



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
Unidad Iztapalapa

Fecha : 02/03/2017
Página : 1/1

CONSTANCIA DE PRESENTACION DE EXAMEN DE GRADO

La Universidad Autónoma Metropolitana extiende la presente CONSTANCIA DE PRESENTACION DE DISERTACIÓN PÚBLICA de DOCTORA EN CIENCIAS ANTROPOLOGICAS de la alumna MARIANA XOCHIQUETZAL RIVERA GARCIA, matrícula 2123800226, quien cumplió con los 240 créditos correspondientes a las unidades de enseñanza aprendizaje del plan de estudio. Con fecha tres de marzo del 2017 presentó la DEFENSA de su DISERTACIÓN PÚBLICA cuya denominación es:

TEJER Y RESISTIR. ETNOGRAFÍAS AUDIOVISUALES Y NARRATIVAS TEXTILES ENTRE TEJEDORAS AMUZGAS EN EL ESTADO DE GUERRERO Y TEJEDORAS POR LA MEMORIA EN COLOMBIA

Cabe mencionar que la aprobación tiene un valor de 180 créditos y el programa consta de 420 créditos.

El jurado del examen ha tenido a bien otorgarle la calificación de:

APROBAR

JURADO

Presidenta

DRA. ANGELA GIGLIA CIOTTA

Secretario

DR. MIGUEL ANTONIO ZIRION PEREZ

Vocal

DRA. MARGARITA DEL CARMEN ZARATE VIDAL

Vocal

DR. LUIS BERNARDO REYGADAS ROBLES GIL

Vocal

DR. ANDRE MOISE DORCE RAMOS



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE DISERTACIÓN PÚBLICA

No. 00147

Matrícula: 2123800226

TEJER Y RESISTIR.
ETNOGRAFÍAS AUDIOVISUALES Y
NARRATIVAS TEXTILES ENTRE
TEJEDORAS AMUZGAS EN EL
ESTADO DE GUERRERO Y
TEJEDORAS POR LA MEMORIA EN
COLOMBIA

En la Ciudad de México, se presentaron a las 12:00 horas del día 3 del mes de marzo del año 2017 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DRA. ANGELA GIGLIA CIOTTA
DRA. MARGARITA DEL CARMEN ZARATE VIDAL
DR. LUIS BERNARDO REYGADAS ROBLES GIL
DR. ANDRE MOISE DORCE RAMOS
DR. MIGUEL ANTONIO ZIRION PEREZ

Bajo la Presidencia de la primera y con carácter de Secretario el último, se reunieron a la presentación de la Disertación Pública cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

DOCTORA EN CIENCIAS ANTROPOLOGICAS

DE: MARIANA XOCHIQUETZAL RIVERA GARCIA

y de acuerdo con el artículo 78 fracción IV del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

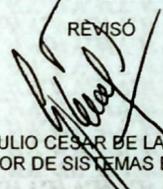
APROBAR

Acto continuo, la presidenta del jurado comunicó a la interesada el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.



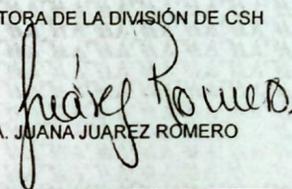

Mariana Xochiquetzal Rivera G.
MARIANA XOCHIQUETZAL RIVERA GARCIA
ALUMNA

REVISÓ



LIC. JULIO CESAR DE LANA ISASSI
DIRECTOR DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTORA DE LA DIVISIÓN DE CSH



DRA. JUANA JUAREZ ROMERO

PRESIDENTA



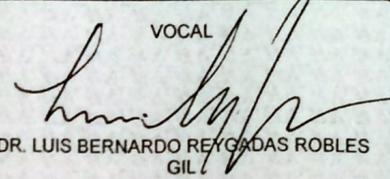
DRA. ANGELA GIGLIA CIOTTA

VOCAL



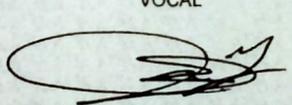
DRA. MARGARITA DEL CARMEN ZARATE VIDAL

VOCAL



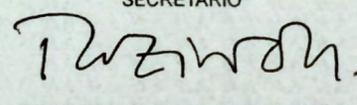
DR. LUIS BERNARDO REYGADAS ROBLES GIL

VOCAL



DR. ANDRE MOISE DORCE RAMOS

SECRETARIO



DR. MIGUEL ANTONIO ZIRION PEREZ



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD IZTAPALAPA

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

POSGRADO EN CIENCIAS ANTROPOLÓGICAS

Tejer y Resistir

**Etnografías audiovisuales y narrativas textiles entre tejedoras amuzgas en el
Estado de Guerrero y tejedoras por la memoria en Colombia**

MARIANA XOCHIQÚETZAL RIVERA GARCÍA

Tesis de Doctorado en Ciencias Antropológicas

Director: Dr. Miguel Antonio Ziri3n P3rez

Asesores: Dra. Margarita del Carmen Z3rate Vidal

Dra. Ri3nseres Lozano de La Pola

Ciudad de M3xico

Marzo, 2017



*A mi abuela,
mi primera tejedora.*

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo es tan sólo un fragmento de lo que representa una tesis doctoral, puesto que este medio no siempre permite cubrir la cantidad de experiencias, emociones, vivencias, conexiones, amistades y complicidades que se tejen a lo largo de un proyecto de larga duración.

Lo que aquí se presenta es el resultado del esfuerzo de muchas personas, con quienes tuve la fortuna de experimentar lo que ocurre cuando muchas voluntades se conjugan y dan vida a proyectos colaborativos como este, el cual personalmente, no es únicamente el cumplimiento académico para obtener un grado, sino una parte importante de mi vida, de lo que soy y de lo que me gusta construir colectivamente: puentes, lazos, uniones, vínculos y afectos. Quiero expresar mi más sincero agradecimiento a todas las personas que han hecho parte de este proceso.

Comenzaré agradeciendo al Departamento de Antropología de la UAM-Iztapalapa por albergarme en este espacio de creación y darme la libertad académica para llevar a cabo este proyecto.

Agradezco a Antonio Zirión todo su apoyo, por los aportes teóricos y metodológicos, pero también por señalarme oportunamente las debilidades del trabajo. Por su acompañamiento, desde el nacimiento de una idea, hasta la “puesta en escena de la realidad”. Gracias por la confianza, por la libertad para crear, por estimular mis ideas y aportar generosamente con las propias. Gracias por guiar este gran esfuerzo y abrir el camino a los que venimos después.

A Margarita Zárate, asesora constante que siempre dispuesta leyó y aportó a la construcción de la estructura de esta investigación, por sus ideas, por la escucha, su lectura y aportes teóricos. Espero que esta tesis sea de alguna manera un aporte a la línea de trabajo que ella desarrolla.

A Rian, por su atenta lectura, por su amistad, por la disposición y por todas las sugerencias importantes que me hizo durante la investigación. Por su admirable forma de abordar el mundo del arte, las prácticas pedagógicas, la cultura visual, los estudios de género y porque además pudimos compartir uno de los proyectos que más entusiasmo y aprendizaje me ha generado, el de los murales de Santa Martha Acatitla.

A Ángela Giglia, Socorro Flores y Nancy Flores por el apoyo incondicional en el departamento, por la disposición y su entrega sincera a todos los alumnos del posgrado. A todos los profesores del departamento de antropología con quienes he tenido la oportunidad de coincidir y aprender de ellos.

A la beca CONACYT que hizo posible nuestra sobrevivencia y la dedicación en cuerpo y alma a nuestras investigaciones.

Quisiera expresar mi más profundo agradecimiento a las colaboradoras principales de este trabajo: las tejedoras. En primer lugar, a las tejedoras ñomndaa de Xochistlahuaca, en particular a las integrantes de la cooperativa *La Flor de Xochistlahuaca*, con quienes construí este gran tejido de amistad y complicidad. Muy en especial a mi amiga Yecenia López por su colaboración y disposición, en esta tesis está puesto también su corazón. Que



la convicción del importante conocimiento que tienen las tejedoras siga siendo motor de transformación y resistencia cultural.

En memoria de Doña Porfiria y Doña Florentina, dos grandes tejedoras que pude conocer y que tristemente fallecieron durante el tiempo que duró esta investigación. A Doña Divina por ser una mujer que me ha inspirado mucho, por hospedarnos en su casa y compartir con nosotros numerosos días junto a ella mientras tejía.

A Luz Díaz por todas las veces que nos acompañó a grabar y entrevistar, por ayudarnos a traducir nuestras inquietudes y formular preguntas interesantes a las tejedoras.

A Héctor Onofre por su maravillosa poesía, por compartir sus ideales de lucha y resistencia al pueblo ñomndaa y por ser una persona coherente con ello.

A la familia Valtierra, en especial a Rudi y Abella, jóvenes compañeras tejedoras, maestras de telar. Por su interés y el esfuerzo invertido en perpetuar la memoria del telar, por su trabajo comunitario y por las experiencias compartidas.

A mi colega y amiga Isabel González, tejedora por la memoria, por compartirme mucho de su experiencia en el campo de la tejeduría y la memoria. Por el empeño de venir a México y hacer la ruta de la exposición, por todo lo aprendido y todo lo recorrido.

A Natalia Quiceno, mi querida amiga y admirable antropóloga, por apoyar mi breve, pero sustanciosa estancia en la Universidad de Antioquia en Medellín. Por su asesoría, lectura y aportes cariñosos y necesarios a la investigación.

A todas las tejedoras por la memoria en Colombia, a todos los costureros que tuve la fortuna de conocer, por su trabajo incansable en la lucha por visibilizar la violencia, ayudar a sanar a otras mujeres y por no desistir en la exigencia de justicia y reparación de sus casos. En particular, agradezco al costurero *Tejedoras por la Memoria de Sonsón* que amablemente nos confiaron sus obras tejidas para que viajaran a México con la exposición, por su cariño y amistad, por ser un gran ejemplo de cómo el tejido transforma la realidad social.

A mi amiga y colega Karla Pérez Cánovas y a las compañeras tejedoras del colectivo *Malacate Taller Experimental Textil* por recibirnos con la exposición y los talleres en Chiapas. Gracias por ser un ejemplo importante de la combinación entre la pasión por el textil, la conciencia social y la muy necesaria colaboración intercultural.

Al colectivo *Fuentes Rojas. Bordando por la paz y la memoria, una víctima, un pañuelo*. En especial a Tania y Elia Andrade por colaborar con este proyecto, por asistir a las exposiciones, los talleres e intercambios.

A mi compañero Josué Vergara, quien desinteresadamente me acompañó cuidadosamente en cada proceso de esta investigación. Por manejar incansablemente desde el D.F hasta Guerrero, Chiapas y Oaxaca las veces que fueron necesarias. Por vincularse con el mismo respeto hacia las tejedoras, por ganarse el cariño de todas las personas a quienes conocimos. Le agradezco la ayuda con la portada de la tesis y, por supuesto, el mágico vínculo creativo que tenemos, por ser mi diseñador sonoro y músico favorito. Gracias por la entrega, la paciencia, y por darse la oportunidad de abrir su mundo al mío. En esta tesis se encuentra gran parte de ese encuentro. Y por presentarme a Bilbo y Lúa. ¡Gracias infinitas!

A Gaby Franger, investigadora y acompañante de las arpilleristas peruanas. Por los bellos libros proporcionados y la valiosa información compartida sobre su experiencia.

Agradezco a mis padres Sonia y Héctor por haberme dado el nombre de Xochiquétzal, porque sin duda, me dieron un destino como tejedora. Gracias por la persistencia, por creer y apoyar todas mis decisiones, por ser los mejores maestros del tejido de la vida y por haber tejido para mí un camino florido.

A mi Abuela, por darme los principios básicos del tejido, que es también principio filosófico de la vida. De ella no sólo aprendí que tejer dignifica, sino que es una forma auténtica de demostrar cariño a través del tiempo que uno dedica a tejer para el ser amado.

A Bianca, mi amiga y maestra de tejido. A mis amigas con quienes por primera vez emprendí el tejido colectivo: Carina, Natalia, Carolina, Lorena, Eva, Liz y Diana. Gracias por todas esas horas compartidas alrededor de nuestros hilos.

A Rosario Ramírez, compañera de tesis, de andanzas, tejidos y destejidos. Por darse el tiempo de hacer lecturas de la tesis, por darme ánimo y porque el descubrimiento de su amistad estos últimos tiempos ha sido alentador.

A mis amigas de la vida y compañeras de múltiples viajes: Casandra, Lorena, Karla, Yosune, Luisa y Ximena. A todos mis amigos y compañeros que en diversos momentos hemos intercambiado experiencias de vida.

Agradezco también a los músicos que participaron con su creatividad y talento en las presentaciones de las exposiciones, así mismo, agradezco que me hayan prestado su música para utilizar en los videos documentales que se presentan en esta investigación: Natalia Magliano, Juan Pablo Villa, León Chávez Teixeira, Roberto González, Josué Vergara y Gustavo Franco. Principalmente agradezco a Leticia Servín, tanto su permiso para usar su música en *El hilo de la memoria*, así como su entera disposición para participar junto a Josué Vergara en la composición musical para el video de las tejedoras amuzgas *Re-tejiendo nuestro taller*.

A Xavier Andrade, por su amistad y apoyo incondicional en cada paso académico frente a la antropología visual.

A André Dorcé por el interés puesto en esta tesis desde el día de la entrevista para ingresar al doctorado.

A Andrea Narno por realizar el grabado con la imagen de la tejedora que acompaña el inicio de la tesis.

Este trabajo está dedicado a todas aquellas personas que hacen del tejido una forma de vida y resistencia cotidiana.



INDICE

INTRODUCCIÓN

Preámbulo: Posicionamiento de la investigadora	8
Antecedentes	11
Planteamiento del problema	17
Metodología	19
La urdimbre audiovisual: el tejido de las imágenes	22
El hilo de la investigación	26

CAPITULO I

Líneas, formas, entramados y redes

1.1 Tejer cultura o el lenguaje de los hilos	30
1.2 Cultura material, origen y concepciones del textil en Mesoamérica	40
1.3 El telar como cuerpo de la memoria	50
1.4 De cómo una práctica manual se transformó en práctica revolucionaria	56
1.5 Mujeres que urden sus historias. Más que una tradición, un acto político	65
1.6 La urdimbre audiovisual: Tejer para no olvidar	75

CAPITULO II

Suljaa': Historia y Panorama Etnográfico

2.1 Suljaa' o La llanura de flores	78
El territorio y la economía	80
Organización política	81
2.2 Resistencia del pueblo ñomndaa	85
Municipio autónomo y el surgimiento de la radio ñomndaa	87
2.3 Más allá del arte y la artesanía. Tejer entre las mujeres ñomndaa	94
2.4 La urdimbre audiovisual: Escribiendo sobre el telar	119

CAPITULO III

Ruta Metodológica: Una apuesta por la creatividad

3.1 Discusiones y paradigmas en torno al concepto de etnografía y sus implicaciones en la investigación	122
3.2 Traspasar las fronteras de la antropología visual	130
La etnografía y el trabajo audiovisual	137
3.3 Pasar por el cuerpo y el corazón: la importancia de los sentidos en la práctica etnográfica	
Emociones y afectividades	141
Antropología sensorial	144
La mano y la piel.....	148
3.4 Arte y etnografía: la experiencia sensible	153
3.5 Propuesta metodológica: una apuesta por la creatividad colectiva	160
La creatividad en antropología	165
Talleres de tejido y memoria	168
Elaboración de muñecas y quitapesares	175
3.6 La urdimbre audiovisual: Telares Sonoros	180

CAPITULO IV

Cooperativa La Flor de Xochistlahuaca: Tradición textil, memoria y resistencia

4.1 Cambios y continuidades sobre el sentido de lo femenino entre las tejedoras de la organización	187
Divina de Jesús López	194
Yecenia López de Jesús	196
María Alejandra López	198
María Porfiria Antonio	200
4.2 La historia de la cooperativa	201
4.3 Florentina López, mujer de hilos rebeldes	213
4.4 Particularidades de la cooperativa	221
4.5 La urdimbre audiovisual: Re-tejiendo nuestro taller	227



CAPITULO V

Una experiencia de intercambio entre tejedoras de Colombia y México

5.1 Antecedentes que motivan la exposición	234
Breves apuntes sobre la violencia en Colombia	235
5.2 Mujeres en la guerra y la relación de la memoria con lo femenino	238
Memoria y narrativa	240
5.3 Tejedoras por la Memoria de Sonsón, Antioquia, Colombia	247
Las obras del costurero.....	250
5.4 Las rutas que se tejieron con la exposición	253
Ciudad de México y taller de quitapesares	255
Intercambio con el colectivo Malacate Taller Experimental Textil en Chiapas... ..	258
Taller de muñecas en la cooperativa La Flor de Xochistlahuaca	262
Intercambio con el colectivo Fuentes Rojas	268
5.5 Una experiencia en Ecuador	270
Taller de Bordados Cuenca	273
5.6 Primer Encuentro de Tejedoras por la Memoria y la Vida	275
Primer Festival Audiovisual “Tejido y Memoria en América Latina”	279
5.7 La urdimbre audiovisual: El hilo de la memoria	283
Presentación del documental “El hilo de la memoria” en Sonsón, Antioquia	285

CONCLUSIONES

El futuro de nuestros hilos	288
-----------------------------------	-----

ANEXO ETNOGRÁFICO

Mi cuerpo frente al telar	300
---------------------------------	-----

BIBLIOGRAFIA	307
---------------------------	-----

INTRODUCCION

La palabra tejido se usa como metáfora de cohesión, de integración; es un tramado que sostiene no sólo una urdimbre; también una sociedad.

Anna Angulo y Miriam Martínez
en “El mensaje está en el tejido”

Preámbulo: Posicionamiento de la investigadora

La motivación personal para llevar a cabo esta investigación surge a partir de una serie de involucramientos sentimentales y afectivos de mi experiencia como tejedora y posteriormente como realizadora audiovisual.

En el año 2007 me encontraba próxima a terminar la Licenciatura en Antropología Social en la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Un largo recorrido dentro de la disciplina y en esta Escuela en particular, transformaron muchos de mis preceptos sobre la realidad social que previamente como adolescente sospechaba, pero que en realidad desconocía en carne propia.

La decisión de estudiar antropología, gracias a la posibilidad de mirar y cuestionar desde otro lugar situaciones de inconformidad social, determinó que mi papel como futura antropóloga sería la de aportar no sólo a mi construcción como sujeto social, sino también convencerme de que desde mi capacidad sensible y creativa podía incidir e intervenir en la realidad.

De esta manera, me propuse a lo largo de mis experiencias antropológicas con distintos grupos sociales y contextos, explorar la praxis antropológica y darme la oportunidad de cruzar las fronteras de la observación, la descripción y la interpretación, para ponerme de alguna manera, al servicio de las demandas de los grupos con quienes exploraba la etnografía.

Me di cuenta que carecía de muchos conocimientos que eran necesarios para poder aportar de mejor manera al cumplimiento de estas metas colectivas. Uno de ellos fue mi inquietud por los medios audiovisuales como una forma de socializar diferentes problemáticas y hacer que las historias tuvieran vida fuera del papel.



La fotografía y el video cobraron relevancia en mis metas antropológicas y decidí formarme dentro de esta línea, por lo que realicé una Maestría en Antropología Visual y Documental Antropológico en la FLACSO-Ecuador con el fin de conocer más a fondo las discusiones teóricas y debates que acompañan a la antropología visual, pero también con la esperanza de aprender sobre la técnica y el lenguaje audiovisual.

Durante el recorrido que fue la maestría, satisficé más la primera inquietud que la segunda; me preguntaba si hubiera sido mejor haber estudiado cine. Supe con el tiempo, que la decisión de unir la antropología con la imagen había sido la mejor opción y que la cuestión técnica del manejo de cámaras y el lenguaje audiovisual que anhelaba adquirir, podía lograrlo a partir de la práctica misma, en el hacer, en la experimentación, en el ensayo-error. Fue así que, para mi tesis de maestría, comencé a experimentar formalmente con los medios audiovisuales, obteniendo favorables resultados. Entendí que las ganas de aprender siempre exceden las fronteras académicas y los recursos con los que una institución puede proveer a sus estudiantes.

Sin desacreditar lo mucho que aprendí durante la maestría, fue en la práctica misma, enfrentándome al uso de cámaras, programas de edición, el uso de grabadoras de audio y viendo muchos documentales, que fui aprendiendo a valorar mi quehacer como antropóloga y la capacidad de formular preguntas creativas de investigación desde esta disciplina.

Para este momento, llevaba a la par, practicando el oficio de tejedora desde hacía varios años, y este oficio que es también estético y manual, me ayudó a desenvolverme creativamente con el lenguaje del cine documental.

Al terminar la maestría y antes de volver a México, viajé a Colombia. Ahí pude participar de un encuentro de tejedoras por la memoria y fue la primera vez que comprendí las dimensiones políticas que tiene el tejido.

Volví a México entusiasmada por seguir formándome en ambas áreas, pero agregándole a lo anterior, mi pasión y gusto por el tejido. Después de la experiencia en Colombia, que más adelante detallaré, tuve el deseo de rastrear en un primer momento, experiencias similares en torno al tejido que estuvieran surgiendo en mi país, pero al ver muy pocas iniciativas en aquel entonces, me dispuse a promover y difundir esta apropiación del tejido con fines de denuncia política.

De esta manera, comencé a buscar opciones para poder desarrollar este proyecto, encontrando en el posgrado en Ciencias Antropológicas que oferta la UAM-I, una línea de investigación en antropología visual, que recién se inauguraba, y en la cual se me dio la completa libertad de llevar a cabo esta propuesta y aplicar una metodología de corte “experimental”, así como impulsarme en el desarrollo de las propuestas audiovisuales que acompañan este trabajo.

Desde ese momento, el departamento de antropología y los profesores que he encontrado en el camino, han apoyado creativamente mi esfuerzo y apoyado mis ideas. Asimismo, recibí apoyo por parte de la institución, facilitándome el préstamo de equipo de video para realizar gran parte de mi trabajo audiovisual.

Tejer y contar historias en video, han sido para mí, actividades homólogas, cada una con un lenguaje propio, pero que al final generan significados, comunican, sanan, liberan y confieren una identidad. Ambas actividades son procesos que implican la organización de ideas y la combinación de materiales -sensibles o tangibles-, que dan lugar a una narrativa.

Decidí entonces hilar tres prácticas que me apasionan: la etnografía, la realización audiovisual y el tejido. Esta unión dio lugar a la presente investigación que integra el conocimiento y la práctica textil en sus varias dimensiones e incluye una metodología creativa y manual que utiliza además de hilos y agujas, medios audiovisuales y saberes antropológicos. ¡Para mí, la triada perfecta!



Antecedentes

Mi acercamiento a los textiles y tejidos, vistos desde sus dimensiones políticas y sociales, comenzó en paralelo al proceso de convertirme en tejedora, admirando los trabajos de otras tejedoras cercanas que se habían iniciado en el oficio a mi lado.

Cuando comencé a estudiar antropología fui descubriendo mi pasión por el tejido. Bianca, una amiga que estudiaba lingüística fue quien me inició en este oficio. Pasábamos nuestras tardes en el patio de la escuela tejiendo y conversando. A los pocos días, otras compañeras se acercaron curiosas al vernos tejer y decidieron enfrentarse al reto de los hilos y las agujas y comenzaron a tejer a nuestro lado. Casi sin darnos cuenta, en poco tiempo ya éramos por lo menos ocho mujeres pasando las tardes de nuestros días tejiendo, conociéndonos, intercambiando interesantes conversaciones y con el paso de los días fuimos entrelazando una profunda amistad. De este encuentro, surgió la idea de organizarnos formalmente como un colectivo de tejedoras urbanas. Fuimos invitadas a participar de festivales, ferias, talleres y luego comenzamos a tejer con materiales reciclados y a darle un toque antropológico a ese quehacer que tanto nos apasionaba. Llegamos a conocer a la perfección la forma de tejer de cada una, podíamos distinguir por la combinación de colores, los puntos tejidos, incluso por la fuerza ejercida sobre cada puntada, a quién pertenecía tal o cual tejido, era como si cada pieza tuviera una identidad propia, un sello o una firma que nos distinguía a cada una. No había fiesta o reunión en la que no sacáramos el gancho y la aguja para ponernos a tejer, éramos la burla de algunos porque no podíamos dejar de hacerlo, era como una adicción que nos conectaba y nos mantenía unidas como grupo y como amigas.

De manera personal, el tejido me empoderó porque me dio confianza en mí misma, fui capaz de crear y materializar lo que estuviera en mi imaginación. Saber que lo que yo tejía podía gustarles a otros e incluso podía ganar dinero vendiendo aquello que con toda pasión tejía en mis tiempos libres, era motivo de satisfacción.

Este primer acercamiento individual y después colectivo a la actividad del tejido, me brindó las primeras intuiciones que me llevaron a investigar más a fondo prácticas sociales y culturales que estuvieran mediadas por la tejeduría. Fue así que descubrí que el tejido tiene un poder para cohesionar, unir y organizar grupos humanos, que ese oficio en particular tiene características meditativas al ser repetitivo, introspectivo y que ayuda a despejar el

pensamiento y aclarar ideas. El tejido cobró en mi vida una dimensión política y transformadora de mi realidad.

Tiempo después, me intrigó el lenguaje que comparten las diversas técnicas de tejido y pude maravillarme de la variedad de tejidos y textiles que se producen y coexisten en nuestro país, reflexioné sobre este oficio que realizan principalmente las mujeres y medité sobre la gran cantidad de conocimientos que se adquieren aprendiendo las nociones del telar de cintura por ejemplo, siendo ésta una de las técnicas más utilizadas en México. Por otro lado, tuve la oportunidad de conocer experiencias fuera del país, donde se utiliza el tejido con fines distintos a los que yo conocía en la tradición indígena.

En un viaje a Colombia en el 2011 tuve la fortuna de conocer a mi colega Isabel González que en ese momento se encontraba organizando un encuentro de *tejedoras por la memoria* en la ciudad de Medellín. En ese momento no entendía muy claramente el concepto, pero sabía que se reunirían mujeres de distintas regiones de Colombia que estaban organizadas en grupos denominados *costureros*, aludiendo al ejercicio de reunirse a tejer y cocer. Entre los costureros participantes se encontraban: *La asociación de víctimas por la paz y la esperanza de Sonsón* del departamento de Antioquia; *Mujeres tejedoras de sueños y sabores de paz* de Mampuján, Bolívar; y las mujeres de la ciudad de Medellín con su costurero *Suju: el parque de los sueños justos* y *Morar Moravia*, pertenecientes al Centro Cultural de Moravia. Estos colectivos o costureros tienen en común el hecho de que sus integrantes son mujeres que han sido ‘víctimas’ directas del conflicto armado en Colombia.

Estos *costureros* se apropiaron del tejido como una forma de narrar las historias de violencia que como sobrevivientes del conflicto armado les había tocado vivir: desapariciones, asesinatos y desplazamientos. Encontraron en el oficio del tejido y bordado una forma de comunicar visualmente las escenas que con palabras era difícil o imposible mencionar.

Este tipo de tejido tiene como principio la elaboración de tapices utilizando la técnica de *patchwork*, que consiste en cocer tela sobre tela para crear figuras, aunque también se utiliza el bordado y otras técnicas manuales que complementan la confección de los tapices. En estas telas o tapices se representa gráficamente las historias de violencia que las creadoras vivieron.



Algo que resulta interesante de los tapices, es que la mayoría son piezas elaboradas de manera colectiva, es decir, todas las mujeres participan tanto en el concepto o contenido de lo que se va a narrar, así como en la elaboración manual. Estas piezas son consideradas por algunos expertos como *textiles testimoniales* o como *conflict textile* en inglés (Basic y Franger, 2014) porque son una forma de documentar y registrar lo acontecido.

El tejido como narrativa les permitió ejercer su derecho a la memoria, pero también su derecho al reclamo de justicia y reparación, pues estos tapices han cobrado una relevancia singular en cuestiones de reconstrucción de la memoria histórica e incluso han llegado al tribunal en Bogotá, donde se ha podido litigar casos a favor de las víctimas e incidir en la creación de políticas públicas.

Este encuentro congregó durante una semana a aproximadamente 40 mujeres que se encontraron para además de compartir historias, elaborar un tapiz colectivo donde se tejieron -literal y metafóricamente- las historias de todas. “Urdimbre, corazón y memoria” fue el título de la pieza. Entre otras cosas, en ella se tejió al centro una mujer con los colores de la bandera de Colombia. Esta mujer está tejiendo, conectando y uniendo con su hilo y aguja las historias de cada una.

Esta fue una acertada metáfora del poder de unión que tienen los hilos, la capacidad de coser solidaridad, afectos, comprensión y confianza. Actualmente este tapiz se encuentra en la exposición permanente en el Museo Casa de la Memoria en Medellín.



“Urdimbre, corazón y memoria”
Tapiz colectivo. Encuentro de tejedoras 2011. Medellín, Colombia
Fotografía: Mariana Rivera

Fue a partir de esta experiencia que me quedaron más claras las cualidades que tiene el tejido y sus efectos sobre quienes hacemos del tejido un acompañante insustituible: tejer es un acto meditativo, estimula la escucha y detona el relato, relaja, ayuda a desarrollar la motricidad, activa ambos hemisferios cerebrales y expresa narrativas. En el tejido mismo puede leerse la historia, descifrarse la cultura de una época, desde la religiosidad hasta las formas de pensar, la estética, el arte, la ideología y el entorno natural.

El tejido entrelaza disciplinas y articula diversos conocimientos, conecta a las personas, es la base de la analogía del tejido social. Tejer es entregarse a otros, es regalar el tiempo de creación a un ser amado, pero también es un medio de subsistencia, resiliencia, resistencia y de empoderamiento. Por estas razones, es posible afirmar que, el tejido hoy en día, se ha vuelto un acto “revolucionario” porque subvierte los principios que identificaban al tejido como acto doméstico o como un pasatiempo, sobre todo porque era una actividad que desempeñaban principalmente las mujeres.



Desde hace unas cuatro décadas aproximadamente, grupos feministas deciden utilizar el bordado y el tejido como soportes y medios narrativos. En el cambio de siglo, desde inicios del año 2000 surgieron iniciativas colectivas que invitan a sacar el tejido a las calles para tomar espacios públicos e intervenirlos, ya sea tejiendo en dichos espacios o forrando con tejido elementos del lugar con el fin de detonar la crítica y la reflexión sobre diversas temáticas o simplemente para visibilizar acciones contrahegemónicas.

A estas expresiones mayoritariamente urbanas se les conoce en inglés como *yarn bombing*, y en español se le ha denominado *graffiti tejido*, pero también se le conoce como *guerrilla knitting*, *craftivism*, entre otras, porque refieren al sentido político o subversivo que tienen estas acciones (Angulo y Martínez, 2016). El origen de esta designación es incierto, no se sabe concretamente si comenzó en Europa o en Estados Unidos, pero se reconoce a la artista Magda Sayeg, originaria de Houston, Texas como una de sus fundadoras, al realizar una de las primeras intervenciones en el 2005 cuando se le ocurrió forrar la puerta de su tienda con tejido y llamó la atención de muchas personas¹.

Influenciada por estas experiencias, y en particular por la experiencia vivida en Colombia, en donde las mujeres se reúnen a tejer historias, organizarse, escucharse unas a otras y, puntada a puntada sanar el dolor, fue el motor que me hizo volver a México y comenzar a rastrear prácticas similares en el contexto de violencia que se vive en nuestro país y que de cierta manera remite a la historia de violencia vivida en Colombia. Sin embargo, al encontrar escasas o incipientes experiencias similares, me di a la tarea de motivar procesos afines, aunque en contextos disímiles, en donde tejer fuera parte de la vida cotidiana de las mujeres.

Después de pensar en diversos contextos y organizaciones de mujeres donde se pudiera implementar la experiencia del tejido con fines narrativos y regenerativos del tejido social, elegí en el 2013 realizar trabajo de campo en la comunidad amuzga de Xochistlahuaca o Suljaa', que en amuzgo significa *llanura de flores*, y se ubica en la región Costa Chica en el Estado de Guerrero.

¹Para mayor información sobre esta intervención:
<https://hipertextual.com/2015/01/yarn-bombing> (Consultado en diciembre del 2016).

El motivo por el cual elegí esta zona fue en primer lugar, porque es una región que se destaca por sus textiles y porque alberga a mujeres tejedoras de telar de cintura y su tradición textil data de la época prehispánica. Me interesaba adentrarme en una práctica de origen indígena que pudiera contrastar con la práctica adquirida por las mujeres colombianas en medio de la guerra. Además, en este lugar, el *huipil* tradicional tejido en telar de cintura es un demarcador determinante de la identidad amuzga y del cual, tanto hombres como mujeres, expresan sentirse orgullosos.

En segundo lugar, la elección de la región se dio también porque fui invitada a participar como tallerista en una universidad intercultural autónoma que tenía una de sus sedes precisamente en Xochistlahuaca. La Universidad de los Pueblos del Sur (UNISUR) en el Estado de Guerrero, se enfoca en la formación de estudiantes indígenas de todo el Estado, entre los que se encuentran amuzgos, tlapanecos, nahuas, mixtecos y afrodescendientes. Impartí en la Licenciatura de Lengua, cultura y memoria un taller de fotonarrativa y metodología para la investigación, donde pudimos tener un primer acercamiento con la cooperativa textil *La Flor de Xochistlahuaca*, con quienes más tarde me integraría para desarrollar la investigación de esta tesis. Sin embargo, con los estudiantes de la UNISUR pudimos acercarnos por primera vez al trabajo textil, realizamos entrevistas a las tejedoras y elaboramos un video colectivo que titulamos “Serpiente de colores”, en el que se incluyó la información obtenida en campo acompañada de imágenes y sonidos recolectados durante el taller².

Las tejedoras de esta cooperativa se mostraron muy amables y abiertas a compartirnos tanto su conocimiento como su espacio de trabajo, incluso nos ofrecieron el lugar por si necesitábamos dar clase, dormir o comer. En este sentido, fue sencillo establecer una relación amistosa con ellas, lo cual me permitió desarrollar la actividad con los alumnos primero, y posteriormente mantener un vínculo de amistad y colaboración incluso después de haber concluido el taller.

Después de esta experiencia volví con más frecuencia a Xochistlahuaca y visitaba a las tejedoras en la cooperativa hasta que se generó la confianza suficiente y me invitaron a

² En el siguiente link puede verse el video resultado de este taller.
<https://vimeo.com/76299189>



hospedarme en casa de una de las tejedoras para poder presenciar durante el verano el taller de telar de cintura que imparten a niñas de la comunidad de manera gratuita. Este fue uno de los momentos clave de la investigación para establecer una relación sólida, pues pude por primera vez presenciar la transmisión de conocimientos del telar de cintura de las maestras a las niñas y, por otro lado, pude hacer mi primer ejercicio documental, registrando lo acontecido durante el taller, realizando entrevistas a las niñas y a las maestras. El documental que resultó de la experiencia, lo compartí con ellas a manera de retribución, y al gustarles y resultarles de utilidad para la difusión de su trabajo, me dieron la oportunidad de seguir investigando y me abrieron totalmente el espacio de la cooperativa y me brindaron su tiempo para seguir indagando en el mundo textil.

Planteamiento del problema

Cuando se piensa en las culturas indígenas de México es inevitable referirnos a los hilos y a la multiplicidad de colores y figuras emblemáticas que se tejen sobre los textiles que en la actualidad me cautivan y causan profunda admiración.

El respeto por las complejas técnicas textiles que se preservan en la actualidad, me ha llevado a estudiarlas y reconocer su riqueza cultural desde diversas perspectivas, con el fin de comprender el entramado de significados que se expresan no sólo sobre su representación visual –que es lo primero que se percibe- sino de los conocimientos que permanecen ocultos a simple vista y que permean la producción textil, desde la construcción de los telares, las tecnologías matemáticas implementadas, la creatividad, hasta las historias de vida y contexto particular de cada tejedora que modela el tipo de producción implementada en la confección de prendas y telares.

Esta tesis planteó la búsqueda de narrativas y relatos de mujeres indígenas tejedoras de telar de cintura en la comunidad amuzga de Xochistlahuaca. Intenté comprender cómo se establecen las relaciones sociales entre ellas, mediadas por el oficio de tejer, y lo que significa actualmente, dentro de su universo económico, político, simbólico y emotivo ser tejedora amuzga o ñomndaa. En este sentido, me adentré a estudiar los mecanismos de organización de la cooperativa textil *La Flor de Xochistlahuaca* para entender cuáles han sido las implicaciones que ha tenido esta organización en la vida cotidiana de las mujeres tejedoras, es decir, cómo ha intervenido el tejer colectiva y organizadamente sobre sus

decisiones privadas -como lo es casarse o tener hijos- a partir de ser económicamente independientes y adquirir los conocimientos necesarios para la comercialización de sus prendas, como aprender español, saber utilizar una computadora e Internet, así como viajar fuera de la comunidad para ampliar el circuito de venta, lo cual directa o indirectamente transforma sus vidas.

Algunas de las preguntas iniciales en torno al ámbito comunitario en la actividad textil fueron formuladas de la siguiente manera al comenzar la investigación: ¿Tejer en colectivo genera redes de solidaridad, procesos de empoderamiento y autonomía? ¿Tejer de esta manera puede considerarse una forma de resistencia? ¿Pueden considerarse los textiles como textos y medios de comunicación? ¿El tejido constituye una narrativa? ¿Qué relevancia tiene conectar el tejido con las problemáticas sociales actuales? ¿El telar de cintura y el tejido en general son una forma de albergar la memoria?

Hacer una conexión entre las tejedoras por la memoria en Colombia, que tejen como militancia, y las tejedoras en México que tejen, además de como legado cultural, como forma de resistencia para hacer frente a sus circunstancias sociales y económicas, me pareció un ejercicio comparativo fundamental que me permitió analizar diversas aristas en torno al tejido como metáfora y materialidad de la memoria. Ambos ejemplos me permitieron hablar del tejido en su dimensión política –tanto en lo privado como en lo público-, pero también desde las particularidades de cada tejedora ubicada en una realidad social particular.

A lo largo de la tesis veremos cómo el tejido no sólo ha sido una expresión asociada a lo femenino, sino un conector de diversos procesos más amplios como la reconstrucción de la memoria histórica y el restablecimiento de la paz en el caso de Colombia, y como resiliencia y preservación de la tradición e identidad en México.

En este sentido y comprendiendo históricamente el papel que ha tenido el tejido, me pareció relevante que ambas experiencias entraran en diálogo. Para llevar a cabo este objetivo me propuse, por un lado, llevar a cabo una etnografía participativa con las tejedoras amuzgas en donde la creación colectiva fuera incentivada a través de talleres y que, de esta manera, se estimulara el diálogo y la reflexión en torno al acto del tejido como



algo femenino, pero también sobre cómo tejer organizadamente había transformado su realidad como mujeres indígenas.

Por otro lado, se llevó a cabo una exposición itinerante en México donde se exhibieron los trabajos de las tejedoras colombianas y se compartieron dichas experiencias en diversos espacios textiles, entre los que destacó la cooperativa *La Flor de Xochistlahuaca* en el estado de Guerrero. A lo largo de tres meses que se itineró la exposición, se impartieron a la par talleres de tejido y memoria con la elaboración de quitapesares³ y muñecas, así como una muestra audiovisual con trabajos relevantes en esta temática.

Metodología

El trabajo de campo se realizó principalmente en el municipio de Xochistlahuaca durante los años 2012 a 2015. Sin embargo, también pude realizar una visita a Colombia donde participé en el *Primer Encuentro de Tejedoras por la Memoria y la Vida en Medellín*. También realicé una breve estancia académica de un mes en la Universidad de Antioquia bajo la asesoría de la Dra. Natalia Quiceno, docente, investigadora y coordinadora del Grupo de Investigación “Cultura, violencia y territorio” del Instituto de Estudios Regionales de la misma universidad.

El trabajo de campo en Xochistlahuaca fue realizado en primera instancia a partir de mi participación en UNISUR y las primeras visitas de ese año estuvieron destinadas a fortalecer vínculos de amistad con las tejedoras y comprender a través de la observación y entrevistas, aspectos relevantes de la cultura amuzga, desde las fiestas, la religiosidad y pude visitar otras agrupaciones textiles fuera de Xochistlahuaca, confirmando que el mejor escenario de trabajo y accesibilidad se encontraba ahí en el municipio.

En ‘campo’, el investigador experimenta en carne propia la alteridad. La socialización de la red de reglas, valores, categorías interpretativas, etc, por la que pasa, la sunción obligada de disciplinas ajenas que comprometen no sólo la conducta, sino a su propio cuerpo (comer, dormir, moverse por el espacio del que se trate con los otros y como los otros) lleva a una descentración respecto a la cultura propia (Giobellina, 2003: 25).

A partir de lo anterior, una parte fundamental del trabajo en campo fue la posibilidad de aprender a tejer en telar de cintura y comprender el lenguaje de los hilos que no era posible

³ En el capítulo II se detalla qué son y de dónde previenen los quitapesares.

entender a partir de preguntas formuladas en español, siendo que la mayoría de las tejedoras hablan exclusivamente amuzgo. En este sentido, mi cuerpo fue un vehículo de conocimiento etnográfico al hacerse evidente la importancia que tiene lo corporal y lo sensorial en el aprendizaje de una técnica manual como es tejer en telar de cintura. Esta experiencia donde pude encarnar cierto tipo de conocimiento, fue una de las claves teóricas y creativas que posteriormente exploré y argumenté desde una comprensión de la antropología sensorial y del cuerpo como lugar principal desde el cual se construye y conoce el mundo, pero también a los “otros” y sus culturas.

Como ya mencioné, otra de mis inquietudes fue compartir con las tejedoras amuzgas el sentido que tiene tejer para las tejedoras colombianas ¿Qué pensarían las tejedoras amuzgas sobre las historias que tejen en Colombia? ¿Qué historias contarían ellas? ¿Qué reflexiones surgirían alrededor del concepto *textil testimonial*? ¿Cómo conciben las tejedoras amuzgas el tema de la memoria? ¿Qué opinarán las mujeres en Colombia sobre las modalidades, experiencias y estéticas amuzgas sobre el tejido?

Esta tesis puede leerse a manera de tejido metafórico y textual donde la metodología que puse en práctica -tanto lo audiovisual como los talleres y ejercicios de intercambio, así como mi propia experiencia desde el cuerpo como tejedora-, tuvo como principal virtud, la vinculación de muy diversos proyectos y el entrelazamiento de muchas personas con quehaceres e historias de vida diversas. Como resultado, se consolidaron alianzas y se retroalimentaron ideas que hoy en día posicionan al tejido como una narrativa creativa que proporciona a las y los ejecutantes ciertas cualidades que, al desarrollarse de manera constante, estimulan el diálogo, la negociación, la reflexividad, la resolución de conflictos, la visibilización pública, la denuncia, el fortalecimiento de redes solidarias y la adquisición de nuevos conocimientos, entre otros.

Para lograr sustentar este cometido enmarqué esta investigación dentro de algunos ejes temáticos que me sirvieron para delimitar las fronteras de esta investigación. Por un lado, la antropología visual, y dentro de este eje se desprendieron conceptos teóricos que me permitieron explicar mi proceso de investigación y las decisiones metodológicas.

Algunos conceptos que surgen y explico a lo largo de la investigación son: etnografía experimental, perspectiva de género, resistencia, memoria, cuerpo, antropología sensorial,



creatividad, narrativas textiles, antropología visual aplicada, metodologías colaborativas, arte popular, resiliencia, empoderamiento y tejido social.

Vincular estos ejes temáticos me ayudó a tener una comprensión de las relaciones que se gestan en la producción colectiva de una obra, en este caso las actividades que involucran el acto de tejer, y las posibilidades que este diálogo de saberes y reflexión puede aportar sobre los contextos sociales de las comunidades que estudiamos.

¿Cómo lograr metodológicamente un encuentro sensible y cercano con las tejedoras? ¿Cómo poder hablar de los conflictos que enfrentan las tejedoras amuzgas en sus contextos? Además de la etnografía que llevé a cabo durante el primer año de trabajo de campo, me dispuse a diseñar una serie de talleres que acompañarían la ruta de la exposición de Colombia a México. El taller para las tejedoras amuzgas consistió en la elaboración de muñecas de trapo, con la finalidad de que cada una de ellas pudiera contar su historia personal –a manera de autorepresentación o autobiografía-, o bien la historia de alguna mujer relevante en su vida.

La historia de vida es un instrumento indispensable para llegar a la subjetividad y para encontrar sus relaciones con el mundo objetivo de lo social. Es devolver al individuo su lugar en la historia (Garay, 2013: 26).

Finalmente, se elaboró una muñeca colectiva que se envió con un mensaje a las tejedoras de Colombia. En el capítulo III y IV se narra detenidamente esta experiencia.

Parte fundamental de esta investigación fue la realización audiovisual porque me permitió un acercamiento profundo con las mujeres tejedoras y una complicidad necesaria para su representación en imágenes. Sin tener idea de la relevancia que para la cooperativa *La Flor de Xochistlahuaca* tendría mi trabajo audiovisual, me propuse intentar que las imágenes producidas fueran siempre encausadas para el beneficio de la organización. Que mi mirada que las encuadraba y retrataba constantemente estuvieran en la medida posible pensada en satisfacer sus demandas, que en ese momento era la difusión de su trabajo.

“La cámara es un instrumento creador de realidades, en lugar de simplemente un artilugio para descubrir la realidad” (Grimshaw, 2008, citado en Vila, 2008). Con esta afirmación sostengo la idea de que los medios audiovisuales pueden no solamente construir realidades, aunado a la posibilidad de informar, transmitir y mostrar, sino que es una vía para

evidenciar y mitigar las relaciones de poder que inevitablemente surgen durante el trabajo de campo. Por otro lado, los medios audiovisuales logran de manera más clara incluir a los participantes en un proceso comunicativo “contribuyendo a la creación del contexto de la investigación” (Ardèvol, 2006: 243).

Finalmente, propongo también un proceso reflexivo (Ruby, 2007) sobre la imagen como forma de conocimiento. El cine reflexivo plantea una ‘metamirada’, por decirlo de alguna manera, tanto al cómo se construyen los mensajes, la relación emisor-realizador, el proceso de filmación como metodología, así como el producto mismo de la realización. Estas relaciones que se plantean deben ocurrir sin dejar de lado las negociaciones pertinentes con los participantes o colaboradores y respetando las decisiones que tomen en conjunto con respecto al material filmado, por ello es importante su inclusión en el proceso.

Tanto los talleres prácticos de tejido, como los medios audiovisuales, me permitieron acercarme de forma horizontal con mis colaboradores en campo y pude ampliar la lente observadora a una participativa que intervino en la realidad compartida.

La urdimbre audiovisual: El tejido de las imágenes

El título de este apartado se encontrará repetidamente al finalizar cada capítulo porque a cada uno de ellos corresponde un video que he realizado a lo largo de la investigación para responder algunas preguntas etnográficas descritas en el texto. Se ubican cronológicamente porque gradualmente la narrativa y la estética fueron cobrando mayor fuerza a medida que mi experiencia utilizando medios audiovisuales y la confianza con las tejedoras iba en aumento. Por esta razón, será fundamental visualizar cada uno de ellos al finalizar la lectura de cada capítulo para comprender cabalmente la sustancia narrativa, textual y audiovisual que sustenta cada etapa de la investigación.

Para facilitar el acceso a cada video, he creado un código QR para llegar de manera sencilla a cada uno. Si usted lector quiere acceder más rápido a cada enlace, sólo necesita descargar un lector QR en su teléfono celular y escanear el código desde su pantalla para que automáticamente lo lleve a la página web donde sólo tendrá que reproducirlo. En caso que el código QR no funcione o no cuente con un teléfono “inteligente”, puede copiar en su navegador la liga que aparece como segunda opción de visualización, o bien en el ejemplar



impreso de la tesis, lo acompaña un DVD con el material audiovisual como una tercera opción.

He decidido llamar urdimbre audiovisual a este apartado para aludir a la metáfora que envuelve a la urdimbre como base o cimiento sobre el cual se teje, es decir, la plataforma necesaria sobre la cual emerge la creatividad. Sin una buena base de urdimbre, el tejido no podrá desarrollarse de una manera correcta, por eso es fundamental que la base esté firme desde su inicio en el proceso de urdido y montaje de urdimbre para lograr un bello y útil tejido.

Algo similar ocurre con el tejido de las imágenes, la urdimbre equivale al vínculo afectivo con lo que se filma, la trama es la historia, y los hilos son todas las variantes posibles en la que las imágenes pueden combinarse para generar sentido.

Dentro de la disciplina antropológica, valoro mucho la integración de los medios audiovisuales al quehacer etnográfico, puesto que estos recursos (visuales y sonoros) han servido no sólo para representar la realidad, sino para cuestionar las preguntas antropológicas y filosóficas que se ha formulado la disciplina en torno a la cultura y la alteridad. La utilización de la cámara, ya sea de foto o video, ha trazado nuevas preguntas de investigación, replanteando el tema de la mirada, la observación y los sentidos; ha significado también nuevos retos para la etnografía, la metodología y la construcción de conocimientos colaborativos.

Existe desde la etnografía audiovisual una necesidad de experimentar con las formas narrativas, con los dispositivos tecnológicos y plataformas de difusión en la búsqueda de nuevos caminos metodológicos, pero también estéticos y ontológicos que se conjuguen y hagan más estrecha la relación entre la antropología y la experiencia cinematográfica.

Tomamos como punto de partida la definición que hace el antropólogo visual Antonio Ziri6n para referirse al cine como experiencia est6tica y cognitiva:

Consideramos que el cine es, primordialmente, una forma de experiencia humana, un fen6meno est6tico y cognitivo m6s all6 de un lenguaje, una tecnolog6a, una disciplina art6stica o una industria. Podemos afirmar que hay cine cuando se da una interacci6n entre determinada secuencia de im6genes y un sujeto dispuesto a navegar a trav6s de ellas. Por otro lado, m6s que 6nicamente im6genes que se mueven, el cine se trata de im6genes que nos mueven, nos conmueven, nos hacen pensar y sentir, y a veces tambi6n nos impulsan a actuar (Ziri6n, 2015: 53).

Me identifico con esta definición porque en mi experiencia audiovisual pude discernir entre la capacidad epistemológica, expresiva y sensible que tiene la composición visual y sonora, en contraposición con el mero registro visual que sólo aporta cierto tipo de información, pero que no genera un sentido propio o colectivo, ni conmueve. Este es el reto que le toca a los antropólogos visuales sortear para demostrar que la narrativa de historias en clave antropológica o desde una perspectiva etnográfica no está peleada con las formas estéticas o narrativas audiovisuales y puede adherirse a un lenguaje cinematográfico que permita justamente transmitir experiencias, sentimientos, emociones y puntos de vista. Estos procesos deben evidenciar la proximidad con los personajes, la complicidad y el compromiso con quien se colabora.

El cine puede ser una importante herramienta de transformación social, de divulgación, de reflexión. Tiene la capacidad de producir atmósferas que lleven a los espectadores a sentir aspectos de una cultura y involucrarse sensiblemente con las historias o de identificarse y empatizar con los personajes.

La ampliación del espectro y del campo de acción de la antropología a partir de la experimentación con el cine, han intentado borrar los límites entre la ficción y la realidad, entre la imaginación y el conocimiento científico. Posicionar al antropólogo como narrador y como co-creador me parece fundamental para la vinculación de la disciplina con conceptos fundamentales como la experimentación, la reflexividad, la creatividad, el arte, la imaginación y el conocimiento colectivo. La antigua concepción del documental como género cinematográfico que retrataba verdades objetivas ha quedado superado desde hace mucho tiempo para adentrarse en una esfera mucho más propositiva de experimentación y narración de experiencias y atmósferas sensoriales.

Como productos medulares de esta investigación, he realizado una serie de videos documentales que me han permitido ahondar en la temática de la cultura de las tejedoras amuzgas. Cada uno de los videos que pude realizar, considero que tiene una carga emotiva personal que habla en general de las apuestas que tiene el oficio de la tejedora en ámbitos que van más allá de lo económico, como lo es la transmisión de saberes, para lo cual me enfoco en la dimensión sonora, afectiva, narrativa y sanadora que tiene el tejido. A lo largo del trabajo de campo, la cámara ha sido un medio que me ha permitido retratar a las



mujeres tejedoras y construir narrativas personales sobre lo que ellas me comparten respecto a su quehacer.

Me sentí afortunada, pero también con una gran responsabilidad al ser autorizada para retratar la vida de las tejedoras en su espacio de creación textil. La realización documental me permitió generar con ellas complicidad y confianza para ser representadas a través de mi lente.

En términos etnográficos, pensamos la cámara no sólo como una herramienta de registro, sino como un dispositivo que permite acceder y conocer de manera creativa determinada realidad, incitando el diálogo intercultural y permitiendo a los sujetos expresarse, reconocerse y generar conocimiento colectivo.

El documental es una forma artística y creativa que me ha permitido acercarme a otros, pero también un modo de conocerme a mí misma. He intentado tejer en mi trabajo documental relaciones honestas, transparentes y horizontales, privilegiando la emotividad y la reflexividad etnográfica.

He podido valorar el trabajo textil desde las manos de diversas creadoras, quienes pueden ser consideradas artistas, artesanas, portadoras de valores culturales y estéticos, mujeres indígenas o simplemente tejedoras. La riqueza de estos trabajos audiovisuales es que abordan las perspectivas que encontré posibles y que pueden leerse a través de objetos textiles que involucran hilos, tramas y urdimbres; me refiero al valor por lo hecho a mano, por el rescate de la técnica y tradición, por un lado, y el ejercicio de la memoria, la militancia y el acto político por el otro, ambas experiencias tejidas y atravesadas por una misma actitud: la resistencia.

Esta es una invitación necesaria a ver los videos en el orden propuesto cronológicamente para por un lado poder ver la evolución en los recursos narrativos y tecnológicos que se fueron complejizado conforme mi comprensión del lenguaje cinematográfico y fotográfico se fueron enriqueciendo con la experiencia, y por el otro, para poder comprender aspectos en los que las palabras no fueron suficientes en sentido etnográfico y así invitar al espectador a sumergirse en la poesía que se encuentra en las metáforas del tejido y que como tejedora y realizadora audiovisual busqué plasmar sobre la base de mi entendimiento,

sentimientos y vivencias individuales y colectivas que tuve con relación a las diferentes experiencias y fenómenos estudiados.

El hilo de la investigación

Esta tesis se compone de cinco capítulos y cinco videos documentales. Cada capítulo aborda -de lo general a lo particular-, mis preguntas de investigación y la ruta en mis hallazgos etnográficos.

En el capítulo I “Líneas, formas, entramados y redes” planteo un panorama general sobre el cual se ha estructurado la historia del tejido, el bordado y la costura en diversas culturas del mundo; cito algunos casos concretos donde el tejido ha sido una metáfora para explicar el origen del universo, tanto en la mitología como en la literatura; expongo cómo las mujeres han tenido un rol fundamental en el tejido, entendido éste como un acto creador que da vida.

Veremos por qué el tejido ha sido tan importante para explicar el comportamiento de las sociedades y cómo ha cambiado su estatus a través de la historia, pasando de ser considerado un arte en la época medieval, a una actividad doméstica y pasatiempo en la época Victoriana y durante la Revolución Industrial (Parker, 2010), para finalmente convertirse en la actualidad en una actividad que revoluciona a las mujeres por dentro pero particularmente por fuera: es decir, en el ámbito social y político. Este capítulo lo acompaña su correspondiente video “Tejer para no olvidar” (2012, 8 minutos).

El capítulo II “Suljaa’: Historia y Panorama Etnográfico” lo constituye la etnografía general y el marco histórico del contexto de Guerrero, particularmente la región amuzga, y en concreto el municipio de Xochistlahuaca. Hacemos un recuento de algunos eventos relevantes de la historia del municipio como lo es el fenómeno de los cacicazgos que han sometido a la población indígena hasta la actualidad, dando como resultado una serie de pugnas políticas y formas de resistencia indígena, entre las que destacan la creación del Municipio Autónomo y la consolidación de la Radio Comunitaria Ñomndaa *La Palabra del Agua*. Así mismo, comprenderemos cuáles son los elementos de la cultura amuzga que definen su identidad. Entre estos elementos, los más representativos son la lengua, por un lado, y el conocimiento del tejido en telar de cintura, por el otro. Siendo éste último un trabajo que desempeñan principalmente las mujeres ñomndaa dentro de sus actividades



cotidianas y donde se transmiten los valores de la cultura y se adquieren diversos conocimientos sobre el entorno y la historia. Finalmente, se hace una reflexión sobre los conceptos de arte, artesanía y arte popular en un intento por describir la práctica del tejido en telar de cintura y los textiles como elementos culturales que por los diversos papeles sociales que cumplen, no pueden categorizarse en un concepto exclusivo. A este capítulo le corresponde el documental “Escribiendo sobre el telar” (2013, 12 minutos) que, aunque no es específicamente el reflejo de la pregunta etnográfica de este capítulo, es un puente que ejemplifica dentro de la experiencia concreta del taller de telar de cintura para niñas, cómo es la transmisión del conocimiento del tejido de una generación a otra, y anuncia lo que veremos en el capítulo IV.

En el capítulo III “Ruta Metodológica: Una apuesta por la creatividad” se hace una breve revisión del concepto de etnografía en la historia de la antropología con el fin de proponer una definición enriquecida por la propuesta de algunos autores que la definen en términos de diálogo, horizontalidad, colaboración y co-creación (Rappaport, 2007; Jimeno 2011; Riaño, 2005, 2007). Posteriormente, defino la ruta metodológica establecida a partir de la utilización de medios y narrativas audiovisuales, por un lado, y la impartición de talleres e intercambio de experiencias en torno al arte, la creatividad y las experiencias sensibles que compartí con mis colaboradoras tejedoras, por el otro.

Dedico un apartado a la creatividad en antropología, puesto que es un concepto al que recurro constantemente y que ha sido poco estudiado desde las ciencias sociales. La creatividad en este trabajo es principio metodológico, y al mismo tiempo, objeto de estudio, por lo que hago un breve esbozo sobre este concepto e introduzco ideas que resultan de mi experiencia después de aplicada la metodología, dejando abiertas algunas preguntas que incitan a futuras investigaciones.

Se exponen también en este capítulo, los cuestionamientos teóricos que aporta la antropología visual como campo de estudio (Le Breton, 2007; Pink, 2009; Niney, 2009; Ziri6n, 2015), y c6mo personalmente apliqué dichos principios para un entendimiento de la cultura amuzga con relaci6n a los textiles tradicionales confeccionados por manos femeninas y c6mo el recurso audiovisual explorado en sus dimensiones creativas y en la medida de lo posible sensoriales (es decir, que transmite experiencias asociadas con la

práctica corpórea que implica tejer en telar de cintura), me permitieron desahogar y esclarecer inquietudes etnográficas de índole corporal y manual que no me era posible saciar de manera verbal. El capítulo concluye con el video “Telares Sonoros” (2014, 3 minutos).

En el capítulo IV, “Cooperativa La Flor de Xochistlahuaca: Tradición textil, memoria y resistencia”, analizo el caso de la cooperativa textil *La Flor de Xochistlahuaca*, una organización de tejedoras indígenas que tiene más de 30 años de estar activa. De esta manera, indago en primer lugar, en la historia de la organización y en las historias de vida de algunas de sus participantes, también defino la estructura organizativa y las formas de participación. En segundo lugar, analizo las estrategias de resistencia que implica tejer organizadamente y cómo se tejen lazos solidarios que contribuyen a transformar las ideas sobre lo femenino y que, por ende, cambia la forma de vida de las mujeres al volverse económicamente independientes. En este contexto, veremos las apuestas colaborativas que se tejieron a partir de las diversas actividades y vínculos entre colectivos. A este capítulo le corresponde un video que resulta de una experiencia colaborativa que surge por iniciativa de las tejedoras ante la necesidad de llevar a cabo una campaña de fondeo para recolectar dinero para remodelar su espacio de trabajo: “Re-tejiendo nuestro taller” (2016, 3 minutos).

Finalmente, en el capítulo V “Una experiencia de reconocimiento entre tejedoras de Colombia y México”, contextualizo el trabajo del costurero colombiano *Tejedoras por la Memoria de Sonsón* del municipio de Antioquia y que tuve la oportunidad de conocer en el 2011. Sus trabajos tejidos los elaboran a partir de reconocerse como víctimas directas del conflicto armado en Colombia y narran en sus piezas tejidas, las historias de violencia que han vivido. Estos trabajos viajaron a México gracias al esfuerzo colaborativo de la antropóloga colombiana Isabel González y el mío, con el fin de hacer un recorrido durante tres meses a manera de exposición, la cual se tituló *Tejer con el hilo de la memoria: puntadas de dignidad en medio de la guerra*. Esta exposición viajó al estado de Chiapas para ser compartida con el grupo textil *Malacate Taller Experimental Textil* en Zinacantán, pero principalmente el objetivo fue llegar a Xochistlahuaca con las tejedoras amuzgas para poder presentar la exposición a la par de impartir un taller de elaboración de muñecas para estimular la narrativa de historias de vida marcadas por el hecho de ser tejedoras. Se expone en este capítulo los resultados de la metodología propuesta en el capítulo III.



A esta última sección le corresponde el video documental “El hilo de la memoria” (2015, 20 minutos) que muestra el recorrido por México de la exposición y que un año más tarde fue proyectado en Sonsón, Antioquia a las tejedoras para que pudieran apreciar lo ocurrido en México a raíz de sus trabajos y las reflexiones suscitadas. Como ya mencioné anteriormente, en este viaje a Colombia en el 2016 participé en el *Primer Encuentro de Tejedoras por la Memoria y la Vida* como representante de la experiencia textil en Xochistlahuaca donde las muñecas realizadas durante el taller fueron expuestas en el Museo de Antioquia junto con otras piezas de textiles testimoniales de América Latina.

Cierro la tesis con un anexo etnográfico titulado “Mi cuerpo frente al telar”, en donde comparto algunas de mis notas de campo donde vierto las reflexiones realizadas durante mi experiencia aprendiendo a tejer en telar de cintura. Estas notas están enfocadas a la reflexión sobre el cuerpo como vía de conocimiento y a la comprensión de lo que yo llamo “el lenguaje de los hilos”, y que sólo fue posible comprender a partir de la experiencia encarnada de esta actividad.

Esta investigación despertó en mí nuevas inquietudes y reafirmó el compromiso que como tejedora y antropóloga he adquirido en este recorrido, el tejer puentes de comunicación, unir personas, conectar experiencias y continuar valorando y enalteciendo el tiempo y la dedicación que se le invierte a lo tejido a mano, en donde cada puntada, cada lazada es un pensamiento, un mantra que invita a la reflexión y a la dedicación de ese instante a una actitud, a una acción, a un mensaje, a contar una historia.

Esta tesis es una invitación a provocar nuevas preguntas y despertar intereses compartidos que ayuden a extender lazos solidarios para seguir encontrando en el tejido alternativas de empoderamiento, resistencia y transformación social.

CAPITULO I

Líneas, formas, entramados y redes

En este capítulo hablaremos de manera general del entrelazamiento de conceptos que nos ayudarán a explicar y generar relaciones entre las metáforas humanas que dan sentido e importancia al oficio del tejido y los textiles como productos culturales, así como la asociación de la actividad de la tejeduría al ámbito de lo femenino y sus implicaciones sociales e históricas. Analizaremos la evolución de esta actividad para entender cómo históricamente ha estado relegada a la esfera de lo privado y doméstico por ser silenciosa y discretamente una actividad sumamente poderosa por su capacidad comunicativa, por las relaciones que se tejen alrededor del oficio, por las ideas que se desprenden de esta actividad, y más recientemente por los usos políticos que se le ha atribuido a los productos de este quehacer en muchas latitudes del mundo, no siendo casual entonces que en muchas culturas y en diversos tiempos los textiles hayan sido censurados, al punto tal que hombres y mujeres han sido obligados a olvidar estos conocimientos para insertarse en un sistema económico capitalista, que al convertir a los sujetos en mano de obra barata, les impide desarrollar sus ideas, creatividad y cuestionarse sobre su realidad social.

1.1 Tejer cultura o el lenguaje de los hilos

Hablar de hilos y tejidos es remontarnos a los orígenes de la cultura, o de alguna manera a la aparición del ser humano en el mundo. Es también la historia de las manos creadoras que junto con la capacidad creativa transforman elementos naturales para fabricar herramientas e instrumentos, lo que en antropología hemos denominado cultura material.

Los patrones que encontramos en la naturaleza o en el cuerpo humano representan una inmensidad de figuras simétricas y asimétricas, fractales y espirales infinitos que han acompañado e inspirado la búsqueda simbólica y material de hombres y mujeres en todas las eras y geografías. Toda representación de los objetos naturales y/o materiales muestra complejos patrones, figuras geométricas, modelos de partículas, moléculas, conexiones neuronales, tejidos óseos o tejidos nerviosos que en su constitución microscópica representan los tejidos estructurales que posteriormente el ser humano copia y replica en los artefactos cotidianos, desde la vestimenta hasta la arquitectura y el arte.



Hilos, nudos, enredos, tramas, urdimbres, agujas, cortes, pliegues, zurcidos, bordados, tejidos e hilvanados, son sólo algunos de los conceptos que aluden a la práctica humana creativa -metafórica y literal- de dar vida. Así mismo, estos conceptos se utilizan como metáfora para dotar de significado y riqueza a una de nuestras prácticas cotidianas vitales: el lenguaje en todas sus expresiones, oral, escrito, gestual y corpóreo.

Los elaborados y complejos procesos que envuelven la producción textil, así como el desarrollo de técnicas y métodos para su elaboración, demuestran no sólo un conocimiento desarrollado en la estructura y manejo de materiales para crear artefactos, sino también que este conocimiento ha estado históricamente vinculado al ámbito religioso o espiritual en diversas culturas. Los productos que resultan de la actividad manual de tejer, muchas veces son reconocidos como objetos mediadores en las sociedades, cumplen con un papel particular y portan emblemáticamente la identidad y el reconocimiento del grupo que los produce.

En la historia, la literatura, la mitología y las artes, encontramos que el acto de tejer y los textiles han sido parte fundamental de los grandes relatos y narraciones que han dado sentido a muchas sociedades humanas. Entre los mitos griegos, encontramos muchos aportes y referencia a las mujeres que en el acto de tejer representan diversos aspectos relacionados con la guerra, la espera, el amor y hasta el destino de los pueblos. Se representa en estos relatos la relación de la mujer con el quehacer de la tejeduría y el comportamiento que era esperado por parte de las mujeres.

En la mitología griega tejía la diosa Atenea y enseñaba a las mujeres los trabajos de rueca y telar. Tejían también las Ninfas, porque tejer pertenecía a los ámbitos del amor y la seducción. Tejía Helena, que a causa de ella se desata la guerra entre Esparta y Troya, ella borda las hazañas de griegos y troyanos. Así mismo teje y desteje Penélope durante años engañando a los persistentes pretendientes mientras espera el regreso de Ulises, ella trama en este acto su propio destino. Tejer y destejer simboliza en este relato, la manipulación del tiempo, el tejer representa la espera, y al destejer detiene el tiempo para entretener la espera de su marido (Olmos, 2001).

Por otro lado, en la mitología griega, la noción de destino está ligada a la de tejer. En este sentido, los personajes femeninos de Las Moiras aparecen en distintos relatos mitológicos

como las manipuladoras del destino de cada persona. Las Moiras eran tres hermanas cuyos nombres eran Atropos, Láquesis y Cloto. La vida de cada ser humano estaba resguardada por una Moira que iba tejiendo el hilo de su vida hasta que llegaba a su fin y el hilo era cortado. Ellas tenían el poder sagrado de modificar el destino, por esta razón eran temidas hasta por el mismo Zeus, nadie podía escapar de los designios de estas mujeres (Larrea, 2007).

Otro mito que utiliza la metáfora del hilo ‘que salva la vida’ es la historia de Teseo y el Minotauro, donde Ariadna le salva la vida a Teseo al darle un hilo con el cual pueda guiarse para encontrar la salida del laberinto después de vencer al minotauro.

Así como en la mitología occidental encontramos todas estas metáforas míticas, también en los cuentos populares encontramos historias como “La bella durmiente” o “Las tres hilanderas”, donde las hadas madrinas dotan a las doncellas con el don de saber hilar y tejer como una cualidad deseable y admirable de lo femenino.

Es innegable la importancia que ha tenido el textil y el tejido en la vida social, tanto en lo económico como en la producción de significados, pero sobre todo en la relación que se puede encontrar con lo femenino, la mujer como creadora, es decir, un oficio atribuido y definido por el género. Como veremos más adelante, no sólo en el mundo occidental se producen estos grandes relatos como ocurre entre los griegos, también en otras sociedades como las indígenas en América Latina o en otras partes del mundo, existen mitos que retoman el tejido y su expresión material como aspectos significativos que definen la cultura, la identidad y la permanencia de la práctica textil. En este sentido es interesante hacer una reflexión sobre este aspecto que no tiene nada de casual, sino que sirve para explicar la relación que establecen los humanos con su entorno y para entender el lugar preponderante que esta actividad aparentemente banal, silenciosa y condenada desde occidente al ámbito de lo doméstico y privado, ha tenido en la historia social.

Hago notar aquí que, a lo largo del trabajo, haremos referencia a la palabra ‘tejer’ como concepto representativo de las habilidades y técnicas manuales que involucran la utilización de hilos, agujas, tramas, urdimbres, que implican cocer, pegar, amarrar, y unir. En este sentido, cuando me refiera al concepto ‘tejer’, éste puede incluir el bordado, la técnica de telar, el crochet, *patchwork*, agujas o cualquier otra técnica en torno a esta actividad. En el



caso de las mujeres amuzgas de Xochistlahuaca, el tejido comienza no sólo cuando se urde el hilo para montar el telar, sino mucho antes cuando se siembra el algodón y se cuida hasta ser cosechado para posteriormente ser hilado.

Lo que me interesa de esta perspectiva no es enfocarme en las particularidades de cada técnica, sino en los elementos que conforman la narrativa del textil en su conjunto, ya que todas estas técnicas comparten en común el poder comunicativo de la imagen que representa.

Tim Ingold en su libro *Líneas, una breve historia* (2007) expone una interesante investigación sobre la historia de la línea. La línea no únicamente como ‘figura’ sino como concepto al que se recurrimos constantemente para explicar nuestro entorno. Pensar en el concepto de línea es por consiguiente pensar en las manos que la representan esquemáticamente, es pensar en la superficie sobre la que se dibuja, es reflexionar en la diversidad de líneas, en descifrar las características que hacen que una línea sea línea. ¿Pero de dónde surge este cuestionamiento que aparentemente poco podría aportar a las ciencias sociales? En principio, de la concepción occidental de que la vida es lineal, es decir, se piensa en ella con un principio y un fin, es continua y es imposible que la línea recta se toque a sí misma. Los caminos y senderos pueden ser rectos o curvados, pero siguen la forma lineal.

Los mapas también se trazan a partir de líneas. Se nos enseñan a vivir y conocer el territorio a partir de la segmentación del espacio, incluso el concepto de frontera está representado por una línea. La historia de la línea en este sentido puede ser polémica, por eso vale la pena pensar en las prácticas humanas –como los sistemas de inscripción a los que refiere Ingold y dentro de la que se encuentra por supuesto el acto de tejer- donde la línea es inspiración, pero también es imposición: “El colonialismo no es por tanto, la imposición de un mundo lineal sobre uno no lineal, sino la imposición de un tipo de línea sobre otro” (Ingold, 2007: 17). Esta sutileza muestra que la noción de línea atraviesa culturas y continentes, pero cada tipo de línea nos habla de un particular entendimiento del mundo.

La fortuna o suerte de nuestro destino se cree que puede conocerse a través de la lectura de las líneas de la mano, donde se muestran los quiebres, continuidades, obstáculos y caminos futuros, para lo cual existe toda una corriente interpretativa de este tipo de líneas.

La noción de evolución también se nos presenta como una línea escalonada que va en ascenso. Ingold cuestiona esta noción de evolución y se pregunta qué pasaría si pensáramos la vida no como una línea sino como un sin fin de tejidos en donde cada persona entrelaza sus relaciones a través de los enredos y marañas que representan los hilos de cada ser en el universo: él imagina y concluye “Efectivamente, las líneas tienen el poder de cambiar el mundo” (2007:18).

Me interesa la perspectiva de la línea porque es imposible hablar del tejido y textiles sin pensar que éstos se conforman a través de líneas, y nos interesa porque este tipo de líneas, como ya lo mencionamos, nos pueden mostrar y enseñar perspectivas del mundo que se entretajan a partir de esas nociones básicas que ‘entre líneas’ muestran una concepción particular de la vida. El tejido en telar de cintura consta de dos tipos de líneas principalmente. Estos dos tipos de líneas que se entrecruzan para formar la superficie se denomina urdimbre -líneas verticales desde la perspectiva de la tejedora-, y la trama que es la línea continua que cruza de manera horizontal la urdimbre una y otra vez hasta que el tejido llega a su fin.

El textil en su conjunto de líneas puede concebirse como un texto. Las prendas y objetos resultados del proceso de tejido se expresan visualmente y pueden considerarse un sistema de comunicación porque ordenan y codifican símbolos generando significados.

El textil y la vestimenta han acompañado la historia de la humanidad. Las prendas que cubren el cuerpo “hablan”, son portadoras de mensajes, dicen cosas sobre la cultura, se asocian a una identidad, y se pueden interpretar incluso las relaciones sociales que se establecen a partir de las prendas que se usan, las que se regalan, las que se intercambian, las que se prohíben, en resumen, la ropa es portadora de significados, revolucionando así, la memoria de los pueblos que las producen.

Tejer ha sido no sólo la habilidad para combinar materiales y crear de manera duradera una prueba de la existencia material del ser humano en el mundo, también ha sido la posibilidad de comunicar y crear significados a partir de la escritura sobre diversos materiales.

El objeto tejido es un signo, y dentro del contexto socio-cultural donde se le concibe y cumple con su función signífica; es un lenguaje no verbal a través del cual se comprende la conexión que existe entre la naturaleza, el mito, el hombre, la sociedad y el objeto que



como manifestación material integra su cuerpo y contenido para hacer parte de la vida cotidiana de la comunidad⁴. (Quiñones, 2000. Consultado en febrero 2016).

Considero relevante el trabajo de las antropólogas Denis Arnold y Elvira Espejo quienes han realizado un trabajo de investigación bastante sugerente con relación a los textiles de la región andina en Bolivia. En su libro *Hilos sueltos: los andes desde el textil* (2006) proponen la lectura del textil como un sistema textual de comunicación, como un lenguaje que sirve para archivar información, una forma de memoria de la comunidad. Esta idea de visualidad y textualidad del textil, nos permite argumentar la importancia de que esta actividad se lleve a cabo en la colectividad y que dicho conocimiento sea heredado y adquirido a través de la observación e interiorización de la experiencia corporal. También nos permite entender que sea el medio para indagar en las formas representativas de recordar, transmitir y dar continuidad a la práctica.

En la región de los Andes, han sido muy estudiados desde la antropología y la historia los quipus o kipus, los cuales se describen como nudos tejidos que servían como forma de escritura incaica. A través de los quipus se llevaba la contabilidad de la población, de los tributos, de los alimentos y riquezas de las sociedades. Esta forma de escritura servía para llevar un control, pero era también una forma de documentar la historia y posteriormente la memoria de las sociedades, “diferentes especialistas han demostrado que los quipus también tenían la capacidad de codificar historias, mitos y otras relaciones narrativas, en forma de construcciones gramaticales complejas” (Medina, 2012: 327).

En palabras de Arnold y Espejo: “El textil ha podido subvertir todo el aparato del poder colonizante de los españoles durante siglos. Desde 1572, se prohibía la figuración textil por miedo de los mensajes religiosos e ideológicos codificados en esta iconografía” (2007: 23). La marcada prohibición del textil y sus representaciones seguramente ocurrió en México también, esto podría sugerir que es una de las razones por las cuales las tejedoras actuales desconocen sobre los sentidos antiguos que seguramente tenía para los amuzgos el universo complejo del textil y el telar. Y aunque la técnica se mantiene casi intacta, el registro de la memoria en el cuerpo de la tejedora es la única certeza que nos queda para poder afirmar que los textiles datan de una muy antigua tradición.

⁴ <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/geografia/geofraf1/tejido.htm>

Además de los quipus, existe una extensa variedad de textiles que cumplen diversas funciones sociales, por ejemplo, la faja andina que debía tejer la mujer y que utilizaba durante el embarazo, además de servir para sostener el ombligo y la espalda de la embarazada, eran muy importantes los símbolos, dibujos y colores que se tejían sobre la faja, pues eso determinaría el carácter y la personalidad del recién nacido, quien portaría esta faja durante toda su vida (Arnold y Espejo, 2006). Esta relación era una forma de dar nombre a la persona, pero también de tejerle su destino –a manera de Moira- a través del proceso creativo que experimentaba la tejedora y futura madre.

Como podemos ver, los textiles y el acto de tejer han estado vinculados no sólo en la mitología, sino que han sido una forma de comprender el universo, de ritualizar y representar los ciclos de la naturaleza en algunos casos, en otros como forma de registro, y en algunos más, como forma de escritura textual que servía como repositorio de la memoria, pero también como ornamentación o con fines estéticos. En cualquiera de los casos anteriores, la creatividad, sensibilidad y destreza manual, han jugado un papel vital en el reconocimiento estético y el valor simbólico y social que se le atribuye a este tipo de objetos por ser los portadores de pensamientos, valores y visiones del mundo.

Entre los indios Kogis e Ikas de la Sierra Nevada de Santa Martha en Colombia, poseen mitos sobre el origen del mundo que tienen su principio y ordenamiento en las metáforas textiles: la tierra como la hilandera de pensamientos y el algodón que míticamente circunscribió las montañas que delimitan la Sierra Nevada. El huso se volvió el modelo del cosmos: el movimiento del sol hila el algodón de la vida y recoge la hebra en torno al eje del cosmos. De esta manera, el movimiento humano (la migración) era concebida como una plegaria en la que al recorrer la superficie de la tierra se tejía una manta sobre ella, cada recorrido simbolizaba un hilo “los kogis se refieren a sus ires y venires como tejidos. Los pensamientos de las personas son como hebras. El acto de tejer es el acto de pensar. La tela que tejen y la ropa que llevan se convierte en sus pensamientos.” (Wade, 2004: 58 y 59).

El textil, en todas sus acepciones, ya sea como mapa, como portador de mensajes, como perpetuación de la memoria y la identidad, como metáfora de la creación del universo, como manera de representar las relaciones humanas, o bien en su capacidad subversiva -en manos principalmente de las mujeres para comunicar aquello que de manera equivalente a



lo que representa la oralidad para los hombres en el dominio del poder político y público-, el textil puede leerse y considerarse como un texto.

Texto viene del latín *textus*, “tejido”. Existe una profunda relación entre ambas palabras, pues el texto puede entenderse como la vocalización de la escritura, es decir, le da vida. Voy a retomar una cita que utiliza Denise Arnold que a su vez retoma de J. Svenbro y considero muy acertada para describir esta semejanza: “tengo la impresión de que todo sucede como si el texto estuviese formado por una urdimbre escrita y una trama vocal. Dentro de esta concepción, el texto no sería un objeto estático, sino el nombre de la relación dinámica entre lo escrito y la voz, entre el escritor y el lector”. (Svenbro, 1998: 69. En Arnold, 2007: 407)⁵. En esta cita deja claro que no existe un texto por sí sólo sino en relación con el lector, observador e interprete que da significado a lo que el texto expresa.

En algunas lenguas originarias, tejer y escribir son sinónimos. Según Marta López (1994), la escritura viene de la palabra griega "graphein" o de la latina "scribere", que corresponde a la idea de grabar o tallar sobre algún material. Este origen de la palabra refiere a que la escritura existe mucho antes de asociarla con la forma alfabética que hoy en día conocemos, esto quiere decir que se podía escribir tejiendo, tallando o grabando sobre alguna superficie, lo que Ingold llamaría sistemas de inscripción.

De igual forma, la palabra bordar por ejemplo en náhuatl se denomina *tlamachtli* “que semánticamente se relaciona con lo realizado cuidadosamente y delicadamente. Es de llamar la atención que en lengua teenek al bordado se le denomina *dhucheely* que quiere decir escribir”. (Rocha, 2012: 146).

Impresionada por esta similitud, pregunté entre las tejedoras amuzgas si existía alguna relación semántica entre la palabra tejer y escribir, a lo que me contestaron con toda naturalidad que son sinónimos. Cuando ellas dicen ‘estoy tejiendo’ es lo mismo que ‘estoy escribiendo sobre el telar’ que literalmente se dice *Cuilal’ jeu Nacjoo’ jnom*, donde la palabra *jnom* significa tejer. Es decir que la palabra y el pensamiento son tejidos y plasmados a través de los hilos.

⁵ Fuente original de donde retoma Espejo: Svenbro, J: "La Grecia Arcaica y Clásica. La Invención de la lectura silenciosa" en Cavallo, G. y Chartier, R (1997): *Historia de la Lectura en el Mundo Occidental*. Madrid: Taurus, 2001.

Por otro lado, las figuras que se plasman sobre los lienzos tejidos se denominan en amuzgo *ljeii*, que literalmente significa letras o escritura. En el ámbito escolar llaman *ljeii* a las letras del alfabeto.

En el mundo andino, la textualidad del textil “se centra en la expresión creativa y estética que emerge en el acto de reanimar algo que ha estado muerto” (Arnold, 2007: 58). Según la autora, lo anterior significa que el textil se asociaba también a la guerra y la dualidad muerte-vida durante la época incaica. Mientras el hombre cortaba la cabeza del enemigo, él entregaba la cabeza a la esposa para que la envolviera en una manta tejida por ella, de esta manera transformaba la cabeza enemiga en un individuo de la familia, pues este acto representaba el alumbramiento, el dar vida nuevamente a algo que estaba muerto, y en este renacer se le integra a la familia.

Mientras que las actividades del hombre estaban más encaminadas a la muerte (la guerra y la defensa del territorio), las mujeres tejedoras se encargaban metafóricamente de renacer al muerto en un nuevo ser para “volver las tornas de una etapa de envidia centrada en la muerte hacia una nueva fase de suerte y plenitud” (Arnold, 2007: 58). El proceso textil para ellas, significa convertirse en persona, es decir, el tejido nace como un bebe y conforme se teje, tanto el textil como la tejedora, se convierten en una persona en su totalidad. Lingüísticamente esto es interesante porque “se usan los mismos verbos relacionados con el ‘convertir en persona’ con el inicio del proceso textil, es decir, cuando se arma y urde el telar, y luego al terminar los bordes antes de soltar el textil del telar” (Arnold, 2007: 59).

En la personificación del textil, se piensa que éste tiene boca, que respira y come en cada pasada de la trama, y ese vaivén representa la respiración, por eso la trama es lo que personifica, hace ser persona. En el estudio del textil andino, así como en el mesoamericano, se entretajan las nociones de cuerpo, voz, escritura y memoria.

No únicamente en América Latina encontramos estos referentes. En otras culturas del mundo, como por ejemplo entre los Dogón en Mali, hablar y tejer son conceptos equiparables, por lo que la palabra que utilizan para definir el diálogo, es la misma que se utiliza para referirse al movimiento involucrado en el acto de tejer en el telar (Segarra, 2001).



Se ha encontrado también que narrar y tejer son sinónimos en árabe y en chino. El Nushu fue un lenguaje inventado por las mujeres en el sur de China desde el siglo III de nuestra era, y se traduce literalmente como “escritura de mujeres”, esta forma de escritura sirvió a las mujeres como escapatoria al fuerte machismo que vivían en la época y la idea era que los hombres no tuvieran acceso ni pudieran comprender este lenguaje. Existía en su forma escrita, pero era lo menos recurrente porque si eran hallados por los hombres dichos escritos, los destruían, por lo que en general se ha encontrado que el Nushu era utilizado en abanicos y bordados, a modo de diarios íntimos, donde se plasmaban reflexiones y miedos, o bien descripciones de hechos cotidianos que las madres dejaban a sus hijas o sobrinas a manera de consejos. Este idioma secreto fue necesario porque las mujeres permanecían en casa recluidas hasta que se casaban sin oportunidad de poder asistir a la escuela. Cuando una mujer se casaba, debía mudarse a casa del novio y ahí comenzaba a ser útil el “libro” del Nushu que era un volumen de tela en el que las mujeres de la familia plasmaban su dolor y sus experiencias, y posteriormente dejaban tela en blanco para que la recién casada pudiera plasmar también sus sentimientos, de forma que estos libros familiares se volvieron potentes historias de vida que se heredaban (Montes de Oca, 2015).

En resumen, las líneas que conforman todos los objetos que conocemos, han sido referentes a partir de los cuales los seres humanos hemos ordenado y dado sentido al mundo que nos rodea. El ejercicio textil no sólo cumplió con sus funciones vitales de revestir el cuerpo y construir refugios, sino que la actividad misma de tejer, compleja, laboriosa y demandante, fue enriqueciendo el cúmulo de saberes y conocimientos, al punto tal de volverse en ciertos momentos de la historia, una práctica ritual y religiosa. Aquellas personas que eran diestras en esta labor, eran consideradas como sabias y respetadas.

Con el paso del tiempo, y como iremos observando a lo largo de este trabajo, a la actividad textil se le ha despojado de esta aura sagrada para convertirse en una artesanía, en un objeto folclórico o como souvenir, minimizando no sólo el trabajo del tejedor sino todo el contenido de conocimientos matemáticos, químicos y estéticos que el creador porta y reproduce en cada puntada.

1.2 Cultura material, origen y concepciones del textil en Mesoamérica

En este apartado, examinaremos el textil como memoria material de un modo de pensar y concebir el mundo, así como la importancia visual que tiene la vestimenta como proveedora de identidad y de significados.

Los textiles han jugado un papel fundamental en la construcción de identidad, no sólo para identificarse entre pueblos, sino para hacer distinciones entre clases sociales e incluso para definir y desplegar ideologías.

Entre las múltiples aproximaciones y perspectivas que pueden utilizarse para analizar y abordar el estudio de los textiles, se encuentra la que se enfoca en el aspecto material o en la llamada cultura material. Estos estudios recorren los contextos donde los objetos son fabricados y las mediaciones sociales que éstos representan. Un objeto puede estudiarse desde las condiciones de producción, en términos de identidad, en su función utilitaria, en su aspecto económico o valor de cambio, hasta los significados que se le atribuyen al objeto en sí mismo y a su uso.

El término de “materialidad” es polémico. Algunas religiones como el budismo o el hinduismo han criticado la preeminencia que se le ha otorgado al aspecto material de la existencia humana porque genera disputas y desigualdades. Lo que es muy cierto es que la materialidad es parte elemental de la producción cultural del mundo y que su creación genera conocimientos, da identidad y promueve un tipo de entendimiento cultural.

Para la antropología, la cultura material ha sido un aspecto a estudiar de manera constante y profunda en tanto es evidencia táctil y visible que refleja el proceso de transformación y significación de los objetos, es por ello que a los antropólogos nos fascina estudiarlos.

La pregunta sobre la materialidad puede ir encaminada a saber cómo las sociedades clasifican los objetos, es decir, cuáles son los parámetros sociales para comprender la priorización sobre la clasificación de éstos (Cancino, 2004).

Las necesidades humanas básicas de techo, alimentación y vestimenta no pueden trascender al plano espiritual, son necesidades vitales sin las cuales no sería posible vivir, y es la condición de vitalidad lo que convierte a los objetos materiales en mediadores culturales y en fundamento de tradiciones y costumbres. Por esta razón es sumamente importante en



muchas culturas, por ejemplo, en los rituales fúnebres, que la persona que ha muerto sea enterrada con sus mejores atavíos y con instrumentos cotidianos o de valor afectivo para que la persona pueda emprender el camino al ‘más allá’ sin que ninguno de estos instrumentos materiales le haga falta.

Bruno Latour, dentro de su teoría del actor-red hace mención a los objetos como portadores de relatos, “si no se produce ningún rastro, no ofrecen información alguna al observador y no tendrá efecto visible sobre otros agentes. Permanecen en silencio y ya no son actores: no es posible dar cuenta de ellos” (2005: 117). Es decir, a los objetos hay que hacerlos hablar para entender el papel que éstos juegan como intermediarios entre los humanos.

Otro abordaje al tema de la materialidad es sin duda el aspecto económico que pueden representar los objetos como mercancías, como bienes o productos de intercambio, cuya clasificación se estipula a partir de su valor de uso y su valor de cambio. Este tipo de abordaje lo podemos ver ejemplificado en uno de los libros clásicos de la antropología económica *Ensayo sobre el don* de Marcel Mauss, publicado en 1925 en el que describe el espíritu del don entre los Maoris en Nueva Zelanda que es la fuerza motivadora del sistema económico de intercambio, pero también de prestigio y honor en una sociedad no monetizada. En su análisis se pueden leer las “biografías” de los objetos a las que se refiere un siglo después Latour y que Appadurai reafirma: “Estos objetos valiosos adquieren biografías muy específicas al moverse de lugar en lugar y de mano en mano; del mismo modo, los hombres que los intercambian o ganan o pierden prestigio al adquirir, retener o desprenderse de estos objetos” (1991: 34).

Esta forma de entender la circulación de los objetos dentro de la vida social que ellos establecen al ser dotados de algún tipo de valor (no únicamente económico) es importante y muy interesante, sin embargo, para esta investigación no ahondaremos en esta perspectiva por el grado de profundidad que requiere y porque el tipo de aproximación no es el que para este caso en particular nos interesa, sin embargo, se menciona aquí para no dejar de lado algunas de las contribuciones importantes hechas al estudio de la cultura material dentro del que por supuesto se encuentran los textiles y tejidos.

En la actualidad, el textil es concebido principalmente como una mercancía dentro del sistema económico capitalista, sin embargo, esto no siempre fue así. Para comprender

mejor algunos de los diversos usos del textil, en necesario rastrear la historia de los objetos, en este caso el objeto textil como algo acabado, como un bien material que tiene tanto valor de uso como de cambio, sin embargo, será interesante adentrarnos un poco en la historia durante la época prehispánica, pues considero que es un periodo que podemos usar como referente para comprender cómo han ido cambiando las concepciones y el valor – económico y estético- del textil en México.

Entre los amuzgos, es común que cuando muere una tejedora, ella es enterrada con todos sus huipiles, así como con algunos de sus instrumentos de trabajo. Esta tradición ha resultado en que sean pocos los textiles que aún se conservan para su estudio, pues las condiciones climáticas no han permitido la conservación de estas prendas que fueron tejidas con fibras naturales, así que los pocos vestigios que han demostrado evidencias de la presencia textil en el periodo mesoamericano, han sido restos materiales o instrumentos que se empleaban en el proceso textil (malacates, husos, huesos y machetes), figurillas cerámicas, esculturas en piedra y pinturas murales, por lo que la historia textil se ha reconstruido a partir de dichos restos, códices, crónicas coloniales y documentación de antropólogos o especialistas.

En la actualidad el textil amuzgo cumple una función de uso o utilitaria, es decir, el objeto tiene como fin satisfacer la demanda de cubrir el cuerpo, pero también para el uso cotidiano como envolver las tortillas, manteles para cubrir la mesa. Se hacen textiles como recuerdo para bodas, bautizos o quince años, pero también se teje para vestir al santo. En este sentido cumple con una función social que se observa en ciertos eventos importantes como las fiestas patronales, una boda o incluso un evento escolar. Denota cierto estatus porque hoy en día no cualquiera puede vestirse con huipil por lo caro y laborioso que resulta, es un privilegio tener una madre, tía o abuela que te pueda tejer un huipil para cada evento social.

Para quien teje, resulta prestigioso porque significa el dominio de un conocimiento complejo, pero también porque la posibilidad de vender lo que se teje las posiciona en una situación favorable como proveedoras de una parte sustancial de la economía familiar. Finalmente, el textil es uno de los elementos más visibles que dotan de identidad a hombres y mujeres de la región. Los colores y figuras que se portan en la vestimenta son singulares, y aunque tienen sus variaciones según la comunidad, es un elemento característico y



distinguible entre los amuzgos. Más adelante ahondaremos en esta temática para el caso de las mujeres amuzgas.

Hay investigaciones que demuestran que el tejido más antiguo en Mesoamérica es del periodo Formativo Medio, entre el 1000 y el 800 A.C. (Vaillant 1930: 38). “Las evidencias de tejido en telares más antiguos se remontan respectivamente a 900 y 200 a.C, una encontrada en Zacatenco y otra más antigua en lo que hoy es Tamaulipas alrededor de 1800-1400 a.C.” (Aguilera, 2012: 51).

La técnica textil que por tradición predomina en la región amuzga del estado de Guerrero es el telar de cintura, cuya práctica se remonta al periodo clásico, hace 1500 años aproximadamente (Ramírez, 2004). Es interesante notar que esta técnica, tanto del tejido en telar, como el proceso de aplanado, hilado y urdido del algodón, se mantienen en la actualidad prácticamente intactas, al menos eso se muestra a partir de los restos arqueológicos. En el caso del textil amuzgo, me pareció muy curioso que en fotografías tomadas por la antropóloga especialista en textiles mexicanos Irmgard Weitlane -publicadas en el libro de Kirsten Johnson *Saberes enlazados* (2015) que datan de los años cincuenta, sesentas y setentas, se muestra la indumentaria de aquella época que es sumamente similar a la actual.

En la época prehispánica, el aprendizaje del telar de cintura era parte fundamental de la educación, o era en su totalidad la educación que recibían principalmente las mujeres entre las labores domésticas que les correspondía realizar. Las mujeres eran instruidas ya fuera por mujeres de la misma familia, o bien si pertenecían a la nobleza, contaban con mujeres encargadas de enseñarles el arte textil con mucha severidad. Si las mujeres no mostraban interés en esta actividad eran castigadas como lo muestra el Códice Mendocino, donde eran sus extremidades punzadas con puntas de maguey, eran golpeadas o se les hacía oler el humo del chile quemado (Ramírez, 2004).

Cuando una niña nacía se le involucraba lo más pronto posible en la actividad textil, se le ponía a jugar con hilos y con los instrumentos para que se fuera familiarizando. Se le daban una serie de discurso llamados *huehuehtlahtolli* que englobaban los testimonios de las personas sabias y se reunían como enseñanzas que contenían códigos de comportamiento, la visión moral y las creencias que eran parte del legado cultural. Para el caso de las

mujeres, se recalca la importancia que tenía la labor textil. A los 14 años la niña ya debía conocer muy bien el oficio y a los 16 ya debía dominarlo, lo que significaba que estaban listas para el matrimonio, pues ya podían participar de la vida social y económica de la familia (Ramírez, 2014). Así mismo, cuando una mujer se sentía próxima a la muerte, se solían quemar todos sus utensilios textiles (Weitlaner, 2005).

Los textiles fueron en gran medida elaborados para pagar tributo a la gran Tenochtitlán, por ello las mujeres cumplían con un papel fundamental, pues producían grandes cantidades de textiles que después circulaban entre tlatoanis y guerreros, eran una forma de paga o reconocimiento a los guerreros que habían salido victoriosos en batallas, también servían como moneda de cambio, o bien eran elaborados para las autoridades civiles y religiosas (Pérez, 2010).

Según relatos de Fray Bernardino de Sahagún, el oficio textil estaba bastante especializado, esto quiere decir que había tejedoras que sólo se dedicaban a tejer cierto tipo de objetos o se especializaban en alguno de los procesos como el hilado.

Las mujeres eran quienes sostenían gran parte del mercado productivo, no sólo por ser las creadoras, sino porque esta actividad representaba la circulación en el mercado de fibras, adornos, piedras, conchas y plumas que eran utilizados en la confección. Por esta razón, las mujeres que se destacaban en este oficio eran respetadas y contaban con prestigio social similar al de los guerreros, especialmente aquellas que tejían para los ámbitos de poder y religioso. Este reconocimiento, como ya mencionamos, se reproducía en los discursos *huehuehtlahtolli*, ya que eran partícipes de la economía y la religión.



**Mujer tejiendo. Códice Florentino, libro X.
Foto tomada de la revista Arqueología Mexicana, Textiles de ayer y hoy, 2005.**

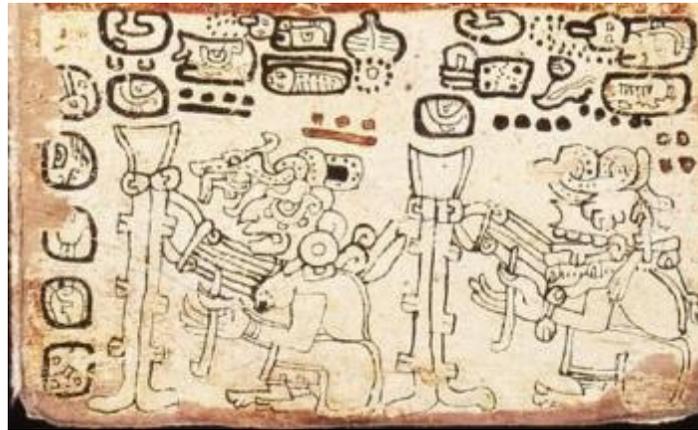


Imagen de la deidad Ixchel asociada a la tejeduría y la fertilidad en la cultura Maya. Códice Madrid⁶.



Xochiquétzal. Códice Borgia⁷

El algodón fue uno de los materiales más importantes con los que se elaboraban las prendas, pues era un material suave y resistente, su uso estuvo restringido a las altas jerarquías y se le tenía un aprecio similar al jade o las plumas. El cultivo del algodón se daba en regiones cálidas, por lo que esto fue uno de los motivos que incentivó al imperio mexica a desarrollar estrategias de dominación en torno a las regiones donde se cultivaba el algodón y donde, por ende, se encontraban las mejores hilanderas y tejedoras.

⁶ Imagen tomada de <https://martescuento.files.wordpress.com/2015/07/ixchel1.png> (Consultada en enero del 2017).

⁷ Imagen tomada de https://es.wikipedia.org/wiki/Xochiquétzal#/media/File:Xochiquetzal_Borgia.jpg (Consultado en enero del 2017).

El Estado de Guerrero, donde hoy se ubica Xochistlahuaca y la región de la Costa Chica, eran fuertes productores de algodón, de este lugar se obtenía el algodón café llamado *coyoichcatl*, o como se conoce en la actualidad, algodón coyuchi, que es un algodón difícil de conseguir. Lo que buscaban con el dominio de la región no era sustituir a los pueblos algodoneros, sino explotar la mano de obra, el conocimiento y la experticia de los cultivadores y por supuesto de las tejedoras.

Al ser altamente estimado el trabajo de las tejedoras, ellas tenían ciertas deidades a quienes se encomendaban para pedir que las hiciera diestras en el oficio. Entre las más importantes se encuentra Mayahuel, Chalchiuhtlicue y Xochiquétzal, eran deidades creadoras, estaban asociadas al alumbramiento y eran tejedoras. En sus representaciones aparecen casi siempre ataviadas con malacates, husos o machetes (Ramírez, 2004). “Xochiquétzal no era más que uno de los nombres que se daban a la diosa madre, Tonacacíhuatl, que significa en sentido recto la mujer de nuestra carne o cuerpo, y en sentido traslaticio la diosa de nuestra sustancia o mantenimiento” (Cíntora, 1990:10).

En este vínculo religioso y sagrado que existe entre el acto de tejer y el textil como producto funcional, se entretajan significados asociados al entorno natural que en el mundo mesoamericano se veneraba y al que se rendía culto. Entre algunos de los estudios sobre este aspecto en mesoamérica, quisiera destacar el trabajo de María del Rosario Ramírez, cuya tesis titulada *Textiles y letanías visuales en Mesoamérica* (2004), desentraña estos vínculos a partir de la relación de los objetos o instrumentos utilizados en el proceso textil con las imágenes que se representaban en dichos instrumentos, y por su puesto con el uso corpóreo que estos utensilios requerían por parte de la tejedora para hacerlos funcionar como activadores del ciclo del cosmos, para dar vida y continuidad a los ciclos y fenómenos de la naturaleza. Entender estos significados puede acercarnos a comprender su pervivencia en la actualidad, aunque sus sentidos hayan cambiado o se hayan perdido.

La forma de ver y dar una explicación a los fenómenos naturales en mesoamérica, se funda en una visión cíclica de la vida, un mundo lleno de dualidades y oposiciones complementarias: día y noche, frío y caliente, arriba y abajo. Así mismo, los fenómenos naturales son cíclicos: el ciclo del agua, el ciclo agrario, las estaciones, etcétera. El sentido de la repetición como orden del ciclo vital fueron elementos importantes para los antiguos



pobladores, quienes proyectaron esta visión en los objetos materiales. Un ejemplo de ello lo podemos observar en los textiles y en los diseños que se expresan de manera repetida, lo cual les daba “una función de invocación, petición o protección (...) así como un carácter de ruego y súplica, por ello se piensan como letanías” (Martínez, 2004).

El afán por la repetición se puede observar también en otras expresiones culturales como los poemas o los cantos, lo que se traduce en español como *Flor* y *Canto*, expresión náhuatl del arte y el símbolo. Estas repeticiones se manifiestan en su sentido cíclico y ritual, dando como resultado expresiones mántricas.

La reiteración de imágenes en los textiles permite hallar una lógica en las secuencias que se manifiestan en diferentes formas y expresiones, donde la letanía basada en la repetición como imagen sonora aquí se propone trasladar este concepto de efecto imprecante a la imagen visual, considerando que, para los indígenas mesoamericanos, la reiteración de elementos era muy importante (Martínez, 2004: 2).

Entonces, los diseños textiles eran una forma de plegaria y de pedimento propiciatorio, formaban discursos visuales que podían leerse y traducirse de igual modo que los quipus en la región andina.

Cada proceso involucrado en el proceso de la elaboración textil tenía sus propios significados y formas visuales. El hilado, por ejemplo, se piensa que comenzó a realizarse al copiar la manera en que las lianas y ramas se torcían en sí mismas formando una especie de hilo. El instrumento que se utilizó en toda Mesoamérica y en algunas otras partes del mundo como Egipto, China y Grecia, para la confección del hilo, fue el malacate.

Malacate viene del verbo en náhuatl *malácatl* que significa ‘dar vueltas o girar en sí mismo’, describiendo literalmente la función del instrumento. El malacate consta de un huso que es lo que hace girar y hacer contrapeso. El movimiento en círculo lo produce la tejedora al hacer girar el huso, cual, si fuera trompo, generalmente sobre una jícara, y de esta manera el hilo se va enredando en el astil que sostiene el huso para que las fibras como el algodón se vayan torciendo hasta formar un hilo del grosor deseado. Es curioso notar que, en los restos arqueológicos encontrados, se ha visto el uso repetido de los diseños sobre el malacate, se adornaba con círculos, flores, serpientes, entre otros, ya que el tejido era una actividad femenina, aquellos diseños que portaba el malacate se asociaban a la fertilidad.



Malacates
Fotografía: Mariana Rivera

Las advocaciones a ciertos elementos de la naturaleza, surgen al observar por ejemplo el comportamiento de ciertos animales y relacionarlos con algunas actividades humanas, por ejemplo, la araña que teje telarañas para poder sobrevivir. Entre las mujeres mapuche en Chile, enredan las telarañas en las muñecas de las niñas que van a iniciarse en el oficio textil para que sean buenas hilanderas y tejedoras. En Mesoamérica se hacía algo similar, cuando se encontraba una telaraña, la mujer la tomaba y se frotaba las manos con ella para absorber el conocimiento. (Martínez, 2004).

Por otro lado, la serpiente también ha sido un animal asociado a la creación textil. En ellas hay un contenido sexual, de fertilidad o de constante renovación porque cambia su piel. En la cosmovisión mesoamericana se le asociaba a la tierra, al rayo y al agua. En los atavíos de las diosas consagradas a la fertilidad y el tejido, llevaban las figuras de serpientes en las fajas o en las faldas. El movimiento que hace el malacate al hilar, va dibujando círculos sobre la jícara en la que rota. Estas figuras o huellas son muy similares a las que deja la serpiente al transitar sobre la superficie de la tierra, por esta razón la serpiente se asocia a la feminidad y al oficio textil que desempeña la mujer (Turok, 1998).

En Xochistlahuaca, preguntando a las tejedoras amuzgas sobre cómo se nombran los instrumentos y los procesos textiles en lengua ñomndaa o amuzgo, desde el aplanado del algodón hasta la confección y tejido de la prenda, Doña Porfiria, una de las fundadoras de la cooperativa *La Flor de Xochistlahuaca*, amablemente me explicó que el algodón tiene diferentes nombres según el estado, dentro del proceso, en el que se encuentra. Por ejemplo, cuando está en la fase de aplanado del algodón, en amuzgo se dice: *Nntja' Jnei'*, que



literalmente significa “que no pesa”. Esta forma de describir el algodón es muy literal y basta con observarlo. El algodón en esta fase es muy volátil y sensible a cualquier ráfaga de viento, por lo que su aplanado requiere sumo cuidado.

Me dijo que el proceso del algodón es una actividad en la que participa tanto el hombre como la mujer. Dijo que tiene que ser la mujer la que siembra la semilla, pues es ella la que da vida, quien tiene la fertilidad. El hombre es quien corta los palos de otate con los que se golpeará el algodón para aplanarlo. También ayuda a armar el estero de hojas de plátano que sostiene el petate sobre el que se aplanan el algodón.

*Tsma*ⁿ se le llama al algodón que aún no está limpio, el que aún contiene la semilla, y significa algo que es frágil. Una vez que se ha limpiado y se le ha sacado la semilla, este algodón ahora se llama *Jñei*ⁿ que significa algo parecido a nube, que se lo puede llevar el viento, algo volátil.

Después el algodón se aplanan con los palos de otate. Cuando el algodón está en este estado se le llama *cantú* que es el plural de serpiente. Se le atribuye este nombre porque el algodón se va estirando en tiras que parecen serpientes, pero además esta asociación con la serpiente es importante en su relación simbólica con la imagen del animal ligado a la fertilidad dentro de la cosmovisión indígena.

Después de aplanado el algodón ya está listo para hilarse. Cuando se está hilando, no se dice de manera literal “estoy hilando” sino que se utiliza la metáfora “estoy haciendo serpientes” (Información obtenida en comunicación directa con la tejedora Porfiria Antonio).

Estos breves bosquejos de la relación lingüística atribuida tanto a los instrumentos como a la práctica de tejer en telar de cintura según las distintas fases del proceso de elaboración textil, deja ver la posibilidad de hacer en el futuro una investigación a profundidad sobre la lengua y la relación que tienen el nombre de los objetos como mediadores de la realidad social y simbólica sobre la que se construye la cosmovisión en relación a los textiles.

Me resulta increíble pensar en los textiles como la imagen de un canto repetitivo, porque entenderlos desde esta dimensión permite un abordaje sensorial hacia ellos, es decir, un objeto material que encarna no sólo la idea de una segunda piel que veremos más adelante, sino que es además un trabajo que involucra la oralidad, la escritura, la lectura y por

supuesto el canto, la repetición en el quehacer manual lleva a la acción necesaria y vital para alcanzar un equilibrio en la naturaleza y con el resto de seres naturales. Por ello, dentro de esta concepción, para procurar y dar continuidad a cada ciclo de la naturaleza, la tejedora debe entregarse en cuerpo y espíritu a las plegarias y letanías infinitas que a diario actualizan con su trabajo textil. Interpreto esta relación cultural que mantiene la tejedora con la naturaleza a través de su telar como un elemento de experiencia que encarna el cuerpo de la tejedora en su quehacer y que se vive de manera particular en cada cultura.

El acto de tejer es entonces central para esta investigación, pues es una expresión cultural que en su materialidad expresa siglos de conocimientos heredados y una técnica que se ha mantenido prácticamente intacta. En esta actividad se han guardado tradiciones, pero principalmente la memoria femenina, que en su constante repetición se ha incorporado de manera inconsciente en el cuerpo para perpetuarlo y reproducirlo hasta el día de hoy.

El textil se puede concebir como un espejo del entorno y sus habitantes, de los mitos y de las concepciones religiosas y sociales de una región y una época. En ellos puede leerse la necesidad de equilibrio que se buscaba entablar con la naturaleza en un diálogo sobrenatural conectado por el oficio manual, representado por el contacto constante con divinidades que sólo la tejedora era capaz de establecer, perpetuando en cada puntada y en cada lazada, la historia a través de la repetición de colores, diseños, formas, movimientos, procesos psicosomáticos que involucran a la mente y al cuerpo, a la cabeza, la mano, la memoria y el corazón.

1.3 El telar como cuerpo de la memoria

Ahora nos enfocaremos en entender el proceso textil y la estructura del telar en su relación con el cuerpo humano, pues como ocurre en muchas culturas, se suele corporeizar a los objetos y dotarlos de cualidades humanas, esto con el fin de dar sentido y explicación al entorno, así como dar un ordenamiento al comportamiento social.

Las tejedoras operan las nociones estéticas de su cultura. Su existencia cotidiana está en relación con una práctica más que artística y creativa, con la que se centra en el cuerpo. El cuerpo, juega un papel fundamental en el oficio de tejer. La habilidad y destreza de las manos para manipular instrumentos y materiales hacen gran parte de la confección total de un textil. El cuerpo puede verse como un territorio con fronteras internas y externas que nos



permite percibir nuestra relación y la mediación que existe entre el cuerpo que observamos y el que sentimos por dentro de nosotros, es decir, aquel con el que podemos dialogar internamente; y el cuerpo que entra en contacto con el exterior a través de los sentidos.

El cuerpo es un conjunto de materia que guarda en su interior muchos tipos de memorias, no sólo en forma de recuerdos o experiencias vividas, sino también aquella memoria que se guarda en el cuerpo y de la que generalmente tenemos menor conciencia, pero que cuando menos lo esperamos está ahí y se activa al realizar una actividad como puede ser escuchar una vieja canción, o al percibir el olor de un perfume que nos recuerda a una persona que teníamos olvidada.

El tejido actúa como mecanismo mnemotécnico para recrear o recordar la sensación original de la experiencia. Generalmente la transmisión cultural ha sido a través de la oralidad, las fiestas y rituales, pero se podría considerar que existe una tradición o transmisión tejida y que a través de ésta se haya formado un sistema por el que se pudo aprender, recordar y conservar los diferentes elementos iconográficos. Es decir, estos pudieron haber sido memorizados y reproducidos al tejerlos en las fajas, huipiles, mantas o quechquémitl (Martínez, 2004: 3).

Tejer es una acción repetitiva que, aunque consta de procesos con ejecuciones variadas, finalmente todo consiste en repetición, puntada tras puntada se acumulan los nudos que dan cuerpo a la tela. La repetición como en cualquier ejercicio manual, es una forma de hacer memoria, de dejar un registro en el cuerpo. Todo lo que se repite queda en la memoria.

En este sentido, tanto la repetición como la percepción sensorial, son necesarias en una actividad como tejer, porque tienen que ver ineludiblemente con la noción de tiempo que se inscribe en el cuerpo. Como vimos anteriormente, tejer es la metáfora que hace detener o acelerar el tiempo y que es realizada únicamente a través de las manos y la actividad del cuerpo. El concepto de tiempo necesita de la mediación humana para existir y para poder incidir, aunque sea metafóricamente sobre él.

Tejer o hilar es una actividad en la que se hace presente la memoria colectiva porque opera como un proceso que se actualiza en el presente cada que esta actividad es repetida y transmitida de generación en generación. De esta manera, tal como el mito, se actualiza y cobra nuevos significados, se adapta a nuevos contextos y al paso del tiempo, de forma tal que es la adaptación el mecanismo que le permite pervivir.

El textil se ha considerado hasta el día de hoy, al menos entre los amuzgos, como un ser vivo. El telar está vivo porque en principio está hecho con materiales que están vivos como lo es el algodón. Los instrumentos están hechos de madera y barro, materiales que también son considerados seres vivos.

Por otro lado, el telar está vivo porque la mujer lo está creando y le está dando una vida. Existe un poder de fertilidad entre los hilos y la mano que los teje para crear una vida. Tejer en telar es equiparable al acto de procrear un hijo. El acto sexual comienza “cuando la urdimbre es atravesada perpendicularmente por una lanzadera que desliza hilos en su interior para crear diseños específicos; acción que mueve los hilos para entrelazar los opuestos y crear la esencia misma del universo” (Gutiérrez Del Ángel, 2012: 13). Esto mantiene relación con que haya textiles específicos para cargar a los bebés; para regalar al esposo, o para tejer a la nuera el día de la boda. Los usos de los textiles cumplen con una esencia humanizada que los define principalmente en su carácter femenino.

En la cultura aymara en Bolivia, a los niños que han cumplido un año, llevan consigo una faja en su cintura a manera de recordatorio de que tuvo una conexión con el ombligo de su madre que se encuentra en la cintura. Por ello la mujer también enfatiza en el tocado de su faja durante la edad en que es reproductiva, para destacar su poder fertilizante.

En lengua ñomndaa o amuzga en Guerrero, cuando una tejedora está tejiendo y se plantea hacer una figura, en lugar de decir “voy a tejer tal figura”, ella dice lo equivalente a “voy a sembrar o voy a plantar”. Lingüísticamente es evidente esta relación no sólo humanizada y del orden de los seres vivos, sino que deja entrever la relación con la siembra, el plantar una semilla en la tierra para germinar una vida, algo equiparable sucede al “sembrar” los hilos dentro de la urdimbre del telar para hacer florecer las figuras del texto. (Entrevista con Rudi y Abella Valtierra. Marzo 2014).

Otra evidencia lingüística que pude rastrear a través de entrevistas y que refuerzan la idea del telar como un ser vivo, se refiere a cuando se termina de tejer el telar y se está a punto de cortar la tela para finalizarla, se dice la expresión *Ncue´ Jnom* que significa “tu telar ha muerto”. Se muestra en esa expresión la necesidad de la muerte para dar paso a la vida de una nueva tela; de igual forma ocurre en el ciclo de la vida humana. (Entrevista con Margarita Gil en Xochistlahuaca en Julio 2014).



La antropóloga Stacy Schaefer en su investigación sobre telares huicholes, menciona que la actividad de tejer representa para ellos el ciclo de la agricultura. Al igual que entre los amuzgos, tienen expresiones similares relacionadas con la siembra para referirse a que están tejiendo. Cada fase y parte del telar representa fenómenos naturales: “los hilos de urdimbre que no están tejidos todavía son el sol. Cuando la tejedora jala cada varilla de lizo hacia ella para hacer una calada está trayendo a los vientos. Cuando la tejedora mueve la calada hacia abajo sobre la urdimbre, está haciendo que llueva” (Schaefer, 2012: 267).

Así mismo, entre los huicholes, coincide la visión del telar como representación de la vida de una persona. Según el testimonio de una mujer, “la vida de cada persona es como un telar, cuando nace uno, es como iniciar un tejido. El camino de la vida de un individuo sigue el mismo que el tejido; y cuando muere la persona, es como terminar el manto” (Schaefer, 2012: 273). Vemos que estas visiones coinciden transculturalmente, sin importar la diferencia de los contextos en los que cada cultura fue dando valor y sentido a la práctica textil.

La tejedora tiene el poder de manipular el tiempo, de transformar la realidad, de ayudar al sol a nacer cada día, trae la lluvia, siembra semillas, conecta con la tierra a la raíz de las figuras que se siembran sobre la urdimbre de su telar para ayudar a crecer los cultivos, así como recrea tiempos míticos al tejer los caminos que siguen los peregrinos a sus sitios sagrados, es decir, acompaña el andar de las personas.

Quizá el reto más grande de la tejedora es ir tejiendo su propia vida sobre el telar. El telar y la tejedora tienen una relación simbiótica de ayuda mutua para reinventarse uno al otro y seguir viviendo. De acuerdo con ciertas concepciones, la tejedora ayuda al sol a nacer cada día al tejerlo una y otra vez en su telar. Si la mujer dejara de tejer, estaría atentando contra su propia existencia al no permitir el nacimiento del sol. Esto remite a la relación religiosa y espiritual que tiene el acto de tejer.

Tejer implica también una relación importante con el espacio. El telar de cintura para ser producido requiere de ciertas condiciones espaciales. Para su realización es necesario que la tejedora se amarre de la cintura al tronco de un árbol, con el fin de que éste sirva como contra peso y pueda ejercer tensión en la estructura del telar para poder apretar los hilos contra su cintura en cada pasada de la trama. El cuerpo debe mantener una tensión

constante y equilibrada con los marcos del telar para que funcione adecuadamente. La tejedora mantiene una relación íntima con el árbol que la cobija con su sombra y le brinda la fuerza opuesta para poder tejer. Ella, sentada sobre el piso de tierra también establece una relación permanente con la superficie del terreno que la soporta. La tierra es a su vez el sustento y fuente de alimento del árbol que sostiene a la tejedora, de esta manera se establece un tipo de relación simbiótica y social entre cuatro elementos vitales para la práctica textil: el árbol, la tejedora, su telar y la tierra. Todos estos elementos están generando vida.

Para los indios koguis de la sierra nevada de Santa Martha en Colombia, por ejemplo, tejer es algo sagrado, no tanto el objeto textil como el acto mismo de tejer. Ellos creen que mientras se teje una tela, el cuerpo del tejedor se alinea con el universo. El telar simboliza el cuerpo humano, “donde las cuatro esquinas representan los hombros y las caderas, y el cruce el corazón. La tierra misma es también un telar, una inmensa trama en la que el sol teje la tela de la vida. En sus cuatro esquinas están los cuatro puntos de los solsticios y los equinoccios, los lugares geométricos entre los cuales el divino tejedor hace mover cada día y cada noche, creando así los mundos de la luz y de la oscuridad, de la vida y de la muerte.” (Davis, 20014: 60).

En la concepción del telar como cuerpo puede observarse que sus elementos son asociados también al funcionamiento de los órganos y partes del cuerpo. Por ejemplo, el hilo generalmente es asociado con el ombligo umbilical, el hilo que conecta a la tejedora con su telar que alimenta con el hilo de la trama. El hilo es un conector que brinda el alimento necesario para el crecimiento del telar.

Existen elementos que se asemejan físicamente a las fibras o estambres: el pelo, el cordón umbilical, los hilos o cuerdas que conectan los planos del cosmos. Todos ellos tienen en común la cualidad de comunicar, unir y consecuentemente, permitir y preservar el flujo de la vida y del tiempo. (Aguilera, 2012: 70).

Finalmente, quiero mencionar la relación del textil con la piel. La piel es el órgano más extenso del cuerpo humano, científicamente es descrita como un ‘tejido’ vivo y flexible que recubre el cuerpo protegiendo a los órganos internos. La piel tiene una gran cantidad de receptores nerviosos que nos permite recibir sensaciones y generar una interacción con el exterior, por eso es uno de los órganos que más nos estimulan porque es la piel por donde



entra una gran cantidad de información sobre el mundo, desde la temperatura, texturas, vibraciones hasta la experiencia del disfrute o del dolor.

En este sentido es indiscutible la analogía que se teje entre la piel y el textil, por ello el textil es considerado literalmente como la segunda piel.

La piel se experimenta como un mediador entre adentro y afuera, una especie de “cernidor, con poros abiertos, que deben ser protegidos. La condición de la piel, y de las capas adicionales de pieles a modo de vestimenta, definen la condición de ser persona” (Arnold, 1999:14).

Es simbólica esta relación además de importante en su contexto, pues el textil tiene socialmente en ciertas culturas como la andina, la misma relevancia que tiene la piel para el cuerpo humano. “El cuerpo en movimiento es para el universo lo que el hilo para el textil” (Gutiérrez del Ángel, 2012: 32). Es decir, uno es fundamental para la existencia del otro y sólo pueden coexistir en esta relación. El cuerpo no puede perder su movimiento como un ser integrado con el universo, el tejedor o la tejedora son como motores que hacen dar vida e inyectan energía para que la Tierra siga su movimiento natural con los ciclos vitales para la vida humana.

Y así como existe una distinción entre las actividades que desempeñan hombres y mujeres, estas últimas han tenido la fortuna y desventura de portar el conocimiento textil, es por ello que las mujeres tenemos un papel primordial en este ejercicio y en su transmisión para que el conocimiento que se engendra en la tecnología del telar se siga comprendiendo y conservando como un entendimiento del funcionamiento del mundo.

Sobre esta relación D. Arnold explica: “Se cree que los hombres piensan con la “cabeza” y las mujeres con el “corazón”. Por ejemplo, es una expresión común en Qaqachaka, Bolivia, que los hombres escribían sus textos históricos con pluma, usando la fuerza del espíritu de la cabeza, en cambio las mujeres “escribían” sus textiles con sus instrumentos de tejido, usando la fuerza del espíritu en el corazón” (Arnold, 1994: 80).

De esta manera, las mujeres tejedoras poseen los conocimientos asignados a esta actividad, pues, por un lado, el papel consagrado al ámbito de lo religioso y divino que supone la tejeduría, las presenta como mujeres sabias y valoradas socialmente. Sin embargo, esta actividad ha tenido su contraparte, debido a la carga cultural que tejer ha tenido en tiempos

posteriores a la dominación española en México, y a partir del Renacimiento en Europa, donde la mujer tejedora ha estado dominada por las fuerzas patriarcales que imponía quehaceres y patrones de comportamiento, denigrando y relegando esta arcaica actividad.

No obstante, tejer en la actualidad cobra un nuevo giro importante que brinda la esperanza de poder subvertir las concepciones negativas y estigmatizantes respecto al oficio de tejer, potencializando sus virtudes y posibles alcances. Esta nueva visión frente a los textiles y el acto de tejer la iremos hilvanando poco a poco en el siguiente apartado.

1.4 De cómo una práctica manual se transformó en práctica revolucionaria

Como hemos visto, los hilos tienen un poder que les ha sido atribuido principalmente a las mujeres; ellas son las portadoras del conocimiento para lograr manipularlos. Con los hilos ellas han podido nombrar, crear, contar historias, heredar, compartir, transformar y producir conocimientos, tanto del entorno natural como del conocimiento humano-social denominado “científico” como los referentes a la química (manejo de materiales y mixtura de sustancias para extraer tintes y fijadores de manera natural) así como conocimientos matemáticos que les permite el conteo de hilos para tejer figuras y hacer distintas mediciones.

Tejer ha permitido ejercer la memoria, ha sido una forma de sanar. El tejer como actividad manual tiene diversas cualidades, entre ellas se destacan: la repetición, la introspección, es una actividad que por lo general se practica de manera colectiva, permite desarrollar habilidades motrices y estimula el cerebro a utilizar ambos hemisferios para una mejor coordinación, estimula la creatividad y desarrolla un sentimiento de complacencia y destreza mental, tranquilidad, genera confianza en los ejecutantes, así también las nociones de tiempo cambian mientras se desarrolla esta actividad, ayudando a controlar el estrés y la ansiedad.

Algunos neurólogos que han estudiado los efectos de las actividades manuales sobre el cerebro, han concluido que tejer ayuda a proteger el cerebro de los daños causados por el envejecimiento⁸. Esta actividad brinda fluidez a los pensamientos pues requiere un nivel de

⁸ Artículo de la CNN consultado el 8 de marzo del 2016 en <http://cnnespanol.cnn.com/2014/03/26/que-ocurre-en-tu-cerebro-cuando-tejes/>



concentración que aísla otro tipo de pensamientos que en la vida cotidiana obstruyen el desempeño de otras actividades o la toma de decisiones.

A partir de mi propia experiencia como tejedora, he tenido la oportunidad de experimentar en mi cuerpo los efectos positivos y las virtudes que tejer ha traído a mi vida, pues estimula la sanación emocional y psicológica a través del ejercicio contemplativo, repetitivo introspectivo y reflexivo. Como podremos ver más adelante, un sinnúmero de mujeres han encontrado su cura a partir de realizar esta actividad, no únicamente con fines recreativos sino desde una perspectiva terapéutica que involucra los contextos sociales donde se ha replicado esta actividad de manera masiva y constante.

Cuando se involucra la creatividad en ciertas actividades, sentimos que podemos restarle importancia a todo lo demás, sentimos que estamos viviendo con plenitud un momento de la vida. De alguna manera, las actividades manuales, pero también otras actividades corporales, como la danza, el teatro o la meditación, en donde la exigencia al cuerpo es tan central, que generalmente se olvida si el cuerpo siente hambre o está cansado, es como si la conciencia del cuerpo desapareciera. Los movimientos repetitivos de tejer activan el sistema nervioso parasimpático, que disipa la respuesta de huida ante situaciones adversas y en lugar de ello, se consigue mantener la calma y enfrentar los problemas.

En este sentido cabe mencionar que, recientemente se ha desarrollado toda una línea de investigación-acción llamada arte terapia, que propone el estímulo de estas actividades creativas para liberar el estrés, como una forma no farmacéutica de regular las emociones o prevenir pensamientos negativos. Tejer puede ser un antidepresivo.

Pienso que otra de las cualidades más importantes que tiene el tejer, es el hecho de que ayuda a fortalecer lazos sociales. Esto es de relevancia para este estudio en particular, donde veremos las implicaciones que esta actividad (que había estado confinada al orden de lo privado, silencioso y solitario), ha cobrado en nuevos contextos donde las habilidades adquiridas les permiten a las mujeres expresar sus emociones y canalizarlas en productos creativos, que además representan una fuente de ingreso para la subsistencia de sus familias, al ser comercializados los productos resultados de su creatividad.

Vemos que, tanto en la mitología como en la historia etnográfica de las diversas culturas, el acto de tejer ha sido confinado en su mayoría a las mujeres. La visión predominante que

tenemos en general de las mujeres que tejen estigmatiza esta actividad como anticuada, restringida a la edad adulta, o que la realizan mujeres abnegadas que permanecen en casa, es decir, tejer se ha vinculado con estereotipos que supuestamente irían en contra de la idea de progreso, modernidad e “igualdad” de género. Sin embargo, hasta hace muy poco tiempo, comienza a retomarse el reconocimiento y respeto hacia las manos creadoras de tan elaborados procesos, esta visión como ya mencionamos, fue destacada durante la época prehispánica cuando tejer pertenecía al orden de lo sagrado, de lo altamente estimado, debido no sólo a la belleza y creatividad aportada a cada prenda de acuerdo con el valor simbólico de su portador y su jerarquía en la sociedad, sino por la complejidad, destreza y verdadero talento que era requerido para realizar tan laboriosas prendas.

No cabe duda de que en la sociedad clásica la mujer es, efectivamente, quien se ocupa de tejer, en cuanto tarea específica de su sexo, tal y como lo fundaban e instituían los mitos relativos a la aparición femenina en el mundo griego como en el romano. Como se recordará en el mito hesiodeo, la primera mujer, que era al mismo tiempo la primera esposa, es connotada efectivamente como un ser que teje, una actividad adquirida mediante la enseñanza de la diosa Atenea, patrona de esa labor, y que será imitada por todas las mujeres de Grecia (Segarra, 2001: 205).

Las mujeres, generalmente alejadas de la alfabetización, recluidas en silencio y vinculadas a la tejeduría, “se sirvieron inteligentemente de él para comunicar y para expresarse explotando la casi universal relación entre tejido y escritura y/o voz” (Segarra, 2001: 215).

No sabemos exactamente desde qué momento la visión de las mujeres como portadoras de un importante conocimiento fue mudando a la visión de su desvalorización. Con esto no queremos decir que durante la época prehispánica las mujeres tuvieran condiciones igualitarias a la de los hombres, pues tal como ahora tenían un papel social poco reconocido y eran privadas de ciertos derechos como poder poseer la tierra u otros bienes materiales, sin embargo, pese a esto, la sociedad tenía una conciencia sobre la importancia de su labor y eran incentivadas en este quehacer por las ventajas que tenía ser parte de este gremio porque eran reconocidas, valoradas y sabían que ejerciendo la tejeduría garantizaban el sustento de sus familias y aseguraban que jamás les faltaría el vestido. El textil que fue la principal fuente de ingresos de las tejedoras en Mesoamérica, más tarde se convirtió en el instrumento de su propia opresión.

Probablemente la desvalorización de la mujer tejedora en México, así como en otros países de América Latina, comenzó a partir de la Conquista y se fue agudizando a la par del



desarrollo de la industria y el capitalismo que fue apoderándose de las estructuras económicas en la que tanto hombres como mujeres han sido explotados como obreros y obreras a la suerte de un patrón. Pese a esto, las mujeres por su condición de género han padecido mayor explotación y la negación de acceso a otro tipo de conocimientos y oportunidades.

Como ejemplo de esta situación, muestro a continuación un par de imágenes del cronista qhichwa hablante y dibujante Waman Puma de Ayala, quien escribió en el siglo XVII *El Primer Nueva Crónica y Buen Gobierno* donde comunicaba a través de escritos y dibujos al rey de España, los abusos cometidos por los conquistadores españoles sobre los pueblos andinos en Bolivia y Perú. Vemos en particular tres imágenes donde se representan tres tejedoras. La primera tejedora es representada en un primer momento durante la época pre colonial donde ocupaba una de las jerarquías más altas de la sociedad o lo que llamaban “la primera calle”. Posteriormente, la segunda y tercera imagen se representa a otras dos tejedoras donde se muestra la situación de opresión a las que eran sometida durante la colonia (Rivera, 2015).



Representación de una tejedora que ocupa la primera calle, es decir,

la jerarquía mayor durante el periodo prehispánico⁹



Imagen de una tejedora joven siendo sometida por un cura durante la colonia, denota el sufrimiento de la mujer¹⁰.



Imagen que muestra a un fraile maltratando a una trabajadora de edad adulta. La leyenda que acompaña la imagen dice: “Fraile Merzenario Morva. Son tan bravos y justicieros y mal trata a los yndios y haze trauajar con un palo en este reyno en las dotrinas no ay rremedio¹¹”

⁹ Imagen tomada de <https://puri2aprendiendovida.wordpress.com/author/puri2aprendiendovida/page/12/> (Consultada en enero del 2017).

¹⁰ Imagen tomada de <http://calibanylabruja.blogspot.mx/p/g.html> (Consultado en enero del 2017)



Para comprender de mejor manera el contexto en el que el oficio de la tejeduría fue modificando los patrones de comportamiento femenino, asignando ciertos roles de género y la división sexual del trabajo, haremos referencia al magnífico libro de Rozsika Parker *The subversive stitch. Embroidery and the making of the feminine* (2010), en el cual hace un análisis minucioso sobre cómo las nociones de feminidad se fueron construyendo socialmente a la par que la actividad del bordado fue tomando distintos matices para funcionar como demarcador cultural sobre el que se construyó el estereotipo de lo que significa ser mujer y cómo se demostraba a través del oficio del bordado, la ‘esencia’ de lo femenino.

Esta autora comienza desentrañando la concepción del bordado en Europa occidental, especialmente en Inglaterra a partir de la época medieval. Durante este periodo, tanto hombres como mujeres se dedicaban al bordado, pues esta actividad se relacionaba con la nobleza, pero sobre todo con el ámbito religioso. Monjas y monjes, dedicaban largas horas en los monasterios a bordar, pues esta actividad era considerada tan relevante como la pintura o la escultura. Los conventos se volvieron centros primarios de producción de bordados con motivos religiosos. La función de estos bordados era la de reafirmar el poder de la iglesia y por supuesto el de la nobleza, relata Parker (2010).

Sin embargo, durante la época Victoriana, el sentido prestigioso que tenían los bordados y sus ejecutores cambió radicalmente y se oscureció el pasado que había dejado el medievo. El acto de bordar mudó a la concepción en la que dicha actividad era inherentemente femenina y que de manera natural y genética, las mujeres estaban destinadas a realizar esta actividad, formaba parte de la esencia femenina. En el siglo XVIII el bordado se consideraba una actividad recreativa que debía realizarse para evitar el ocio en el tiempo libre de las mujeres, saber bordar era la prueba genuina de gentileza y delicadeza. Este discurso, construido políticamente contradice lo que históricamente había acontecido previamente al periodo victoriano, en donde eran en su mayoría hombres quienes bordaban para el rey.

¹¹ Imagen tomada de https://es.wikipedia.org/wiki/Mart%C3%ADn_de_Mur%C3%BAa#/media/File:Guaman_Poma_-_Fraile_mercedario_Morua.jpg (Consultada en enero del 2017).

La feminidad debía ser una cualidad valorada y conquistada por las mismas mujeres, pues era la manera de dar estatus a su marido y familia frente a la sociedad. Las ideas de feminidad fueron acompañando la actividad del bordado, pues en ella se encarna conceptos como la sumisión, la obediencia y la quietud. Era la actividad que mantenía a las mujeres retiradas en silencio, en el ámbito de lo privado, dedicadas exclusivamente a esta actividad. El bordado era la conexión simbólica entre ser niña y convertirse en mujer.

En el ámbito de las artes, el bordado desde el renacimiento fue relegado a la categoría de “arte menor”, utilizando la clasificación de artes menores y artes mayores para desprestigiar las artes producidas por mujeres, cuestión que funcionó desde la época clásica bajo la división arte/artesanía. En el siglo XVIII, esta categorización evoluciona al término “Bellas Artes”, quedando las artesanías y las artes menores totalmente fuera.

La enseñanza del bordado estaba constreñida a las clases altas, sin embargo, la filantropía victoriana predicaba la enseñanza también a las clases trabajadoras, aunque por supuesto el estatus de estas mujeres continuaba siendo marginal, simplemente cumplían el rol de mano de obra en lo que posteriormente serían las maquilas. Con el paso del tiempo, las grandes industrias se han aprovechado de esta cuestión histórica inculcada profundamente en nuestras sociedades para ejercer poder sobre el trabajo de la mujer, en donde ella deja de ser creadora de sus propios productos, para convertirse en replicadora en serie, donde pierde derecho sobre su propia creación y el valor de su trabajo, se convierte en obrera asalariada que solo pone botones, cose dobladillos, pega mangas, dobla cuellos, plancha pantalones o pega etiquetas.

La transformación de las ideas que circundan la actividad del bordado es una muestra de que las concepciones sobre la feminidad son productos sociales y culturales. Para el siglo XIX el bordado y la feminidad ya estaban totalmente conectadas, por lo que las mujeres comienzan a cuestionar este papel socialmente designado y sientan un precedente a través de la conformación de grupos radicales que comienzan a subvertir estas ideas.

Los movimientos artísticos vanguardistas como el dadaísmo y el surrealismo, abrieron un muy pequeño espacio a las mujeres dentro del ámbito “artístico”, proclamando que el arte debía provocar algo relevante en la vida de las personas para que éste dejara de ser un ámbito puramente egoísta del autor, para tener un impacto sobre la sociedad. La



participación de las mujeres en el arte abrió poco a poco, una puerta de aceptación a la creatividad femenina y la transformación de los conceptos sobre los que se construyó la noción de arte.

Posteriormente, gracias a la constante lucha de mujeres artistas, lograron que en los años 60 se les abriera un poco más el espacio en el mundo del arte. Fue la posibilidad de incidir en espacios no domésticos.

El Movimiento Sufragista de Mujeres en el año de 1911 en Inglaterra, recurrió al bordado no sólo como una forma de transformar los conceptos y la función del arte, sino para cambiar las ideas sobre la feminidad y el ser mujer. Organizaron una huelga de hambre a la par que comenzaron a bordar pañuelos con sus firmas como una forma de protesta a su petición política, invitando a otras personas a unirse al movimiento firmando de manera bordada aquellos pañuelos.

Más tarde, el eslogan del Movimiento de las Mujeres por la Liberación en Estados Unidos durante la década de 1960 era “the political is the personal”, refiriéndose con esto a que sus demandas comenzaban desde lo personal y que por ende debían volcarse al ámbito público y político, afirmaban que la situación de opresión de la mujer en lo privado y doméstico era el reflejo de lo que sucedía a mayor escala en la sociedad, normado por las instituciones y las ideologías dominantes. El bordado para ellas, que representaba la actividad doméstica, podía lograr su propia liberación, veían en el bordado la capacidad de proyectar el poder de lo político sobre sus vidas personales. Entender lo personal dentro de lo político era la forma de hacer frente a la subordinación y opresión de la mujer.

Por otro lado, en esta misma década surge el movimiento hippie cuya primicia es la liberación sexual y de expresión para integrar nuevas ideas que subvertían el orden de lo heteronormado. En este sentido, la vestimenta y la imagen corporal fue uno de los cambios más evidentes. Los hombres portaban cabello largo y era común que se vistieran con ropa tradicional tejida o bordada para revelarse ante los estereotipos y normas de la sociedad. En este sentido, el textil y el bordado cobra un nuevo significado y aparece de una manera distinta en el escenario social. Sin embargo, para las mujeres, aunque evidenciaron sus demandas en la búsqueda de mayor igualdad, el concepto de feminidad no cambió

radicalmente, sino que fue remplazado por otro, sin que esto significara necesariamente una mayor libertad.

Recientemente, y a partir de que se retoman las experiencias de activistas feministas desde el siglo XIX, se comienza a asociar el bordado, la colectividad y las protestas políticas como parte de un entramado. Ha surgido un movimiento que en inglés se denomina *craftivism*, término acuñado por Betsy Greer en 2003, que describe la combinación entre el trabajo manual y creativo con el activismo social. Retomando la ya naturalizada asociación de roles con el género, yuxtapone el concepto masculino asociado a la guerra, con el concepto femenino asociado a la manualidad o al trabajo artesanal (Parker, 2010).

Para las mujeres en la actualidad, la historia del bordado es compleja y contradictoria, sin embargo, analizar su recorrido histórico permite entender las definiciones sobre la diferenciación sexual a las que hemos estado sometidas, así como re pensar las definiciones de arte y artesanía que han acompañado esta actividad y que han ido modificando sus acepciones según la conveniencia de las ideologías dominantes que han justificado la opresión de la mujer. Esto nos lleva a reconocer que aún no hemos encontrado una categorización adecuada, no sólo para describir estos procesos sino para transformarlos de forma más justa. La conciencia de la transformación conceptual sobre la construcción social de feminidad y su función, brinda la esperanza de que estos conceptos puedan subvertirse en el futuro.

En comparación con las condiciones de una fábrica o maquila, podría pensarse que el trabajo de las tejedoras tradicionales en comunidades indígenas representa mejores condiciones laborales, sin embargo, no es así en todos los casos. Generalmente, las tejedoras indígenas no tienen la posibilidad de tener una red de comercio amplio que les permita dar un precio justo a su trabajo, además de que ser indígenas le suma un elemento estigmatizante que las margina a un ámbito de lo no valorado. En general, las mujeres indígenas se enfrentan a la desigualdad de género y a la pobreza, teniendo muchas veces como único punto de venta las cabeceras municipales en donde son explotadas por intermediarios que posteriormente revenderán los productos textiles a turistas o en centros comerciales. Esta situación ha hecho que las nuevas generaciones de mujeres herederas del conocimiento y portadoras de la memoria de sus pueblos, se interesen cada vez menos en



aprender y rescatar esta labor puesto que las identifica como indígenas, y aceptar esta identidad muchas veces significa asumir un estado permanente de discriminación.

A pesar del estigma que han soportado las mujeres indígenas tejedoras, vale la pena resaltar que poco a poco en los últimos años el textil ha adoptado nuevos significados fuera de las comunidades indígenas, por parte de la sociedad civil, diseñadores, antropólogos, activistas, entre otros, que han comenzado a revalorar las capacidades comunicativas que tienen los textiles. De esta manera, las mujeres tejedoras indígenas han comenzado a valorar también sus propios conocimientos y poco a poco han conquistado un lugar destacado no sólo dentro de sus comunidades sino principalmente en el exterior, lo que está generando una transformación discursiva y de rescate a esta valiosa labor que han realizado desde hace muchos cientos de años, pero ahora con nuevos significados y potencializando cambios en la forma de concebir lo femenino, de exigir justicia, igualdad de oportunidades y participación política, por eso nos interesa enfocarnos en esta nueva perspectiva desde donde analizaremos algunos casos que son relevantes para continuar reconstruyendo el sentido y la historia impuesta sobre el oficio de tejer.

1.5 Mujeres que urden sus historias. Más que una tradición, un acto político

A continuación, veremos algunos ejemplos en donde la actividad de tejer o bordar, ha significado una verdadera transformación en su función social, tanto para las creadoras como para la sociedad receptora, subvirtiendo conceptos y estereotipos con la finalidad de visibilizar y nombrar lo que se les obligó a callar por mucho tiempo: las secuelas de la represión.

Para hacer frente a situaciones dolorosas, algunas mujeres han tenido un horizonte para poder sobre llevar este escenario. De esta manera comienzan a generar lazos de solidaridad con fines de bienestar colectivo.

Desde hace tiempo, además de antropóloga, dedico parte de mi tiempo a tejer, hallando en esta actividad vías de encuentro con mis pensamientos, pero también ha sido una vía de encuentro con otras mujeres de diversos contextos, rangos de edad y maneras de pensar, todas unidas por el gusto al trabajo manual y creativo. Esta pasión me ha llevado a viajar en busca de las particularidades de los textiles, pero sobretodo en busca de las manos y mentes

creadoras de las mujeres tejedoras, pues en su mayoría y en diversas partes del mundo son ellas quienes llevan a cabo esta labor.

En la actualidad, tejer ha tomado nuevos rumbos y significados según lo ameritan y reclaman los distintos contextos sociales. Me he inspirado en procesos creativos que han desarrollado algunos grupos de mujeres para crear narrativas textiles -a través de elaboradas piezas tejidas y bordadas de manera colectiva-, con el fin de expresar situaciones concretas de lucha, sanación o reivindicación política, como ha ocurrido en países latinoamericanos como Colombia, Chile, Perú y Bolivia. Es en este escenario que se resignifica la práctica textil y surge el cuestionamiento antropológico que me impulsa a llevar a cabo esta investigación.

En varios países de América Latina y el mundo, son las mujeres y los niños las principales víctimas y sobrevivientes en los conflictos armados, quizá por esta razón y por la función social que en diversos lugares la mujer desempeña, coincide que en muchas latitudes del mundo las mujeres se han unido y organizado en torno a la actividad que nos ocupa, el tejer, la cual no sólo es artística y creativa, sino sobre todo es sanadora y cumple una función comunicativa.

Además de las cualidades que tiene esta actividad a nivel emotivo y psicológico, pienso que en general las mujeres se han inclinado por esta práctica porque requiere del cuerpo y la experiencia encarnada para perpetuar y materializar los pensamientos y las emociones en una pieza realizada manualmente, la cual incide no solamente en lo privado e íntimo de la experiencia personal, sino que siempre se dirige a un receptor u observador que lo dota de significado.

La principal fuente de inspiración para este trabajo, fue a partir de una experiencia ocurrida en Medellín, Colombia que tuve oportunidad de presenciar y en la que pude participar. Dicha experiencia fue uno de los primeros encuentros de tejedoras por la memoria que se dio en Colombia. Este evento tuvo la intención de reunir a las integrantes de diversos colectivos o “costureros” colombianos, conformados por mujeres organizadas que compartían en común historias de violencia a causa del conflicto armado. Estas mujeres han recurrido a diversas técnicas manuales y textiles para narrar sus historias. Dentro de los colectivos que participaron se encuentran: *La asociación de víctimas por la paz y la*



esperanza de Sonsón del departamento de Antioquia; las mujeres afrocolombianas *Mujeres tejedoras de sueños y sabores de paz* de Mampuján, Bolívar quienes en el año 2015 fueron acreedoras al Premio Nacional de Paz; y las mujeres de la ciudad de Medellín con su colectivo *Suju: el parque de los sueños justos*.

Estas mujeres encontraron en la acción de tejer, una forma de hacer sus demandas y denuncias políticas, de visibilizar el terror que estaban viviendo. En el ejercicio del tejido colectivo, lograron en primer lugar sanar su dolor, y en segundo, encontraron la forma, desde esta actividad aparentemente ‘silenciosa’, de no quedarse calladas y reivindicar el papel que históricamente se les ha asignado de ‘víctimas’ pasivas y resignadas, para apoderarse del papel de mujeres transformadoras de su realidad.



**Muñeca elaborada por el costurero *Suju: Parque de los sueños justos*. Colombia.
Cada muñeca representa un familiar asesinado o desaparecido.
Fotografía: Mariana Rivera**

En otras regiones de Colombia también han surgido movimientos en torno al tejido y el acto de hacer memoria como actividades que van de la mano. Tejer en este país ha tomado dimensiones políticas y públicas. Principalmente, las mujeres retoman el tejido y lo resignifican con temáticas contemporáneas, haciéndose visibles ante ciertos sectores de la sociedad para quienes habían sido invisibles.

Llegué a participar de este encuentro por mi colega y amiga apasionada por los textiles y el tejido, Isabel González, antropóloga colombiana que lleva impulsando el proyecto *Tejedoras por la Memoria de Sonsón* en Antioquia desde hace seis años, por lo que he mantenido un mayor contacto y cercanía con este costurero en particular. Ella comenzó trabajando en un proyecto de la Universidad de Antioquia en el 2009 en Sonsón donde el objetivo era acercarse a las familias víctimas de la guerra, descubriendo que principalmente eran las mujeres y los niños quienes más padecían las consecuencias al ser sobrevivientes del conflicto armado y que se encontraban solos al enfrentar el dolor, la impotencia y las secuelas del trauma que deja vivir acontecimientos tan violentos.

Isabel propuso que se llevaran a cabo actividades con las mujeres en torno al tejido, sin darse cuenta en ese momento del alcance que ese proyecto tendría. Las mujeres entusiasmadas alrededor de hilos y agujas tomaron la valiente decisión de tejer y bordar sus historias que habían permanecido en silencio por miedo y dolor. El trabajo principal del costurero ha sido potencializar el valor narrativo que tiene el tejido, conformando un espacio de enunciación colectiva para rescatar la dignidad de los que ya no están y dignificarse a sí mismas como sobrevivientes para restablecer los lazos sociales que la guerra rompió.

Los tejidos se han vuelto el emblema que clama por la no repetición de los crímenes e injusticias. Es un llamado a la verdad, a la reparación a los daños de las víctimas y a la sensibilización en todos los estratos y contextos, pero específicamente para recordarle a un país que los dolores y los crímenes no pueden quedar impunes.

A lo largo de la historia contemporánea, desde los años sesentas aproximadamente, han surgido movimientos, que al igual que el de estas mujeres colombianas, lograron a través del tejido, reivindicar y dignificar su lucha en los diversos contextos de conflicto social que han vivido.



Estos movimientos que vinculan el tejido con la resiliencia y la denuncia, han nacido desde las mujeres, precisamente porque esta actividad ha sido relegada a ellas por considerarse un oficio del ámbito doméstico, y pocos son los casos en el que los hombres se han integrado.

Volviendo a las primeras experiencias sobre este tipo de proyectos, una de las más significativas es la que surgió en Chile durante la dictadura de Augusto Pinochet. En este periodo histórico de 1973 a 1989 surgió el movimiento de *Arpilleristas*, cuyo nombre viene de una antigua técnica de trabajo en tejido en donde se cose tela sobre tela y que es una técnica que proviene de las bordadoras de Isla Negra y su contenido es pictórico, parecido al trabajo que realizan los Cuna de Panamá¹². Estos tapices que ellas realizaban, se bordaban sobre costales de papa, azúcar y otros víveres, el material donde se guardan estos alimentos se le llama arpillera, por esta razón se le denominó *arpillera* al resultado de este ejercicio manual realizado sobre dicho material. (Pérez y Viñolo, s/f). Los tapices fueron en primer lugar, una forma de subsistencia al impulsar su venta y comercialización, además de tener una función terapéutica al sanar el dolor. Posteriormente, estas mujeres hartas de la situación de violencia, represión e injusticia, y sintiéndose además asfixiadas ante la impotencia de poder traer de regreso a los desaparecidos, utilizaron esta misma técnica para alzar la ‘voz’ silenciada, y denunciar los abusos cometidos sobre sus pueblos, haciendo del tapiz, un testimonio de la memoria colectiva, cuyo país en dictadura tenía un sólo relato de lo acontecido.

¹² Grupo indígena de la región fronteriza entre Colombia y Panamá. Son conocidos por las *molos* que es una técnica de tejido hecho con telas de colores sobre puestas una con otra, que al recortarlos por capas, van formando figuras.



Arpillera chilena¹³

Al militar con sus hilos sobre las telas testimoniales, las mujeres tejían la resistencia política donde cada puntada significaba una denuncia, un reclamo por justicia y reparación. Esta manera de politizar fue una manera distinta de abordar la problemática, no sólo desde el cuestionamiento de los cánones dominantes, sino posibilitando puntos de encuentro y diálogo con la sociedad civil, buscando alternativas que sabían no llegarían por parte del Estado, sino consolidando una autonomía solidaria y conciliadora para fortalecer el movimiento y organización de las mujeres, ampliando los márgenes de acción de los sujetos.

Otro ejemplo que considero relevante para considerar en la historia de textiles testimoniales, me parece el caso de la organización *Mujeres tejedoras de sueños y sabores de paz* conformada por mujeres afrodescendientes en Mampuján, departamento Bolívar, Colombia.

La comunidad de Mampuján fue desplazada en el año 2000 por parte del bloque “Héroes de Montes de María” de las Autodefensas Unidas de Colombia de manera sumamente

¹³ Fuente de la fotografía: <http://cain.ulster.ac.uk/conflictextiles/> (Consultado en enero del 2017).



violenta. La población fue amenazada de muerte si no abandonaban su territorio esa misma noche.

La gente tuvo que salir huyendo, ayudando a los más vulnerables, ancianos, niños, enfermos o heridos. Este proceso traumático fue enfrentado por un grupo de mujeres a través de la realización de tapices tejidos de manera colectiva, donde comenzaron a narrar las historias que vivían cotidianamente en la región.

Se reunían las mujeres alrededor de la tela, se negociaba el acontecimiento que se iba a representar y se designaban tareas específicas para la elaboración, de manera que cada mujer participaba de la creación total. De esta manera el tapiz funciona a manera de texto, un discurso, un ejercicio de narración consciente, pues al ser realizado colectivamente, se discuten las situaciones que se van a representar, encontrando de manera colectiva la mejor forma o composición visual que representa los sentimientos y el mensaje de todas, por lo que implica consenso, negociación y colaboración.



**Detalle del tapiz “Desplazamiento” elaborado por el costurero *Mujeres tejedoras de sueños y sabores de paz* de Mampuján, Colombia
Fotografía: Mariana Rivera**

Cuestionándome sobre el destino de estas experiencias, sobre su incidencia y resultados en América Latina y el mundo, encontré que, siguiendo el ejemplo de las arpilleras, han surgido diversos grupos, que de igual forma, utilizan esta técnica para representar y narrar.

En el Perú, por ejemplo, surge un colectivo de arpilleras llamado *Mama Quilla*¹⁴. Ellas cuentan que, en el año de 1986, 60 familias fueron desplazadas de su territorio por el conflicto armado en la región en Huayacán. Desde ese día, estas mujeres se organizaron, retomaron la técnica de los tapices y comenzaron a narrar su historia, a denunciar los abusos, pero principalmente a buscar alternativas para un mejor vivir.



Arpillera peruana
Fotografía: Mariana Rivera

Como en Perú y Chile, podemos mencionar otros colectivos como *Ariadna Project*, *Women Refugees*, que es un grupo de mujeres croatas y bosnias quienes fueron desplazadas a causa

¹⁴ Se puede consultar el blog con su trabajo en la página
<http://mamaquillahuaycan.blogspot.mx/2010/06/nuestras-arpilleras.html>



de la guerra, y de la misma forma, utilizaron la técnica de *quilt* o *patchwork* (tela sobre tela) para contar y denunciar su situación (Sanfeliu, 2008).

Por otro lado, siguiendo a Sanfeliu, en el año 2009 hubo una exposición en Baviera, Alemania, donde se reunieron los trabajos de diferentes grupos de arpilleras, la cual se intituló “Hilos del destino: testimonios textiles de violencia, esperanza y sobrevivencia”, en la cual se exhibieron trabajos de mujeres de Afganistán, Alemania, Argentina, Estados Unidos de América, Francia, India, Irlanda del Norte, Nigeria, Palestina, Perú y Chile. Estos tapices fueron los testimonios de una realidad representada por los sujetos y participantes directos de situaciones de conflicto y violencia en diversos momentos históricos (Sanfeliu, 2009).

En México, la utilización del tejido y el bordado con temática política es relativamente nuevo y surge a partir de la situación actual que ha marcado al país, exacerbándose a partir del sexenio presidencial de Felipe Calderón (2006-2012) donde se declara la llamada “guerra contra el narcotráfico”. Se trata de una serie de conflictos sociales muy complejos donde está en juego la lucha de poderes entre el gobierno, el narcotráfico y los emergentes grupos criminales que predominan en distintas áreas geográficas de nuestro país, embargando una extrema violencia que no habíamos podido vislumbrar en otros tiempos. Según el diario *Crónica del poder*, las estadísticas del último sexenio, muestran que:

(...) de las 32 procuradurías generales de justicia de los estados, Secretaría de Seguridad Pública y PGR, hasta el 18 de septiembre del año en curso [2011] se tenía contabilizadas formalmente 40 mil 54 ejecuciones. Sin embargo, esas organizaciones [Movimiento por la Paz, el Centro Mexicano de Derechos Humanos y el Centro de Derechos Humanos Miguel Agustín Pro Juárez] calculan que los muertos podrían alcanzar los 60 mil, debido a que en la contabilidad no se incluyen los muertos sin nombre, sin identificación y sin número¹⁵.

Preocupada por esta serie de conflictos tan evidentes que nos avasallan, no puedo dejar de relacionar las experiencias artísticas y colectivas que ya mencionamos como el bordado y el tejido de tapices como actos políticos, que han realizado diferentes organizaciones en el mundo para alzar la voz a través de su quehacer, y en lo enriquecedor que sería que en México se pudieran compartir estas experiencias para incentivar más proyectos de este tipo que claman no solamente por actividades estimulantes psico-socialmente hablando, sino

¹⁵ <http://www.cronicadelpoder.com/seguridad-publica/201201/60-mil-muertos-por-guerra-al-narco-225-mil-desaparecidos-0>

que llevan a la acción colectiva, a la toma de los espacios públicos para visibilizar esta situación. Esta actividad puede facilitar un espacio de diálogo, intercambio de experiencias y conocimientos, así como una posible organización que desemboque en actos conciliatorios para la comunidad, que bien pueden o no, ser los afectados directos de un conflicto en específico.

Para el caso de México, haré mención del colectivo *Fuentes Rojas. Bordando por la paz: una víctima un pañuelo*, el cual surge en el 2012. Este colectivo se dedica a bordar los casos de asesinato y desaparición sobre pañuelos blancos, llevando de esta manera una especie de registro o memorial ciudadano. Lo interesante de esta actividad es que se realiza en espacios públicos, literalmente se toman la plaza de Coyoacán todos los domingos y durante el día se sientan a bordar y exponer los bordados en la plaza, invitando a los transeúntes a participar y sentarse a bordar con ellas. La mayoría de la gente atraída por los bordados, se acerca a leer cada uno, algunos se animan a tomar el hilo y la aguja y se dan a la tarea de bordar.

Cada bordado intenta devolver la dignidad a aquel desaparecido o muerto, aquel que no volverá jamás. El bordado es un medio que permite el encuentro con otros en el espacio público, permite acercarte a personas que de otra manera no podrías abordar. Genera una conciencia colectiva sobre el conflicto y el horror que atraviesa el país.

Este grupo ha extendido sus hilos a colectivos de otras partes de México como es el caso de Guadalajara donde se replica esta acción. Es un movimiento pacífico que apela al ejercicio de la memoria como eje principal.

En tiempos violentos, el acto de tomar el espacio público para hacer de éste un punto de encuentro, reflexión y organización, ya es en sí mismo un acto revolucionario. Reunirse a bordar, conversar, conocerse e intercambiar conocimientos y formas de pensar es uno de los gestos más rescatables de solidaridad, empatía y tolerancia que se pueden tener para desafiar, hacer frente y domesticar el miedo.

Como resultado de estas experiencias, encontramos avances positivos en materia de sensibilización y reconocimiento de las situaciones de violencia e injusticia social, aventajando en sus denuncias y dando a conocer las infamias cometidas.



El tejido es una hilo que no tiene fin, es un proceso de ajuste a las prácticas cotidianas en donde es necesario insertar un velo simbólico y de profundos significados que nos permita como humanidad reaccionar ante nuestros propios actos, a nuestra historia, a no permitir que se sigan vulnerando los derechos humanos y que sigamos ejerciendo con dignidad una actividad tan noble como la que ofrece el oficio y el lenguaje de los hilos y agujas, aquella que une, pega, cose y transforma materialmente las telas, las fibras y por supuesto nuestras relaciones sociales.

En los próximos capítulos seguiremos desentramando el potencial narrativo y comunicativo que tienen los textiles, así como la importancia de tejer redes entre colectivos que tienen como base este oficio y así vincular el ámbito indígena con el urbano, un pueblo con otro, y por qué no, un país con otro.

1.6 La urdimbre audiovisual

TEJER PARA NO OLVIDAR (2012) 8 minutos.



Segunda opción de visualización:

<https://vimeo.com/58517165>

Con una postura sensible y creativa frente al proceso etnográfico, he encaminado mi experiencia antropológica como la posibilidad de aprender de otros, pero también como la posibilidad de aprender sobre mi misma. La creación audiovisual me ha permitido acercarme a mi ser profundo, pero también desde lo académico he logrado establecer puentes entre la creatividad y lo invisible (los afectos y las emociones), con la producción de conocimiento antropológico sobre bases teóricas y metodológicas. En este sentido, el cine conjuga en mi la pasión de tejer con hilos, tejer con imágenes, tejer con palabras, pero sobre todo tejer comunidad.

Cuando comencé con esta investigación sabía que me enfrentaría a las dificultades que significa intimidar en ciertos espacios y con ciertas mujeres que no comparten la misma lengua, ni la misma historia de vida. Los temas que me interesaban tocar no eran sencillos de nombrar ni de compartir, sabía que la investigación exigía de las personas involucradas cierto nivel de confianza y cercanía para que se atrevieran a crear a mi lado. Por esta razón decidí en primera instancia realizar un trabajo audiovisual personal y altamente reflexivo, buscando exponer mi propia intimidad, por lo que me propuse contar mi historia como mujer, como antropóloga visual y como tejedora. Realicé un primer video donde sería yo quien se expondría ante el otro de una manera honesta, sencilla y que hablara de mi quehacer, mi sensibilidad y mi forma de ver el mundo, aunado a esto, el video expone también los principios y objetivos de mi investigación, fungió al mismo tiempo como una invitación para incentivar a las mujeres con quienes me disponía a realizar trabajo de campo para abrirnos conjuntamente a un diálogo horizontal e íntimo.

Tejer para no olvidar es una foto narrativa puesto que está compuesta únicamente de fotografías fijas, todas de mi archivo personal. Con ayuda de música, sonidos y voz en off logré una composición que narra cómo comencé a tejer, bajo qué contexto y situación de mi vida, mi transitar por este quehacer. Cuento desde la relación con mi abuela hasta la creación de un colectivo de tejedoras con mis compañeras de universidad, después hablo del tejido en contextos de guerra y finalmente lanzo una invitación para tejer historias de manera colectiva.

El objetivo de este primer video era compartir de una manera clara y sencilla el porqué de mi investigación, puesto que en este primer momento aún no tenía claridad del lugar y el grupo de mujeres con quienes trabajaría, por lo que me sirvió como una carta de presentación para poder ser admitida en alguna organización o agrupación de mujeres.

Finalmente, por diversas razones opté por realizar la investigación con las tejedoras amuzgas en Guerrero, así que compartí con ellas este video y algunas con lágrimas en los ojos, pues supongo que se identificaron con mi historia, decidieron contarme su historia como tejedoras, y a partir de este momento comenzamos un recorrido entre hilos y telares en donde nos construimos de ida y vuelta, y enlazamos una relación de amistad, complicidad y ayuda mutua.



CAPITULO II

Suljaa': Historia y panorama etnográfico

Este capítulo es de carácter histórico y etnográfico, busca hilar los acontecimientos importantes que imprimen a la comunidad amuzga de Xochistlahuaca o Suljaa' una identidad particular. Pongo énfasis en la larga historia de cacicazgos que han caracterizado a la región, así como las estrategias de lucha y resistencia del pueblo ñomndaa ante los embates opresores de dichos caciques. Lo anterior se ejemplifica al citar acontecimientos tan relevantes para la historia de Xochistlahuaca como lo fue la creación del municipio autónomo y la experiencia de la radio comunitaria.

Por otro lado, se integran algunas ideas con respecto a la identidad amuzga que la caracteriza principalmente la lengua y la tradición textil. De esta última, nos interesa el papel social que tiene el tejido y por lo tanto las tejedoras dentro de la comunidad, así como los conocimientos implícitos en el proceso de enseñanza-aprendizaje del telar de cintura y los valores sociales y culturales que se transmiten en dicha práctica, por lo que este capítulo brinda un panorama general del tejido en esta región y la participación de las mujeres en esta actividad. Más adelante en el capítulo IV, nos adentraremos en el caso particular de la cooperativa *La Flor de Xochistlahuaca*.

Finalmente, se reflexiona brevemente sobre los conceptos de arte, artesanía y arte popular para intentar explicar por qué los textiles amuzgos no caben dentro de una sola categoría, sino que atraviesan las fronteras teóricas para posicionarse como creaciones que satisfacen demandas comunitarias, identitarias, económicas, políticas, estéticas y sociales.

2.1 *Suljaa' o La llanura de flores:*

*Me dueles tú y me duele tu pueblo,
Me duelen sus calles trincheras de perros,
Me duelen sus niños huérfanos de sueño,
Me duelen sus noches que es testigo mudo
de lo que ven sus ojos cuando te desnudas.
Me duele tu pueblo.
Me duelen sus ríos que se están muriendo,
Me duele el idioma que se está perdiendo.
Me duelen mis manos que están escribiendo.
Me duelen los ojos que no te están viendo,
y después me sigues doliendo.*

Fragmento del poema *Me dueles* de Héctor Onofre

Enfrentarse a recapitular la historia del municipio de Xochistlahuaca en el estado de Guerrero plantea un reto de largo aliento que no pretende ser concretado para fines de esta investigación, sin embargo, haré mención de ciertos eventos o situaciones de carácter histórico que me parecen relevantes para poder comprender la configuración política de una región tan dramáticamente conflictiva y socialmente estratificada en uno de los estados con mayor índice de pobreza, -pero a la vez y contradictoriamente-, tan rica en recursos naturales y culturalmente diversa.

En las regiones de nuestro país habitadas mayoritariamente por pueblos indígenas y comunidades campesinas, se expresan de manera contundente las contradicciones sociales, políticas y económicas que definen la desigualdad social. El origen de esta situación puede resumirse en la larga historia de cacicazgos que han padecido principalmente los estados del sur de México, contribuyendo a la diferenciación de clases sociales, justificando el reparto desigual de los recursos naturales, concentrando el capital cultural y social en los poseedores del capital económico, sustentando el acceso inequitativo a la educación, a la tenencia de la tierra y a los servicios de salud.

En Guerrero se localizan y conviven principalmente cuatro grupos étnicos o sociedades indígenas: mixtecos, tlapanecos, nahuas y amuzgos. Estos últimos tienen su territorio anclado en la región que se conoce como Costa Chica, compartiendo frontera con el estado de Oaxaca donde también habitan algunos grupos. Es decir, los amuzgos comparten territorio con otros grupos indígenas como los nahuas y mixtecos.



La comunidad amuzga de Xochistlahuaca se ubica en el estado de Guerrero y es también el municipio al que pertenecen las comunidades de Tlacoachistlahuaca y Cozoyapan. Xochistlahuaca se denomina en lengua amuzga como *Suljaa'* que literalmente significa “Llanura de Flores” o “Plan de las Flores”. A lo largo del texto utilizaremos indistintamente *Suljaa'* o Xochistlahuaca para referirnos a la región, y utilizaremos el término amuzgo o *ñomndaa* para referirnos a sus habitantes o a la lengua.

En el 2010 el INEGI contabilizó 3,388,768 habitantes en todo el estado de Guerrero, de los cuales 600, 000 son indígenas agrupados en cuatro pueblos “Nu Saavi (mixtecos) que representan el 30.5%, nahuas el 37%, amuzgos 10% y me'phaa (tlapanecos) 26 %” (Díaz, 2014: 26). Así mismo, en el censo del año 2010 había 28,089 habitantes en el municipio de Xochistlahuaca según información de la Secretaría de Desarrollo Social¹⁶.

La lengua que predomina en la región es el amuzgo o *ñomndaa*, que literalmente significa “la palabra del agua”. Esta definición nos deja ver la importancia que tiene el agua dentro de la cultura *ñomndaa* pues incluso la lengua está ligada a ella. El idioma amuzgo viene de la familia lingüística otomangue, subfamilia mixteca, de tipo tonal “esta es la agrupación lingüística con mayor profundidad temporal en México y Centroamérica: se estima que su diversificación interna equivale a 60 siglos mínimo” (De Ávila, 2008: 515). De esta manera, el estudio de la lengua constituye una interesante manera de analizar las relaciones que se establecen con el entorno natural y cultural. Para el caso de los textiles, sería propicio el análisis del telar de cintura desde el campo semántico para poder comprender las posibles relaciones que se entablan con el cuerpo humano, entre otros aspectos del entorno natural. Sin embargo, para esta investigación, el tiempo no ha sido suficiente para adentrarse en este ámbito, así que dejo abierta esta inquietud para una futura investigación.

Los amuzgos se autodenominan *Nn'aⁿcue Ñomndaa* “palabra compuesta que viene de las palabras *ñoom* que significa palabra o idioma y *ndaa* que quiere decir agua y *nn'aⁿcue* que viene de la palabra *nn'an* que quiere decir persona y *ncue* que quiere decir en medio” (López, 1997: 17) o sea, ‘personas de en medio que hablan la palabra del agua’. “Los amuzgos en su historia oral, narran que su pueblo llegó hace mucho tiempo desde el oriente

¹⁶ https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/44891/Guerrero_071.pdf (Consultado en mayo del 2016).

traídos por las corrientes marítimas, que los llevaron a un lugar en medio del agua llamado *Ndyuuaxenncue* que significa tierras de en medio, posteriormente de allí llegaron a la zona costera del pacífico donde actualmente viven” (López: 1997: 12-13).

En otra fuente propuesta por David Valtierra (2012), un hablante nativo del amuzgo, se refiere: “*nn’a* significa gente o persona y el sufijo *ncue*, viene siendo nuestra identidad”. Este sufijo es interesante porque alude a lo que es propio, diversas palabras llevan este sufijo indicando la identidad “es importante notar que el sufijo se usa en varias palabras claves que expresan nuestra identidad, que usamos para no dejar dudas de que algo nos pertenece como pueblo, por ejemplo para decir música de nosotros decimos *somncue*, para decir que es una comunidad propia decimos *tsjoomncue*; para decir que es medicina propia decimos *naseincue*; para decir vestimenta propia decimos *liaancue*” (2012: 324). De esta manera, la estructura de la lengua deja ver la importancia que tiene la identidad y la concepción “de lo propio” para los amuzgos.

En los años cuarenta se instaló en Xochistlahuaca el Instituto Lingüístico de Verano, fomentando el uso de la lengua a través de la religión evangélica protestante y la traducción de la Biblia a la lengua *ñomndaa*. A partir de este momento, numerosos indígenas se adscribieron a esta religión. Para poder traducir la Biblia se inventó la escritura de la lengua y muchos de los que actualmente saben escribir amuzgo remiten que esto sucedió gracias a la presencia de los integrantes del Instituto de quienes los adultos mayores recuerdan bastante adaptados a las costumbres de la comunidad y que en poco tiempo lograron dominar la lengua y establecerse con sus familias un largo periodo de tiempo.

El territorio y la economía

Con respecto al territorio, la tenencia de la tierra es principalmente ejidal pero también existe la propiedad privada y en menor medida la comunal. El modo principal de subsistencia es la agricultura, entre los productos que se cultivan destacan: maíz, frijol, calabaza, café, mango, coco, plátano, cacao, piña y papaya para el consumo familiar. Cuando hay excedente se comercializa en los mercados regionales.

A una escala mínima -en comparación al resto de los productos de consumo primario-, se cultiva el algodón, principalmente en el pueblo de Zacualpan que es conocido como pueblo algodonoero, sin embargo, rara vez se comercializa al exterior, ya que no es bien



remunerado. El algodón se utiliza para el trabajo textil local, por lo que es común que los cultivos de algodón pertenezcan a las familias de las tejedoras y que la venta del algodón sea a las artesanas de otras comunidades.

Otra fuente de ingresos lo representa el trabajo textil que permite a las mujeres vender sus productos a manera de artesanía, ya sea en el mercado de Xochistlahuaca, en Ometepec, o bien lo venden a intermediarios a muy bajo costo. Son pocas las tejedoras que se encuentran asociadas en cooperativas textiles y que por ello tengan posibilidad de salir a vender a ferias y mercados fuera de la localidad para comercializar a un precio justo su trabajo.

Algunas personas se dedican al trabajo de ganadería y en menor medida se emplean como transportistas, quienes generalmente trabajan un vehículo del que no son dueños. Otra manera de empleo es la venta de fuerza de trabajo como campesinos o peones para trabajar en los terrenos de cultivo. Actualmente, los jóvenes prefieren migrar y conseguir otro tipo de empleo en lugar de trabajar en la agricultura. Estos empleos van desde trabajadoras domésticas en el caso de las mujeres y albañiles o policías en el caso de los hombres.

Por otro lado, existe el gremio de los maestros asalariados que conforman el magisterio. Los maestros generalmente tienen un salario que está por encima de lo que gana un campesino o una artesana, por lo que hacen parte de una clase acomodada que en muchos casos apoya las políticas del estado. Existen escuelas bilingües donde laboran maestros indígenas amuzgos y los alumnos son en su mayoría también indígenas. Hay una tensión entre la educación bilingüe y la tradicional, pues según expresan, los docentes monolingües tienden a discriminar el sistema educativo indígena.

Organización política

Anteriormente existía una forma de gobierno tradicional, donde las autoridades eran elegidas por el pueblo. Este sistema de cargos se contrapone a la forma de organización política del municipio que impone el Estado. Según la antropóloga Irma Aguirre, tradicionalmente se establecían cinco cargos de manera jerarquizada, los cuales se describen como: “topil, con duración de un año, topil mayor o jefe de topiles, juez de barrio o inspector, policía y el quinto cargo el comisario ejidal” (2000: 69). Este sistema de cargos

refleja la coexistencia de cargos políticos con los religiosos, teniendo ambos la misma importancia y ejerciendo un poder complementario.

Existen escasas fuentes documentadas donde se relate la historia económica, política y social de los amuzgos, por lo que casi todos los investigadores (López, 1997; Aguirre 2000, 2003; Castro, 1994; Gutiérrez, 2001; Santiago, 2011; Ota, 2013, Díaz, 2014) remiten a las mismas fuentes y cuentan la historia de manera similar. Según estos relatos, el pueblo amuzgo se caracteriza por ser un pueblo de gente aguerrida, que se apega fuertemente a sus creencias y tradiciones, pero al mismo tiempo, sometidos al poder del cacique que impone condiciones desiguales y se aprovecha de la pobreza en la que viven la mayoría de los habitantes para ejercer poder sobre ellos.

Sin embargo, desde hace unas cuatro décadas, grupos de intelectuales indígenas comenzaron a ejercer conciencia crítica e histórica sobre cierta parte de la población, buscando generar entre los indígenas relaciones más equitativas, pero, sobre todo, defender su herencia cultural: derecho al territorio, a los recursos naturales y por supuesto a una educación que valore los conocimientos locales, así como la preservación de la lengua, el vestido, la música, fiestas, rituales y la religiosidad.

A pesar del estatus marginal que significa ser indígena en nuestro país, entre los amuzgos ha surgido una élite indígena que ha seguido los pasos de mestizos y ladinos déspotas, quienes a través del poder económico dominan el ámbito de lo político y son capaces de tomar decisiones arbitrarias e impositivas que sólo benefician a la clase dominante, prestándose a exacerbar una situación de exclusión y racismo por parte de los mismos indígenas hacia sus compañeros, utilizando un lenguaje excluyente y manifestando que hay amuzgos superiores a otros.

La lengua es también un mecanismo de dominación, los hablantes de náhuatl o mixteco que habitan la región no tienen el mismo derecho para ejercer cargos políticos como los amuzgos, incluso entre los hablantes de amuzgo se privilegia a los que hablan la variante de la cabecera de Xochistlahuaca, deslegitimando otras variantes.

Estos líderes que impone el gobierno estatal se les conoce como caciques y son designados de manera impuesta para cooptar el poder municipal, de manera que se centraliza el poder a través de alianzas familiares y religiosas para dominar políticamente los municipios,



pueblos y rancherías. En su gran mayoría, los caciques son gente indígena que han sido privilegiados económica y políticamente para estar al servicio de los mestizos terratenientes, ganaderos y autoridades estatales. Su trabajo es gobernar el municipio imponiendo políticas de despojo y corrupción por medio de la violencia y abuso de poder. Según la antropóloga Viviana Díaz el caique “es el actor social quien detenta el poder económico y político en las zonas rurales y su ejercicio del poder puede basarse en los canales formales de participación política (ejerciendo el cargo de la presidencia, por ejemplo) o a través de canales informales de participación (controlando la designación de autoridades locales)” (Díaz, 2014: 38).

Uno de los autores que mejor describe esta situación de una manera crítica, reflexiva y valiente es el antropólogo Miguel Ángel Gutiérrez Ávila, asesinado el 26 de julio del 2008 en San Marcos, Guerrero cuando regresaba de una estancia en campo en Xochistlahuaca, donde se encontraba realizando una filmación de la danza del tigre para una serie de 4 documentales que se titularía: *Imágenes, voces y música de los pueblos de Guerrero*, por lo que aprovechó para documentar también las agresiones que recibió la radio comunitaria *Radio Ñomndaa, La Palabra del Agua* por parte del gobierno en un intento por dismantelar la estación. Curiosamente, cuando encontraron su cuerpo sin vida ya lo habían despojado de su equipo de filmación¹⁷.

El anhelo de no haber podido concretar su proyecto me incomoda, me indigna y me da razones para avanzar sobre esta necesaria tarea. El silencio de su asesinato deja en evidencia el mensaje de los grupos de poder a quienes les incomodaba la verdad que Miguel Ángel Gutiérrez se atrevió a evidenciar y documentar mientras realizaba trabajo de campo. Sin duda este evento nos hace reflexionar sobre el nivel de involucramiento del antropólogo; genera nuevas preguntas en torno al quehacer antropológico y sobre todo me cuestiona sobre cómo establecer relaciones humanas en un contexto de violencia donde el investigador se encuentra altamente vulnerable. ¿Cómo intervenir en estas circunstancias? ¿Quién tiene el poder sobre lo que se nombra o se deja de nombrar? ¿Perderá la investigación su valor al no poder ser contada en su totalidad? Dejaré abiertas estas preguntas para futuras reflexiones.

¹⁷ <http://www.jornada.unam.mx/2008/08/03/index.php?section=politica&article=015n1pol>
Consultado en 2015.

En el libro *Déspotas y Caciques. Una antropología política de los amuzgos de Guerrero* (2001), Miguel Ángel Gutiérrez narra y analiza la historia de cacicazgos y movimientos de oposición que surgieron como contrapeso. Comienza su análisis explicando la importancia que ha tenido el estatuto de “municipio” como organización territorial y política en las comunidades indígenas, las cuales siempre han creído que la vía de la institucionalización es la auténtica, legal y genuina forma de representar al pueblo. Sin embargo, la institucionalidad sólo ha servido para justificar los abusos de poder y legitimar cualquier decisión arbitraria y déspota. Se le suma a esto el estatus social y económico privilegiado que brinda pertenecer a una cabecera o municipio como si esto fuera sinónimo de superioridad. En este sentido, es interesante mirar en retrospectiva y entender cómo históricamente las sociedades marcan diferencias que se originan y expresan en el sentido de pertenencia, de validación e imposición de los valores y significados propios sobre los ajenos en busca de legitimidad y reconocimiento social.

La constante lucha por mantener el poder centralizado la podemos percibir en la historia de Xochistlahuaca y se hace comprensible a través del estudio de aspectos lingüísticos. Bartolomé López, profesor bilingüe de Xochistlahuaca, señala: “El nombre que recibe la lengua de manera oficial es “amuzgo” (amoxco), su nombre tiene origen en la lengua nahua, una palabra compuesta de dos vocablos, Amox (tli) que quiere decir libros y (co) que es locativo, por lo que amoxco quiere decir *lugar de libros*. Este nombre se debe probablemente a la designación de Xochistlahuaca como Cabecera Administrativa y Religiosa y lugar donde se tenía el control por escrito de los sucesos de la región” (1997: 15). De esta manera, en el origen semántico de esta palabra quedó inscrita la importancia y jerarquía de la división territorial con sus diversos estatutos. Posteriormente veremos cómo el significado de esta palabra expresa literalmente su contenido siendo que la historia de cacicazgos, injusticias, violencia e impunidad es una batalla que hoy en día se intensifica y complejiza.

Considero que el trabajo de Miguel Ángel Gutiérrez es de los más completos con respecto a la compilación de eventos históricos que fueron moldeando la historia política de la región amuzga. Sin embargo, hay otros autores que han aportado a la construcción de un panorama más amplio desde diferentes temáticas que aportan a la comprensión de la cultura amuzga. Entre estos autores destaca el trabajo de la antropóloga Irma Aguirre, quien por muchos



años se dedicó al estudio y comprensión de la formación de liderazgos femeninos indígenas, específicamente trabajó el caso de la líder fundadora de la cooperativa textil *La Flor de Xochistlahuaca*, la señora Florentina López de Jesús, por lo que su trabajo representa una importante referencia para dar continuidad a la historia que ella comenzó a trazar desde una perspectiva de género.

Por otro lado, se encuentra el trabajo de Viviana Díaz (2014), quien desarrolla su tesis de maestría en antropología social y analiza el proceso de consolidación del municipio autónomo que existió entre los amuzgos, completando con su investigación el esfuerzo de recapitulación histórica que Miguel Ángel Gutiérrez realizó en su momento.

También contamos con el valioso aporte de David Valtierra (2012) y Bartolomé López (1997), originarios del pueblo de Xochistlahuaca y quienes se han dedicado a escribir y reseñar desde una visión interna la historia cultural y lingüística de su región.

Finalmente, el trabajo de Gen Ota (2013) sobre la historia de la radio comunitaria es también un gran aporte que narra no sólo los conflictos y obstáculos que la radio ha tenido que sortear para dar continuidad a las transmisiones, sino que expresa la importancia y las implicaciones sociales del derecho a la comunicación autónoma desde la lengua indígena.

2.2 Resistencia del pueblo ñomndaa

Es curioso que, en periodos de aproximadamente diez años, desde hace cuatro décadas, se han suscitado movilizaciones sociales y protestas indígenas masivas en Xochistlahuaca. Una de las primeras luchas organizadas en Xochistlahuaca fue por la creación de la escuela secundaria en los años setenta cuando comenzaba por primera vez a impulsarse la educación bilingüe en las escuelas oficiales. Muchos de los proyectos que se han consolidado como la escuela secundaria o la carretera, han sido resultado del trabajo colaborativo y organizado de la comunidad como consecuencia del hartazgo a la nula atención por parte del gobierno, por lo que decidieron tomar en sus manos las decisiones y llevaron a cabo acciones para mejorar su condición de vida. A partir del movimiento por la creación de la escuela secundaria, los hombres comenzaron a involucrar a sus esposas en la lucha porque reconocían su necesaria participación para lograr conquistar el objetivo del movimiento. Demostraron con valentía su determinación y a partir de este momento las

mujeres han estado involucradas en asuntos políticos y muchas veces son quienes encabezan la insurgencia.

El poblado de Xochistlahuaca ha estado por muchos años sometido al poderío de Ometepec, tierra de ganaderos y terratenientes, pero a su vez y contradictoriamente, en su estatuto de municipio, replica en su interior la estratificación piramidal en la que se organiza el regimiento. Esto es relevante porque todas las movilizaciones por parte de la población han estado enfocadas a la destitución de los gobiernos locales impuestos por el Estado.

Otro de los temas en disputa es la tenencia de la tierra y la recuperación de las mismas en manos de caciques, esto es a su vez una lucha étnica y de clase que se registra desde principios del siglo pasado. Por otro lado, la defensa de los recursos naturales también ha sido motivo de movilizaciones sociales por parte de la población.

El primer movimiento masivo indígena de los amuzgos se da en 1979 para derrocar el gobierno priísta que se había impuesto de manera violenta. Esto no quiere decir que anteriormente no hayan existido levantamientos indígenas, sino que este fue el primero en tal magnitud. Este periodo histórico es de importancia en gran parte porque la mujer indígena se organiza y tiene una visible participación política. Fue este año que se depuso a la presidenta municipal Josefina Flores representante del PRI, aunque posteriormente se restituyó, con lo que el gobernador demostró que podía quitar o designar presidentes municipales a su antojo. (Gutiérrez, 2001).

Con la imposición de los gobiernos locales, se va perdiendo la autoridad de los ancianos y principales de la cabecera municipal y se anula el Consejo Supremo Amuzgo, que había sido impulsado por el Instituto Nacional Indigenista, anulando las formas de autoridad y representación tradicional de la región. Esto no quiere decir que la forma de gobierno anterior fuera igualitaria y armoniosa o que representara los ideales de toda la población amuzga, pero este evento representa un primer quiebre decisivo para los eventos que acontecerían después.

Surge a la par en este periodo, un grupo intelectual indígena que funciona como contrapeso al poder dominante. Este grupo de personas se denominan *Los Orientadores*, quienes se organizan ante la situación déspota e injusta y se posicionan frente a las decisiones políticas



y las desigualdades económicas, y crean una organización independiente a los partidos políticos. El trabajo del grupo consistía en orientar a los campesinos para organizarse, para generar conciencia crítica entre la población que no comprendía que ellos tenían el poder de destituir a quien no les pareciera un gobernante adecuado. Este grupo había sido formado por estudiantes de Chapingo, y el Consejo Supremo Amuzgo les extendió credenciales como asesores (Gutiérrez, 2001). Como resultado del trabajo que realizaron los orientadores, se hizo el primer mitin-marcha, se toma por primera vez el palacio municipal y se plantearon nuevas formas de organización.

Posteriormente, el gobierno de Rufino Añorve, militante del PRI -impuesto dos veces como presidente municipal- representó un periodo de sangre y violencia para quienes estaban en su contra exigiendo igualdad y justicia. Añorve se encargó de dividir a la población y crear enfrentamientos mientras él y sus partidarios se enriquecía ilícitamente y ejercían su poder como caciques.

Esta ola de violencia y abuso de poder orilló a la población a organizar una fuerza política opuesta que retomó la organización comunitaria tradicional como uno de los objetivos para reestablecer una forma de gobierno distinta a la de los caciques.

No entraremos en detalle sobre las distintas movilizaciones indígenas en esta región porque llevaría muchas páginas explicarlo, nos enfocaremos únicamente en mencionar aquellos eventos ocurridos a partir del año 2002 que considero de importancia para comprender y situarnos en el contexto presente del pueblo amuzgo.

Municipio Autónomo y surgimiento de la radio Ñomndaa

El año de 2002 fue muy importante para la comunidad de Xochistlahuaca porque durante este año se consolidaron dos proyectos fundamentales para su historia. Por un lado, se dio la conformación de Xochistlahuaca como Municipio Autónomo, y por el otro, se consolida el proyecto de la radio comunitaria. Ambos proyectos son relevantes porque fueron las semillas que impulsaron procesos de organización indígena en la búsqueda de una autonomía política y para generar solidaridad y conciencia en la población sobre la situación de explotación e imposición política a la que habían estado sometidos siempre.

El proyecto del municipio autónomo surge como una iniciativa para destituir al gobierno partidista impuesto por el estado y reestablecer el gobierno de autoridades tradicionales. En este año las Autoridades Tradicionales retoman el poder y su forma de organización política basada en usos y costumbres, y lanzan un comunicado para declarar la autonomía del municipio. Esto sucede al mismo tiempo que el alcalde “oficial” toma posesión de su cargo el primero de diciembre del 2002.

La decisión de lanzar el comunicado declarando a Xochistlahuaca municipio autónomo se origina en medio del desconocimiento por parte del gobierno de los acuerdos firmados en San Andrés, Chiapas. Influenciados por el Movimiento Zapatista de Liberación Nacional, se redacta el comunicado firmado por las Autoridades Tradicionales de Xochistlahuaca (Nanma’ian Ndaatyuaa Suljaa’) en el cual se mencionan las razones para tomar esta decisión. Comparto aquí algunos fragmentos:

El pasado 20 de noviembre de 2002, en una jornada histórica para el pueblo Nanncue Ñomndaa de Suljaa’ (Amuzgo) y para los pueblos indios de todo México, nosotros los habitantes del municipio de Suljaa’ (Xochistlahuaca), estado de Guerrero, establecimos un gobierno municipal de acuerdo al derecho consuetudinario y a la cultura del pueblo Nanncue Ñomndaa.

En Asamblea de la Comunidad y sobre la propuesta que hicieron nuestros Calandyo (Principales, Ejidatarios y Ancianos), nombramos a siete Nanma’n’iaan Ndaatyuaa Suljaa’ (Autoridades Tradicionales del Municipio de Xochistlahuaca) para que dirijan los destinos de nuestras comunidades bajo el principio de “servir obedeciendo al mandato del pueblo y no servirse de él” y en ejercicio de la autonomía a la que legítimamente tenemos derecho como pueblo originario de estas tierras mexicanas, con cultura, instituciones, lengua y territorio propios.

De este modo nosotros los Nanncue Ñomndaa de Suljaa’ restablecimos nuestras formas tradicionales de gobierno que desde hace tiempo fueron violentadas por el Estado Mexicano, quien desde hace años impuso el régimen de partidos a nuestro pueblo, siendo que dicha forma de hacer política no ha servido para el desarrollo de nuestro pueblo, sino para conformar gobiernos corruptos, caciquiles, impuesto desde arriba por los poderosos, que lo único que han hecho es empeorar la difícil situación de los habitantes indígenas del Municipio.

Al gobierno de México, le decimos que si no ha sido capaz de resolver nuestros problemas como pueblo Nanncue Ñomndaa (Amuzgo), ni sacarnos de la pobreza en la cual hemos vivido históricamente, exigimos que nos permita vivir en paz en nuestras comunidades con nuestra propia forma de organización y gobierno. No estamos planteando separarnos de esta nación mexicana que tanto queremos, ni con los pueblos con que hemos construido



*juntos nuestra historia, queremos que nos dejen vivir como sabemos, tejiendo los hilos de nuestro propio desarrollo. Nosotros los amuzgos, somos un pueblo pacífico y de trabajo, dedicados a nuestras tierras y a nuestras familias.*¹⁸

La proclama del Municipio Autónomo fue muy importante como movimiento político porque hacía contrapeso a las acciones del gobierno oficial ocupado por caciques corruptos y violentos, cuya política era el despojo a los más pobres para enriquecer el poder. La filosofía que respaldó el ideal de autonomía se había retomado de la experiencia del EZLN y fue fuente de inspiración para construir la autonomía amuzga.

El gobierno autónomo estaba constituido por siete autoridades, entre quienes se encontraba como única mujer, la señora Florentina López de Jesús, tejedora y fundadora de la cooperativa textil *La Flor de Xochistlahuaca* y a quien referiremos en el capítulo IV.

Entre los ayudantes de las autoridades se encontraban David Valtierra, fundador de la radio comunitaria y Héctor Onofre, poeta, sociólogo, campesino de origen nahua y autor del epígrafe con el que comienza este capítulo. El trabajo que ambos desempeñaban estaba orientado a organizar las áreas de justicia, comercio, educación, cultura, salud y medio ambiente.

Mientras me encontraba haciendo trabajo de campo, azarosamente me encontré un escrito entre un cúmulo de papeles que había en la cooperativa textil *La Flor de Xochistlahuaca*, para mi sorpresa leí una hermosa poesía. Atraída por el contenido fui a buscar al autor, Héctor Onofre. Tuve la oportunidad de conocerlo y realizarle una entrevista. Grabé y utilicé fragmentos de sus poemas para integrarlos en dos productos audiovisuales que conforman también esta investigación, uno de ellos titulado *Telares Sonoros* (2014), y el otro *El Hilo de la memoria* (2015).

Por el contenido de su poesía me di cuenta -además de su extraordinario talento-, que en la escritura expresaba su molestia por la desigualdad social, su preocupación por la pobreza y la marginación que vivía la gente nahua como él, pero también sus hermanos amuzgos sometidos al poder de la élite indígena y mestiza. Su poesía lleva dolor y nostalgia de la

¹⁸ Consultado en: <http://www.nodo50.org/pchiapas/mexico/noticias/amuzgo.htm>
Abril 2015.

cultura, las raíces y los conocimientos tradicionales que se han ido perdiendo al instaurarse el capitalismo y los gobiernos déspotas y autoritarios.

Me contó su historia de vida y la gran pobreza que vivió su familia. Relata que eran nómadas pues carecían de tierra para trabajar y debían moverse en busca de alimentos o para emplearse como peones en las tierras de otros. Pero a pesar de la pobreza, su familia sembró en él valores de justicia y solidaridad. Lo impulsaron a salir a estudiar a la Ciudad de México a pesar de la precariedad. Al terminar su carrera en sociología, se dio cuenta que lo que él quería era ser campesino, que la lucha estaba en el campo y no en las aulas y que la autonomía se construye desde el reconocimiento a lo que es propio, a la identidad. Volvió al municipio a trabajar como campesino al lado de su padre y se casó con una mujer amuzga. Siempre ha apoyado los movimientos indígenas que reclaman causas justas, pues ha vivido en carne propia la pobreza y la discriminación que unos amuzgos ejercen sobre los otros. En palabras de Héctor Onofre:

Nosotros aquí perdimos la lengua náhuatl y aprendimos amuzgo, nos hicimos amuzgos por la fuerza.

Nosotros nacimos en los cerros, aquí todavía hay nómadas. Nosotros éramos nómadas hasta hace unos 50 años, o sea vivíamos en un lugar un mes y llegabas por allá y te quedabas en otro lado porque hay buena fruta o buena pesca te quedas, y ya que se acaban esos animalitos te vas para otro lado y así. No había un sentido de pertenencia a un lugar, o sea, llegabas y no fincabas, simplemente vivías, y ahora si regresas a esos lugares cercanos ya todo tienen cercos y tienen dueño y antes eran de nosotros, pero nunca le pusimos cerca. Era otra visión de la gente de antes. Ya mi jefe se vino para acá en los años 60 que me dieron un pedazo de tierra aquí y ya hice una casita, pero era una referencia al pueblo, nosotros seguíamos en el cerro, creo que ya cuando entré a la escuela ya se vino toda la familia y nos quedamos aquí.

Yo fui a la escuela, pero después de salir de la escuela me hice campesino y me vine acá, ya no creía en eso de la escuela y me regreso y me pongo con mi papá. Como unos 10 o 12 años me quedé en el campo, me hice de monte, me olvidé que fui a la escuela hasta que la miseria ya no aguanta uno, y anda uno buscando, pero de hecho mucho tiempo me dediqué totalmente al campo hasta hace unos 4 años que ya mis hijas están creciendo y tienes que buscarle de todo.

Yo estudié sociología en Chapingo. Yo me vine y mi jefe me acampesinó. Todavía trabajé con él dos años, pero nosotros éramos campesinos, dijera Marx casi lumpen, la raza, que tienes que chingarle para que comas todos los días, y él me dijo que eso era bueno y ahí me seguí. Me olvidé de la escuela, yo nunca busqué trabajo en ninguna dependencia, yo nada más me dediqué al campo. Hasta hace unos años que la veía muy seria y decía yo, bueno yo fui a la escuela, qué no me darán unos trabajitos y me empecé a actualizar en



algunas cosas, pero mucho tiempo estuve en el campo con Socorro sembrando maíz, hasta hoy sembramos.

Esta pequeña introducción a su historia de vida muestra el perfil de Héctor Onofre y los motivos que lo orillaron de manera humilde y honesta, a dedicarse a las labores propias del campo, pero sin olvidar que debía ayudar a su pueblo para accionar en contra de los abusos cometidos por el gobierno. Siempre tuvo clara la necesidad de organizarse como pueblo para resistir:

Cuanto teníamos el movimiento del Municipio Autónomo más o menos en el 2001, estuvimos rescatando todas las cosas, de los trabajos, todo eso. Entonces hay una señora doña Florentina, ella estuvo con nosotros y seguido nos reuníamos y veía yo cómo se teje. Y cada que hablo del pueblo y de las cosas que estamos viviendo, y pensé que era bueno escribir algo, y si a mucha gente le gustó. Así fue que hicimos varios poemas cuando estaba el movimiento y luego en la radio comenzamos a difundir.

Finalmente, el Municipio Autónomo se perdió. Los que estuvimos apoyando como David y yo, aquí estamos. Seguimos trabajando con la gente, pero era como una coyuntura. Había una efervescencia a nivel nacional de movimientos indígenas y pues aquí también estaba muy duro, muy fuerte. Hicimos varias cosas. Simpatizábamos con los zapatistas. Pero también eran tiempo que la gente le entraba. Me acuerdo que nosotros repoblamos ese río de peces, ¡imagínate! Un día hicimos un recorrido como con 500 gentes, todo ese río, pero muchísima gente, eso no lo vas a ver nunca, para cuidar la fauna y la flora del río. La gente a todo le entraba y ahora como que se vino para abajo, creen que los partidos les van a solucionar los problemas y pues es más difícil la organización.

El río ya prácticamente lo vendieron, ya en estas secas se van a ver las consecuencias. Hicimos muchas cosas con el movimiento y de ahí nace la idea de escribir algunas cosas, una forma de distraerse, estar contento y estar bien.

Cuando yo estudié en la secundaria comía una vez al día, yo y mi hermano comíamos una vez al día, o sea a las dos de la tarde un kilo de tortillas, se acababan, nada de que iba a haber café, nada, nada. Hasta el otro día a las dos de la tarde y era tortilla, sal y me robaba un chilito de monte, me iba de escondidas a robar el chile para hacer salsa, pero era una al día, muy cabrón. Y de pura casualidad hice el examen y pasé y pues ya me quedé y me gustó lo social. Y precisamente eso me hizo que nunca buscara un empleo ni nada de eso, sino que me dedicara al campo. Ya después viene David y empezamos a hacer equipo y aquí estamos.

Nosotros sembramos, es lo que nos mantiene, es la forma de vida, por eso tenemos esa forma de pensar, de cuestionar lo que está pasando. Yo creo que por eso escribo, da tristeza a veces, no se pueden hacer más cosas, pero así estamos. (Entrevista con Héctor Onofre realizada en Xochistlahuaca en Julio del 2014).

Como bien lo expresa Héctor Onofre, la autonomía que se instauró en Suljaa' pretendía ser una vía a la libre determinación y el fomento al rescate de los conocimientos tradicionales y las formas de gobierno propias que simbolizan para el pueblo amuzgo un reflejo de su

identidad indígena. La autonomía significaba también la posibilidad de dejar de ser explotados, de buscar por sus propios medios una vida digna y decorosa, pero sobre todo, hacer una reflexión crítica en la población sobre su situación como explotados y las implicaciones que tiene el capitalismo instaurado en las regiones rurales campesinas, con el fin de concientizar a la población amuzga sobre la necesidad de erradicar de una vez por todas el poderío caciquil.

Entre los logros que se obtuvieron a partir de la instauración del Municipio Autónomo se encuentra el programa de reforestación; la biblioteca Wa' Libro Suljaa'; la Policía Comunitaria y la Radio Comunitaria *Ñomndaa La Palabra del Agua* (Díaz, 2014).

En el 2004, dos años después de haber lanzado el comunicado donde se informa la restauración del Municipio Autónomo y las Autoridades Tradicionales, comienzan las transmisiones de la radio comunitaria. Este proyecto ha sido exitoso hasta el presente pues realmente logró consolidar un medio de conciencia social y vinculó a otras personas de comunidades vecinas que seguían las transmisiones en lengua ñomndaa y podían enterarse de las diversas problemáticas que aquejaban la región y las diversas situaciones de injusticia, represión y hostigamiento que recibían los compañeros que apoyaban estas causas.

La radio consiguió reforzar la identidad común como pueblo amuzgo y afianzó el proyecto político del Municipio Autónomo comenzando por ejercer el derecho a la comunicación y generando sus propios contenidos.

En abril del 2006 ocurre otro evento que marcó fuertemente el movimiento de la radio y fue la visita de la caravana del EZLN denominada “la otra campaña” al territorio amuzgo. Se da un primer encuentro entre la comandancia zapatista y las Autoridades Tradicionales en donde participaron también las tejedoras de la cooperativa *La Flor de Xochistlahuaca*, exponiendo su trabajo organizado y platicando sobre las condiciones de la mujer indígena en el municipio. En la siguiente imagen¹⁹ podemos ver a la líder y fundadora de la cooperativa Florentina López de Jesús que se encuentra al costado izquierdo del subcomandante Marcos. A lado de Florentina, podemos ver a la señora Porfiria Antonio,

¹⁹ Fuente de la imagen

<http://lapalabradelagua.espora.org/2016/04/21/a-diez-anos-de-la-otra-en-suljaa/>



fundadora también de la cooperativa y actual presidenta de la organización al ser sucesora del cargo después del fallecimiento de Florentina.



Fundadoras de la cooperativa con el subcomandante Marcos

El subcomandante Marcos apoyó la radio haciendo un programa para transmitir mientras se encontraban haciendo la visita. Los participantes de la radio y autoridades tradicionales se declararon adherentes a la otra campaña.

Al poco tiempo la radio comenzó a recibir hostigamientos por parte del Estado y la policía hasta el punto que uno de sus integrantes fue encarcelado y enjuiciado injustamente, impugnado por actos ilícitos como el “robo” de una frecuencia del espectro radial fuera de los marcos de la ley. Muchos de los integrantes de la radio fueron agredidos, por periodos de tiempo intermitente se clausuró la estación y se tuvieron que interrumpir las transmisiones.

Surge a la par una estación de radio que intenta ser la competencia, la cual pertenece a la cacique y presidenta municipal representante del PRI Aceadeth Rocha, cuyo único fin es desprestigiar la radio comunitaria e intenta comprar a sus radioescuchas prometiendo conciertos con agrupaciones famosas, fiestas y sabotando los eventos de apoyo a la radio ñomndaa.

Todas estas adversidades fueron desgastando el movimiento autónomo y a sus representantes. El PRI se propuso retomar el poder y exigir que se le devolviera el palacio municipal y a cambio prometieron mantener el Consejo de Ancianos, sin embargo “sus funciones fueron desvirtuadas al punto que los cargos que ocuparían serían de barrenderos, cuidadores de panteón, etcétera” (Díaz, 2014: 122).

En el 2009 se hizo una asamblea y se conformó el Frente Comunitario de Xochistlahuaca que se encarga de denunciar el hostigamiento y la persecución de los opositores al gobierno municipal.

La falta de reconocimiento jurídico de la autonomía y la intervención del Estado fueron algunos de los motivos por los cuales no se pudo mantenerse la iniciativa del Municipio Autónomo, así como la división política ejercida por los partidos y la falta de lealtad y compromiso de ciertos actores, que dio lugar al debilitamiento de la organización. El 7 de octubre del 2012 concluyó el gobierno tradicional y el municipio autónomo.

A partir de este momento el gobierno se mantiene de manera oficial y el presidente municipal es instaurado por el gobierno estatal. Actualmente existen núcleos de resistencia que van desde la permanencia de la radio comunitaria hasta la consolidación de cooperativas textiles que apoyan de diversas maneras la pervivencia de la cultura y sus tradiciones, como el oficio de tejer en telar de cintura, y más recientemente se ha creado un centro cultural llamado *Suljaa' Espacio de Arte y Cultura* donde se imparten talleres enfocados al rescate de la lengua y las expresiones artísticas de la región. Así mismo se ha conformado un grupo de jóvenes que impulsan el rescate de la música tradicional, organizan fandangos, imparten clases de música y se ha organizado una orquesta juvenil.

2.3 Más allá del arte y la artesanía. Tejer entre las mujeres ñomndaa

Como ya se mencionó, la historia del municipio de Xochistlahuaca nos muestra los embates, movimientos y ejercicios de resistencia que han tenido que sortear los distintos grupos en contra del poder centralizado en manos de caciques para poder sobrevivir y legitimar una lucha de oposición.

En este apartado me enfocaré en uno de estos grupos que yo he llamado de “resistencia” conformado por las tejedoras ñomndaa, quienes en su quehacer cotidiano mantienen viva



una de las prácticas tradicionales a la que se han dedicado la mayoría de las mujeres de la región amuzga, me refiero a la práctica textil, que involucra el tejido en telar de cintura. Veremos por qué el oficio de las tejedoras es un ejemplo de resistencia y solidaridad entre mujeres artesanas que se extiende a otros actores de la comunidad como niños y jóvenes, pues son las mujeres quienes se encargan de transmitir los valores y conocimientos en el núcleo familiar y -de manera más actual- son en muchos casos las proveedoras del sustento económico gracias a su oficio.

Retomaré las propuestas teóricas de un par de mujeres tejedoras ñomndaa que además de su trabajo como tejedoras, también se han dedicado a la labor de investigación sobre la práctica textil de su región. Este es el caso de Genoveva Santiago (2011) originaria del pueblo Guadalupe Victoria y Rosalinda López (2012) originaria de Cozoyoapan, pues considero fundamental apoyar esta investigación en fuentes locales contemporáneas que aportan de manera certera a la experiencia vivida alrededor de la práctica textil desde el interior de la cultura. También retomaré el legado de la antropóloga Irma Aguirre (2000, 2003) porque considero que su trabajo es relevante para poder referir a eventos pasados acontecidos entre las mujeres tejedoras y en específico el trabajo que respecta a la cooperativa textil *La Flor de Xochistlahuaca*, para que a manera de hilo conductor esta investigación de continuidad a los aportes de la investigación de Aguirre en torno a una forma de organización femenina regida por el saber compartido de tejer en telar de cintura.

El tejido en telar de cintura significa un proceso de resistencia porque ha sobrevivido la conquista, la colonia, incluso los movimientos revolucionarios en donde se pudo poner en peligro este conocimiento.

Utilizo el término de resistencia en distintas dimensiones para referirme a aquellos procesos que sobreviven a pesar de los factores que detentan contra su existencia, que se resisten al olvido y a la desaparición. Esta resistencia no significa que permanecen inmutables en el tiempo o que perviven como prácticas oprimidas o clandestinas, sino todo lo contrario, que logran las adaptaciones necesarias para poder reproducirse, pero sobre todo que en el ejercicio de esta labor, conservan y protegen la historia y el legado cultural de su identidad, subvirtiendo estereotipos y construyendo formas alternativas de subsistencia que les permitan ser más libres para consolidar nuevas formas de socialización donde el poder sea

distribuido más equitativamente. Esta forma de entender la resistencia está basada en la comprensión que expresan las tejedoras sobre este concepto, el cual han utilizado en diversas ocasiones cuando se refieren a su trabajo, en especial para hacer referencia a su labor social en la enseñanza de telar de cintura a las niñas de la comunidad.

El acto de resistencia conlleva también relaciones de poder, pues en el interior de casi cualquier grupo se generan fricciones y tensiones en la medida que alguien busca imponer o sustraer trabajo y obtener ventajas sobre otro. James Scott en su libro *Los dominados y el arte de la resistencia*, retoma las expresiones culturales de las clases bajas para ejemplificar cómo ciertas estrategias de comunicación que van más allá de la escritura, representan formas ideales para la resistencia cultural.

La ventaja de la comunicación oral (incluyendo los gestos, la indumentaria, la danza, etcétera) es que el transmisor no deja de controlar los factores de su difusión: el público, el lugar, las circunstancias, la interpretación (Scott, 2000: 193).

Margarita Zárate en su libro *Resistencias en movimiento de dignidad, deseo y emociones, una mirada antropológica* (2012), describe la resistencia como “la existencia de una subcultura de subalternidad, un código colectivo en el cual las estrategias para oponerse a la dominación y la explotación son comunicadas, compartidas, representadas a sí mismas ideológicamente. Es una conciencia compartida de pertenencia a una clase, una ideología subalterna contra hegemónica” (2012: 148). De acuerdo a esta visión, los textiles y las técnicas de tejido, pueden ser consideradas prácticas de resistencia en el sentido de que su transmisión, ya sea de manera oral o a través de la observación, han servido para que este conocimiento perviva en el tiempo y mantenga en su proceso de elaboración, la sustancia cultural -por llamarle de algún modo- de unas de las características fundamentales de la identidad ñomndaa, que son la práctica textil y la indumentaria tradicional.

Por otro lado, de manera oral se ha transmitido la historia y el legado de la fundadora de la cooperativa textil *La Flor de Xochistlahuaca*, la señora Florentina López de Jesús, que aún después de fallecida representa para las mujeres tejedoras de esta organización un referente o ejemplo a seguir como mujer amuzga, que ahora a manera de relato del pasado, ejerce un poder sobre la continuidad de la estructura sobre la que se organiza el espacio o taller de producción y comercialización textil. Espacio donde además se actualizan los significados y prácticas de las mujeres que día a día subvierten con su trabajo las nociones tradicionales



de lo que se considera que debe ser una mujer indígena de la comunidad. El legado y la herencia que dejó Florentina, desprende lágrimas cada vez que se refieren o hacen mención a ella. Pienso que esta percepción colectiva sobre una mujer que las ayudó a consolidarse como grupo y que sembró una semilla de resistencia y autonomía, seguirá en el futuro siendo ejemplo para nuevas generaciones que la recordarán de una manera engrandecida, y a manera de leyenda o mito, sostendrá y dará cohesión interna a la organización. Sobre el proceso de consolidación de esta cooperativa y las historias de sus integrantes, las abordaremos dos capítulos adelante.

Finalmente, considero a las tejedoras como un grupo de resistencia porque me parece que su labor ha venido sorteando desde hace muchos años el embate capitalista. En primer lugar, porque la competencia en el mercado frente a la ropa de fábrica es desigual, puesto que es mucho más accesible en costos la ropa de fábrica que una pieza elaborada a mano que puede implicar hasta 5 meses de trabajo dependiendo de la prenda, diseño, materiales y colores que se empleen. La gente de la región busca opciones económicamente más accesibles para poder vestir a la familia, quedando relegado el trabajo textil para aquellas personas que tienen el poder adquisitivo para poder comprar una prenda de este tipo, o bien se plantea otro escenario que es el más frecuente y que consiste en la explotación del trabajo textil por parte de intermediarios que compran a muy bajo costo y posteriormente revenden fuera de la comunidad. En este ámbito se replica también el sistema caciquil que ya hemos visto permea el ámbito político y territorial. Respecto a esta situación Héctor Onofre nos comenta en una entrevista realizada en Xochistlahuaca en el 2015:

Sí, se está perdiendo lo de los tejidos porque es una forma de explotación a la que se someten las mujeres. Si van a ser artesanas es para que las exploten o van a explotar, pero más seguro es que las van a explotar. Si van a ser comerciantes, ahí sí van a tener dinero. Mucha gente ya no quiere hacerlo, quien lo hace es por gusto y para ellos. La mayor parte lo hace porque no tiene otra cosa, pero ya ven los ingresos ¿cuánto son? Yo calculo que a la semana son 50 pesos, te imaginas cuántas horas. ¿A cómo sale la hora? A peso, ni a peso. Se está perdiendo, esto es lo que tratamos de rescatar.

Durante múltiples estancias en campo, pude presenciar la triste situación económica que viven la mayoría de las tejedoras, especialmente las de mayor edad que tienen menores oportunidades de comercializar sus prendas al exterior. Muchas de ellas desvalorizan su propio trabajo afirmando que como no saben leer ni escribir, o no saben expresarse en

español, o bien porque no tuvieron oportunidad de ir a la escuela, que su único conocimiento es el de saber tejer, diciéndolo casi siempre como un lamento o con resignación.

A diferencia de las mujeres colombianas tejedoras por la memoria, cuyo caso relataremos más adelante, en México, las mujeres amuzgas, por tradición más que por militancia, ejercen un papel social particular como tejedoras, que involucra por un lado un aspecto simbólico y tradicional que deviene de la cosmovisión prehispánica de origen mesoamericano y que se refiere a la relación que tiene el género femenino con la ritualidad religiosa con la cual estaba asociado el conocimiento textil. Hoy en día esta concepción ya no se encuentra muy presente, sin embargo, esta actividad y su contenido simbólico se siguen reproduciendo a través de la memoria corporal requerida para su aprendizaje, por lo que el trabajo del telar de cintura en las comunidades amuzgas representa el patrimonio cultural y fortalece la identidad ñomnda.

El tejido es uno de los conocimientos más estructurados y organizados que encontramos en las culturas indígenas. A través del tejido podemos ver la existencia del pensamiento mítico, social y ritual, cosmovisión, historia y un mundo mediado por la relación con la naturaleza (Santiago, 2011: 49).

El telar de cintura amuzgo y los textiles, conjugan un cúmulo de conocimientos estéticos, matemáticos, químicos, botánicos e históricos que albergan la memoria del pueblo ñomndaa.

En la práctica del tejido se aprende la combinación de los colores, la composición de los diseños, la clasificación de los animales y las plantas, el manejo del conteo y la medición necesarios para construir los tejidos, la textura de las telas y sobre todo aprenden a expresar la relación simbólica que la persona guarda con la naturaleza (Santiago, 2011: 29).

Yecenia López de Jesús, joven tejedora amuzga compartió conmigo su sentir frente a lo que para ella significa tejer:

Todas las mujeres del pueblo amuzgo se dedican al arte de tejer y yo aprendí con mi mamá, fue mi primera maestra y mis tías que también me enseñaron. Yo creo que además que es un trabajo muy antiguo de las abuelas, también es algo vivo que habita en cada persona por convicción que nos gusta mucho hacer, porque en cada telar es ir tejiendo hilo por hilo y tiene muchísimo valor porque la mujer va tejiendo por momentos, va tejiendo sentimientos. Ahorita estamos en un atardecer por ejemplo, y estamos tejiendo en el telar, entonces toda prenda que se hace en el telar, no solo porque es bonito se va a vender la prenda, sino que es todo un arte, es una prenda que tiene vida de alguna manera porque se tejen momentos, sentimientos y el momento en que la persona se encuentra en ese instante



cuando se amarra un telar a su cintura, es la conexión de la mujer y la tierra, es una combinación de todo lo que nos rodea, de dónde venimos, dónde nacemos. (Entrevista con Yecenia López en Xochistlahuaca en julio del 2015).

Por otro lado, las tejedoras han adquirido recientemente un nuevo rol social a partir de la existencia de cooperativas y organizaciones económicas en torno a la producción de textiles, lo que las convierte en muchos casos en las proveedoras principales de la economía familiar a través de la comercialización de sus tejidos. Esta otra manera de integrar el textil a la vida económica de forma organizada ha sido una manera en que las mujeres han transformado la experiencia cotidiana de ser mujer, teniendo en la actualidad otro tipo de aspiraciones, y en muchas ocasiones incluso rechazando la posibilidad de casarse y tener hijos, por ejemplo.

Sin duda, ésta es otra forma de hacer de lo personal y cotidiano algo político, que se diferencia del caso de Colombia en que el oficio de tejer se apropia por parte de las mujeres para ejercer una función de denuncia en el ámbito público, con el fin de visibilizar a través de sus tejidos las historias de violencia que han vivido a causa del conflicto armado. Para el caso de Xochistlahuaca ocurre una transformación que comienza en la esfera de lo privado, en lo cotidiano y que poco a poco al convertirse en un oficio ejercido de manera organizada, tiene una incidencia importante en lo público que se refleja en la estructura organizativa de la comunidad, desde lo familiar, lo comunitario, hasta lo político.

A pesar de las diferencias contextuales e históricas entre ambas experiencias, vemos que en ambos casos, tanto el tejido como los textiles son motor y medio transformador de las mujeres, tanto a nivel personal como colectivo, en lo privado como en lo público. En el último capítulo conoceremos más sobre la experiencia de las tejedoras en Colombia.

Ahora, para comprender el universo textil amuzgo es importante comenzar definiendo la actividad que realizan ¿Qué es el telar de cintura? Según Irma Aguirre “el telar de cintura debe su nombre a la forma en que la tejedora lo ajusta, por un extremo a su cintura con un ceñidor de cuero llamado *mecapal* y por el otro extremo a un árbol. También es conocido por el nombre de telar de dos barras o telar de otate, ya que su estructura se constituye por los palos de esta vara” (2007: 30).

El telar y el tejido en amuzgo se dice *Jnom*, está constituido por dos entramados, uno que es la base que se denomina urdimbre, y otro que le atraviesa para conformar la tela y las

figuras que se denomina trama. La urdimbre está conformada por hilos que atraviesan los dos palos que sostienen el telar de forma vertical desde la perspectiva de la tejedora. La trama, como ya dijimos atraviesa de forma horizontal los hilos de la urdimbre. La urdimbre determina tanto el largo como el ancho del lienzo que se va a tejer y una vez montada la urdimbre estas longitudes no se pueden modificar.



Telar en proceso
Fotografía: Mariana Rivera

El primer proceso del tejido en el telar corresponde al urdido “La tejedora va enredando el hilo en dos estacas (ancladas a la tierra) caminando de una a la otra, cruzando los hilos de una manera que se forma una figura semejante a un ocho alargado. La anchura del huipil depende de to^n (nudos) que se ponga. Es muy importante en este proceso que los hilos estén derechos y tengan una tensión similar con la finalidad de lograr una urdimbre uniforme” (Santiago, 2011: 67).



Tejedora urdiendo su telar
Fotografía: Mariana Rivera

Ljeii es el nombre que se le da a las figuras o dibujos que se tejen en las telas, que literalmente significa ‘letra’. En la escuela, a las letras que conforman el alfabeto también se les llama *ljeii*. En el tejido, cada *ljeii* tiene un nombre y un significado. Por ejemplo, las dos figuras más sencillas que son las que se enseñan a las niñas cuando están aprendiendo a tejer son la cucaracha del agua *ljeii catsua’ ndaa* y luciérnaga *ljeii cat’ cue*.



Cucaracha del agua y luciérnagas azules tomadas de un huipil antiguo
Fotografías: Mariana Rivera

Para las tejedoras, *ljeii* es el universo de figuras posibles que representan elementos del entorno natural y cultural ñomndaa y que son plasmados en los textiles. Se diferencia también *ljeii* antiguos (*ljeii t'quiee*) y modernos (Santiago, 2011). Las figuras antiguas son aquellas que se repiten por herencia de manera generalizada y que explican algún acontecimiento histórico o evocan a un elemento característico de la cultura, como por ejemplo la figura del águila de dos cabezas. Esta figura es considerada antigua y cuenta una leyenda sobre la existencia de este animal que amenazaba la vida de los amuzgos ya que eran de baja estatura y el animal se los comía. Esta historia explica una de las migraciones que hicieron los amuzgos hasta la región en la que se asientan ahora. Sobre la historia de esta figura, el señor Isauro López de 77 años de edad me contó lo siguiente:

Anteriormente si había un águila de dos cabezas, pero ahora no. Me contaron mis abuelos que anteriormente si había el águila de dos cabezas, por eso las señoras lo dibujaron en el telar. Esa águila se comía a las personas, en especial a niños. Y la gente decidieron ver la forma de matar ese animal. Ellos pensaron plasmar esa historia en su telar como algo representativo del águila de dos cabezas como para que la gente recordara que si existió ese animal de dos cabezas. (Entrevista con Isauro López en Xochistlahuaca en Julio del 2014).



Águila de dos cabezas²⁰

Por otro lado, las figuras modernas, también se les conoce como *ljeii na wa na cjo' tson* que literalmente significa “las figuras que están en el papel”, porque son figuras que se integran al repertorio, pero que son copiadas de revistas, por eso se les llama de papel (Santiago, 2011).

De esta manera podemos ver que hay una constante analogía entre tejer y escribir, en palabras de una tejedora: *Cuando vas a tejer tienes que imaginar primero qué figuras vas a tejer, elegir los colores que combinen y resalten del telar, entonces van a hacer las figuras como si se estuviera escribiendo, como se escribe en un cuaderno, así se escribe sobre el telar* (Entrevista con Maximina Santiago, enero 2016).

Es interesante observar que las mujeres con amplio dominio de la técnica de telar, no necesitan ver la figura o copiarla para poder tejerla, ya la tienen memorizada y lo hacen de manera automática, esto demuestra una amplia experiencia de entendimiento matemático y la perspectiva del plano cartesiano para tejer las figuras.

Aunque aún se conservan figuras consideradas antiguas, éstas son complejas y requieren ser tejidas por mujeres de amplia experiencia, por lo que para fines de comercialización al exterior, tejer estas figuras ya no es rentable porque requiere de mucho tiempo y experiencia para su elaboración, por lo que muchas tejedoras optan por tejer figuras sencillas para poder generar mayor producción en menor tiempo.

²⁰ Fuente de la imagen: <https://tejedorasesperanzas.wordpress.com/2010/09/30/hello-world/>
Consultado en enero del 2017.

Es interesante que, para las tejedoras, el telar es considerado como un ser vivo, en primer lugar, porque está elaborado con materia viva como lo es el algodón. Según información de Genoveva Santiago. “el tejido es un ente, porque *nmaⁿ nquiu quie tsaⁿ nmeii, nquiaa ndyeenaⁿ* (los hilos saben, se dejan tejer), Enseña, siente y hace. La expresión “los hilos saben” significa que el tejido es un ser que sabe y transmite conocimientos, que va desde la elección de los hilos hasta la culminación de un tejido” (2011: 99). Yo encontré esta expresión en numerosas ocasiones, sobre todo durante el proceso de aprendizaje, se suele decir que hay que poner atención a los hilos porque ‘hablan’ y solitos te van diciendo qué sigue. Graciela del Rosario, tejedora de Xochistlahuaca me dijo: “El telar nos habla, a ellas les habla, les dice que son muy inteligentes, les muestra su inteligencia, porque no cualquier artesana puede hacer lo que ellas hacen”.

Sobre el tema del textil como ser vivo, Maximina Santiago, tejedora originaria de Zacualpan me comentó lo siguiente con respecto al algodón (*tasmaⁿ*) y su relación con la procreación:

El telar tiene vida porque como nosotros trabajamos algodón natural, sabemos que tiene vida naturalmente porque el algodón se produce en la tierra, la vida de las plantas. Cuando un niño nace, se tiene que cortar el ombligo y se corta con un cordón de algodón. Nuestras abuelas así lo enseñaron porque algunos de mi pueblo se alivian en sus casas, no van a un hospital, entonces la partera ya tiene el hilo entonces primero lo amarra y luego lo corta. Luego se seca y se cae. Algunos se les cae así no le pasa nada, y algunos se enferman y entonces van a quemar un palo del monte, ahí sale como espuma caliente y eso lo pone en el ombligo, o si no se quema el algodón coyuchi y se pone la quemadura en el bebé para que se seque el ombligo.

Nuestras abuelas, antes como no sabían de ropa de fábrica, entonces el algodón es la herencia de nuestras abuelas que nos han dejado en nuestras manos. Por ejemplo, no me dio mi padre o mi madre una herencia donde voy a estar, pero me dio de herencia el algodón que es para mejorar mi vida. Mis abuelas y abuelos siempre sembraban el algodón y como antes no hay hilo, tiene que hacer cuando sale una fiesta o una boda, cualquier día de festejo grande, hay que apurarse a hacer hilo para hacer ropa de su marido, hijos, nietos y la de ella. Y ese algodón es como un oro que produce la tierra y nos lo da en la mano. No es como oro que se produce en la fábrica.

El algodón natural es oro naturalmente que dejaron nuestras abuelas, nuestros antepasados, por eso la cooperativa La Flor de Xochistlahuaca no quiere que se pierda las herencias de nuestras abuelas. El oro que se produce, el suelo, la tierra, es algodón, la tierra que da fuerza a nacer el algodón, porque diferente es la semilla como coyuchi, se siembra la semilla, se produce el coyuchi sobre las plantas de los arbolitos, y se siembra blanco también se produce. También se siembra algodón verde, no se tiñe, es naturalmente ese color. Todo es como oro natural que la tierra produce. Y también la ropa que te vas a



poner es suave y no se daña el cuerpo y no se quema. Si se usa el algodón que produce la tierra, una blusa o un huipil, le apoya el cuerpo sobre el sol, y una blusa que es de fábrica, la piel se daña con el sol, se quema más, es más caliente, y el algodón no, pues si hace calor, el algodón recoge el sudor. Con la ropa que produce la tierra, de algodón natural, no se cansa, aunque se camine mucho, no se cansa. Entonces si conoce la gente el algodón, ayuda al cuerpo porque es natural, para los bebés o para la gente grande. Se cultiva la semilla de algodón, se produce la planta, es nuestro padre Dios, lo dejó aquí como nos dejó a nosotros también, es la creación del algodón.

Como podemos ver, el algodón es una planta que se podría considerar sagrada, en tanto que sin ella no podría existir el tejido. El algodón es un elemento característico en la cosmovisión amuzga, además de que su cultivo requiere de muchos cuidados, abundante agua y un clima templado. Los meses favorables para su cultivo son agosto y septiembre y debe fijarse una fecha propicia para la siembra. Según Rosalinda López (2012), este día se llama *xuee tsonnan* que literalmente significa día malo, pero no es connotado como algo negativo, es más bien un sistema de medición basado en la observación de las fases de la luna puesto que se debe sembrar al inicio del ciclo lunar. Las plantas tardan en crecer cinco meses hasta el retoño de las flores para que posteriormente crezcan los algodones a los 6 y hasta 7 meses. El algodón una vez cosechado pasa por diversas fases de transformación antes de convertirse en hilo.

Posteriormente quise ahondar sobre la relación del textil como ser vivo y fue a partir de la realización del video *Telares Sonoros* que me di a la tarea de entrevistar a las tejedoras sobre este tema. En la sección *La urdimbre audiovisual* del cuarto capítulo explicaré esta experiencia y las reflexiones obtenidas.

Existen ciertas reglas con respecto al tejido en telar de cintura que deben respetarse para que la tejedora no sufra algún “infortunio”. En una de mis primeras salidas al campo, la tejedora Socorro Martínez de 73 años, originaria de Cozoyoapan me comentó que si una mujer se descuida y pasa por encima del telar, esto significa que la mujer en su etapa reproductiva dará a luz a gemelos. Esta misma afirmación la encontré en el texto de Genoveva Santiago *El conocimiento del tejido en la educación ñomndaa* donde ella relata “una de las consecuencias por invadir y sobrepasar el espacio del telar es el efecto que causa el tejido en su maternidad, ocasionándole embarazos de gemelos. Ya que el tejido es reconocido como un ente que siente, se revela y sanciona en el futuro la irresponsabilidad

de la niña tejedora. (...) Según el tipo de alimento que ingiere la tejedora se determina la calidad o la desproporción de los hilos de su tejido” (2011: 108).

El espacio donde se realiza de manera cotidiana la actividad de tejer es el patio de la casa, sobre el piso de tierra y al cobijo de un árbol desde el cual se amarra el telar. Es interesante presenciar cómo una actividad tan importante en el ámbito doméstico y comunitario determina la arquitectura de la convivencia social.

Lo que resulta del tejido en telar de cintura son lienzos de forma rectangular o cuadrado (dependiendo las medidas) que serán la base sobre la cual la tejedora confeccionará huipiles, blusas, manteles, servilletas para las tortillas, bolsas y toda infinidad de productos. El textil más representativo y laborioso que elaboran las tejedoras es el huipil.

El huipil o *chuee* (en amuzgo, que significa el que cubre el cuerpo) se compone de tres lienzos. Las figuras del huipil que van al centro son las más floreadas porque son las que van en el lienzo del corazón y los lienzos de las mangas (lienzo de los brazos) son menos floreadas. Cuando se comienza el lienzo y se plantea la figura o dibujo a tejer, en lugar de decir, voy a tejer, se dice lo equivalente a “voy a sembrar o voy a plantar”²¹. Rosalinda relata: “la parte central del *chuee* se describe como *tsca’ ts’om*, está decorada con una franja más ancha y para diseñar esta parte las figuras que se plasman se describen como *ljeii jndya* (letras del pecho) es la que se identifica como la parte de la pechera del huipil” (2012: 70). Según María Alejandra, tejedora de 90 años: “Hay gente que viene de fuera y viene a enseñar, a diseñar, y la pechera en lugar de ponerla al centro, la ponen a un costado, y yo pienso que la pechera va al centro porque ahí está el corazón, nosotros usamos así el huipil y mucha gente por gusto cambian la figura y el acabado” (Entrevista con María Alejandra julio del 2015).

El huipil es un atavío que denota elegancia, se porta en ocasiones especiales como bodas, fiestas de quince años, graduaciones, fiestas patronales, entre otras. Existen variantes en las figuras y combinación de colores según la región donde se haya elaborado, por lo que la vestimenta es un marcador que identifica no sólo entre grupos étnicos distintos, sino entre los mismos amuzgos los identifica según la comunidad.

²¹ Información proporcionada por Rudi y Abella Valtierra, jóvenes tejedoras ñomndaa.



Maximina, tejedora de la cooperativa con sus sobrinas en la clausura del taller de telar de cintura para niñas. Huipil tradicional.

Fotografía: Mariana Rivera

El huipil se utiliza por encima de la enagua que actualmente se elabora de tela tipo popelina y en la parte inferior se decora con apliques de la misma tela pero en un color contrastante, formando diversas figuras como de grecas o rayas que la costurera confecciona según su gusto y creatividad. Esta prenda puede llegar a las rodillas o un poco más abajo. El huipil puede ser muy floreado y con muchos colores o bien puede ser tejido en color blanco con figuras igualmente blancas, o bien puede ser tejido con algodón natural blanco (*tsma*ⁿ

cánchii) y de coyuchi (*tsuma*) que su color natural es café y verde. Generalmente está tejido o bordado por ambos lados.



Enaguas en venta en el mercado
Fotografía: Mariana Rivera

El tejido entre las mujeres amuzgas se aprende principalmente a través de la observación e imitación. Desde muy temprana edad a las niñas se les presta las herramientas del telar para que jueguen con ellas. La edad promedio a la que las niñas comienzan a aprender es entre los 6 y 8 años, según el interés que demuestren.

Otra cosa que aprenden desde pequeñas es la utilización de la materia prima, en este caso es importante entrar en contacto con el algodón porque para convertirlo en hilo no es nada sencillo, por lo que muchas niñas comienzan esta experiencia ayudando a limpiar o “despepitar” el algodón, es decir, quitándole las semillas, de esta manera, a través del tacto va desarrollando familiaridad con los materiales. Posteriormente, la tejedora aprenderá el oficio de aplanado y el hilado del algodón.

Lo anterior quiere decir que el conocimiento del tejido solamente es posible adquirirlo a través de la práctica y la imitación. No existe el conocimiento teórico o verbal donde se generen las nociones técnicas para manipular el telar, todo comienza con el ejercicio de la



observación, la imitación y la repetición. En este tipo de aprendizaje van implícitos los conocimientos de organización del entorno y la realidad social, así como los valores morales, religiosos y culturales.

Varias tejedoras afirmaron que aprendieron “solos” el oficio, con esto se refieren a que fue a base de observación que se formaron y que incluso no les gusta que nadie les enseñe porque saben que eso implica regaños por parte de quien enseña, pues se cuenta que anteriormente, el carácter de las mujeres era muy fuerte y que muchas aprendían a tejer a base de golpes y regaños. Las mujeres no tenían muchas veces el derecho a hacer preguntas de ningún tipo con respecto al telar, por eso muchas dicen que las historias respecto a él se han perdido por la prohibición de la mujer a poder preguntar libremente.

Los sentidos se involucran activamente en este proceso. La piel, las texturas, formas, el gusto visual y hasta lo sonoro participan en la construcción corporal que la tejedora dispone para el aprendizaje.

Considero el saber del tejido en telar de cintura como un conocimiento biocultural que involucra, según Toledo y Barrera-Bassols, la memoria social y colectiva. La memoria, según estos autores, es triple: genética, lingüística y cognitiva “y se expresa en la variedad o diversidad de genes, lenguas y conocimientos o sabidurías” (2008: 13). Se le ha denominado conocimiento tradicional a aquel que poseen los grupos indígenas principalmente y puede entenderse como el cúmulo de experiencias exitosas en la apropiación de los recursos naturales a lo largo del tiempo. Este es el caso del telar de cintura, cuya estructura evolucionó y permitió la complejización de las técnicas y permitió nuevas combinaciones. El telar puede ser visto como un lenguaje que encierra formas particulares de contar, narrar y actualizar la memoria colectiva.

Dentro de esta compleja experiencia textual y textil que conjuga diversos conocimientos enmarcados en la estructura del telar, me llama la atención de manera particular el sistema de conteo a partir de los hilos. El conteo se realiza desde la fase del urdido y se identifica como un conteo de nudos que se cuenta por pares de hilos. Se distinguen tres tipos de nudos: chicos, medianos y grandes. Un nudo chico se conforma de 5 pares de hilos. El nudo mediado tiene 10 pares de hilos, y el nudo grande se compone de 5 nudos chicos. “El manejo permanente de este sistema de conteo ha permitido a las tejedoras desarrollar

habilidades memorísticas, sensoriales y cognitivas que ayuda a contabilizar los hilos de un tejido, con sólo mirar la complejidad física de la persona determinan la cantidad de nudos requeridos para su prenda” (Santiago, 2011: 168).

En una entrevista realizada con la tejedora Margarita Francisco, comentó al respecto:

No hay ningún telar que empieces a tejer y urdir al tanteo, todo se cuenta. Aquí se cuenta con nudos, entonces todo telar que empieces a urdir tiene cierta cantidad de nudos, y esos nudos representan cierta cantidad de hilos y esos hilos representan lo que vas a tejer. Cada pieza tiene cierta cantidad de hilos, o también para hacer una figura vas a contar, no hay figura con la que no se cuente, si no cuentas la cantidad que tiene que ser, no sale. Es muy exacto el conteo. Hay una relación con los números y el pensar. (Entrevista realizada en Xochistlahuaca en junio del 2014).

Para reforzar esta idea, Margarita García, maestra de telar dice:

Al hacer la figura, se ejercita la memoria. Al principio es muy difícil, por ejemplo, es como entrar a la escuela que uno empieza por el abecedario, aquí igual se inicia. Pero ya después que aprendes te sientes feliz. También es como matemática porque hay que contar. Cada que haces una figura tiene que ser contando cuántos hilos vas a dejar aquí, cuántos acá. Luego también tienes que contar cuántos hilos vas a agarrar para poner la figura. Todo vas a contar porque si no cuentas no va a salir bien la figura, tienes que contar los hilos, ya sea 10 hilos, 5 hilos, así vas contando por eso sale la figura (Entrevista realizada en Xochistlahuaca en junio del 2013).

Aunque el aprendizaje textil pertenece principalmente a las mujeres, no significa que los hombres no participen del proceso. Muchas veces son los hombres quienes se encargan del cultivo de algodón o bien confeccionan con la madera las herramientas para la estructura del telar. Y aunque son minoría también hay hombres que se han interesado en aprender a tejer y muchos de ellos cuentan ahora con boutiques y tiendas donde venden prendas elaboradas en telar de cintura, pero con una confección más moderna. Las mujeres expresan que la mayoría de los hombres que tejen son homosexuales, lo cual en cierta medida es cierto, pero no podemos afirmar que esto sea así en todos los casos.

El tiempo de perfeccionamiento de la técnica varía según el empeño de la tejedora, pero aproximadamente entre los 11 y 12 años ya tienen cierto dominio de la técnica del telar. Según el testimonio de algunas tejedoras, ser considerada como una maestra tejedora puede llevar de entre 15 a 20 años de experiencia, pues no únicamente estamos hablando del aprendizaje de las técnicas anteriores (limpia de algodón, aplanado, hilado, urdido y tejido) sino que también existen especializaciones como lo son los acabados, estos pueden ser la



terminación de los flecos que también se teje a mano como la técnica de macramé, o bien se borda en punto de cruz sobre la tela que ya ha sido tejida en el telar, o también se puede aprender a tejer con aguja las randas, es decir, las uniones entre lienzos para formar cualquier prenda. Estas uniones pueden ser muy elaboradas y constituyen todo un conocimiento adicional. Otra especialización puede ser el aprendizaje del teñido de hilos con tintes naturales.

La señora Divina López, mientras tejía en el patio de su casa me comentó sobre el tiempo que se requiere para ser considerada una experta tejedora:

Pues depende de qué tan rápido aprendan, pero calculo unos 15 ó 20 años. Si es que de verdad tienen ganas de aprender bien. Se necesitan ganas para aprender. Cuando una persona ya puede trabajar puede ir haciendo diferentes dibujos y a los 15 años ya uno sabe todas las figuras, pero depende de si le echan ganas para salir adelante. Si sólo van al taller y solo vuelven al siguiente año y no practican, se les olvida, tienen que seguir trabajando en su casa y van a salir adelante con su telar.

Cuando aprendieron todas las figuras significa que ya es una buena tejedora. Una vez que lo aprende ¿quién se lo va a sacar de la cabeza? La única es ella que sabe bien lo que está haciendo. Lleva su conocimiento en la cabeza, como quien estudia en la escuela, uno sabe lo que está estudiando, igual con el telar, uno sabe cómo va a trabajar, cómo va a agarrar cada hilo y lo que va a hacer.

Como se puede ver, el universo textil es muy amplio y complejo, por lo que es difícil que una sola mujer capitalice todos estos conocimientos, por eso en muchas ocasiones es necesario el trabajo en equipo, ya sea para realizar una técnica en específico o bien para realizar los acabados, como las uniones entre lienzos o el tejido final de los hilos que quedan sueltos. En este sentido, muchas veces se genera competitividad y cierta negativa a compartir los conocimientos con otras mujeres porque se vuelven una competencia en el mercado, así lo afirma la tejedora Fortunata Antonio:

Hay personas que no te enseñan, a mí me ha pasado que voy con una vecina para que me enseñe y a veces hasta dejan de tejer para que uno no pueda aprender y no quieren enseñar. Yo creo que piensan que uno les va a quitar su idea y no te quieren enseñar. Yo lo que he aprendido sí lo enseñaría porque no me gusta decir que no, porque así yo aprendí, los demás tienen derecho a aprender, aunque no me quieran enseñar. Es bueno compartir. (Entrevista con Fortunata Antonio en Xochistlahuaca en julio del 2015).

En general, el precio de los textiles es sumamente bajo, debido a que su comercialización no es sencilla para las productoras directas. A continuación, quiero mencionar algunos factores que inciden en la poca comercialización -o bien la comercialización desigual que

tienen los textiles de la región-, especialmente para las mujeres que no pertenecen a ninguna organización textil:

1. Los puntos de venta más representativos se encuentran en las cabeceras: Ometepe en mayor medida, pero también en el municipio de Xochistlahuaca y Tlacoachistlahuaca. Sin embargo, el resto de comunidades donde existe una fuerte producción textil, se encuentran alejadas y son de difícil acceso para el turismo o para las personas interesadas en adquirir textiles. A esto se suma que actualmente se consideran estas comunidades riesgosas por la inseguridad y la violencia, por esta razón son menos frecuentadas por el turismo.
2. La posibilidad de salir de la región a otros lugares para vender es un tema complejo para las mujeres, pues les implica por un lado salir solas a un lugar desconocido, por el otro, implica un gasto extra en traslados, alimentación y hospedaje, pero sobre todo les implica dejar sus hogares, sus hijos y esposos, lo que genera desatención y descuido.
3. El idioma es una de las mayores limitantes que tienen las mujeres monolingües, pues si pretenden comercializar sus prendas al exterior les es fundamental hablar español y saber hacer cuentas.
4. El precio de los textiles es muy variable según la región geográfica o mercados donde se oferten los textiles, por lo que para las mujeres más pobres y de comunidades remotas, es casi imposible vender sus piezas a un precio justo, mucho menos extender redes de comercio o generar alianzas con otras tejedoras.
5. Aunque en menor medida, otro factor a considerar es la falta de innovación en las prendas que son confeccionadas al estilo tradicional, el cual no siempre es comercializable para una población fuera de la comunidad. Sin embargo en la actualidad muchos grupos ya empiezan a innovar en las prendas pensando en los gustos del mercado externo.

Todas las razones anteriores han contribuido a fomentar una profunda desigualdad entre quienes producen los textiles y quienes tienen el capital económico para hacer de ellos mercancías para comercializarlas en otros espacios, propiciando de este modo, una explotación voraz que sólo vulnera a las tejedoras en tanto mujeres y en tanto indígenas por tener una condición histórica de explotación donde estos abusos son normalizados.



Bajo estas circunstancias, no es de sorprender que todos los domingos se vean desfilar en el mercado de Xochistlahuaca a decenas de mujeres que bajan de comunidades alejadas, quizá caminando y sin haber desayunado, para mal baratar sus textiles a los “coyotes”, que son intermediarios que compran muy barato para revender en otros sitios al doble y hasta triple de precio. El regateo es una práctica cotidiana, los intermediarios regatean al mismo tiempo a varias tejedoras que poseen la misma prenda y ellas tienen que pugnar para ver quién da el mejor precio. Esta situación margina a las mujeres, haciéndoles creer que su trabajo no vale, generando mayor competitividad y conflicto entre ellas.

Desde la visión económica, Yecenia López explica la competencia que existe en el mercado para poder vender al precio justo los textiles:

Creo que lo complicado es la situación económica, yo creo que sí hay tejedoras que ven el tejido como una forma de sobrevivir, y tal vez hay otras que lo ven más allá del valor económico, que lo ven como un trabajo más valioso y lo hacen con más amor, con más cariño, como que sí le dan más valor a lo que están haciendo. Tal vez hay otras que lo hacen por necesidad, porque necesitan dinero, tienen una familia que mantener, entonces yo lo veo un poco complicado y por lo regular se hace más del trabajo más sencillo para que se venda rápido o se intenta tejer muy rápido para terminar luego luego y vender más rápido, y eso hace que las prendas sean de una calidad más baja y hay otras que son más elaboradas, entonces hay diferencia en precios porque no se llevó la misma calidad ni el mismo tiempo de tejer entonces hay diferencia de precios y viene siendo el mismo trabajo el telar de cintura y eso provoca que haya rebajas, o que la gente empieza a regatear. A la tejedora no se le paga su prenda al precio que deberían de pagarle por el trabajo que ha hecho (Entrevista con Yecenia López en abril del 2015).

Según la información que me fue proporcionada en campo por la tejedora María Alejandra, una mujer de 90 años que ha dedicado su vida al trabajo textil, estos son los cálculos con los que se estima monetariamente cada hora de su trabajo frente al telar, esto escribí en mi diario de campo:

María Alejandra, a sus 90 años tiene una enfermedad en los ojos y está prácticamente ciega, aun así, ella sigue tejiendo por necesidad y ayudándose del tacto principalmente. Su esposo ya no vive y tiene que mantenerse sola. Ella cuenta que teje sólo durante el día a la luz del sol y se encomienda a Dios para que le ayude y le permita ver un poco para poder tejer. Nos mostró un lienzo para un huipil que estaba tejiendo de hilo natural coyuchi hilado a mano. Dice que elaborar el huipil le lleva tres meses de trabajo aproximadamente y lo vende en mil pesos. Lo que equivale de ganancia al mes \$333.33 pesos sin contar el gasto de los materiales. Si estimamos que teje 4 horas efectivas al día (como mínimo), equivale a ganar \$11 pesos al día, dividido en 4 horas de trabajo, entonces gana por cada

hora de trabajo \$2.77 pesos. ¿Cómo puede una mujer tejedora de 90 años, con tanta experiencia, conocimiento y con semejante necesidad, sobrevivir con esta miseria?

Hay que resaltar que las mujeres tejedoras, además de ejercer este trabajo también deben cumplir con los quehaceres domésticos, desde la limpieza de la casa, la preparación de la comida, hasta la educación y el cuidado de los hijos.

Las actividades domésticas a las que las mujeres han sido confinadas, no generan prestigio, dinero o reconocimiento institucional, sino que son, más bien concebidas por muchos, como una serie de funciones y actividades implícitas a la “naturaleza femenina” (Guillé, 2009: 12).

Después de visitar a María Alejandra, me detuve a conversar con otra señora mayor que se encontraba hilando algodón en el patio de su casa. La intercepté y comencé a conversar con ella y me invitó a sentarme a su lado. Averigüé que tiene 79 años, vive sola porque igual que María Alejandra, su esposo ya había fallecido. Vive en una casa que en el pasado fue de ella, pero que en tiempos difíciles la tuvo que vender a sus hijos y ellos la dejan vivir en un cuarto, pero la tienen abandonada y ella tiene que mantenerse sola a base del telar, pero principalmente del hilado de algodón. Me contó que tenía un pedido de hilo de algodón, unas tres cajas grandes, lo que implica los siguientes procesos: limpiar el algodón (despepitarlo), luego aplanarlo y luego la laboriosa tarea de hilarlo. Todas estas tareas le pueden llevar 2 meses de trabajo y vende cada bola de hilo en \$200 pesos, lo que equivale a \$100 pesos el mes de trabajo. De nuevo, me duele la situación de la señora.

Es increíble que, en la actualidad, estando tan de moda los textiles y la adquisición de prendas artesanales entre cierto tipo de población, bajo el discurso del comercio justo y la valoración de los conocimientos tradicionales, que las mujeres productoras y creadoras sigan enfrentándose a la pobreza extrema y a los conflictos que representa ser una mujer indígena. Grupos de diseñadores y artistas textiles, han hallado una mina de oro en estas mujeres, a quienes les proponen alianzas para diseñar en conjunto e incrementar las ventas aprovechando las redes que los diseñadores tienen fuera de las comunidades. Por desgracia, muchas de estas experiencias no han favorecido a las tejedoras que siguen en sus comunidades marginadas por no hablar español, por no usar Internet y por no saber el destino final de sus prendas en el exterior y la mayoría de las veces tampoco conocen el precio al que se venden sus prendas fuera de la comunidad.



Una de las vías de comercialización más seguras son las ferias artesanales, aunque estas invitaciones las reciben únicamente las mujeres constituidas como organización, y aún así muchas de estas ferias o expo-ventas no siempre les garantizan el hospedaje y los traslados, así que muchas veces sigue siendo un mercado incierto.

Otra estrategia que han utilizado las mujeres organizadas en cooperativas es la participación en concurso de textiles que organizan instancias gubernamentales que están presentes en el estado, por ejemplo FONAES (Fondo Nacional de Apoyo para las Empresas de Solidaridad), FONART (Fondo Nacional de Fomento a las Artesanías), SEDESOL (Secretaría de Desarrollo Social), CDI (Comisión Nacional para el Desarrollo de Pueblos Indígenas) entre otras, y aunque los premios no son muy jugosos y no siempre son asignados de manera transparente, este tipo de participación les sirve como estímulo y reconocimiento a su labor dentro del gremio. Estos concursos han significado para ellas la posibilidad de generar redes con personas en el exterior que al conocer su trabajo las llegan a invitar a otros eventos y exposiciones para que vendan.

Por todo lo presentado en este apartado, podemos ver que en la actualidad el textil es apreciado como una mercancía, antes que como una pieza u obra de arte. Tiene fines utilitarios además de estéticos o contemplativos.

En algún momento de esta investigación me parecía pertinente establecer una discusión sobre las diferencias entre lo que se ha considerado históricamente como arte *versus* el concepto de artesanía. Sin embargo, pienso que no es necesario ahondar en esta discusión porque el interés no está en clasificar el producto textil en una de estas categorías, sino desmenuzar las características que lo conforman y los procesos sociales que lo circunscriben.

Quizá el concepto más próximo para reflexionar y referirnos a los textiles y el proceso que les da vida, sea el de arte popular. En algunas ocasiones se ha definido el arte popular como el arte del pueblo, pero Eli Bartra lo refuta diciendo que el arte o la artesanía no la produce el pueblo sino gente concreta con historias de vida particulares y creatividades diversas. El concepto de arte popular ha sido asignado para definir la obra gráfica, plástica y visual de los más pobres “El auténtico arte popular es aquel que es arte y no solamente artesanía, lo

significativo es su calidad artística” (Bartra, 2004: 11). Según Bartra la distinción entre artesanía y arte popular es la siguiente:

Las artesanías, generalmente se realizan en serie, dependen principalmente de la habilidad manual más que de la imaginación creativa, a menudo cumplen una función práctica inmediata, tienden a ser muy repetitivas y a elaborarse colectivamente; el arte popular, no si sea válido decirlo así, es más personal, es más único, es más imaginativo, es más...arte. El arte popular con frecuencia también es resultado de un trabajo colectivo-familiar y no solamente las artesanías, pero también puede ser repetitivo (Bartra, 2005: 17).

De acuerdo con García Canclini, concuerdo más con esta definición:

El arte popular, producido por la clase trabajadora o por artistas que representan sus intereses y objetivos, pone todo su acento en el consumo no mercantil, en la utilidad placentera y productiva de los objetos que crea, no en su originalidad ni en la ganancia. Su valor supremo es la representación y satisfacción solidaria de deseos colectivos. Llevado a sus últimas consecuencias, el arte popular es un arte de liberación. Para ello debe apelar no sólo a la sensibilidad y la imaginación, sino también a la capacidad de conocimiento y acción (1977: 74).

Por otro lado, tenemos la definición de Ticio Escobar que hace sobre el arte popular en su libro *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular* (2008). Para este autor, el término ‘popular’ lo designa a las creaciones provenientes de sectores subalternos, es decir, los excluidos del poder:

Las lenguas indígenas no cuentan con un término que designe lo que la cultura occidental entiende por arte. Ante tales complicaciones cabría la posibilidad de dejar de englobar bajo el concepto de arte actividades que, de atenernos con puridad a los alcances originales del término, no encuadran en su definición (...) Es preferible usar el término arte popular para nombrar el conjunto de formas que producen ciertas comunidades subalternas buscando replantear sus mundos (Escobar, 2008: 43, 45).

Esta definición refuerza mi postura antes expresada en donde menciono que la práctica textil de las mujeres amuzgas no puede encasillarse en un solo concepto, aunque las tejedoras designen su propio trabajo como artesanía. Esto confirma que ellas han adoptado un concepto proveniente del español para referir a su práctica porque es la manera en la que están acostumbradas a escuchar nombrar sus textiles cuando un hablante del español designa su trabajo como artesanía como si se tratara de un “arte menor”. En ñomndaa no existe la palabra arte ni la de artesanía, mucho menos la de arte popular, sin embargo, es esta última la que mejor explica fuera del contexto indígena, la expresión de las culturas subalternas.



Podríamos encontrar muchos ejemplos en México de expresiones culturales comprendidas entre el arte, la artesanía o el arte popular; podríamos estudiar las especificidades de cada objeto diseñado desde la creatividad, la estética y la necesidad expresiva y contextual de los creadores. Encontraríamos en esta diversidad de creaciones, objetos prácticos y utilitarios, otros con funciones rituales o simplemente estéticas. Algunas tienen que ver con el goce y la pasión que el artesano/artista siente al crear, otras con la tradición y la identidad.

Lo que puedo afirmar con respecto a las mujeres ñomndaa tejedoras de telar de cintura, es que realizan sus creaciones por tradición, pero principalmente para poder sobrevivir, sin que surja el cuestionamiento de si lo que realizan es arte, artesanía o arte popular. Sin embargo, si nos empeñamos en analizarlo en los términos antes referidos, el textil amuzgo podría considerarse arte popular porque deviene de una tradición, se aprende entre la familia en el hogar, su elaboración es muy compleja, requiere de mucha habilidad y conocimiento, pero además tienen un amplio contenido social y simbólico, es un identificador característico de la cultura amuzga, no se realiza en serie por el tiempo y laboriosidad que requiere su elaboración, además nunca un textil es exactamente igual a otro, y finalmente son también productos mercantiles. Al respecto, ellas mencionan que saben producir diversas prendas a partir de una técnica compleja que les llevó varios años de especialización y que actualmente consume buena parte de sus vidas para poder realizar el trabajo necesario que permita sustentar a sus familias. Ser tejedora es un modo de vida y una forma de subsistencia, al tiempo que el proceso de elaboración implica conocimientos específicos, destreza y creatividad.

Este apartado intentó plasmar un panorama general del contexto en que las tejedoras ñomndaa desarrollan esta actividad (más allá de que sea arte o artesanía). Pienso que el oficio de la tejedora es sumamente creativo y plasma valores estéticos que se han modelado históricamente y que se transforman constantemente con el paso del tiempo según las influencias y las necesidades de su comercialización al exterior. El concepto de arte no existe en lengua ñomndaa, tampoco el de artesanía, sin embargo, las mujeres tejedoras se auto denominan artesanas porque así han sido nombradas desde el exterior y se han asumido como tal. El concepto de artesanía puede verse como un término peyorativo cuando se entiende el contexto en el que surge esta palabra “Las artesanías se interpretan como vestigios auténticos de una etapa remota que gracias al nacionalismo revolucionario

fueron incorporados al patrimonio histórico, no al de los grupos indígenas, sino al de la sociedad mestiza” (Dietz, 1995: 100). Esto explica la necesidad en la conformación del estado-nación de forjar una identidad “mexicana” basada en la glorificación del indio del pasado, el indio extinto sobre el cual se construyó la mexicanidad y el folclore, para de esta forma suprimir al indio presente, el que sigue vivo, resistiendo y reproduciendo estéticamente los valores de su cultura para transformarlo en un productor “artesanal” y/o souvenirs exportables.

No pretendo descalificar los conceptos de arte, artesanía y arte popular, pero más que atenerme a alguno de ellos, concibo el textil y su proceso como un oficio creativo o una práctica cultural que alberga muchos tipos de conocimientos relacionados al entorno natural, corporal, pero también social. El textil no únicamente cumple su función como mercancía, sino que continúa siendo parte fundamental de regulación social y fomento a la identidad amuzga, socialmente porta mensajes y refuerza la necesidad de asumir este conocimiento como algo propio. El saber-hacer de esta práctica sigue denotando respeto y valoración hacia las personas que saben y reproducen esta labor dentro de la comunidad, aunque económicamente no sean bien remunerada, por lo que la tejedora mantiene su estatus por el valor social asignado a su actividad dentro de la cultura.



2.4 La urdimbre audiovisual

ESCRIBIENDO SOBRE EL TELAR (2013) 12 minutos.



Segunda opción de visualización en:

<https://vimeo.com/109621801>

El video y la fotografía son soportes que tienen como característica principal, la capacidad para resguardar y de alguna manera perpetuar el instante, la memoria en forma de imagen.

Si bien este documental se enmarca en la experiencia del taller de telar de cintura para niñas que imparten las tejedoras de la cooperativa *La Flor de Xochistlahuaca*, me pareció pertinente colocarlo al final de este capítulo porque refleja de forma general cómo se da la transmisión de conocimientos y se puede ver el tipo de información que está resguardada en esta técnica de tejido. Así mismo se comprende la importancia de aprender este oficio para las mujeres amuzgas y la relevancia que tiene como rasgo de identidad.

La primera experiencia audiovisual que realicé para las tejedoras amuzgas en el 2013 fue un corto documental de 12 minutos que a sugerencia de las maestras tejedoras se tituló *Escribiendo sobre el telar* o *Cwilal'jeii nancjoo' jnom* en ñomndaa, recreando la metáfora que refiere a la acción de tejer como sinónimo de escribir.

En este documental cuento lo que ocurre en un taller de telar de cintura que imparten anualmente y de manera gratuita a las niñas de la comunidad. Durante este taller que dura tres semanas intensivas, tuve la oportunidad de registrar con su autorización y a petición de ellas, el proceso de enseñanza-aprendizaje que se transmite a las niñas de entre 5 y 8 años.



Pequeña tejedora
Fotografía: Mariana Rivera

Para mí fue una oportunidad única y genuina de comenzar a adentrarme en la pedagogía del telar de cintura, pues yo que me asumía en esos momentos como una niña, aprendí a la par de ellas –aunque a través del ejercicio documental- las cuestiones más elementales que constituyen el conocimiento del telar. Pude incluso aprender unas pocas palabras en ñomndaa y entender por qué es tan importante para ellas mantener viva esta tradición y los significados que se tejen sobre la urdimbre del telar.

Fue la oportunidad también de documentar a doña Florentina López de Jesús, fundadora de la cooperativa. A los pocos meses de haber terminado el documental ella falleció inesperadamente, lo cual convirtió a este documental en el último registro donde ella aparece, y para las tejedoras, la memoria de su imagen resguardada para la posteridad es de gran valor.



Este video una vez terminado, lo llevé a la cooperativa para que se proyectara el siguiente año en la clausura del taller de telar de cintura. Lo proyectamos en el espacio de la cooperativa y dejé varias copias, también lo subí a Internet para que pudieran acceder a él fácilmente o compartirlo en su página de Facebook. La proyección fue muy emotiva, la mayoría no contuvo las lágrimas y me pedían que lo repitiéramos. A ellas le sirvió este video para promocionar su trabajo y fueron invitadas a partir de esto para asistir a diferentes ferias.

Este video lo considero mi primera contribución a la cooperativa, pues a partir de su difusión, mucha gente comenzó a conocer el trabajo de estas mujeres, incluso el año siguiente que volví a presenciar el taller, encontré tejiendo entre las niñas, a una chica chilena que había visto en Internet el video y que a partir de eso las había contactado y había llegado un año después para tomar el taller de telar de cintura. Esta fue la primera red que logré tejer para ellas a través de las imágenes.

CAPITULO III

Ruta Metodológica: Una apuesta por la creatividad

3.1 Discusiones y paradigmas en torno al concepto de etnografía y sus implicaciones en la investigación

En este capítulo se reflexionará sobre la práctica etnográfica y la necesidad de adquirir una comprensión distinta sobre ella para que pueda adaptarse a los nuevos contextos a los que se enfrenta el antropólogo y responder a novedosas preguntas de investigación, así como abrirse a otras formas de análisis, comprensión e interpretación de las sociedades estudiadas, lo cual requiere, asimismo, la integración de diversas herramientas y plataformas tecnológicas de investigación.

Para este caso en particular, compartiré la metodología aplicada en el contexto de las mujeres tejedoras amuzgas que me permitió entrar en un diálogo-acción con sus necesidades vitales y de mayor prioridad: las laborales. Esto con el fin de entablar una relación sensible, en primera instancia, y lo más horizontal posible, al tiempo que pude comprender la importancia de su trabajo dentro del ámbito social y responder a mis preguntas de investigación. Narraré el proceso que implicó diseñar la metodología, la cual no siempre fue la más acertada, pero con tiempo, comprensión, diálogo y compromiso, llegué a entender sus intereses y necesidades hasta desarrollar una propuesta más fina y dirigida a estimular un diálogo basado en la reciprocidad y la generación de experiencias compartidas.

Para comprender no sólo la importancia que tiene la metodología dentro de la disciplina antropológica, sino las necesarias transformaciones que ha tenido que experimentar la disciplina en torno a los diversos y nuevos temas de estudio, es necesario hacer una revisión de los conceptos que se han propuesto para explicar el recorrido que el obligado trabajo de campo propone como medio de investigación y fuente de información.

Mucho se ha cuestionado a la antropología como la ciencia que nace del encuentro entre culturas, pero con fines de expansión colonialista, que en un primer momento estuvo al servicio del imperialismo y la imposición que toda invasión de un pueblo sobre otro presupone.



La antropología adoptó como estrategia fundamental la observación y posteriormente la observación participante, aludiendo a la importancia y profundidad del involucramiento directo que el antropólogo debía tener para experimentar en carne propia el extrañamiento sobre los “otros” a partir de la vivencia de situaciones y experiencias distintas a las cotidianas.

Así mismo, la antropología se definió como una ciencia descriptiva e interpretativa cuya búsqueda era el entendimiento de una cultura distinta a la propia. Se ha cuestionado por ende, el papel del antropólogo dentro del encuentro intercultural, pues es innegable el poder que se ejerce dentro de esta relación al tener el antropólogo la voz autorizada para atribuir conceptos y construir narrativas para hablar sobre y por los otros, pues es el antropólogo quien está acreditado por una institución política, social o educativa para generar relatos que no le son propios. “Los antropólogos escriben y escribir consiste en crear una narración, y en el contexto poscolonial, numerosos observadores se han apoyado en esta conclusión para interrogarse acerca del estatuto epistemológico y ético de la disciplina (Auge, 2006: 11).

Por supuesto, el quehacer antropológico estaba y sigue estando mediado por ciertos parámetros -que ahora podemos cabalmente asumir como subjetivos-. Dichos parámetros se nos enseñan durante nuestra formación antropológica y los conocemos como métodos etnográficos, o simplemente como formas de “hacer etnografía”.

La etnografía es concebida como la metodología que engloba una serie de técnicas, que en su máximo supuesto, ayudarán al antropólogo a dar cuenta de la “realidad” que busca comprender y explicar. Esta supuesta unicidad de la etnografía, hacía pensar al etnógrafo como un sujeto que podría interpelar, interactuar, participar y observar de la misma manera en todos los contextos y tiempos conferidos, como si se tratase de una serie de pasos a seguir a manera de manual para garantizar que la información recopilada provenga de la voz de un ‘nativo’ o persona local, quien es integrante y conocedor de la cultura estudiada y que posee un tipo de relación estratégica que nos permite llegar a conocer de mejor manera la temática propuesta para investigar. Con estas personas se entabla una relación basada en la confianza y el respeto para que nos introduzcan a conocer su mundo. Este tipo de relación que se establece, despierta en mí una serie de cuestionamientos que de alguna

manera determinan mi propio quehacer antropológico y las estrategias que de manera personal he desarrollado para entrar al campo y revertir la asimetría de poder que inevitablemente tenemos en muchos contextos desiguales al ser vistos por los otros como los “letrados” o que poseemos cierto capital cultural y económico, por lo tanto, se nos suele poner en un lugar privilegiado. La pregunta es entonces ¿Qué hacer con ese poder? ¿Cómo generar relaciones más horizontales, honestas y recíprocas? ¿Cuál es entonces el oficio del antropólogo y la razón de ser de la etnografía?

La utopía es una dimensión de lo posible, asumir que nos encontramos en un momento donde lo que se requiere no es sólo entender y criticar los acontecimientos actuales, sino también contribuir a imaginar el futuro repensando el presente y haciendo ver, a partir del cuestionamiento de esa construcción arbitraria que llamamos realidad, la pluralidad de realidades posibles (Bartolomé, 2003: 201).

Mientras la historia avanza, los tejidos sociales y culturales se complejizan, creando la necesidad de explicar fenómenos cada vez más difíciles de analizar porque intervienen más actores y las situaciones deben leerse desde ángulos distintos, lo cual requiere que las prácticas etnográficas se reformulen. Pienso que actualmente es necesaria una revisión crítica de la etnografía para generar propuestas constructivas, que ayuden al etnógrafo contemporáneo a posicionarse dentro de una antropología “otra”: ¿Qué significa una antropología “otra”? ¿A qué intereses debe responder? ¿Antropología para qué y para quién? Aunque parecen preguntas desgastadas, son a la vez preguntas que estimulan y siembran nuevos cambios que debemos considerar desde nuestro campo de acción.

Los modelos de representación del mundo son cambiantes, las relaciones que se generan cotidianamente se restablecen y reconfiguran adquiriendo nuevos significados. Este nuevo entramado -y lo llamo nuevo porque es dinámico y cada vez que se intenta enunciar parece que nuevamente ya cambió-, demanda a su vez otras formas de aproximación a la realidad y de integración de los sujetos que forman parte de ella.

Al encontrarnos en constante transformación, no podemos conformarnos con una sola lectura e interpretación de la realidad; esto nos exige ser creativos en nuestro quehacer e idear formas distintas de explicar e incidir en el mundo. Sin intentar sujetarme de la utopía o querer depositar en la antropología una responsabilidad que no le corresponde, quiero pensar en la disciplina como una posibilidad, como la posibilidad de generar nuevas reflexiones y formas de pensamiento que se pongan a disposición de la gente y no del



poder. Abogo por una antropología dialógica, reflexiva y activa que sea capaz de generar nuevas preguntas y contestarlas con nuevos enfoques y perspectivas. Esta es una riqueza permanente que tiene de manera habitual la antropología:

Cuando se está convencido, como lo estoy yo, de que la primera tarea de la ciencia social -y por tanto, de la enseñanza de las técnicas de investigación en ciencias sociales- es establecer como norma fundamental de la práctica científica la conversión del pensamiento, la revolución de la mirada, la ruptura con lo preconstruido y con todo aquello que, en el orden de lo social- y en el universo científico- lo sustenta (Bourdieu y Wacquant, 1995:189).

La antropología exige un trabajo doble: por un lado, el trabajo teórico que se realiza a base del estudio, lectura y relectura de trabajos previos que sostengan los argumentos que plantea el antropólogo. Por otro lado, y esto quizá pesa más que la teoría misma, es el hecho práctico que el trabajo de campo implica, el cual supone abandonar el confort del escritorio y la biblioteca para enfrentarse al marco contextual donde se encuentran los sujetos y las temáticas que pretendemos conocer. Finalmente, después de un cierto periodo de estancia en campo, se debe hacer un trabajo de tejido fino, en el cual las experiencias, vivencias e intercambios sostenidos en ese espacio y tiempo específico, deben ponerse a dialogar con la teoría producida por otros autores, de manera tal que el antropólogo pueda exponer de forma escrita cómo articula los conceptos teóricos con los conocimientos empíricos adquiridos a través de la experiencia para poder proponer nuevos matices y evidencias sobre ciertas temáticas, aunque ya se haya escrito e investigado mucho al respecto.

Es posible que exista mucha información producida sobre un tema, sin embargo, la mirada de cada sujeto es única, la combinación de recursos, métodos y formas de intercambio gnoseológico es particular y está sujeto a la creatividad de cada investigador, por esta razón cada aporte es único y debe valorarse en función de cómo se dice y cómo se plantea un tema de discusión.

De esta manera, existe una extensa gama de matices que brinda la antropología en el diálogo que puede establecer con otras disciplinas y metodologías. La cultura debe analizarse desde diversas perspectivas que permitan abordar desde diferentes ángulos un mismo fenómeno social, comprender las muchas realidades desde distintas voces y miradas para permitir que los sujetos expresen su palabra, para abrir el espacio institucional que

valida nuestras investigaciones, para que ellos puedan también opinar, expresarse y que su palabra sea escuchada entre la comunidad académica.

A mi modo de entender y percibir mi propia experiencia antropológica, pienso (y no es una idea mía ni tampoco es nueva) que una “otra” antropología debe construirse a partir del supuesto que todos tenemos un conocimiento por compartir, y en esa medida, lograr posicionarnos en el papel de observadores-observados, productores-receptores, educadores-educandos, negociantes-conciliadores, es decir, asumir nuestro papel activo, incidente, disidente, colaborativo, propiciador, actor, pero sobre todas las cosas, reconocernos como narradores y relatores de dichos procesos (Krotz, 1991; Bourdieu y Wacquant, 1995; Marcus, 2001; Rappaport, 2007; Jimeno, 2012; Ribeiro y Escobar 2009; Reygadas, 2014; Ingold, 2014). Como tal, el antropólogo articula desde su perspectiva, una serie de acciones, resume conversaciones, genera discursos, describe, interpreta, interactúa, conmueve y se deja conmover por otros. Su labor es entonces, la de hacer que en la producción de su texto (escrito, visual, auditivo, sensorial) emerjan sentimientos, inquietudes y preguntas que provoquen la reflexividad del espectador-lector.

Intentar describir el concepto de etnografía no es una tarea nueva, pero tampoco está consolidada. Creo que este concepto vital para la antropología no puede estar dada por sentada de una vez y para siempre, todo lo contrario, una sana lectura y discusión de este concepto será aquella que se transforme según se narre desde cada contexto y que sea acorde para crear y nombrar nuevos conocimientos. La etnografía no tiene necesariamente un principio y un fin, no comienza y termina en campo o con la producción de un texto o la publicación de un libro, sino que más bien la etnografía se incorpora como una lente permanente que mira el mundo importándole el tiempo y el lugar.

La etnografía ha sido descrita históricamente como un método, como un enfoque, también como un género literario, como la colecta de datos, como una herramienta o un instrumento para la investigación. Sin embargo, pienso que la etnografía no puede concebirse exclusivamente como alguno de estos términos porque en primer lugar las personas no son contenedores de datos, la cultura no es un evento ni un dato duro que pueda colectarse, así como tampoco el antropólogo es un espía despojado de emociones, sentimientos e historia. La cultura y la identidad existen como elementos constitutivos de todo ser humano y la



antropología es una disciplina de contrastes que nace del extrañamiento por lo distinto y del encuentro intercultural.

Antes de proponer el concepto de etnografía al que yo recurro, quisiera mencionar las contribuciones de antropólogas como Myriam Jimeno, Joanne Rappaport y Sarah Pink, a quienes considero que han aportado con sus reflexiones a la construcción del término desde una perspectiva distinta.

Por un lado, M. Jimeno define la etnografía “no sólo como instrumento de conocimiento, sino también como un enfoque que se preocupa por conocer el punto de vista subalterno y una herramienta para ir más allá de su registro textual, hasta una modalidad de acción conjunta” (2012: 22). Apela con su definición a la utilización de formas alternas para construir conocimiento a partir de la acción colectiva, de compartir sentimientos, generar comunidades (emocionales) en donde las personas se identifican y se reconocen como iguales, lo cual permite el desarrollo de ideas y metas colectivas.

Sumado a esta idea, Joanne Rappaport y George Marcus han desarrollado los conceptos de “colaboración” o “etnografía colaborativa” que me parece pertinente mencionar. Ellos proponen este término para describir el proceso de integración a la investigación de las personas que poseen los conocimientos locales para crear conocimiento colectivo, de esta manera las personas dejan de ser concebidas como proveedoras de información para hacerlas partícipes, co-autores y colaboradores de la investigación. Este planteamiento tiene como fundamento intentar mitigar las relaciones de poder que se instauran entre los investigadores-antropólogos y los sujetos de estudio.

Sarah Pink por su parte, menciona la necesidad de aplicar los conocimientos antropológicos a nuestro campo de investigación con el fin de propiciar otro tipo de relacionamiento con las personas.

El trabajo de los antropólogos que hacen antropología aplicada a menudo se realiza bajo nuevos contextos. Se trata de investigar nuevos temas, hacer preguntas diferentes y requiere metodologías innovadoras. Esto significa un cambio en la idea de que la antropología se define por su método –que implica observación participante por periodos prolongados- para

poder redefinir la antropología como un tipo de enfoque, un paradigma o un conjunto de ideas que informan nuestro entendimiento (Pink, 2006:10)²² [Traducción mía].

Esta definición nos obliga a pensar la cultura como proceso, que jamás permanece inmóvil, que debe ser leída de acuerdo con su contexto y momento preciso.

La etnografía se construye a partir de la experiencia, pero existen diversos modos de construir experiencias “todos legítimos en su contexto, que tienen que ver con la infinita posibilidad de relaciones que se pueden establecer entre el observador y la experiencia, y entre el autor, el texto y el lector” (Poblete, 1999: 3), por ello no podemos decir que la descripción etnográfica es la representación de la realidad sino la composición de experiencias.

A partir de la lectura de algunas discusiones teóricas generadas a partir del concepto de etnografía, y a partir de mi experiencia como antropóloga, tejedora y realizadora audiovisual, propongo aquí mi propia definición de etnografía, la cual retoma algunos conceptos antes mencionados.

Concibo la etnografía como un proceso, también como un encuentro y un diálogo intercultural, es la encarnación de experiencias diversas que atraviesan las capas corpóreas, tanto físicas como emotivas y simbólicas. La etnografía significa reciprocidad, horizontalidad, intercambio, negociación, complicidad, creación de nuevos conceptos y definiciones a partir de la co-teorización. Involucra la creatividad y el contraste de subjetividades. Es un ejercicio altamente reflexivo, lo que significa ser consciente de su papel histórico, de sus búsquedas y sesgos para evitar relaciones de poder desiguales. La etnografía está permeada de sensibilidad que permite el extrañamiento, la curiosidad y la capacidad de asombro, en este sentido debe albergar los conocimientos que se producen a través de los sentidos, la percepción y las emociones para ser capaces de sentir las culturas.

De manera personal, considero que la etnografía debe reflejar la capacidad que tiene el antropólogo de formular nuevas preguntas de investigación, de mirar de forma distinta un

²² The work of applied anthropologists is often undertaken in new contexts, it involves researching new topics, asking different questions and requires innovative methodologies. As such means a shift from the idea that anthropology might be defined by its method –of long term participant observation- to refining anthropology as a type of approach, paradigm or a set of ideas that inform our understanding.



mismo fenómeno para aportar nuevos debates. Debe ser capaz de crear un lenguaje común, el cual no únicamente debe ser pensado a través de las palabras o la escritura. Debe preocuparse por generar espacios colectivos donde la palabra del otro pueda emerger y hacerse pública, debe ser socialmente comprometida y procurar generar un sentido de comunidad. Debe también producir conocimientos colectivos, ser polifónica y ponerse al servicio del pueblo. Se alimenta de la praxis y su accionar debe aplicar los conocimientos de forma positiva para beneficiar a las sociedades con las que se relaciona, es decir, debe asumir un papel político y apoyarse en prácticas sensibles que estimulen conversaciones honestas y relaciones de reciprocidad.

Mi definición del concepto de etnografía es atravesada por el concepto de reflexividad. Es inevitable no acudir a este concepto en la práctica contemporánea del ejercicio etnográfico porque permite al antropólogo despojarse de viejos supuestos que apelaban por la objetividad antropológica, para asumir de manera libre y consciente las implicaciones que tiene su presencia en campo dentro de una sociedad o contexto que no necesariamente le pertenece. Tener claras las relaciones de poder que se construyen en las diversas situaciones y entre los actores involucrados es vital para poder generar narrativas adecuadas, multifocales y polifónicas, permite asumir la intersubjetividad en relación con los otros y ponerlas a dialogar. Esto es significativo porque en la medida en que podamos mostrar a nuestros lectores e interlocutores los obstáculos o dificultades que se presentan en el camino de la investigación, se arrojarán resultados transparentes sin generar presupuestos valorativos; es decir, la metodología, el enfoque teórico y los resultados obtenidos no serán calificados sobre una escala, sino que más bien será tarea del autor explicitar, develar y reflexionar sobre su propio proceso de búsqueda, de generación de preguntas y respuestas, especificar los modos de relación, entre otras cuestiones que permitan al lector situarse en el contexto y momento en el que se llevó a cabo el trabajo de campo. “Un relato etnográfico reflexivo permite dar cuenta de cómo se insertó el antropólogo en el campo, brinda transparencia y honestidad al proceso de construcción de conocimiento” (Ziri6n, 2010: 42).

La reflexividad es entonces, el proceso por el que todo antrop6logo debiera transitar al escribir un texto, porque inevitablemente atraviesa por un auto-cuestionamiento sobre las formas que elige para narrar, redactar y hablar de la experiencia personal en su interacci6n

con otros. Sin embargo, esta parte reflexiva no siempre se admite o no se hace explícito en el texto, incluso muchas veces se oculta.

La reflexividad en el trabajo de campo es el proceso de interacción, diferenciación y reciprocidad entre la reflexividad del sujeto cognoscente –sentido común, teoría, modelo explicativo de conexiones tendenciales- y la de los actores o sujetos/objetos de investigación (Guber, 2004: 50).

3.2 Traspasar las fronteras de la antropología visual

Podría parecer extraño intentar relacionar el tema del tejido, el género y las narrativas textiles con los debates en torno a la antropología visual, los medios visuales y los procesos creativos, sin embargo, intentaremos aquí tejer -valga la redundancia- esos lazos.

¿Cómo se inserta esta investigación en el campo de la antropología visual? Para dar respuesta a esta pregunta, voy a comenzar haciendo una breve introducción al nacimiento de la rama antropológica que consensualmente (aunque hay disidentes) se ha denominado antropología visual y cómo a pesar de no ser un campo nuevo, sí es relativamente reciente que se le tome seriamente como disciplina y se valore la generación de teorías, debates y metodologías propuestas a partir de la experimentación en el campo visual y sensorial.

Hablar del concepto de visualidad en antropología podría parecer reiterativo en tanto que conceptualmente no existe antropología que no sea visual, ya que el carácter etnográfico con el que se nos instruye académicamente, tiene que ver con la observación y la observación participante, es decir, el ojo y la mirada como órganos vitales e indispensables para poder hacer etnografía. ¿Qué pasa si el antropólogo es ciego? ¿Debería renunciar a este quehacer? Sabemos que la respuesta es un tanto obvia, sin embargo, esta manera superficial de relegar al ojo una actividad tan compleja como lo es el proceso etnográfico, me parece una limitante.

La observación siempre se ha considerado un componente crucial e ineludible de la investigación antropológica; sería difícil imaginar una antropología no-visual, ciega, una etnografía que prescindiera completamente del sentido de la vista. (Zirión, 2015: 49).

La aparición de la fotografía y el cine fue uno de los hitos más importantes y reveladores para la antropología, la cual se consolida como disciplina paralelamente a finales del siglo XIX. Dichos instrumentos tecnológicos implicaron sin duda alguna el rompimiento de



paradigmas y la formulación de cuestionamientos con relación a las viejas formas de generar conocimiento “antropológico”.

La importancia de la incorporación de la cámara fotográfica y de cine posteriormente, al campo de la antropología, significó la posibilidad maravillosa de la captación de una aparente realidad que se fundamentaba en la supuesta “objetividad” del registro visual del mundo, “el mundo tal cual es” y que cualquier ojo humano era capaz de ver. Al poco tiempo, se pudo comprobar que la producción de imágenes fijas y en movimiento, no representaban verdades objetivas, sino todo lo contrario, era la posibilidad por parte del fotógrafo o realizador de discursos y narrativas, de poder fabricar grandes mentiras y hacerlas parecer “reales”. Sin embargo, por mucho tiempo estuvo asociada a la idea de verdad.

El ojo y la observación se volvieron con mayor ímpetu, el centro y la esencia de toda práctica antropológica. Tanto la etnografía como el cine y la fotografía, en su forma de narrar y presentar historias, realizan en principio una composición con los elementos de la realidad, la cual puede ser considerada como una práctica artística que constituye a su vez una experiencia estética. La observación, el trabajo de campo y la experimentación, emparentaron a la práctica etnográfica con la cinematografía.

Años después de la invención de estos artefactos capaces de congelar en el tiempo imágenes fijas y en movimiento, fue que las nociones de visualidad y representación se convirtieron en ejes centrales de discusión teórica, los cuales significaron quiebres epistemológicos y paradigmáticos, en tanto que las preguntas antropológicas centraron su atención en un nuevo debate que implicaba el cambio de la mirada (Ardèvol, 1994).

Se formularon teorías y análisis sobre la práctica y el lenguaje cinematográfico en contraposición aparente al lenguaje antropológico: ¿Cómo se combinarían posteriormente ambos lenguajes para dar pie a lo que actualmente conocemos como antropología (audio) visual?

Intentaré no hacer aquí un recuento histórico sobre los principales exponentes y representantes de esta corriente, sino que más bien me enfocaré en pensar los campos de acción que involucra y contempla esta rama antropológica para comprender por qué decido

enmarcar mi investigación en los diálogos que presenta la rama de la antropología visual o audiovisual.

Me acerco a este abordaje porque considero que esta rama de la antropología se ha exigido proponer formas distintas de producir conocimiento a partir de las formas narrativas que las mismas herramientas tecnológicas como las cámaras de fotografía, video y las grabadoras de audio proponen. Es decir, cada formato provee maneras distintas de aproximación y formas de transmitir información que implica un tipo de lenguaje para comunicar. Sin embargo, pese a que los formatos de registro proponen un tipo de lenguaje, la esencia de la pregunta antropológica: la cuestión de la identidad, la alteridad y la diversidad cultural, ha sido, es y será la misma.

La realización audiovisual y la práctica fotográfica han sido la razón más obvia o evidente por la cual se le nombra antropología visual a la disciplina; sin embargo, para este trabajo en particular, no es únicamente la realización audiovisual lo que me acerca a estos marcos teóricos.

Esta línea de investigación también se ha preguntado por los diálogos que la antropología mantiene con el arte, comprendiendo el aspecto de la realización y comunicación con imágenes como parte de un proceso estético y creativo que históricamente se ha denominado bajo la categoría artística. Sin embargo, no es ésta la única razón por la que las fronteras antropológicas dialogan con estas nociones, tiene que ver también con las formas metodológicas que apelan a prácticas creativas para invitar a los sujetos a participar de un encuentro dialógico e intercultural, por ejemplo.

En este sentido, MacDougall propone el concepto de *Cinema Transcultural* para pensar el cine etnográfico en un doble sentido. Por un lado, está la cuestión del encuentro entre culturas y el extrañamiento de lo ajeno; y por el otro, además de las implicaciones interculturales, enfatiza también en las implicaciones interdisciplinarias (MacDougall, 1998).

Debido a la centralidad que ha tenido la visualidad tanto en su estudio como en la construcción de conocimiento, ha limitado el campo de acción de los antropólogos para investigar otros ámbitos que no son necesariamente de orden visual. Esta reflexión es ahora un fundamento práctico que tienen los antropólogos para desencantarse de lo visual y



centrar su atención en otras formas en donde puede extenderse el campo de la antropología visual, como lo puede ser la construcción de metodologías, la interdisciplinariedad, así como la propuesta del trabajo colaborativo.

Entre estas apuestas, se encuentra también el diálogo y la reflexión que establece la antropología con el arte, por ejemplo. Este último puede abordarse desde una perspectiva antropológica e inscribirse en los marcos teóricos de la antropología visual. Lo mismo ocurre con el tema del performance, el teatro, la poesía y en general la diversidad de expresiones narrativas y estéticas posibles que detonen a partir de la comprensión del otro. Recurrir a estas experiencias sensibles, permite conocer cierto tipo de información a la que no siempre puede accederse a través de una entrevista o a través de la pura observación.

Entre otras cosas, la antropología visual además de tener como campo de acción la producción de imágenes, también estudia las imágenes que las distintas culturas producen, así como las formas y modos de ver, y el valor que se le atribuye a las mismas en determinado contexto y tiempo. El antropólogo imagina y analiza la relación de éstas imágenes con sus creadores y la serie de relaciones sociales que se desprenden a partir del circuito de consumo y exhibición.

Entre las discusiones suscitadas en el marco de la disciplina, se encuentra el concepto de imaginación antropológica, el cual ha sido utilizado no sólo como concepto reflexivo y metafórico, sino como medio alternativo de aproximación etnográfica. El trabajo audiovisual del antropólogo y cineasta Jean Rouch (1917-2004) es un ejemplo claro y contundente de cómo la imaginación nos acerca a la cultura porque es parte fundamental de ella (Grau, 2005). Más adelante introduciré a este autor-realizador para exponer los importantes aportes que hizo a la antropología visual.

La imaginación, es considerada con frecuencia en oposición al conocimiento intelectual. Sin embargo, la imaginación es una facultad de la inteligencia humana:

A partir de la correspondencia entre las imágenes construidas y la realidad percibida, se establece una separación entre la imaginación reproductora, vinculada a la percepción y a la memoria, y la imaginación creadora capaz de reproducir imágenes nuevas al margen de la experiencia perceptiva (Selva y Solà, 2014: 130).

Tanto la producción como el análisis de imágenes, lleva en algún momento a preguntarnos por la imaginación tanto del antropólogo como de los sujetos en las sociedades que

estudiamos, y cómo la imaginación -propia y ajena-, nos permite etnográficamente aproximarnos a una cultura o sociedad que determina un cierto tipo de experiencia.

La importancia de la imaginación, radica en que, por un lado, permite representar una imagen ausente como presente, y por el otro, crear objetos irreales. La imaginación está ligada tanto a la experiencia como a la percepción sensorial. En resumen, la imaginación es un acto de libertad, y va de la mano con conceptos como creación e invención.

Etnógrafo y sociedad crean constantemente imaginarios uno con respecto al otro, y el trabajo del antropólogo es hacer una suerte de interpretación donde se intercalan subjetividades para transmitir una experiencia transcultural en el sentido que MacDougall explica.

Me he identificado en mi práctica etnográfica con algunos debates teóricos y metodológicos propuestos dentro de este campo de investigación antropológica. Me interesan las discusiones sobre conceptos como colaboración, participación, reflexividad y experimentación, entre otros, que dan lugar a pensar en maneras de relacionarse más horizontales, que priorizan el diálogo y el reconocimiento a conocimientos construidos colaborativamente, lo cual estimula a crear y comprender de manera mutua y colectiva una realidad social (Rappaport, 2007; Riaño, 2003). Estos conceptos han surgido del cuestionamiento a la etnografía clásica y la reflexión con respecto a las preguntas filosóficas y ontológicas que se hace la antropología a sí misma desde que se consolida como disciplina.

Esta manera de comprender la etnografía, debe dejar ver las relaciones de poder que se establecen entre quien representan y los sujetos representados, por lo que el tema de la autoridad etnográfica cobra relevancia y es punto de reflexión (Clifford, 2001).

A partir de la “crisis de la representación” durante la década de los ochenta, la antropología se cuestiona las narrativas clásicas y academicistas de la disciplina como “ciencia” y plantea una búsqueda de otras narrativas que permitan tanto comunicar, como adentrarse a esferas más profundas y en gran medida “invisibles” para el registro oral o escrito. La cámara fotográfica y de video fueron formatos que en un primer momento sirvieron al colonialismo para justificar la superioridad de razas. Sin embargo, los discursos audiovisuales se han transformado, así como el acceso a los medios, para dar lugar a la



experimentación de narrativas creativas que co-existen, no sólo como vías de comunicación sino también como formas metodológicas para acceder al conocimiento y crear colaboraciones (Flores, 2005).

Dentro de su amplio campo de acción, la antropología visual, propone prácticas etnográficas que se han denominado “experimentales” porque entre otras cosas, el etnógrafo integra a su quehacer, metodologías alternativas y novedosas que él mismo crea en colaboración con los participantes, de modo tal, que éstos ejercicios etnográficos se ajustan a la experiencia personal en campo y se combinan conocimientos de otras áreas y disciplinas. Es decir, se busca con la etnografía experimental, intervenir la realidad, ya sea con una cámara, con una propuesta escénica o cualquier otro tipo de práctica “artística” con la idea de confrontar a los sujetos con sus propios conocimientos y hacerlos reflexionar sobre alguna temática en particular o bien incidir para develar las relaciones estructurales que configuran las distintas sociedades.

Con la integración de tecnologías, prácticas y áreas de conocimiento, la antropología se vuelve hoy en día una valiosa disciplina que tiene un cometido ético y de gran responsabilidad frente a las sociedades que estudia. En esta búsqueda, ha surgido una suerte de antropología visual aplicada que busca intervenir y transformar la realidad.

Al respecto, mencionaré dos autoras que utilizan el concepto de antropología visual aplicada. Una de ellas es la antropóloga Ana María Pérez, autodidacta en su formación como antropóloga visual, y quien ha recurrido a esta disciplina de forma pedagógica en proyectos de investigación social y con estudiantes de comunicación en la Universidad de Valencia. En su experiencia utilizando la antropología visual, deduce que ésta significa en gran medida pactar, y “pactar es negociar significados y conjuntar intersubjetividades” (2009: 5). Enfatiza también en la importancia del trabajo en grupo, pues es difícil hacer antropología visual de manera solitaria y aislada, casi siempre es necesaria la integración de subjetividades que aportan ideas y posturas distintas. Propone el concepto de cre(ac)ción artística y visual, aludiendo con este juego de palabras, el vínculo que tiene la creación con la acción social que la antropología visual aplicada busca activar en las colectividades.

Según esta autora, concibe la antropología visual como “una investigación participativa que, a través del modelo de los grupos de formación, actúa en pro de un análisis social interdisciplinar e intersubjetivo” (Pérez, 2009: 12).

Por su parte, Sarah Pink (2014), añade a lo anterior, que la antropología visual aplicada se propone crear nuevas metodologías y prácticas para proyectos de intervención social que estén diseñados de acuerdo a las necesidades de las comunidades.

Argumenta que la antropología visual aplicada puede enriquecer el desarrollo de la antropología visual y de la antropología aplicada como campos disciplinares de la antropología que pueden ser valorados transdisciplinariamente entre las ciencias sociales, pero también entre activistas, organizaciones no gubernamentales e incluso artistas que estén interesados en encontrar innovadoras metodologías visuales para la investigación colaborativa y de intervención social.

En resumen, la antropología visual aplicada, retomar la importancia de la acción-participación en la etnografía y el papel activo que los antropólogos tenemos en el campo. Conjuga las herramientas y metodologías de la disciplina visual, pero con objetivos y alcances similares a los que busca la antropología aplicada, dando como resultado, la posibilidad de llevar a la acción toda práctica antropológica, de forma tal que los proyectos de incidencia social estén directamente vinculados con las problemáticas locales y sean altamente colaborativos.

De esta forma, la presente investigación busca llevar a la práctica, a través de metodologías visuales y creativas, así como intercambios de experiencias en torno al tejido, la construcción de una narrativa colectiva pero también individual, sobre las reflexiones suscitadas en relación a la feminidad, el tejido y la memoria entre las tejedoras amuzgas. Por lo anterior, este trabajo puede insertarse dentro del campo y las búsquedas de la antropología visual aplicada.



La etnografía y el trabajo audiovisual

“La antropología visual comprendida como cine etnográfico, es la mirada más antigua y reconocida en la disciplina” (Ruby, 2007) [Traducción de Francisca Pérez]. Como mencioné en la introducción, el trabajo audiovisual que realicé a lo largo de la investigación, es parte sustancial de esta tesis. A partir de la realización, me surgieron algunas preguntas necesarias: ¿El cine puede construir conocimiento antropológico? ¿Qué hace que una película o una fotografía sea considerada como etnográfica? ¿Qué particularidades tiene la imagen en movimiento? ¿Cómo se puede verificar la autoridad del relato que se narra en la película? ¿Qué tipo de relaciones establece la cámara de video con los sujetos que están siendo grabados? ¿Si la utilización de cámaras fotográficas y de video están al alcance de cualquiera para ejercer su derecho a la autorepresentación, cuál es entonces el papel del antropólogo?

La antropología ha sido, como alguna vez Margaret Mead afirmó, una disciplina de palabras. Con esto, enfatizó la importancia que la ciencia le ha dado a la palabra y a la escritura como lenguajes de autoridad etnográfica.

En un mundo hipertextual, la antropología como una disciplina de palabras, ha tenido que ampliar su campo de estudio y acción a formas visuales y sensoriales.

La reflexión sobre la diferencia entre texto e imagen es interesante. En antropología, texto e imagen comunican distinto tipo de información y muchas veces van de la mano porque hay elementos que necesitan ser explicados si es que el documento visual no puede exponer por sí sólo todo el entramado de relaciones, situaciones y expectativas que pueden resultar de un trabajo audiovisual. Debido a que a la antropología le interesa conocer los procesos, seguramente será más revelador para una investigación el proceso ocurrido detrás de cámaras durante un rodaje, que el producto mismo.

En el caso del documental de corte etnográfico, cuando el proceso audiovisual hace parte de la metodología de investigación, no siempre funciona el producto por sí sólo, el texto que lo acompaña deberá enriquecer el debate antropológico y explicar la manera en que los medios audiovisuales se vuelven elementos para construir conocimientos colectivos.

Lo visual y lo verbal no son simplemente formas distintas de comunicar lo mismo, son lenguajes que comunican diferente tipo de información, que bien articulados pueden

apuntar en un mismo sentido y reforzar, cada uno a su manera, la tesis central de una investigación. Palabra e imagen constituyen dos caminos paralelos e independientes, pero a la vez complementarios para la investigación antropológica, son dos formas igualmente válidas de apelar a la inteligencia y la sensibilidad humanas. Más que usarlas una en función de la otra (como imágenes que ilustran textos o como textos que explican imágenes), lo ideal es que se alimenten y enriquezcan recíprocamente (Zirión, 2015: 48).

Es importante aclarar también que la imagen en movimiento posee un lenguaje, el lenguaje audiovisual o cinematográfico, que el antropólogo debe conocer para producir películas²³ que en su esencia comuniquen y además tengan un efecto sensible sobre los espectadores. Para esta empresa es necesario conocer este lenguaje y utilizarlo de manera creativa.

A diferencia de la ficción, el documental fue visto en un principio como un retrato fiel y objetivo de la realidad, sin cuestionarse los procesos selectivos y compositivos que lo constituyen. Tanto en la etnografía como en el documental existe un proceso de selección que el antropólogo utiliza para modelar los mensajes que busca comunicar. Ya sea en el lenguaje visual o textual, es imposible incluir la totalidad, por lo que la selección o edición que de cualquier texto se haga, implica un tipo de manipulación que se utiliza a favor de lo que se quiere decir y el tipo de representación que se quiera hacer. Desde esta perspectiva queda claro que los límites entre ficción y realidad son difusos, por lo que no vale la pena detenerse mucho en esta discusión.

Con respecto al valor etnográfico que puede tener una obra, puede leerse en varios sentidos. El primero tiene que ver con el interés que tiene la antropología por una expresión audiovisual que hable, refleje o muestre aspectos sobre la cual la disciplina puede reflexionar y hacer conjeturas desde una perspectiva antropológica, en este sentido, prácticamente cualquier imagen puede servir para este fin, desde un anuncio publicitario hasta una película documental que la sustente una profunda investigación, esta perspectiva la atribuye quien la interpreta.

En un sentido más delimitado tenemos también las películas que han sido creadas por antropólogos para contar una experiencia, un encuentro etnográfico, una reflexión, etcétera. Quien intenta responder por ese medio las preguntas etnográficas que lo incitan a utilizar

²³ Utilizo el término película indistintamente del género, es decir, si es ficción, documental, animación, o cualquier formato, duración y soporte. Con película me refiero al resultado del proceso creativo de realización audiovisual.



este tipo de recurso, pues considera que este formato es el más apropiado para explicar sus inquietudes y dar a conocer a un público más extenso.

Este tipo de trabajos de carácter etnográfico deben dejar ver el proceso de realización, es decir, deben mostrar a través del manejo de las imágenes y sonidos, el tipo de relación y acercamiento que tuvo con los sujetos retratados, el tipo de lenguaje que se utiliza, el grado de intimidad que logra con los personajes y si logra transmitir o generar curiosidad en los espectadores, en resumen, el proceso de auto reflexividad del autor.

Estos son algunos aspectos que uno debería preguntarse al ver una película de corte etnográfico. Para mí, lo más importante es que el realizador logre crear atmósferas y emociones cercanas a su experiencia personal dentro de la investigación, así como intentar recrear la experiencia de los otros y la circunstancia del encuentro intercultural. Introducir al espectador a una cultura o experiencia propia significa incluir inteligentemente aquellos elementos que generen empatía, pero a la vez extrañamiento y que incentive un tipo de búsqueda por comprender otras culturas.

Mencionamos en párrafos anteriores, a un antropólogo importantísimo que impulsó la utilización del cine en la antropología, el francés Jean Rouch, quien inventó el concepto cinematográfico y antropológico de *cinéma vérité*. Hago referencia a este antropólogo porque ha sido para mí, no sólo un referente sino una fuente de inspiración. Rouch plantea un cine socialmente comprometido, con esta afirmación no sólo se refiere a la necesidad de abordar temáticas relevantes para las comunidades, sino que enfatiza en la forma de involucrar a las personas en el proceso creativo para realizar una película, esto lo simplifica pensando la cámara como un ente participativo, aquel que interactúa y provoca a las personas (Piault, 2002; Niney, 2009).

Sin perder los preceptos antropológicos, Rouch decide ir más allá planteando su famosa frase “los límites de la etnografía son los límites de la imaginación” (Grau, 2005), con esto se refería a la importancia que tiene la imaginación en la expresión de la cultura. Afirma que el ejercicio imaginativo permite a los sujetos mostrarse realmente de una manera honesta y transparente. Comprueba que en la imaginación se develan los sueños, miedos, anhelo, frustraciones y finalmente las decisiones narrativas de las personas con las que interactuamos. Propone la ficción o puesta en escena como una manera de construir

intersubjetividad, proponiendo que el diálogo intercultural y la interpretación de diversas situaciones se produce en el encuentro con los personajes y en la propuesta de realización colectiva. El antropólogo-realizador debe ser parte de la obra, debe evidenciar su presencia y ser partícipe. Hay una necesidad de exponerse como igual ante los sujetos (Niney, 2015).

Rouch utiliza el término *cámara dialógica* (Orobitg, 2008), que además de retomar la idea de la cámara participativa e interactiva, piensa en el proceso fílmico como un instrumento que permite poner a dialogar a los sujetos. Por ejemplo, visiona lo filmado con los participantes y recibe de ellos comentarios que en algunas ocasiones fueron incluso integrados a la película:

La cámara dialógica tiene el objetivo de reconstruir minuciosamente el contexto de investigación, para poder identificar con detalle las temáticas centrales, las cuestiones de sentido, relevantes para nuestros interlocutores (...) El montaje por parte del antropólogo de determinadas secuencias y su visionado con sus protagonistas es un buen medio para comprobar que hay un entendimiento mutuo y, además, un recurso para elicitarse nuevas narraciones sobre la realidad (Orobitg, 2008: 78).

El cine de Jean Rouch subvierte las convenciones antropológicas de la descripción en contraposición con la imaginación, y haciendo esto cuestiona al mismo tiempo las formalidades antes impuestas sobre las fronteras documentales, extendiendo a este género posibilidades y recursos que antes pertenecían sólo a la ficción, para permitir de manera creativa acceder a la significación que los sujetos hacen al construir una realidad imaginada.

Para mí, cineasta y etnógrafo, no existe prácticamente ninguna frontera. El cine, arte del doble, es ya el pasaje del mundo real al mundo de lo imaginario, y la etnografía, ciencia de los sistemas de pensamiento de los otros, es una circulación permanente de un universo conceptual a otro, gimnasia acrobática en donde perder pie es el menos de los riesgos (Rouch, 1981 citado en Grau, 2005: 3).

El trabajo audiovisual de Jean Rouch nos hace pensar en la importancia de la reflexividad, pero, sobre todo, rompe con esquemas, justificando teórica y prácticamente su quehacer como antropólogo y cineasta interesado en compartir y construir conocimientos. Tenemos mucho que aprender de estas experiencias, no necesariamente para replicarlas de igual modo, pero sí como un importante ejemplo que nos recuerda que es posible recomponer tejidos sociales, hacer construcciones teóricas y proponer relaciones dialógicas a partir de la creación colaborativa, el arte y, sobre todo, la imaginación.



Para finalizar, quisiera acotar que a lo largo de esta investigación seguiré haciendo referencia al término antropología visual o audiovisual indistintamente, a pesar de ya haber mencionado que el sobrenombre ‘visual’ centraliza el ojo y la mirada como sentido rector de la práctica etnográfica, pero reconociendo también que la visión ha sido la puerta de acceso al resto de los sentidos.

La decisión de seguir utilizando este término es poder simplificar lo que popularmente hemos adoptado y darle un lugar que reivindica todos los aspectos que se consideran dentro de su quehacer. El aspecto de lo visual fue el principio que le asignó su nombre y ejerció su poder sobre este tipo de antropología, sin embargo es a su vez una de las vertientes más fructíferas y vigorosas en la actualidad, quizá por la implementación de elementos creativos en las narrativas etnográficas, o bien porque los recursos tecnológicos apuntan a la construcción y enriquecimiento de esta disciplina; sea por esta u otras razones, la antropología visual está en crecimiento y sigue aportando a la antropología diversas miradas con un mayor entendimiento del rol y participación del antropólogo como creador y narrador.

3.3 Pasar por el cuerpo y el corazón: la importancia de los sentidos en la práctica etnográfica

Emociones y afectividades

En este breve apartado hablaremos del tema de las emociones y la afectividad en antropología, temas que no deben confundirse con la antropología sensorial o de los sentidos. Aunque ambas ramas están de alguna manera interconectadas, tienen preguntas de investigación distintas y los debates teóricos son otros. Más adelante entraremos en mayor detalle con respecto a la antropología sensorial, pero no sin antes referir y hacer mención a este otro campo de estudio que tiene que ver con las emociones.

El cuerpo es el territorio primordial en el cual habitamos y a partir del cual conocemos e interactuamos con el mundo. A través del cuerpo generamos relatos y nos posicionamos en el espacio. El cuerpo es la unidad sensible de interiorización y aprehensión de lo que llamamos realidad; a partir del cuerpo generamos experiencias.

Hablar del cuerpo es complejo, en torno a él se engloban no sólo discusiones filosóficas sino físicas y por supuesto emotivas que configuran la unidad llamada “cuerpo” y que conforma a todos los individuos. En este sentido, intentaremos vincular los ámbitos corpóreos y emotivos que se entrelazan en la práctica textil, con el terreno de estudio de la antropología de los sentidos o sensorial, que da lugar a la discusión sobre los sentidos en la práctica etnográfica y los configura como ruta de conocimiento sensible. Entendemos por sensibilidad una forma de integrar conocimientos que es vital para toda intervención y transformación social:

Concibo al cuerpo humano como un organismo vivo constituido por una estructura físico-simbólica, que es capaz de producir y reproducir significados. Este proceso de producción de sentido implica una interacción continua del sujeto con otros cuerpos dentro de un tiempo-espacio determinado (Aguado, 2004: 25).

Cuando se intenta definir el cuerpo como concepto, es inevitable no hacer referencia a la frontera que en casi todas las culturas del mundo se establece entre el cuerpo físico y el cuerpo anímico. Por esta razón a la antropología le intriga la construcción social de estas nociones –ya que la forma de sentir se observa, se copia, se aprende- y cómo intervienen en las relaciones humanas, ya que lo emocional no es un asunto de lo privado, se construye con relación a otros y tiene un lugar importante en lo político, es por ello que lo emocional es algo que en definitiva nos determina como humanos y como sujetos sociales.

Entre las cosas que nos ocupan en la investigación, es el tema del cuerpo en las dos dimensiones antes mencionadas -el cuerpo físico y el sensible-, puesto que la actividad del tejido involucra ambos cuerpos de manera imprescindible.

En su investigación sobre afectividad en antropología, Edith Calderón explica: “La dimensión afectiva abre espacios para formular preguntas antropológicas ya que ésta es constitutiva de la cultura y también de lo que denominamos identidad y alteridad. Los procesos del conocimiento, comprensión, interpretación, interacción, descripción y percepción no pueden eludir la presencia de esta dimensión. Por lo tanto, la dimensión afectiva resulta ser un tema fundamental para la antropología” (Calderón, 2012: 31).

Por otro lado, los investigadores Catherine Lutz y Geoffrey M. White, en su artículo *The anthropology of Emotions* (1986), hacen una revisión crítica al estudio de las emociones en



la historia de la disciplina antropológica, aunque este también ha sido tema de estudio de psicólogos, sociólogos e historiadores.

El abordaje de las emociones, además de interesante, es sumamente revelador en tanto que su análisis deja ver cómo se construyen las emociones con relación a los aspectos sociales y culturales que inciden de forma determinante en los modos de sentir, como lo es la ciencia y la religión, ideologías que han contrapuesto históricamente la emoción a la razón, catalogándola como irracional y desmeritándola de todo cuestionamiento en el análisis social (Lutz, 1986). Las emociones están cruzadas por la clase, el género y la cultura que las determina. Una perspectiva interesante que dan estos autores, es comprender la emoción como un idioma que denota las relaciones sociales que median las emociones:

Las descripciones etnográficas existentes sobre las emociones, se organizan a través de un marco comparativo sugerido para considerar las emociones como un lenguaje cultural que tratar, por lo tanto, con los problemas persistentes de la relación social²⁴ (Lutz, 1986: 496) [Traducción mía].

La afectividad y las emociones en antropología puede verse desde dos lugares: el primero se refiere al estudio de los sistemas emocionales, esto es, cómo surgen y se construyen en diversas sociedades, el lenguaje que se utiliza para hacer referencia a ellos, incluso las metáforas que describen cuestiones tan subjetivas como el odio, el amor, la tristeza. Y el segundo es el que se refiere a la intención etnográfica del antropólogo, tanto en su intervención en campo como en la presentación de sus resultados, esto significa la autoconciencia de que como investigadores tenemos un referente emocional que ha sido determinado por nuestra cultura, y que por esa razón no podemos despojarnos de los sentimientos propios. Esto nos obliga a asumir una postura ética y política en la manera en que nos posicionamos ante las diversas problemáticas y situaciones.

En el cuerpo se inscribe lo social, es decir, las marcas o huellas que la cultura imprime en nuestros cuerpos: desde los tatuajes, las cirugías estéticas, la ropa que lo recubre, la manera de caminar y moverse, es decir, el cuerpo se adapta para encajar en ciertos patrones culturales. Por todas estas razones, el cuerpo significa y representa, nos habla de un estatus

²⁴ Existing ethnographic descriptions of emotions are organized via a suggested comparative framework for looking at emotions as one cultural idiom for dealing with the persistent problems of social relationship.

social y económico, de un sentido de pertenencia, se define como centro de comunicación que influye en la manera en que queremos ser mirados.

Para esta investigación, las emociones y las dimensiones sensibles surgen involuntariamente en la práctica del tejido, de hecho, como vimos en el capítulo I, el tejido está muy relacionado en la actualidad, con actividades terapéuticas, puesto que su ejecución genera calma, ayuda a liberar estrés y cada puntada se convierte en un acto reflexivo; pero sobre todo, cuando esta actividad es realizada colectivamente y se le imprime un sentido político y social, es imposible que las emotividades sobre las historias que se tejen no surjan, convirtiéndose en parte fundamental para la reflexión antropológica.

Pienso de manera personal y según mi experiencia, que la antropología debe recurrir a estrategias sensibles y emotivas que permitan incidir en las realidades sociales y transformar en la medida de lo posible el entorno. Es por ello que considero, que las actividades “artísticas” o creativas han servido a la antropología para generar emociones compartidas en los participantes, y esto a su vez conlleva a consolidar identidades colectivas. “No sólo nos relacionamos con los otros a través de la razón sino también a través de la afectividad. La propuesta etnográfica es, además de una legítima búsqueda científica, una compleja experiencia afectiva en la que el análisis conceptual no excluye la vivencia personal” (Bartolomé, 2003: 219).

Antropología sensorial

Como se ha venido esbozando, esta investigación invita a una antropología que no sólo es visual, sino que intenta albergar otros sentidos para conocer, vivenciar y experimentar la cultura de una forma sensible, subjetiva y dialógica. En este sentido, quisiera hacer mención a una línea de análisis que se enmarca también dentro de la antropología visual, que es la antropología de los sentidos o sensorial. Este abordaje hace hincapié en la necesidad de incluir los sentidos en la etnografía como parte de la experiencia global que implica el encuentro con lo distinto, así como analizar la forma en que los sentidos definen patrones culturales y privilegian distintos tipos de conocimiento. Más adelante, haremos referencia a esta tendencia para explicar la dimensión sensorial del telar de cintura, en específico el aspecto sonoro involucrado en el proceso de elaboración textil, el cual se describe a través de un ejercicio audiovisual, que fue al mismo tiempo metodología para



dialogar con las tejedoras sobre aspectos “invisibles” que enmarcan su oficio: las emociones, las concepciones sobre el telar y la relación con lo femenino y el acto textil asociado al de la procreación. Se describe esta experiencia en el último apartado de este capítulo: “La urdimbre documental: Telares Sonoros”.

De las inquietudes corpóreo-afectivas que despierta el interés antropológico, ha surgido una línea de especialización e investigación que pone su atención en los sentidos y el aspecto sensorial en la formulación de conocimiento, es decir, cómo estos se ordenan y regulan socialmente. Esta interesante vertiente ha sido impulsada principalmente desde la antropología visual en el intento por extender su quehacer no sólo al ámbito del ojo y la mirada, sino integrando y dando igual importancia al resto de los sentidos humanos, lo cual plantea un reto creativo, epistemológico y hasta expresivo ante la imposibilidad de por ejemplo archivar olores y sabores.

Entre los exponentes de esta corriente que he explorado con relación con los sentidos, se encuentran David Howes, Sara Pink, David Le Bretón y Constance Classen, quienes considero han hecho aportes interesantes para este debate.

Howes plantea que el antropólogo no debe esforzarse como lo hacía antes por intentar interpretar la cultura, sino dejarse llevar por los sentidos y sentir la cultura, de esta manera puede sumergirse en las metáforas y atmósferas que despierta el encuentro con lo ajeno, el extrañamiento por lo distinto, que es el motor que impulsa al antropólogo a ir en busca de respuestas. En su libro *The Empire of the Senses. The Sensual Culture Reader* (2005), reflexiona sobre el acto revolucionario que implica para la disciplina antropológica mover su centro -que se determinaba por el lenguaje y los símbolos- para ampliar sus horizontes al plano sensorial, a la experiencia que se encarna en el cuerpo. “Los límites del lenguaje no son los límites de mi mundo” (2005:1), esto significa que el lenguaje –en cualquiera de sus formas- no siempre es suficiente para describir una sensación.

Pensar en los sistemas sensoriales que se anclan en cada cultura y momento histórico es interesante porque devela formas de pensamiento que han justificado la dominación y en su momento, reforzaron la idea de que había razas superiores a otras, según C. Classen “El modelo sensorial adoptado por una sociedad revela sus aspiraciones y preocupaciones, sus divisiones y jerarquías e interrelaciones. Si los sentidos se comparan con ventanas es sólo

porque enmarcan la experiencia perceptiva según normas socialmente prescrita” (Classen, s/f).

La autora hace un análisis muy interesante sobre estos modos de clasificación sensorial, confirmando que la vista fue el sentido que se relacionó con la razón al asociarse con el campo de la ciencia y el conocimiento verdadero, aunado a las implicaciones que tuvo la aparición de la fotografía y el cine. La visualidad para occidente ha sido el sentido más importante. En el artículo de Classen, *Fundamentos de una antropología de los sentidos* refiere a Lorenz Oken, un naturalista alemán que postuló a principios del siglo XIX una jerarquía sensorial de las razas humanas: el europeo (hombre ojo), el asiático (hombre-oído), el amerindio (hombre-nariz), australiano (hombre-lengua) y el africano (hombre-piel). Es interesante señalar que esta clasificación fue postulada por un europeo -hombre-ojo- quien estipula que según la raza humana existe un predominio sensitivo para conocer el mundo. No se equivocaba en pensar que en las culturas, según el entorno natural o las creencias que se desarrollan en torno a éste, se puede privilegiar o desarrollar de mejor manera algún sentido (como podría suceder en el caso de los ciegos que desarrollan un mejor oído y olfato), sin embargo esto no tiene nada que ver con la “raza” ni con una cuestión valorativa para determinar que un sentido provee información más precisa o verdadera que otro, sino que es necesario entender que lo importante desde el punto de vista antropológico es comprender la manera en que los significados y patrones culturales se transmiten y aprenden a través de los sentidos, puesto que los modelos sensoriales no son estáticos, se modifican, evolucionan y se transforman.

Por su parte, Sarah Pink en *Doing Sensory Ethnography* (2009), comenta que la etnografía sensorial es el proceso en el que el antropólogo se pregunta cómo la sinestesia (que quiere decir que los sentidos están interconectados e interrelacionados) se integran tanto en la vida de las personas con las que se participa, así como el etnógrafo utiliza sus sentidos para desempeñar su trabajo. Plantea entonces la posibilidad de convertir la sensorialidad en una estrategia metodológica que tenga un compromiso teórico para abordar temas como la memoria y la imaginación. Esta metodología se preocupa por el papel que tiene la subjetividad y la experiencia dentro de la etnografía, y siendo este aspecto especialmente subjetivo, lo sensorial tiene que enfrentarse a la creatividad del etnógrafo para descifrar formas de acercamiento apelando al sentir. No existe un manual para realizar etnografías



sensoriales, sino que son procesos que se construyen con base en el desciframiento de los códigos y sistemas de sentido y de sentir.

Es complicado acercarse a esta temática del orden de lo subjetivo, por ello es necesario llevar a cabo acciones participativas en conjunto con las sociedades con las que se trabaja, esto con el fin de encontrar acertadamente las maneras de develar cómo dichos sistemas culturales modelan y afectan a las sociedades.

David Le Breton en *El sabor del mundo* (2007) hace una exploración de cada uno de los sentidos humanos a través de la historia. Incursiona en el lenguaje y en las metáforas que utilizamos cotidianamente aludiendo a los sentidos para comunicar diversas situaciones, por ejemplo: “a flor de piel” para expresar que sentimos con intensidad, “tal situación huele mal” cuando tenemos sospecha, “me duele el corazón” cuando se tiene una decepción amorosa, “sentir mariposas en el estómago” cuando hay enamoramiento, “estas viendo y no ves” cuando alguien no toma conciencia ante una circunstancia, entre muchas otras.

El sentir (con el cuerpo) es la vía para acceder al autoconocimiento y la toma de conciencia de uno mismo. “Siento, luego existo” parafrasea Le Breton la tan famosa expresión de Descartes “pienso luego existo” para sugerir que la condición humana es ante todo corporal antes que racional. El cuerpo funciona como un catalizador de experiencias, las cuales a través de la cultura se les atribuye significados. El humano asocia las diversas formas de sentir, oler, escuchar y saborear el mundo con un tipo de memoria en donde acumula recuerdos asociados a sensaciones agradables o desagradables, y en esa medida volcará sus esfuerzos en encontrarse con aquellas que le resulten placenteras.

La complicidad entre sujetos surge de las experiencias compartidas que generan identidad, y que se generan a través de sentidos y sentimientos compartidos, y que por ello nos podemos entender. Por esta razón es tan importante para el etnógrafo compartir experiencias con los sujetos que le permitan sentir la cultura.

La experiencia evoca una presencia participatoria, un contacto sensitivo con el mundo a comprender, un rapport con su gente, una tangibilidad de percepción. También sugiere un conocimiento acumulativo en profundización constante. Los sentidos trabajan en conjunto para autorizar una sensibilidad o una propensión real pero inefable del etnógrafo hacia “su pueblo (Clifford, 2001: 57).

Me acerco a esta reflexión sobre la etnografía sensorial porque he encontrado en la acción de tejer, que tanto los sentimientos, los sentidos, así como el cuerpo físico juegan un papel muy importante en tanto actividad colectiva, creativa, sanadora y que recompone el tejido social.

La mano y la piel

Ya hemos acotado en el capítulo anterior algunas nociones sobre la relación metafórica que se le advoca al textil como una segunda piel. A continuación, nos referiremos a la piel en términos sensoriales, y al cuerpo y el tacto en términos epistemológicos y metodológicos, y veremos la estrecha relación que existe entre la mano y el cerebro que conlleva toda actividad manual o artesanal (Sennett, 2009).

Cuando coloquialmente se dice que te “pellizques” cuando dudas si lo que te está ocurriendo es real o hace parte de un sueño, es porque tocar las cosas significa reconocer su existencia: cuando la materialidad entra en contacto con las terminaciones nerviosas la verifican como parte de esa realidad. “Tocar es el signo radical del límite entre uno mismo y el mundo” (Le Breton, 2007).

Entre los sentidos involucrados que destacan en la práctica textil se encuentran la vista, el oído y en mayor medida, el tacto. La segunda piel no es sólo una metáfora para referirse al textil, es en su forma más literal, el sentido que da lugar a las texturas, a los materiales que generan sensaciones a veces irresistibles, por ejemplo, al entrar en contacto con unas sábanas de seda. El tacto tiene lugar en nuestra piel, que recubre nuestro cuerpo y que además es un tejido celular (repitiendo la metáfora del tejido en lo biológico). La piel nos permite conocer la temperatura, el volumen, la textura y la forma de los objetos. La piel es el hogar donde habitan los sujetos “toda historia personal es ante todo una historia de la piel” (Le Breton, 2007: 145).

En el caso del tejido en telar de cintura, las tejedoras aprenden esta actividad desde que son niñas a través de la observación y la imitación por medio del juego. De esta manera, desde que son muy pequeñas, van integrando a su bagaje de conocimientos, los movimientos corporales que el telar de cintura requiere para su ejecución, haciéndose el movimiento de la mano en contacto con los hilos y demás materiales, algo muy orgánico que con el paso del tiempo dominan al grado de volverse expertas.



Existe una anécdota muy significativa respecto al tacto y el tejido que quisiera compartir aquí. Entre las décadas de 1980 y 2000 ocurrió en Ayacucho, Perú, una masacre por parte del grupo terrorista Sendero Luminoso, el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru y la represión militar. La violencia armada acabó con la vida de casi 70 mil personas, la mayoría de ellas indígenas quechuas.

Tiempo después de esta masacre se encontraron y desenterraron fosas clandestinas. Hicieron presencia los familiares de los desaparecidos para identificar los cuerpos que ya se encontraban en estado de descomposición. Para el asombro de todos, fueron las mujeres -en su mayoría tejedoras indígenas- quienes se valieron de su entrenado tacto para reconocer las prendas tejidas por ellas y que aún portaban los cuerpos, pudiendo identificar a sus familiares por el tipo de tejido que los cobijaba. En una ocasión, una mujer reconoció el suéter de su hijo que ella le había tejido, incluso identificó en qué parte el suéter cambiaba de color porque se le había terminado el hilo. Sin embargo, en las pruebas de ADN resultó que no era su hijo. Este evento llevó a los investigadores a descubrir que la estrategia que utilizaban los militares para hacer más difícil la identificación de los cuerpos, era intercambiarles la ropa a los detenidos y desaparecidos²⁵.

Este relato nos muestra la relación que existe entre la práctica textil y la experiencia táctil, la cual es muy significativa porque representa un conocimiento encarnado, es decir, que se inserta en la piel y que sólo es posible aprenderlo con el cuerpo, en este caso a través de la sensación del rose con los materiales, de experimentar con la piel el ejercicio mental que tejer demanda, a partir de las muchas horas que la tejedora pasa abrazada a su telar descifrando el lenguaje de los hilos, desde su cintura hasta el árbol que la cobija y sostiene.

Richard Sennett, en el libro *El Artesano* (2009), busca los puntos que unen la relación corpórea entre la mano y el cerebro como sistemas fisiológicos que se complementan y retroalimentan. Explica, a partir del trabajo que realizan manualmente los artesanos, que lo

²⁵ Esta anécdota fue compartida por Julissa Mantilla, abogada peruana y responsable de la Línea de Género de la Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú durante el Foro Internacional sobre Tortura y Desaparición Forzada Cometida por Particulares, celebrada en la Ciudad de México en julio del 2016. Información disponible en: <http://revoluciontrespuntocero.mx/perspectiva-de-genero-en-investigacion-de-tortura-se-ha-ignorado-pese-a-que-permite-mayores-niveles-de-justicia-mantilla/> (Consultado en octubre del 2016).

que ocurre en el cerebro está directamente relacionado con las habilidades manuales que desarrollan los grandes artesanos. “Todo buen artesano mantiene un diálogo entre unas prácticas concretas y el pensamiento; este diálogo evoluciona hasta convertirse en hábitos” (2009: 21).

Además de las cualidades que tiene la actividad textil a nivel físico, emotivo y psicológico, pienso que en general las mujeres se han inclinado por este oficio al ser una práctica que requiere de la experiencia corporal para perpetuar y materializar los pensamientos y las emociones en una pieza textil, la cual incide no solamente en lo privado e íntimo de la experiencia personal, sino que se dirige a un receptor u observador que lo dota de significados, en este sentido, el textil y el oficio de la tejedora se relacionan con la reproducción de la memoria colectiva.

De este mismo modo, encarnar el conocimiento es fundamental en la práctica etnográfica porque es así como todos los humanos aprehendemos el mundo, “el acceso a la realidad se encuentra filtrado por nuestra naturaleza corpórea. De ahí que se hable de “embodiment” (Johnson, 1987); de –corporeización- del pensamiento (Barcelona, 2000)” [Johnson y Barcelona citados en J. Ortíz, 2011: 59].

Me llama la atención el manejo del concepto *cuerpo* y *corporeización* y la forma que lo integra a su trabajo etnográfico el sociólogo Loic Wacquant, quien realiza un intenso trabajo de campo para concretar una brillante etnografía pugilista entre boxeadores de un gimnasio en un barrio afroamericano de Chicago. El escribe: “la sociología [o en nuestro caso la antropología] debe intentar recoger y restituir la dimensión carnal de la existencia (...) es imperativo que el sociólogo sitúe en la medida de lo posible todo su organismo, su sensibilidad y su inteligencia en el centro del haz de fuerzas materiales y simbólicas que pretende diseccionar” (2006: 15-16). Para reforzar esta idea, Wacquant decide experimentar en su cuerpo la práctica pugilística y se convierte en boxeador como estrategia para entrar al gimnasio. Se deja entrenar, participa de torneos y llega a convertirse en campeón, sin olvidar por supuesto los principios etnográficos que lo condujeron a encontrarse a sí mismo a través de la práctica pugilística, lo cual le permitió comprender por un lado el lenguaje del cuerpo que es tan importante en un deporte tan demandante como el box, pudiendo descifrar los significados, roles y estatus que se manejan en los gimnasios de negros siendo



él blanco, pero más importante que esto, el involucrar y comprometer el cuerpo en la práctica etnográfica, le permitió observar cuestiones más profundas y menos relativas al cuerpo como lo fue conocer las estrategias sociales de los jóvenes del barrio-gueto en circuitos de violencia interbarriales. “Fue la necesidad de comprender y de dominar plenamente una experiencia transformadora que no había deseado ni anticipado y que durante mucho tiempo permaneció confusa y oscura, lo que me impulsó a tematizar la necesidad de una sociología no sólo del cuerpo en sentido de objeto (*of the body*) sino a partir del cuerpo como herramienta de investigación y vector de conocimiento (*from the body*)” (2006: 16).

Vale la pena reflexionar desde la antropología sobre las aproximaciones del abordaje del cuerpo en la cultura, pero también cómo la cultura se expresa en el cuerpo. El antropólogo Thomas Csordas, quien se ha especializado en estudios de fenomenología cultural y corporeización (*embodiment*), propone que la corporeización debe ser el punto de partida para el análisis de la participación humana en la cultura, siendo el cuerpo la base imprescindible para explicarla. Propone la distinción entre cuerpo y corporeización “El cuerpo es una entidad biológica y material, mientras que la corporeización puede ser entendida como un campo metodológico definido por la experiencia perceptiva y el modo de presencia e involucramiento en el mundo²⁶”. [Traducción mía] (1993:135).

Explica entonces, que el principal objetivo antropológico debe ser indagar en la forma en que cada cultura arraiga las experiencias desprendidas de la percepción. Si bien todos los humanos contamos con ojos, nariz, manos, boca y oídos para conocer el mundo, la manera en que procesamos los impulsos externos y cómo los significamos varía ampliamente de una cultura a otra y por tanto es de interés antropológico. Según el autor -y concuerdo con él- para entender lo que ocurre culturalmente en las prácticas que pasan por el cuerpo (como sería el caso de tejer), no debemos partir de la idea sobreentendida de que existe una división estructural entre mente y cuerpo, sino entender ambos conceptos como parte de una misma entidad estructural, la cual se refleja de distinto modo en las diversas culturas.

²⁶ The body is a biological, material entity, while embodiment can be understood as an indeterminate methodological field defined by perceptual experience and the mode of presence and engagement in the world.

Podemos encontrar algunas generalidades culturales sobre la atribución de sentido que se le da a ciertos objetos realizados a partir de un proceso corporal/manual, es decir, objetos que pasan por una fase de producción no industrial, donde el productor mantiene una relación afectiva y simbólica con el objeto que elabora. Estos objetos generalmente son atribuidos con características humanas, son incluso nombrados en analogía a las partes del cuerpo, por ejemplo, la concepción en la tradición aymara en Bolivia donde el textil es concebido como un ser vivo, y que como característica humana se le atribuye el tener boca por donde come el hilo que alimenta la urdimbre. En resumen, ciertos objetos tienen un papel social fundamental frente al resto de los objetos, y lo que les da este carácter humanizado es la relación que tiene el cuerpo en la creación de dichos objetos.

Pienso que aquello que pasa por las manos y el corazón -en sentido metafórico para referirme a los afectos- se perpetúa en la memoria. Pasar por las manos es acariciar la textura de la transformación que experimentan los materiales para convertirse en algo más, mientras que pasar por el corazón significa recordar para materializar la memoria. De ahí la importancia que tiene el proceso de enseñanza y aprendizaje, de generación en generación, entre madre e hija, en el ámbito textil, proceso en el que no solamente se transmite la técnica, sino se transmiten además y, sobre todo, valores, emociones, experiencias y el significado de ser mujer.

Intuyo como antropóloga, pero también como tejedora, que la actividad de tejer al ser paciente y reflexiva brinda una empatía singular entre quienes comparten este saber, y busco más adelante entender qué ocurre detrás de la elaboración de cada pieza tejida, tanto a nivel individual como colectivo.

En mi experiencia etnográfica -siguiendo a Wacquant- recurrí al cuerpo para entender lo que significa ser tejedora. Para comprender el oficio en todas sus dimensiones, me di a la tarea de aprender a tejer en telar de cintura, lo cual no sólo me ayudó a comprender desde el cuerpo los esfuerzos que demanda esta actividad, sino que fue una manera de entender el lenguaje de los hilos que no hubiera sido posible a través de la palabra porque además en muchas ocasiones no hablar amuzgo o ñomndaa fue un obstáculo. Sentía que muchos elementos quedaban por fuera porque no encontrábamos la manera de transmitir las preguntas que venían a mi mente, ni ellas eran capaces de expresar oralmente su sentir



respecto a su oficio. Cabe aclarar aquí que muchas veces conté con la valiosa ayuda de mujeres bilingües que amablemente me ayudaron a traducir.

Por otro lado, aprender las nociones básicas del tejido en telar, me ayudó a tejer vínculos sociales desde otro lugar más participativo y comprometido.

Al final de esta tesis, a manera de anexo etnográfico, se podrán encontrar mis notas de campo con respecto a mi experiencia aprendiendo a tejer en telar de cintura. Esta actividad fue primordial para comprender a nivel corporal lo que ocurre en el cerebro y las emociones de una tejedora al enfrentarse a la complejidad del telar de cintura.

3.4 Arte y etnografía: la experiencia sensible

En este apartado abordaré sucintamente una de las vertientes antes mencionadas por las que se interesa la antropología visual y que es sustento de la metodología de esta investigación, esto es, la relación entre arte y etnografía.

Hablar de arte resulta complejo desde los marcos antropológicos contemporáneos que buscan subvertir este concepto que nace en una región geopolíticamente hegemónica que se ha denominado occidente, desde donde se han impuesto cánones y parámetros bastante relativos y tendenciosos para definir qué es arte y qué no lo es “El arte está ligado a una concepción aristocrática de lo que es el mundo y la creación” (Ragon, 1974: 127).

El arte ha estado históricamente vinculado a las obras que tienen un reconocimiento institucional principalmente, es decir, aquel que se define a sí mismo por una autoría, una técnica y una validación de clase.

El arte también ha estado ligado a la invención del museo como espacio autorizado que alberga obras que han sido creadas para la contemplación, el goce y disfrute estético más allá del valor utilitario. El artista que encaja dentro de esta visión es aquel que tiene un capital social y simbólico, que en su obra expresa la síntesis de los valores estéticos que tiene la sociedad que lo respalda como artista. Generalmente se le idealiza y se le privilegia como una persona “culto” que tiene los medios económicos y las necesidades de subsistencia resueltas para poder dedicarse a la creación artística, sobretodo en un circuito cultural como el de nuestro país y muchos otros, donde el arte está restringido principalmente por una cuestión de clase.

En todas las sociedades del mundo se produce lo que en estos términos denominamos “arte”, aunque hay que tener cuidado con el término debido a las implicaciones políticas e históricas que tiene el concepto, por esto, pienso que, para nuestro caso de estudio con mujeres tejedoras, las obras resultado de su trabajo textil, aunque pueden ser consideradas como arte o piezas artísticas por la complejidad de su elaboración, porque reflejan la estética de su cultura y responden a una intención creativa, no nos quedaremos sólo con esta interpretación. Me interesa desde la antropología entender el proceso de creación más allá del producto “artístico”, por esto considero más apropiado denominarlas prácticas culturales o experiencias sensibles o creativas.

Por esta razón utilizaré indistintamente el concepto de arte, práctica cultural y/o expresiones creativas para hacer referencia al proceso de realización de una obra más que al producto acabado. Considero de esta forma aquellas obras que en su proceso de realización requieren por parte del ejecutante una alta sensibilidad que recorre desde el pensamiento (una negociación interior reflexiva) hasta el conocimiento y dominio de una técnica, así como cierta destreza para manipular los materiales que se implementan para crear. Esta concepción está consecuentemente imbricada con el tema de las emociones porque cuando alguien crea está materializando sentimientos profundos que quizá no puede expresar por otras vías, como lo es la palabra escrita o la palabra oral. Toda idea que se busca expresar pasa por el filtro de la emotividad y debe estar necesariamente cargada de ella para poder impactar y transformar.

Para mí, el arte es una forma de expresión íntima, en donde una persona compone un sentido, a través de la elección de elementos, lenguajes y materiales sensibles o emotivos.

Desde mi comprensión, la importancia de los procesos creativos radica en la valoración emocional, personal y subjetiva con la que cada creador dota a su obra. Hablo desde mi experiencia creadora como tejedora, cuando digo que el arte o las experiencias sensibles nos transforman, nos “empoderan”, en el sentido de concebirnos capaces de crear formas, de combinar colores y componer diversas estéticas con cuantos materiales e instrumentos imaginemos. La capacidad creadora en su carácter comunicativo también enciende una conciencia crítica que nos hace confrontarnos con nosotros mismos en un diálogo interno sobre lo que se representa y lo que se deja ver de cada una en cada obra realizada. Pero es



también un diálogo con quien observa y recibe la obra como espectador. Generalmente, el arte se hace para compartir, para comunicar a otros, para transmitir sentimientos y experiencias. En este sentido, el arte también empodera porque permite que la obra genere significados e identifique a otros a pesar de que cada quien pueda atribuir interpretaciones diversas a una misma pieza. El arte, en resumidas cuentas y desde una perspectiva personal, es el encuentro con uno mismo, es el momento en el que el creador se da la oportunidad de dialogar consigo mismo. El arte debe tener el potencial de ser autotransformador y por lo tanto de poder transformar a otros, de ahí el carácter social que puede tener el arte si es pensado en sus capacidades políticas y públicas.

El arte debe hacer que nos preguntemos cosas, sobre nosotros y sobre la sociedad que nos acoge (...) Contemplar la producción artística de otros es un ejercicio de autorreflexión, de introversión, de mirarnos a nosotros y mirar a los otros y a la sociedad críticamente (Carnacea, 2012: 15).

Por otro lado, el arte o la experiencia sensible ha demostrado tener un gran potencial para sanar los dolores del alma, pero también los malestares sociales, las afectaciones psicológicas, ayuda a mitigar los traumas y elaborar duelos precisamente porque son actividades reflexivas e introspectivas que llevan al creador a dialogar consigo mismo. En el sentido terapéutico, importa más el proceso que el producto, es decir, la meta no está en crear objetos con características estéticas para otros, sino en satisfacer las necesidades individuales.

Por estas razones, el arte o la experiencia creativa y los objetos derivados de esta práctica, siempre han sido de interés antropológico porque “las artes expresan siempre una visión del mundo y reflejan los implícitos de la cultura en que se producen, por eso constituyen un material excelente para analizar lo que el hombre de esa cultura vive, piensa y es” (Choza y Montes, 2000: 7). El arte es una vía de conocimiento y es importante porque está intrínsecamente conectado con las nociones de espiritualidad y sobre todo con las ideas de libertad.

Según el teórico de arte, Honor Arundel, el arte es una forma de la conciencia social y se caracteriza por tres momentos desde donde se puede analizar y generar definiciones para dicho concepto: 1) El arte como reflejo de la realidad 2) La historia y el momento o paradigma ideológico: devela el tipo de relaciones sociales “no sólo refleja la realidad, sino

que también la evalúa y expresa una determinada actitud respecto a ella” (Honor, 1967: 147). Generalmente el arte está permeado por el ideal del artista, por alguna ciencia ideológica. 3) El arte es concebido dentro de la lucha de clases. El arte determina los patrones estéticos de una época y una sociedad, dota de criterios valorativos a lo estético. (Honor, 1967).

Este criterio me parece vigente en la actualidad, pues el concepto se sigue rigiendo bajo el mismo esquema y ejemplifica las mismas relaciones de poder, por lo que vale la pena mirarlo en su contexto histórico para poder ver nuevas aristas en las intervenciones que tiene el arte con otras disciplinas como es el caso de la antropología con la cual mantiene un álgido y profundo diálogo.

El arte, así como la etnografía son procesos de aprehensión de la realidad. El artista y el etnógrafo se valen de elementos narrativos (textuales o no) para representar lo que miran, sienten, prueban, huelen y escuchan. Si bien ambas experiencias parten de impulsos sensibles y sensoriales, se insertan también en el marco institucional y deben demostrar que sus obras son válidas dentro de los parámetros de verdad y realidad que constituyen a ambas disciplinas.

Es interesante el vínculo que se ha venido gestando entre una y otra, cada vez el artista se parece más al etnógrafo y viceversa. El arte contemporáneo plantea nuevos retos de proximidad a los espectadores y por ello debe valerse del recurso etnográfico para que su obra artística tenga un marco sostenible dentro de la investigación. De igual forma, el etnógrafo, en su búsqueda por nuevas metodologías de trabajo en campo, acude al arte como forma sensible de entender, representar y aproximarse a los sujetos y sus vivencias.

La sensibilidad etnográfica incorpora la discusión sobre la representación y el valor de la subjetividad (...) Se abre un proyecto en el que la experiencia estética juega un papel relevante en la comprensión del proceso creativo en antropología, especialmente entre la vinculación entre la intersubjetividad, la reflexividad y el dialogismo (Buxó, 1999: 66).

En la cita anterior encontramos que los conceptos se repiten tanto en la etnografía como en el arte. Es interesante que en ambas prácticas se requiera del ejecutante (artista y etnógrafo) una sensibilidad para reconocerse en el otro y también para definirse a uno mismo, es decir, se entabla la intersubjetividad puesta en diálogo con fines de creación. Por esta razón, el arte y la etnografía se requieren y enriquecen una a la otra. En ambos casos se le exige al



cuerpo participar de la experiencia sensible: si no hay cuerpo no es posible que la sensibilidad nos permita transformar o crear, su presencia es importante y necesaria en ambas prácticas porque es el medio que nos permite interactuar y conocer el mundo para participar en él.

Hal Foster, en el libro *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo* (2001), y específicamente en el capítulo *El artista como etnógrafo*, hace una revisión histórica sobre las concepciones en torno al arte y las matiza desde una perspectiva de clase. Resume los peligros en los que puede caer el etnógrafo si se asume permanentemente del lado de los subalternos y asume entonces los presupuestos ligados a la clase proletaria, la de los explotados, entonces corre el riesgo de querer hablar siempre por los “otros”.

Por otro lado, expresa la necesidad de ir más allá en las prácticas artísticas con el contexto etnográfico, es decir, impulsar al artista a no sólo querer congelar una imagen en el tiempo, sino incidir y abordar la realidad que se retrata. A su vez, explica cómo el giro etnográfico en el arte contemporáneo se da al salir el arte fuera de los museos y centros de exhibición y al reconocer al observador como sujeto social. De esta forma, el arte deja de ocupar espacios autorizados por la institución, y pasa al campo de la cultura, de la misma forma que lo hace la antropología, compartiendo metodologías etnográficas e intereses en común como lo es el tema central de la antropología: la alteridad.

¿Qué puentes y posibles relaciones se tejen entre el arte y la antropología? “El arte no necesita de nuestra modesta reflexión para proseguir en su empeño, mientras que, ocupándose del arte, nuestro trabajo (antropológico) puede verse estimulado y enriquecido” (San Martín, 2005:13). Los lazos que unen ambas disciplinas son asombrosos y la posibilidad de combinar ambas es cada vez más recurrente. En primer lugar porque la antropología siempre se ha preguntado por las expresiones culturales, artísticas o las antes llamadas “artes primitivas” que hacían referencia a las expresiones y obras materiales que realizaban los pueblos indígenas. El antropólogo se pregunta por el contexto de producción, así como por la utilidad de los objetos en distintas sociedades, el circuito económico y de producción que permean el arte, las industrias culturales y cómo las concepciones de lo que es arte se modifican históricamente y responden a diversas inquietudes según el contexto. El arte interesa a la antropología porque puede leer en ella ciertos patrones culturales. Lo

que es considerado arte es un referente de una época y por lo tanto las obras artísticas pueden ser vistas y estudiadas como depositarios de la memoria porque tienden puentes entre el pasado y el presente a partir de las expresiones transmitidas en la creación de objetos materiales, de esta manera, sea la finalidad o no del creador, las obras de arte son formas de documentación y tienen un valor histórico y antropológico por sí mismos.

La antropología puede estudiar a los creadores y las implicaciones que tiene el arte en las sociedades, pero también lo puede hacer a la inversa: cómo las sociedades y los momentos históricos modelan el arte. Finalmente, se interesa también por comprender a los espectadores y los usuarios de las obras. A este respecto, Sarah Thornton en su libro *Siete días en el mundo del arte* (2010), hace un interesante recorrido por siete espacios “autorizados” en el mundo del arte occidental, desde instituciones de formación artística, hasta galerías, ferias, museos, subastas, bienales, concursos y revistas. Analiza cómo cada uno de estos espacios modela un discurso hegemónico sobre las percepciones y concepciones “oficiales” en torno al arte. Este análisis demuestra cómo el mundo del arte contemporáneo gira en torno a la economía y el poder adquisitivo de los compradores y coleccionistas, en lugar de por el reconocimiento al trabajo creativo, expresivo y político que el arte debería tener como parte de un compromiso social humano.

Volviendo a la relación entre el artista y el etnógrafo, me parece que ambos desempeñan trabajos que están emparentados en tanto que ambos surgen de la constante pregunta por la condición humana. Ambos se cuestionan valores, categorías y conceptos, se preguntan por la existencia humana y reflexionan sobre acontecimientos que involucran su momento histórico. El trabajo del artista y del antropólogo consiste en poner atención a lo que clama su época, ambos tienen la tarea de la representación y en el mejor de los casos, ambos tendrán una conciencia ética y política de compromiso con su realidad. El artista y el antropólogo deben valerse de su sensibilidad para comprender a otros y conocerse a ellos mismos. Utilizar la sensibilidad para subvertir, interpretar y transformar.

Dirigir la atención de la antropología, no ya a una y otra obra de arte, sino al fenómeno artístico, al proceso de creación y uso de las obras de arte en sus distintos niveles contextuales, puede resultar de gran interés para la antropología contemporánea (San Martín, 2005: 19).



El arte necesita de las preguntas antropológicas que son materia de creación, también se nutre de la investigación para poder realizar obras con contenido social, utiliza la etnografía como metodología para forjarse un tipo de mirada sobre el campo del arte, pero también para conocer a los sujetos y que su trabajo sea respaldado por la sociedad que se refleja e identifica en una propuesta artística. El arte utiliza elementos de la antropología para hacer reflexionar a los espectadores y crear una conciencia crítica en ellos.

De la disciplina artística rescato grandes aportes que han enriquecido mi práctica etnográfica. En mi experiencia en campo, la práctica artística y creativa ha puesto de relieve mi subjetividad frente a otros, logrando articular vínculos co-creadores y co-participantes, es decir, una relación de colaboración y complicidad con el otro, pero también de co-aprendizaje.

La sensibilidad que despierta el arte puede traducirse en actos donde se comparten emotividades, vivencias y experiencias que puede ser desencadenadas por la contemplación de una obra o por la participación activa en la creación de ésta.

Por otro lado, el arte también es un medio de expresión que puede sanar, permite hablar, dialogar, escuchar y denunciar. También dignifica y empoderar a los sujetos. Es una herramienta que permite poner en diálogo las subjetividades propias para entablar una relación con el espectador o con los posibles co-creadores.

Por último, el arte puede significar de manera positiva, compartir experiencias sensibles que nacen de la acción antropológica, con esto me refiero a pensar el arte en función de la sociedad, que tenga una postura política y cumpla con una función social, es decir, retirar el aura del arte como contemplación estética para que tenga un fin, que sea parte de una estrategia de organización social que sea incluyente y que esté al alcance de todos. Con respecto a la acción antropológica me refiero al proceso de conocimiento profundo de las sociedades con las que se interviene con el fin de proponer estrategias artísticas y colaborativas que sean viables para cada contexto y que puedan tener una real incidencia.

La acción de compartir una experiencia con otro, y más en profundidad, la experiencia interior de la multiplicidad de subjetividades que componen a un mismo sujeto, es una acción que nos aventura a lo desconocido. No llegaremos a entornos ya domesticados por el pensamiento, a supuestos ya dados necesariamente, pero sí alcanzaremos una nueva comprensión, la cual se instalará como un nuevo supuesto que nos permita englobar, hilar, narrativizar, en fin, incorporar experiencias inauguradas en la acción (Álvarez, 2010: 60)

La contribución del arte para esta investigación, partirá de la creación de obras individuales y una colectiva, en este caso particular, la elaboración de muñecas y quitapesares (estos últimos los definiremos en el siguiente apartado), donde se involucran diversas subjetividades y experiencias en torno a un mismo tema: la feminidad, la memoria y lo político. La idea fue que esta práctica vinculara a las participantes como mujeres creadoras y narradoras de su propia historia y les permitiera re-pensarse, identificarse y asumir de manera consiente el valor social que tiene el textil y su papel como tejedoras-creadoras.

En el siguiente apartado ahondaremos en esta idea y describiremos la propuesta de creación colectiva: “En el quehacer antropológico, la sensibilidad estética ayuda a liberar al antropólogo de la preocupación por las descripciones realistas (...) Coloca la sensibilidad antropológica en otro plano de la realidad” (Buxó, 1997: 65).

3.5 Propuesta metodológica, una apuesta por la creatividad colectiva.

En este apartado tejeré los conceptos de arte, experiencia sensible, creatividad, creación colectiva, talleres, exposición, intercambios, medios audiovisuales y narrativa como elementos que componen las propuestas metodológicas que de alguna manera me permitieron experimentar etnográficamente con las tejedoras amuzgas para poner en práctica las nociones antes expuestas de colaboración, diálogo, reflexión e intercambio de saberes, que son los principios a los cuales adscribo mi comprensión como etnógrafa, tejedora y realizadora audiovisual.

Encuentro que la riqueza de este trabajo se encuentra principalmente en la dimensión metodológica, ya que durante los cuatro años de investigación tuve la oportunidad de generar vínculos, tejer redes, propiciar intercambios y hacer de la práctica textil una vía de participación colectiva. Fueron cuatro años intensos que me implicaron viajar a diversos espacios donde el tejido ha sido centro de reunión y organización, con el fin de conocer mejor las discusiones que se tejen alrededor del textil para poder abordarlo desde diversas perspectivas y localizar preguntas de investigación genuinas que aporten conocimientos sensibles donde se muestren los afectos que se expresan y materializan en dicha práctica, pues considero que este ámbito ha sido poco estudiado desde la antropología con respecto a los textiles y el oficio de tejer.



Es vital para cualquier trabajo antropológico sustentado en una investigación de carácter etnográfico, preguntarse por el *cómo*, es decir, ¿cómo fue el proceso en el que se obtuvo la información que se expone y que se simplifica en un texto académico para ser compartido con la comunidad antropológica.

La importancia de sumergirse en el campo tiene como objetivo que el antropólogo se transforme, se cuestione a sí mismo y cambie los marcos de su percepción. “El etnógrafo no va a campo para confirmar lo que ya se creía saber, sino para construir nuevas miradas sobre realidades ajenas o familiares” (Rockwell, 2009: 185).

Esta pregunta por el *cómo*, nos remite a la construcción metodológica que produce conocimiento y que cobra sentido en el marco de una investigación. La metodología es en gran medida el eje que determina el proceso etnográfico a un nivel práctico, lo cual supone por parte del antropólogo, la enunciación de ciertas conclusiones dotadas de un carácter “científico” o de autenticidad académica que explica y da sentido a las formas sociales y culturales del grupo humano que estudia. ¿Por qué es tan importante cuestionarnos sobre estos procesos?

A razón de la carga ética y de responsabilidad tan importante que tiene el antropólogo para con quienes participa activamente con el fin de comprender y dar respuesta a sus preguntas de investigación, es que la metodología no puede sino cumplir un papel primordial en este diálogo intercultural. Es el proceso que se vive en campo y las estrategias utilizadas para complejizar la información lo que determinará el resultado de la investigación, el cual será socializado entre especialistas, pero también entre la comunidad misma. Es por ello que me inquieta la reflexión sobre la metodología en nuestra práctica, que es al mismo tiempo una forma de abordar nuestra realidad cotidiana.

Siendo mi tesis una investigación que se enmarca dentro de la antropología audiovisual, me propuse utilizar herramientas metodológicas de otras disciplinas que me permitieran conocer mejor las historias de las mujeres tejedoras amuzgas, y que a su vez les permitiera a ellas mismas auto-reconocerse y pensar el valor que tiene el conocimiento textil en otras esferas que van más allá de lo económico. En el contexto específico de mi trabajo de campo, me era necesario plantear alternativas a las tradicionales técnicas etnográficas para involucrar otras metodologías que me permitieran entender desde un lugar de acción-

participación cómo se relacionan las mujeres entre ellas y cómo se relacionan ellas con sus telares. Para lograr esta aproximación he planteado una metodología, usando las herramientas de la antropología visual, para invitarlas a hablar de ellas mismas, compartir experiencias y entablar un diálogo en torno a la situación actual de los textiles amuzgos en los que ellas se ven inmersas diariamente, desde lo económico hasta lo político.

Por lo tanto, para la investigación global que es la tesis, planteo una doble etnografía: la tradicional, basada en la observación participante, entrevistas e historias de vida, pero también en una etnografía de corte “experimental” y participativa que surge de la propuesta de una serie de talleres con fines de creación colectiva. Con el término experimental me refiero a que incursioné en diversas áreas con fines metodológicos: la realización audiovisual, los talleres de muñecas y quitapesares, una exposición que viajó de Colombia a México, el aprendizaje por mi parte del tejido en telar de cintura, así como muestras audiovisuales sobre la temática para inducir el diálogo y la reflexión.

El término etnografía experimental lo retomo del libro de Catherine Russel titulado *Experimental Ethnography* (1999). Ella utiliza este término para referirse a aquella práctica que subvierte las convenciones históricas sobre el empirismo, objetividad y veracidad, convencionalmente asociada a la etnografía. “La etnografía experimental se refiere a repensar tanto la estética como la representación cultural” (Russell, 1999:11). Este tipo de etnografía, según ella, debe subvertir las diferentes estructuras de racismo, sexismo e imperialismo que están implícitas en las representaciones culturales. Por esta razón me gusta la utilidad del concepto porque involucra otras formas sensibles y estéticas de conocer a otros y conocernos a nosotros mismos.

Una de las propuestas consistió en un taller titulado *Tejido y memoria*, donde por un lado se socializó la experiencia de mujeres tejedoras en Colombia que utilizan el textil como forma para narrar historias dolorosas en el contexto del conflicto armado. Por otro lado, se elaboraron muñecas de trapo, con las cuales propusimos que se representaran a ellas mismas, o bien que eligieran a una mujer importante en la vida de ellas que quisieran representar en forma de muñeca y que quisieran contar su historia.

Toda la información que obtuvimos en este proceso se cristalizó a través del ejercicio manual y el compartir en colectivo el aprendizaje de una nueva técnica como lo fue la



elaboración de muñecas y quitapesares. “Los recursos artísticos se pueden utilizar, a nivel subjetivo, para hallarle sentido a las vivencias y cómo las puestas en escena rebelan, en términos estéticos, el sentido hallado en las experiencias narradas o expresadas artísticamente” (Wahanik, 2012: 136). Más adelante explicaré la razón por la cual elegí estas dos propuestas manuales.

Para justificar teóricamente la metodología que aquí propongo, me parece fundamental recurrir al trabajo realizado por la antropóloga colombiana Pilar Riaño, quien realizó una interesante investigación en la ciudad de Medellín con jóvenes en comunas sumamente afectadas por la violencia. El trabajo participativo que ella ha realizado en contextos de conflicto y violencia utilizando el arte y los objetos materiales como recursos mediadores y generadores de narrativas para la creación de memorias colectivas, me parece una apuesta creativa y autoreflexiva para llevar a cabo trabajo de campo en contextos vulnerables.

Sus estrategias metodológicas basadas en la realización de talleres donde ella funge como facilitadora, le permitió también elaborar conceptualizaciones teóricas para la investigación sobre los temas del olvido y la construcción de memorias para el futuro. Ella descubrió que los talleres permitían un acercamiento profundo con los jóvenes, proponiendo actividades que privilegiaran la reflexión, negociación de ideas y sobretodo posicionar temas sensibles como los que involucran el conflicto armado para poder extender dicha temática a contextos fuera del doméstico con los habitantes de las comunas afectadas por la violencia. El arte les permitió asumirse como sujetos creadores de historias.

Los talleres de memoria reunieron un grupo de individuos que interactuaron y se comprometieron a recordar a través del uso de formas artísticas, verbales y visuales (...) Los talleres exploraron las múltiples dimensiones encarnadas y sensoriales de las prácticas del recuerdo y el olvido, y las maneras en que las memorias se actualizan en la vida diaria (Riaño, 2005: 33).

El trabajo de Riaño demuestra un compromiso ético y moral en la conformación de grupos de trabajo, ejercitando las nociones de colectividad y comunidad, permitiéndose crear lazos emocionales entre el investigador y los sujetos participantes para reforzar la construcción de significados compartidos que alienten la unidad, comprensión e identificación colectiva. Con esto, nos recuerda que todo acto investigativo irrumpe e interviene en los lazos sensibles de las personas. Los antropólogos trabajamos constantemente con los

sentimientos y emociones porque inevitablemente nos involucramos sentimentalmente con las personas.

Apoyando esta idea, tenemos también un concepto que me parece igual de importante para la comprensión de los espacios de creación colectiva que es el concepto de *comunidad emocional* acuñado por la antropóloga Myriam Jimeno. Para ella, la comunidad emocional se conforma “por medio de lazos de empatía por el dolor de las víctimas. El vínculo socio-afectivo ataba a espectadores ajenos como a los antropólogos. Pudimos apreciar cómo la emoción se evidencia como tejido de relación entre sujetos distintos, y cómo hacía posible proyectar el dolor personal como acción política de demanda por la verdad y justicia” (Jimeno, 2011: 280). Este concepto que parece estar muy localizado en el caso del conflicto armado colombiano, lo utilizo y asocio con lo que ocurre entre las mujeres que se reúnen a tejer sus historias en un acto de comunidad con incidencia política, en donde la tarea del antropólogo es llevar estas narraciones a la esfera pública.

Este concepto hace énfasis en las características comunicativas que se conforman en el lenguaje emocional sobre las nociones culturalmente construidas sobre los sentimientos. El discurso emocional es ético porque es incluyente y público, permite el reconocimiento del otro a partir de compartir emociones similares.

Es de llamar la atención que los lenguajes emocionales se han asociados al género femenino. Por tradición, las mujeres han tenido mayor libertad de expresar sus emociones, tomando así la palabra en un primer momento y posteriormente, llevando este acto expresivo y comunicativo en el presente a los espacios públicos, extendiendo su participación emotiva al terreno del arte.



La creatividad en antropología

Antes de describir y narrar el tipo de taller que desarrollé con las tejedoras amuzgas y los alcances logrados en este encuentro intersubjetivo donde la emotividad cobró una relevancia notable, quisiera primero traer a la discusión un concepto que he mencionado en reiteradas ocasiones a lo largo de la tesis y que me parece necesario trabajar desde la antropología: la creatividad.

Para este fin, realicé una búsqueda bibliográfica sobre este concepto en la disciplina antropológica, descubriendo que existen muy pocas referencias donde se utilice o aplique en lo teórico, lo metodológico, o como categoría analítica.

La creatividad ha sido abordada principalmente desde la psicología en el ámbito de las inteligencias emocionales, también dentro de la pedagogía y las artes. Sin embargo, por alguna razón, los antropólogos no la hemos tomado como objeto de estudio en nuestras investigaciones. Esto no significa que nunca se haya hecho alusión a este término en trabajos antropológicos, sino que se ha investigado poco al respecto, por lo que queda este campo aún por explorar transculturalmente.

En el compilado de textos que publicó en el 2006 el antropólogo Rodrigo Díaz Cruz con la traducción al español de algunos ensayos de Renato Rosaldo y otros autores, se presenta uno de los textos de Rosaldo que se titula *Creatividad y Antropología*, en donde explica el concepto de creatividad desde la perspectiva del trabajo antropológico de Víctor Turner, quien desarrolla dos términos que han sido muy citados en la antropología simbólica, uno es el de *communitas* y el otro *liminaridad*. Según Rosaldo, estos conceptos nacen al reflexionar sobre la creatividad en clave antropológica. Define la creatividad de la siguiente manera:

Aquellas actividades humanas que transforman las prácticas culturales existentes de manera que una comunidad o algunos de sus integrantes encuentre valiosa. Una gama de culturas e individuos consideran dichas transformaciones, entre otras cosas, perspicaces, sabias, divinas, sugerentes, productivas o fértiles (2006: 36).

Esta definición hace hincapié en el término “valioso” o valorado por un individuo o una colectividad, lo que significa que la creatividad incide en el sentir propio y de los otros. Es una actividad sensible, puesto que expone sentimientos, emociones, formas valorativas, estéticas y modos de pensar y representar. Por esta razón, pienso que la creatividad es un

puente de conocimiento antropológico, tanto en su significado y comprensión en distintas culturas, así como las producciones derivadas de ella.

La última idea que me interesa de la lectura de Rosaldo sobre Turner, es que considera como campo de creatividad las zonas de interacción intercultural, es decir, el proceso de la misma etnografía: el encuentro intercultural. En este descubrimiento de unos y otros, se potencializa un momento creativo que nos dispone como humanos para poder comprendernos. De este encuentro, pueden derivarse también interesantes conocimientos compartidos que den lugar a etnografías colaborativas donde el conocimiento de otra cultura se da a través de ejercicios creativos que permiten conocer al otro a partir de un intercambio de saberes.

Etimológicamente, creatividad proviene de *creare*, que en latín significa engendrar, criar, procrear. Y *creatio*, además de creación, significa nombramiento y elección. Vemos de este modo que dentro de la acción de crear se halla el nombrar –buscar modos de conceptualización de objetos y hechos-, el aceptar un hecho u objeto sobre otros (López, 2012: 101).

Esta manera en que Marián López describe el origen de la palabra creatividad, enfatiza la capacidad mental de relacionar pensamientos, de generar preguntas y buscar respuestas distintas, crear nuevos conceptos y tejer significados.

La creatividad es un concepto subjetivo que refiere a las formas diversas y distintas entre sí para obtener conocimiento de todas las maneras posibles y bajo cualquier circunstancia. La creatividad se desarrolla a partir de la experiencia individual o colectiva que permite extender nuestros conocimientos más allá de los esquemas educativos tradicionales. “El territorio de la creatividad nos coloca justamente en la multiplicidad de perspectivas, en la posibilidad de ampliación de la conciencia, en la posibilidad de cambio” (Lamata, 2005: 19).

Desgraciadamente, para la cultura dominante y los grupos de poder en nuestra sociedad actual, la creatividad no es una capacidad o cualidad que le interese fomentar en todas las personas, ya que la creatividad permite a los individuos desarrollar un pensamiento crítico y empático, les da la oportunidad de conocerse, desarrollar distintas habilidades, salir de la rutina mental, generar lazos solidarios y sobre todo, llevar a cabo actos revolucionarios.



Me interesa explorar la creatividad porque la considero el término más afín para nombrar aquellos procesos donde se involucran diversos lenguajes. Desde mi perspectiva, la creatividad significa explorar, combinar y generar diversos tipos de relaciones. La creatividad puede expresarse en la elaboración de piezas u obras tangibles, utilizando diversos recursos materiales, estéticos y comunicativos con los que cuenta el creador para dar sentido a una expresión personal o colectiva. Cuando hago referencia a lo estético, no me refiero a la valoración de lo bello o no bello, sino más bien al ejercicio de composición, entendido como la elección de elementos que conforman una obra. Esta elección está en manos del sujeto creador y está determinada por su momento histórico, su conocimiento, sus inquietudes, su postura política, incluso lo determinan las formas de relacionarse con otros y con su entorno. Pero la creatividad puede expresarse también en los pensamientos, en la toma de decisiones, en la manera de elaborar soluciones, generar paz y ejercitar la conciencia. La creatividad se expresa también en lo académico, en la elaboración de una tesis, un libro, una investigación, y la podemos ver expresada cuando el sujeto creador utiliza distintos recursos narrativos y logra vincular conceptos, relacionar ideas de forma novedosa e incluso en la elección de teorías para explicar un fenómeno social.

Utilizaré en esta investigación el término creatividad para hacer referencia a la creación de piezas manuales (ya sean tejidos u otro tipo de expresiones narrativas) desde donde un sujeto se posiciona para nombrar, reflexionar y conocerse a sí mismo. La creatividad la concibo como la conjunción de elementos basados en la experiencia sensorial y afectiva que permiten dar identidad y cuestionar el mundo para accionar en él. Los procesos creativos otorgan fortaleza a las personas para transformar su entorno. Estos procesos creativos a los que me refiero están sumamente ligados a la acción de mirar, tocar, oler, escuchar, saborear y sentir el mundo. En resumen, la creatividad permite transformar la realidad en una experiencia de goce y disfrute por parte del creador.

En el caso de la tejeduría al ser un oficio manual, es una práctica visual pero también es táctil, emplea la piel para entrar en contacto con los materiales, incrementando en los ejecutantes un estimulante vínculo entre la mano y el cerebro que produce una sensación de placer y satisfacción que surge al unir cuerpo físico y mente.

El sentido de recurrir a la creatividad no sólo como concepto sino como propuesta, implica establecer las condiciones propicias para que los relatos emerjan. El arte y la creatividad en este sentido serán pensadas en función de la narrativa para dar lugar a las historias, memorias y significados compartidos porque la creatividad nos reconoce como sujetos capaces de acción.

Arte y creatividad, activa y pone en vínculo dos elementos esenciales de nuestra naturaleza: lo comunitario como modo de estar en la vida, y lo simbólico como modo de pensarnos en la vida (...) La referencia al arte y el poder transformador de la creatividad pone en escena el papel de nuestras interpretaciones y el de la producción de lo simbólico como materia prima para despertar ese poder (Carnacea y Lozano: 2012: 29).

Esta afinidad con los procesos creativos y/o artísticos me llevaron a elaborar una propuesta metodológica en torno a talleres, sin embargo, cuando me encontraba en la planeación de ellos me hacía preguntas constantes: ¿De qué servirá mi propuesta? ¿A quién le puede interesar invertir su tiempo en un taller? ¿Qué beneficio se llevará la gente a cambio de su tiempo empleado en mi propuesta? Fue un camino largo antes de encontrar respuesta y hallar la alternativa que combinara mis intereses académicos con los intereses particulares de las mujeres tejedoras ñomndaa.

La creatividad en antropología merece mayor atención puesto que plantea un campo de investigación sumamente amplio. Si bien en este trabajo no se ahonda en las perspectivas sugeridas desde distintas disciplinas para la comprensión de la creatividad, sugiero alguna bibliografía complementaria para quien desee ampliar el tema²⁷.

Talleres de tejido y memoria

En un inicio, mi objetivo con los talleres era un tanto idealista. Pensaba que podía lograr reunir a un grupo de mujeres que quisieran tejer y conversar de sus historias personales. Fui ingenua al esperar esta respuesta de una comunidad indígena donde nadie me conocía y donde hablar entre mujeres sobre asuntos privados de manera pública no es una práctica común.

²⁷ Weiner, Robert (2000). *Creativity and Beyond. Cultures, values and change*. New York Press.
Weisberg, Robert (2006). *Creativity. Understanding Innovation in problema solving, science, invention, and the arts*. U.S.A
Hans, Joas (1997). *The creativity of action*. University of Chicago Press.



En concreto, lo que ellas necesitaban era aprender alguna técnica manual nueva que pudieran integrar a su práctica textil con fines comerciales. No hay que olvidar que el tema de lo económico es un argumento primordial en las razones por las cuales las mujeres amuzgas se hacen tejedoras, ya que este oficio representa uno de los mayores ingresos en la economía familiar.

Tuve la fortuna de ser bien recibida y aceptada por la cooperativa textil La Flor de Xochistlahuaca, quienes para mi suerte resultaba ser el grupo de tejedoras más longevo y sólido que había en la región. Esta situación me llevó a pensar que mi primera estrategia sería exitosa.

La acción que quería impulsar con los talleres era la de propiciar un espacio de encuentro. Si bien las tejedoras cuentan con su propio taller donde se reúnen a tejer, consideré importante hacer de ese espacio un lugar de encuentros emotivos y significativos para conocerse e identificarse entre ellas no sólo en lo superficial, sino en su identidad como mujeres tejedoras indígenas. Este espacio buscaba hacer pública la palabra donde coexisten una pluralidad de voces.

Antes de propiciar el encuentro a través de talleres con esta cooperativa, hubo un primer esfuerzo de organizar un grupo de mujeres que venían de comunidades distintas a la cabecera que es Xochistlahuaca y que no hacían parte de ninguna cooperativa o grupo organizado, esto con la idea de apoyar la posible consolidación de un grupo de trabajo más formal. Esta idea fue impulsada después de haber tomado un taller de telar de cintura con tres jóvenes amuzgas que después se convirtieron en mis amigas y cómplices de trabajo en un primer momento. Como primera experiencia me alié con ellas que ya conformaban un colectivo: Rudy, Abella y Bety. El nombre de su colectivo es *Yolkuu Ñomndaa Tejiendo Resistencia*, que la primera parte en amuzgo significa *Mujeres de la Palabra del Agua*. Me llamó mucho la atención que hicieran referencia a la palabra resistencia y me interesó entrar en diálogo con ellas. Fueron mis primeras maestras de telar de cintura en la Ciudad de México, ya que en aquel momento vivían ahí y se dedican a promover los talleres de telar puesto que ellas mismas son tejedoras y valoran profundamente su legado cultural.

Con ellas tuve muy buena relación, intercambiamos puntos de vista que cruzaban intereses en común y comenzamos a reunirnos con mayor frecuencia para planear la posibilidad de

realizar algunos talleres con las mujeres en Suljaa' con la finalidad de poder conocer a mayor profundidad la relación que existe entre lo femenino asociado a la tejeduría pero en un nivel simbólico, nos interesaba conocer aspectos del pensamiento profundo ligado a la cultura amuzga y poder retomar significados ya opacados por el tiempo.

En una de las primeras salidas a campo pude recorrer con ellas algunas casas de la comunidad, me presentaron a tejedoras y pudimos hacer algunas entrevistas donde ellas mediaban en su propia lengua. También me presentaron músicos tradicionales y me brindaron su casa para poderme hospedarme.

De vuelta a la Ciudad de México planeamos un evento para recaudar fondos con el fin de comprar materiales para llevar a cabo los talleres. Socializamos entre nuestros conocidos el interés por llevar a cabo estos talleres y nos dimos a la tarea de buscar los recursos económicos. Llevamos a cabo una rifa, una muestra fotográfica, vendimos comida, llevamos a cabo una muestra de tejido en telar de cintura y un concierto, lo cual resultó ser muy exitoso y nos dejó ver el amplio interés que existe en nuestro círculo social cercano por conocer más sobre las tradiciones textiles.

Sin embargo, cuando llegamos a campo nuevamente dos meses después, sufrimos algunos contratiempos que no nos permitieron llevar a cabo plenamente nuestros objetivos. Aquella ocasión nos acompañó un compañero tejedor, Yautic Quiroz de la zona de Milpa Alta, ubicada al sur de la Ciudad de México, quien conoce muy bien la técnica de telar de cintura de esta región. Este compañero llevó un taller de telar de cintura de su región para compartir su técnica con las mujeres de Suljaa'. El taller fue exitoso, se impartía durante la mañana para que por la tarde nosotras pudiéramos dar el taller que habíamos programado para abordar el tema de lo femenino y su relación con el oficio de la tejedora.

Planeamos actividades que a nosotras nos parecían podían ser del interés de ellas, sin embargo, asistieron pocas mujeres los primeros días hasta que poco a poco dejaron de asistir. Estas actividades las realizamos en el patio del kinder de Suljaa' porque como era periodo vacacional estaba libre y los encargados nos prestaron este espacio. Las mujeres que asistían al taller por la mañana venían de comunidades lejanas y les resultaba complicado quedarse a ambos talleres por cuestiones de tiempo y de transportación. Sin



embargo, las actividades que planeamos aunque pocas se concretaron, me sirvieron al menos para esclarecer la búsqueda y definir las preguntas que me inquietaban.



Ejercicio de presentación con un hilo que nos unía como una telaraña
Fotografía: Josué Vergara

Las actividades que pensábamos realizar con las mujeres surgieron ante la dificultad de poder generar preguntas específicas para una actividad tan práctica y compleja como lo es tejer en telar de cintura. Pienso que una manera de producir conocimiento sobre algo que aparentemente ya no existe (como lo es la historia del telar de cintura y el papel de la tejedora dentro de la cosmovisión amuzga) es reflexionando sobre lo que se recuerda alguna vez existió, por lo que queríamos a través de las actividades del taller, forjar dicha reflexión. De esta manera buscamos comprender aspectos que no estuvieran ligados a la dimensión económica del textil.

Voy a nombrar algunas de las actividades que imaginamos para el taller porque considero que llegar a ellas fue un trabajo colaborativo entre mis maestras de telar y yo y reflejan el espíritu de nuestra búsqueda, en la que a partir del diálogo y de expresar nuestras inquietudes y preguntas respecto al oficio de las tejedoras, concretamos las siguientes actividades:

- Presentación de cada tejedora a partir de un ejercicio que consiste en lanzar una bola de estambre a una persona y esa persona se presenta, habla sobre su historia como tejedora y al terminar lanza la bola a otra persona, pero sosteniendo un extremo. De esta manera al finalizar las presentaciones se ha formado una telaraña de hilo. La idea es hablar a manera de metáfora sobre cómo se construyen las redes sociales y la importancia que cada una tiene al sostener un pilar de la red-telaraña. Si una suelta el hilo, la red se cae.
- Pedir a las tejedoras que realicen una interpretación imaginaria de las historias que se cuentan (de manera tejida) en los huipiles y blusas tradicionales. ¿Qué historias cuentan las figuras tejidas? ¿Los tejidos pueden leerse como si fueran textos? ¿Qué historias se podrían contar en la actualidad? ¿Qué mensaje o legado puede dejarse a las siguientes generaciones a través de lo que se plasma en un textil?
- Pedirles que lleven una prenda tejida en telar que haya pertenecido a un antepasado o algo tejido que sea de lo más antiguo que conserven en su familia. Ver las figuras de cada textil y dialogar sobre sus significados.
- Pedir que cada tejedora lleve su telar y encuentre las características que la hacen parecerse a su telar, esto con el fin de conversar sobre las preguntas: ¿Qué atributos femeninos tiene el telar de cintura? ¿Qué historias se acuerdan que contaban las abuelas? ¿El telar tiene prohibiciones? Por ejemplo si se puede tejer durante el embarazo, si es de mala suerte tejer bajo alguna circunstancia o día en particular, entre otras.
- Compartir experiencias de tejedoras en América Latina que utilizan el textil como forma narrativa. ¿Por qué es importante tejer?
- Generar diálogos en torno a una serie de fotografías de archivo tomadas de la fototeca del Museo Nacional de Antropología sobre tejedoras amuzgas de los años 50, 60 y 70. ¿Qué diferencias o similitudes visuales hay con la actualidad?
- Cerrar los ojos y escuchar los sonidos aislados que se producen al tejer en telar. ¿Qué emociones produce?
- Compartir historias de vida sobre cómo se hicieron tejedoras. ¿Qué tienen en común sus historias? ¿Qué las hace ser mujeres? ¿En qué momento de la vida una niña se convierte en mujer?



- Cartografía de las cooperativas textiles de la comunidad.

A pesar de que las actividades nos resultaban atractivas y que podían ayudarnos a definir respuestas a nuestras inquietudes, nos dimos cuenta de que a las señoras (sobre todo las mayores) les era muy difícil comprender la finalidad de cada actividad, pero sobre todo, que implicaba para ellas una inversión importante en tiempo que no podían cubrir, pues como mujeres son responsables de muchas de las actividades domésticas.

La experiencia anterior nos hizo reflexionar sobre la importancia de tener una propuesta que ellas pudieran incluir en sus actividades productivas e integrar a sus conocimientos textiles y que además de ser actividades que sirvieran a nuestros fines, debían ser también actividades que pudieran tener posibilidades de inclusión económica en su trabajo productivo. Si bien ellas expresan curiosidad de conocer su historia y darle un significado a lo que tejen y todas ellas en su discurso dicen tener clara la importancia de que las nuevas generaciones se interesen por aprender y mantener la tradición, casi todo gira en torno a que saber tejer es sinónimo de la posibilidad de generar un ingreso económico.

Así que decidí mudar algunos de estos ejercicios para ponerlos en práctica con las mujeres de la cooperativa textil *La Flor de Xochistlahuaca*, ya que es una organización formal donde tienen horarios y funciones establecidas, tienen un lugar fijo para reunirse y trabajar, así como la facilidad y libertad de proponer actividades distintas a las que operan en su horario laboral.

El acercamiento con esta cooperativa fue desde el inicio muy positivo. Las mujeres de esta organización siempre han mostrado respeto y disposición a intercambiar conocimientos con otros colectivos o personas que vienen de fuera de la comunidad, pues en los últimos 20 o 30 años -pero en especial desde la fundación de la radio comunitaria *Radio Ñomndaa* en el año 2002 y su demostración de simpatía y afinidad con el movimiento zapatista y las luchas indígenas-, la comunidad ha sido visitada por antropólogos, artistas, músicos, intelectuales, e incluso en el 2006 los visitó la caravana zapatista de la otra campaña durante su recorrido por México, siendo las mujeres de la cooperativa las principales participantes de este importante encuentro para la comunidad.

De las actividades anteriores, retomé la cartografía de las cooperativas textiles, el ejercicio de llevar prendas antiguas tejidas en telar y un primer intento de elaboración de muñecas,

fue un primer esfuerzo que se me ocurrió en ese momento. En un principio fue algo improvisado por la premura del tiempo, sin embargo, en la siguiente propuesta de taller de muñecas y quitapesares, esta actividad se refinó y formalizó.

Con la cartografía pudimos hablar de los diferentes tipos de organizaciones textiles, unas que se organizan para tejer, otras para vender o para hacer cadenas productivas entre quienes conocen diversas técnicas o las diferentes fases del proceso de tejer en telar. También se habló de las mujeres que no tienen organización y van a vender sus productos al mercado de Xochistlahuaca los domingos, ellas tienen menores posibilidades de vender a mejor precio sus productos. También surgió la problemática de los intermediarios que les compran muy barato y salen a revender las prendas en centros turísticos.



Cartografía de cooperativas textiles en Xochistlahuaca
Fotografía: Mariana Rivera. Agosto, 2013

Con el ejercicio de compartir los textiles antiguos, las tejedoras se vieron muy emocionadas porque pudieron apreciar figuras antiguas que en la actualidad ya no se tejen, así como la utilización de materiales que ya están en desuso. Comenzaron a ponerse de acuerdo para intercambiar las prendas y compartirse las figuras, de esta manera se enriquece el universo visual y el contenido de lo que se teje.

Como percibí que les motivó la creación de muñecas y les emocionó que les llevara materiales e hilos de colores y telas, me pareció buena idea continuar con la propuesta de



auto-representación a través de la elaboración de las muñecas. Para este fin comencé a organizar con mi amiga y colega colombiana Isabel González, una visita a México para que trajera a manera de exposición los trabajos textiles que realizan las mujeres tejedoras sobrevivientes del conflicto armado en Colombia y con quienes lleva desarrollando el proyecto de tejidos los últimos 7 años. Ella me había contado que con las mujeres en Colombia había llevado a cabo talleres de muñecas y quitapesares y que le había dado muy buen resultado para poder hablar de las historias personales y dar lugar a los relatos. Así que esperé la llegada de Isabel para impartir el taller con ella. Su visita con la exposición significó un recorrido de tres meses por diversos espacios y agrupaciones textiles para socializar la experiencia en torno al tejido en Colombia. A la par fuimos dando talleres de quitapesares a la gente que asistía a la exposición y estimulamos estrategias para el intercambio de conocimientos y experiencias. En el capítulo cuarto detallaremos lo acontecido en dicha experiencia.

Elaboración de muñecas y quitapesares

Por ahora nos enfocaremos en la idea que retomé de los talleres realizados en 2011 en aquel incipiente encuentro de Tejedoras en Medellín, los cuales partían de la lectura en voz alta de cuentos sobre mujeres y textiles para posteriormente conversar y reflexionar sobre ellos.

Durante ese encuentro, el objetivo en común fue crear un tapiz colectivo -como ya se explicó en la introducción-, en el que todas se involucraron en el proceso de diseño y elaboración para conjugar las historias de todas en un tapiz creado de manera colectiva. Las técnicas podían ser variadas, desde bordado, tela sobre tela, apliques de crochet, entre otras. Durante la semana que duró el encuentro, se compartieron diversas técnicas de tejido.

Fue en este encuentro cuando conocí por primera vez la función de los llamados *quitapesares*. Alguna vez había visto que vendían en ciertos mercados artesanales pequeñas cajas pintadas de amarillo que contenían en su interior una serie de pequeños muñequitos de máximo 3 centímetros, recuerdo que la mayoría de los muñecos representaban mujeres pues traían una falda tejida en telar, o bien venían en familias. Estos muñecos son originarios de Guatemala y el sur de México, se les conoce como quitapesares porque según los relatos populares dicen que si les cuentas tus penas a los muñecos y luego los pones bajo la almohada, mientras duermes se llevan tus penas y alivian el corazón.

El solidario significado que encierran estos pequeños objetos cargados de fuerza simbólica, fue la motivación para dar un taller en el que las tejedoras pudieran aprender a elaborar los quitapesares con diversos materiales, ahí está la potencia del ejercicio, que sin importar la técnica o materiales utilizados, lo que es relevante es el sentido que adquiere la creación de estos muñecos con la intención de regalarlos a quien se le quiera aliviar su dolor.



Muñeco quitapesar elaborado en Colombia
Fotografía: Mariana Rivera

El taller de elaboración de muñecos quitapesares siempre fue exitoso puesto que la creatividad emergía y cada quitapesar era personificado por su creador, fabricando en miniatura diversos atuendos, formas de cabello, cuerpos y hasta profesiones. Luego se pensaba en aquel ser amado a quien se le iba a regalar el quitapesar y se conversaba al respecto.



Quitapesares elaborados en Ecuador
Fotografías: Mariana Rivera

Esta actividad la pudimos replicar en México y también en Ecuador en un viaje que pude realizar durante esta investigación; donde propicié un intercambio de experiencias con personas afines a la temática textil. En específico se generó un vínculo con el colectivo *Taller de Bordado Cuenca* que trabajan por la visibilización de casos de feminicidios a través del bordado.

Por otro lado, realizamos también un taller de elaboración de muñecas que estuvo especialmente dedicado para las tejedoras ñomndaa en Guerrero, pues con ellas tuvimos la oportunidad de convivir una semana entera durante los talleres y la exposición. Más adelante voy a detallar los resultados de esta experiencia, pero ahora quiero justificar la razón por la cual se ha elegido la elaboración de muñecas como actividad principal.

Las muñecas, han sido evocación infantil de los juegos, pero también en el caso de las mujeres una metáfora de la maternidad. Los niños y niñas suelen crear lazos afectivos con sus muñecos, les suelen dar un nombre, le crean una personalidad y los cuidan, generándoles seguridad al sentirse acompañados.

Desde épocas muy antiguas existen los muñecos, algunos de los más antiguos registros arqueológicos indican que las primeras culturas cazadoras recolectoras que realizaban figurillas de barro, tallas en piedra, hueso o marfil que se cree servían como objetos mágicos de protección. Algunas de estas figurillas son las famosas *Venus*, localizadas en excavaciones arqueológicas del Paleolítico euroasiático, las cuales son representaciones de lo femenino, la fertilidad y la naturaleza. Suelen ser esculturas femeninas de cuerpo redondo y voluminoso que se les nombró *Venus* porque se creía que representaban lo que se consideraba bello en esta época, y aunque no se conoce con exactitud su significado original sabemos que alude a la importancia y el papel que tenían las mujeres como dadoras de vida en este periodo, ya que lo que destaca en las estatuillas son las partes corporales relacionadas con la procreación (Rodríguez, 2002).

Según la época, los muñecos han sido dotados de diversos significados según la cultura que los produce. Por ejemplo, existen los muñecos vudú originarios de las sociedades animistas africanas que, se utilizan a manera de muñecos de trapo y sirven como fetiche-objeto para controlar y/o hacer daño a las personas, siendo que el muñeco es fabricado por un hechicero, creando una conexión mágica entre el muñeco, el cuerpo y la voluntad de la persona que se desea dañar. “Desde diferentes expresiones y/o disciplinas (lo textil, la pintura, escultura) los artistas representan el objeto muñeca con diferentes caracteres pero, suponemos, con una función prioritaria: reparar, proteger, escudar, enfrentar” (Naón y Alvarado, 2007: 6).

Es así que la decisión de elaborar muñecas y quitapesares está cimentada en la eficacia emotiva y simbólica con la que estos objetos han sido cargados a lo largo de la historia. Por otra parte, el espacio del taller para la creación de estos objetos ha funcionado como una suerte de laboratorio donde se puede imaginar y experimentar, diseñar soluciones y probar alternativas. En el taller se abordan temáticas que llevan a historias que unen la emotividad



con los objetos creados con el fin de que el acto creativo evoque la memoria y la sanación como acto transformador.

“Participar en procesos artísticos ayuda a aumentar la cohesión social porque permite a individuos y colectivos desarrollar en forma creativa nuevos modelos de convivencia y diálogo intercultural” (Olaechea y Engeli, 2012: 48).

Los talleres ayudaron a crear intimidad y complicidad utilizando el tejido como un aliado en el diálogo sobre la identidad. Los talleres son una invitación a tejer puentes entre saberes y conocimientos, estimulando procesos de creatividad que puedan hilarse a través de conceptos compartidos. Por otro lado, los talleres buscan que las tejedoras se posicionen como creadoras, como poseedoras de un conocimiento vital para sus comunidades.

La combinación del relato individual con la creación de productos colectivos y las reflexiones de los participantes hicieron posible el intercambio continuo en un proceso de producción de conocimiento y generación de significado. Cuando un grupo explora su pasado colectivamente a través de historias compartidas, las prácticas de la memoria suelen cubrir un continuum entre descripción, experiencia sensorial y reflexión analítica. Esto permite a los individuos construir significados y fortalecer vínculos sociales y de identificación mutua (Riaño, 2005: 34).

Finalmente, como parte de las actividades metodológicas, llevamos a diversos lugares de México y compartimos con algunos colectivos textiles la exposición titulada *Tejer con el hilo de la memoria, puntadas de dignidad en medio de la guerra. Sonsón, Antioquia*, la cual detallaremos en el último capítulo. Así mismo, organicé en el marco de otro importante encuentro de tejedoras por la memoria y la vida en la ciudad de Medellín en abril del 2016, el Primer Festival Audiovisual *La vida que se teje*, donde me encargué de la curaduría de 21 documentales que engloban la temática de tejido y memoria. Este festival se realizó durante un mes en Medellín, proyectando los documentales en diversos espacios y creando un diálogo a partir de las películas con los espectadores. Este evento sirvió también como punto de encuentro y reflexión a partir de la visualización de materiales. Esta actividad me sirvió también como anclaje reflexivo y comparativo entre las experiencias textiles vividas en Colombia y las que se llevan a cabo en México.

Todas las actividades descritas han sido estrategias para desarrollar conocimientos compartidos basados en encuentros, intercambios, reflexiones e intervenciones manuales - individuales y colectivas- que me han permitido no sólo conocer a mayor profundidad el

fenómeno textil en sus dimensiones narrativas, políticas y afectivas, sino principalmente posicionar a las tejedoras amuzgas en el panorama latinoamericano de la narrativa actual sobre el textil.

En la etnografía colaborativa, el encuentro es entendido como ese escenario en el cual los papeles tradicionales (investigador-investigado) pueden desdibujarse y su clara demarcación pasa a un plano más insignificante al activarse procesos de cointerpretación, donde todas las partes contribuyen activamente a interpretar y construir sentido de lo que sucede en el grupo (Dietz, 2014: 61).

3.6 La urdimbre audiovisual

TELARES SONOROS (2014) 3:12 minutos.



Segunda opción de visualización en:

<https://vimeo.com/98899180>

La sonoridad en la experiencia textil

Telares Sonoros ha sido uno de los videos que más disfruté realizar porque implicó un proceso creativo y colaborativo que nació de la experiencia personal de tejer en telar de cintura.

Este video se ha proyectado en diversos espacios y festivales, además ganó en dos ocasiones el primer lugar en competencias audiovisuales, la primera en el III Festival Metropolitano de Cineminutos y Nanometrajes organizado por la UAM-Cuajimalpa en el 2014, y el otro en el Festival de Cine Latinoamericano de La Plata, Argentina (FESAALP) en el 2015.

La cualidad de este video es que combina elementos estéticos, musicales y poéticos para visibilizar el proceso de la práctica manual del telar amuzgo. Logra transmitir, enfatizando



en el sonido, una experiencia corpórea que rara vez es tomada en cuenta en los estudios sobre textiles: la sonoridad y musicalidad del telar de cintura.

La idea de extraer los sonidos involucrado en el proceso textil nació de dos experiencias concretas, una experimentada por mi cuerpo al estar aprendiendo a tejer, y la otra a partir de un relato sonoro. La primera ocurrió mientras tomaba el taller de telar de cintura y como resultado de pasar horas en la cooperativa observando a las mujeres y niñas tejer. Llamaron mi atención los sonidos rítmicos y “musicales” que se desprendían de su cuerpo al mover cada instrumento a manera de coreografía tejida, cerraba los ojos para intentar identificar de qué instrumento se trataba según su sonido.

Así como el latido del corazón produce un ritmo, la respiración y los movimientos que realizan sus manos para dar forma a las prendas, dan también un significado a su práctica. Interpretar y dar significado a los sonidos en la práctica textil para este caso, me brindó información relevante sobre el conocimiento de esta técnica, su especificidad y por supuesto las concepciones simbólicas ligadas a este quehacer.

Por otro lado, el relato sonoro que incentivó este video fue la descripción de una tejedora de 79 años. Ella cuenta que cuando era pequeña, recuerda que muy temprano por las mañanas se escuchaba al unísono el sonido que producían las mujeres del pueblo desde sus hogares al golpear con los palos de otate el algodón para aplanarlo antes de ser hilado. Esta actividad tenía que realizarse muy temprano, antes de que el viento soplara muy fuerte y el algodón se volara, es por eso que las voces de los palos- figurando el sonido de muchos tambores-, se sincronizaban por las mañanas, haciendo de este sonido un referente acústico de la comunidad. Imaginar sonoramente ese momento me maravilló y fue que surgió la idea de construir un paisaje sonoro y visual que involucrara los diversos sonidos de forma rítmica.

Para realizar esta construcción sonora fue necesario reconocer las limitaciones que a veces tenemos como antropólogos para realizar ciertas tareas de orden técnico, o bien requerimos conocimientos complementarios para lograr nuestros objetivos. Para poder consolidar esta pieza, colaboré conjuntamente con Josué Vergara, músico y diseñador sonoro con quien compartí esta idea para que él colaborara planteando una estructura musical sobre la cual se irían anexando los diversos sonidos del telar.

Para construir la narrativa o desarrollo sonoro, partimos del orden del proceso textil, es decir, los pasos que se llevan a cabo para confeccionar una prenda. Las preguntas iniciales para dar rienda suelta a la creatividad fueron: ¿A qué suena el urdido, el aplanado, el hilado y el tejido? ¿Qué habilidades y conocimientos se requieren para llevar a cabo cada una de ellas? De esta manera fuimos en busca de los sonidos involucrados en cada proceso. Grabamos una larga variedad de sonidos con distintos micrófonos en diversas posiciones y perspectivas para tener de dónde elegir. Probamos con el rebote del sonido a través de los palos que sujetan el telar, escuchamos cómo el sonido viaja por los hilos y éstos sirven como puente de una guitarra para generar una resonancia particular, y hasta experimentamos con la respiración de la tejedora. Los sonidos fueron grabados a contra imagen, aunque en la edición nos apoyamos de sonidos que no necesariamente se encontraban en la imagen.

Posteriormente, nos inquietó la cuestión musical de la comunidad, por lo que buscamos a músicos tradicionales, cosa que no fue sencilla porque son muy pocos los músicos que quedan y la mayoría de edad avanzada, sin embargo, el señor Feliciano Guadalupe, músico de violín, nos brindó su tiempo y permitió que grabáramos distintos sonos tradicionales.

A los pocos días, encontramos en la cooperativa textil *La Flor de Xochistlahuaca*, una serie de poemas que a lo largo del tiempo se han ido compilando con relación a los telares y que piden como ejercicio a las niñas que toman el taller de telar de cintura para que traigan de tarea por escrito alguna historia, canción o poema referente al tejido. Nos llamó la atención uno en particular titulado *Quisiera ser algodón*, no sabíamos quién era el autor, pero decidimos pedirle a Yecenia López que nos ayudara a traducirlo en ñomndaa y ella lo grabó en ambos idiomas. Aquí el poema:

*Para que nunca me dejes,
Quisiera ser el espejo donde siempre te reflejes.
Quisiera ser como el agua con la que se hizo tu idioma.
Y seguir haciendo palabras que vuelen como palomas.
Quisiera ser como el cielo que te alumbra con luceros.
Quisiera ser la tierra con la que se hizo tu pueblo,
Con la que se hizo tu casa, con la que se hizo el camino.
Quisiera ser yo la tinta con que escribas tu destino.
Para que nunca me dejes.
Quisiera ser algodón para estar entre tus manos.
Deslizarme entre tus dedos mientras te robo un te quiero.*



*Que me pintes de colores para decorar tus flores.
Y luego como un telar abrazarme a tu cintura.
Decirte que no hay más pura mujer que tengo en mis brazos.
Reflejarme en tus ojazos por si me cupiera duda.
Que me acaricien tus manos mientras te digo que te amo.
Y arrancarte algún suspiro que quede entre tu tejido.
Luego estar en tu huipil decorando algunas flores.
Desnudarte si es abril en esos días de calores.
Bañarme contigo en el río y arrojarte si hace frío.
Y cuando de mi te desprendas
porque encuentres nuevas prendas que venden en el mercado.
Cuando el telar de algodón ya sea cosa del pasado,
Espero que en tus adentros también todo haya cambiado.
Así si un día te encuentro, sabré que no me has dejado.
Pues lo que quise se ha ido con su telar y tejidos.*

Tiempo después nos enteramos que el autor del poema es Héctor Onofre, un señor de origen nahua casado con una mujer amuzga y a quien referimos en una entrevista en el capítulo anterior.

Una vez que tuvimos grabados todos los sonidos, comenzamos a tejerlos en una línea de tiempo, logrando una pieza musical a partir de los sonidos distintivos de la comunidad y en especial de los sonidos que distinguen a las tejedoras. La base rítmica sobre la que se construyó el diseño sonoro fue el son de violín que elegimos utilizar, sobre ese tiempo rítmico se fueron insertado los sonidos, respetando el orden real del proceso textil: aplanado, hilado, urdido y tejido. Primero se presentan por separado cada uno de los sonidos hasta que la narrativa sonora va subiendo a un clímax donde todos los sonidos se van conjugando sobre la misma base rítmica, de forma tal que pareciera que las tejedoras se integran musicalmente con sus instrumentos textiles al son de violín. Finalmente, se integra un fragmento del poema en amuzgo y luego en español.

Me interesaba saber qué despertaba en ellas la percepción de sus propios sonidos en la práctica textil, y me sorprendió que tiempo después, leyendo el libro *El artesano* de Richard Sennett, encontré la siguiente cita que expresa brevemente un sentir similar al mío:

Repetir una y otra vez una acción es estimulante cuando se organiza mirando hacia delante. Lo sustancial de la rutina puede cambiar, metamorfosearse, mejorar, pero la compensación emocional reside en la experiencia personal de repetir. Esta experiencia no tiene nada de extraño, todos la conocemos: es el ritmo. Ya presente en las contracciones del corazón humano, el artesano ha extendido el ritmo a la mano y el ojo (Sennett, 2009: 217).

Justamente ese ritmo del que habla Sennett y que descubrí en las tejedoras, me permitió elaborar esta pieza audiovisual que al mismo tiempo sirvió metodológicamente para que una vez que ellas vieran el resultado, pudieran hacer una reflexión sobre su percepción.

Con esta experiencia etnográfica de corte experimental, lo que procuré fue alertar a las tejedoras sobre la riqueza no sólo visual de las prendas que ellas elaboran, sino del ritmo que sus cuerpos producen de manera integrada y que sin duda repercute en la forma en que aprenden este conocimiento, siendo el ritmo una demostración del dominio de una compleja técnica textil. El resultado de haberles mostrado esta pieza fue sorprendente, la mayoría no había puesto atención a este aspecto y a partir de ello pudieron hacer diversas reflexiones con respecto a la sonoridad de su trabajo, pero sobre todo fue muy interesante poder entender las concepciones que tienen sobre el telar como un ser vivo.

La tejedora Yecenia López, comentó lo siguiente después de ver el video:

Yo tengo un telar que quiero mucho porque me gusta mucho la técnica y lleva un montón de palos, entonces entre más materiales o instrumentos tenga el telar, tiene diferentes sonidos. Nosotros utilizamos muchos lo que es el huesito para ir separando los hilos, es uno de los sonidos que más me gusta del telar, cuando separo los hilos, el huesito parece como guitarra, suena los hilos y también cuando se alza el alzador, cuando chocan los palos, hacen un sonido muy bonito, entonces como que en esa tela, en ese pedazo de tejido, también lleva ese sonido, pero en ese momento que está tejiendo, la tejedora lo siente, entonces si son sonidos que produce el mismo telar, los hilos, los palos, en el momento de alzar, juntar, introducir la trama, el hueso.

Por su parte, la tejedora Margarita Francisco dijo lo siguiente:

El telar tiene una voz y produce sonidos. Cuando haces con el huesito sobre el tejido, quizá te está diciendo que le duele y uno no sabe porque ya no les ponen tanta atención a esos sonidos, pero puede ser, si el telar tiene vida, a lo mejor cuando hace así se queja de dolor cuando le pasan el huesito, solo que eso ya no está tan presente en la cultura. Cuando estas urdiendo, estás haciendo nacer algo vivo, y el telar representa eso, que está vivo y va a morir. Cuando tú empezaste a tejer, metiste colores, figuras, le diste vida, entonces se mueren los hilos que estas tejiendo, pero lo que tu dejaste ahí no muere, va a seguir vivo en el cuerpo de quien lo vista.

Fortunata Antonio:

El telar es como si fuera música, lo vas acomodando hace ruido como si fuera una música. Luego los palos tienen sonido diferente, y cuando le das con el hueso, es otro sonido y ya pues el palo tiene su sonido, es como si estuvieras platicando con él o haciendo música. El telar es como si fuera familia, no lo puedes abandonar, es como si fuera un hijo, hay que estar pendiente de él, no maltratarlo, cuidarlo.



Entender los textiles desde su dimensión sensorial me ha permitido acercarme al conocimiento corpóreo de las tejedoras, al mundo de lo aparentemente invisible. Por otro lado, compartir este video fuera de la comunidad ha servido para generar conciencia del trabajo que las tejedoras realizan y la compleja labor que conlleva, así como el cúmulo de conocimientos que dan vida y valor a una pieza textil.

Para concluir, quisiera compartir unas breves consideraciones sobre la importancia de lo sensorial en el trabajo antropológico, pero sobretodo, cómo traducir esas experiencias en material cinematográfico. Estas reflexiones que expongo, fueron resultado del taller titulado *Paisajes sensoriales: cine y etnografía sensorial*, el cual tuve la oportunidad de tomar a inicios del 2015. Este taller fue impartido en el marco del festival de cine documental Ambulante en colaboración con el Departamento de Antropología de la UAM-I, FICUNAM y el Centro de Cultura Digital.

Durante una semana compartimos con experimentados talleristas cineastas y antropólogos vinculados con el *Sensory Ethnography Lab* de Harvard, como J.P. Sniadecki, Nicolás Pereda y Jeff Silva. A lo largo del taller, además de reflexionar en torno a la realización documental como acto creador y transmisor de experiencias sensibles a partir de las sensaciones creadas por atmósferas sonoras y visuales, se presentaron también los proyectos en desarrollo de los doce participantes que formamos parte de este enriquecedor encuentro.

El debate central fue en torno a la búsqueda de formas distintas de realización documental, el cual no debe limitarse a dar información textual o que dependa de palabras y contextos para dar a conocer a los personajes y sus situaciones. La etnografía sensorial busca transmitir atmósfera y poner en situación, dar la posibilidad al espectador de interpretar y encontrar sus propios significados.

Para los que venimos de las ciencias sociales, y en especial la antropología, esta visión sensorial de la etnografía abre nuevas posibilidades para producir y transmitir el conocimiento. Cuando el antropólogo busca traducir a un lenguaje cinematográfico la experiencia etnográfica, muchas veces carece de los elementos y conocimientos narrativos que permitan de manera efectiva transmitir dicha experiencia, que si bien la antropología en su manera escrita vierte información concreta, el lenguaje sensorial debe llenar de emoción

y sensaciones, y lo que brinda esa sensibilidad para comunicar se da a través de una estrecha relación con el cine y su lenguaje. Estas fueron mis reflexiones finales:

El documental debe transmitir experiencias sensibles a partir de la creación de atmósferas. El lenguaje sensorial debe llenar de emoción, dando la oportunidad de que el espectador interprete y encuentre sus propios significados.

Con respecto a las decisiones narrativas, es importante no ser textuales ni obvios. Uno de los mayores retos que la mayoría de las películas etnográficas tiene, es convertir lo familiar en extraño y permitir al documental seguir el formato de la ficción.

Como recomendaciones para la creación de una propuesta audiovisual sensorial, nos propusieron pensar en sensaciones antes que en imágenes, es decir, pensar en la emoción que el realizador encuentra en la motivación que lo lleva a pensar en el tema de un documental. Tener un objetivo claro permite hacer un balance creativo y tener argumentos que justifiquen nuestras decisiones estéticas y narrativas.



CAPITULO IV

Cooperativa La Flor de Xochistlahuaca: Tradición textil, memoria y resistencia

En este capítulo, me enfocaré en la experiencia de la cooperativa textil *La Flor de Xochistlahuaca* y sus integrantes con quienes realicé trabajo de campo entre el 2012 y el 2016. Este espacio de trabajo textil fue mi principal centro de investigación colaborativa con las tejedoras ñomndaa.

Intentaré mostrar los cambios y transformaciones en las formas de ejercer los roles femeninos en una comunidad indígena de arraigadas tradiciones, donde dichos roles han estado fuertemente anclados al espacio doméstico. Veremos cómo el papel de la mujer se ha modificado, planteado un nuevo panorama social y económico para las tejedoras a partir de la conformación de organizaciones de producción textil como las cooperativas, lo cual ha tenido implicaciones en otras esferas sociales como la participación política femenina, la cual se ha logrado a partir de tejer organizadamente. En resumen, veremos cómo se entrelazan los conceptos de tejido, memoria y resistencia en la construcción de una identidad femenina amuzga, que tanto en el discurso como en la práctica ha fomentado un espíritu de solidaridad colectiva y ayuda mutua para consolidar su independencia económica y autonomía en sus decisiones.

4.1 Cambios y continuidades sobre el sentido de lo femenino entre las tejedoras de la organización

El contenido de este capítulo se fue tejiendo con las palabras, el diálogo, las manos y los sentimientos de las mujeres tejedoras de Suljaa', particularmente con las tejedoras que conforman la cooperativa textil *La Flor de Xochistlahuaca*. Después de la cercanía generada con ellas y el trabajo colaborativo que hemos tenido la oportunidad de realizar, pude comprender la relación que existe entre el telar de cintura y la concepción de lo femenino y el ser mujer. A continuación, relataré las opiniones y experiencias de estas mujeres en torno a su oficio como tejedoras, pero también como integrantes de esta importante organización.

Definir el género en contraposición al sexo ya ha sido una tarea elaborada (de Beauvoir, 1949; Scott, 1996; Lamas, 2002; Butler, 2007), por lo que ahora corresponde comprender

cómo cada cultura significa y simboliza de manera distinta las características con las que se define el género.

La identidad de género, según Chodorow, “es un entramado inextricable, virtualmente una fusión de la significación personal y cultural. El género no puede entenderse independientemente de la cultura” (2003: 87). Esto quiere decir que la construcción de lo femenino para el caso de las tejedoras amuzgas tiene que ver con una historia cultural en la que los roles y tareas, incluido el oficio de la tejeduría, ha sido una característica que define al género femenino. Es interesante ver que, en la actualidad, con mayor libertad que en el pasado, emergen nuevas formas de identidad en torno al género.

En Xochistlahuaca existe un sector de homosexuales y travestis, muchos de ellos también tejedores, que asumen los roles femeninos y se asumen como mujeres. Son aceptados por la comunidad e incluso tienen una fiesta donde ellos son los protagonistas. Esta fiesta se celebra en carnaval en el mes de febrero. Durante la festividad se realiza una danza llamada Macho-Mula. Es una fiesta “pagana” que acontece antes del miércoles de ceniza. Durante esta fiesta existe la libertad de hacer lo que uno quiera, por esta razón los hombres pueden libremente vestirse y actuar como mujeres, ya sea utilizando el vestido tradicional: nahua y huipil, o ropa moderna. Se prepara para esta fiesta una bebida llamada chicha que se elabora a base de piña fermentada. Se emborrachan, bailan y la pasan bien. Después, cuando llega el miércoles de ceniza, entonces se pueden arrepentir de lo que hayan hecho en carnaval.

Por otra parte, la antropóloga Teresa Ramos, quien tiene una investigación sobre organizaciones de mujeres tejedoras en Chiapas, comenta que el género puede ser estudiado como un conjunto de relaciones “que conforma en varias dimensiones la vida social” (2010: 10). Esto es importante porque, así como el género no es ajeno a la cultura, tampoco lo es en su relación social entre los distintos agentes.

Entre los estudios de género ha emergido una perspectiva gestada en movimientos feministas latinoamericanos que se ha denominado feminismo comunitario como una alternativa teórica para entablar nuevas discusiones y soluciones al tema del patriarcado. El feminismo comunitario concibe el feminismo como un movimiento que debe ir en contra del capitalismo, pues es dentro de este sistema económico donde se reproducen las



relaciones de desigualdad y la división del trabajo sexuado. Esta forma de organización económica donde las desigualdades se incrementan y potencializan, son también formas de explotación en donde se favorece el trabajo masculino y se determina a las mujeres como trabajadoras del ámbito doméstico sin obtener retribución económica por su trabajo.

En palabras de Julieta Paredes, “pensar el feminismo comunitario es también una forma de ver hacia otros mundos posibles, que amplían la perspectiva de la lucha feminista y que nos ayudan a pasar de la competencia y la individualidad a la necesidad de crear una comunidad” (2010: 9). Traigo a colación esta idea porque asocio una cuestión del feminismo comunitario con la manera en que se organizan las mujeres alrededor de la producción textil, ya que no funcionan como empresa, por lo que no son asalariadas ni tienen un patrón o patrona para quienes trabajan. Ellas han construido un espacio para crear una comunidad solidaria de ayuda mutua donde se comparten conocimientos y donde se aprende sobre experiencias económicas, se extienden lazos y redes hacia el exterior que se comparten para todos los miembros. Basan parte de su labor en un sistema de ayuda colectiva que entre los amuzgos se llama *fajina* que es una especie de *tequio* o mano-vuelta, en donde todas aportan trabajo solidario sin remuneración económica. Para el caso de la cooperativa, se traduce en las responsabilidades que adquieren de manera equitativa, ya sea la limpieza del espacio, o la repartición de turnos para hacerse cargo de abrir o cerrar la cooperativa en los horarios establecidos. Esta forma de trabajo les ha permitido ser más independientes y organizadas, tomando en cuenta el tiempo y el trabajo de todas, aunque no por ello significa que dentro del grupo no existan tensiones o conflictos, éstos son siempre inevitables y para su resolución deben conciliar y negociar entre todas, sin embargo existe una estrategia de resolución de problemas que se basa en las formas tradicionales de organización en donde se respaldan en la experiencia y conocimiento de las mujeres de mayor edad para pedir consejo.

Sin demeritar el respeto que se les tiene a los mayores, actualmente el trabajo y opinión de las jóvenes es también de importancia porque son ellas quienes poseen las competencias tecnológicas para apoyar en la difusión del trabajo textil por nuevas vías como lo es el Internet. De esta manera, las mayores deben tomar en cuenta la opinión de las jóvenes e involucrarlas de la misma manera y con el mismo respeto porque saben que todas son igualmente necesarias para que el trabajo de la cooperativa funcione. Así que, aunque ellas

no se determinen como feministas comunitarias, de alguna manera tienen esas bases por el trabajo comunitario que conocen por herencia tradicional. Estas formas organizativas las ha ayudado a encontrar maneras más equitativas de realizar su trabajo beneficiándose todas por igual.

Cuando pregunto a las tejedoras sobre cómo recuerdan que eran las mujeres en el pasado, comentan que en su cultura la mujer es de carácter fuerte, pero que anteriormente las mujeres eran mucho más duras, no eran cariñosas sino estrictas y “regañonas”. A las mujeres se les tenía prohibido hacer preguntas, incluso a veces se les prohibía hasta preguntar el nombre de los padres. Este tipo de experiencias tan recurrentes en los relatos de las tejedoras, nos muestra la exclusión que tenían las mujeres para ejercer su palabra de manera oral, nos cuentan del silencio en el que se les obligaba a permanecer, y que el tejido en telar fue de alguna manera una vía para expresar sus pensamientos y perpetuar la palabra silenciada.

Las mujeres mayores con quienes pude platicar dicen que recuerdan un tiempo de mucha penuria, hambre y necesidad. Hubo un tiempo en que se dañaron las cosechas y hasta el algodón se acabó, entonces la gente ideó tejer con unas flores que se llaman “bailarinas” que se asemejan al algodón y con eso tejían, pero era sumamente difícil y laborioso.

Después de escuchar repetidamente esta historia, pienso que las carencias materiales de esa época orillaban a las mujeres a ejercer el oficio de la tejeduría no como un arte o forma de reconocimiento social, sino como una necesidad de primer orden, pues quien no sabía tejer y carecía de los materiales, no podría vestir a su familia. Cuando había escasez de algodón se tejía con los hilos que se extraían deshilando telas. Principalmente llegaban telas de colores morado, amarillo y verde, quizá por esta razón se volvieron los colores característicos que después dieron identidad a los textiles amuzgos, pues se dice que los colores vivos comenzaron a usarse en los años 40, antes de eso la gente solo tejía con los colores naturales del algodón.

Tradicionalmente, la producción de textiles se ha realizado en el núcleo familiar y la organización que va desde la elaboración hasta la comercialización había estado en manos de los integrantes de la familia. Es decir, las mujeres eran las encargadas de la manufactura, mientras que la labor de los hombres era la de, por un lado, fabricar la estructura del telar



con la talla de madera, y por el otro, responsabilizarse de comercializar las prendas en los mercados dentro y fuera de la comunidad.

Existe una estrecha relación entre el aprendizaje del tejido en el telar de cintura y la forma en que se transmite en este quehacer la educación sobre lo femenino y el ser mujer, que se enseña y hereda a través del oficio textil; “paso a paso la madre va educando a una artesana y al mismo tiempo la niña va interiorizando y construyendo su identidad de género y su pertenencia a la cultura amuzga” (Aguirre, 2000: 111).

Con respecto a la relación de lo femenino y las posibilidades de subsistencia que brinda a las mujeres saber tejer en telar de cintura, la tejedora Margarita Francisco comenta:

Cuando aprendes a tejer, no solo estas aprendiendo a relacionarte con los hilos, con los instrumentos, sino que también estás dejando tu corazón. Cuando haces una figura, mezclas colores, cuando tú lo haces con alegría, y tejes con el corazón. Y es una actividad que sólo aprenden las mujeres, al menos en la comunidad es así, las mujeres son las que tienen que aprender desde chiquitas porque ellas de jovencitas se van a casar, se van a juntar, y en el momento de encontrar un compañero o una pareja, tienen que saber hacer una actividad, entonces por eso las abuelas han transmitido en ese sentido, de que tienes que saber sostenerte con algún trabajo. (Entrevista con Margarita Francisco en Xochistlahuaca en julio del 2015).

Yecenia López, joven tejedora agregó lo siguiente:

Yo creo que el telar es femenino como la mujer misma, creo que viene siendo como una persona porque como persona nacemos, vivimos y llega un momento en que morimos. El telar es lo mismo porque primero se hace la urdimbre, se arma el telar y todo, pues estos materiales que se usan para armar el telar vienen siendo sus partes, como nosotros que tenemos una cabeza, ojos, pies, manos, igual el telar, entonces viene siendo como una persona que es su cuerpo y conforme se va tejiendo se va formando la tela, termina el telar, nosotros en amuzgo decimos: Ncue nam que significa “muere tu telar”, pero muere porque tiene que nacer otro telar, es como la propia vida. El telar de cintura lo hacen más las mujeres. Desde que yo nací me dijeron que es una actividad que hacen las mujeres en el pueblo y tú tienes que aprender y entonces aprendí porque me gusta y porque todas las tejedoras, las mujeres hacen ese trabajo, entonces es más femenino, pero también hay hombres que lo hacen, pero a escondidas para que no se sepa que pueden hacer el telar. (Entrevista con Yecenia en Xochistlahuaca en agosto del 2015).

Otra tejedora, Porfiria Antonio, presidenta de la cooperativa, a sus 71 años reflexiona:

El telar tiene un sentido con dar a luz porque cuando tu lo haces es como si el telar nace y cuando tu terminas ya nació el telar o su producto que es una prenda, así cuando tu te enfermas el telar descansa contigo porque tu estás descansando y tu telar está descansando, y así tiene todo que ver contigo, con lo que tu haces, tiene coherencia contigo. El telar comparte contigo lo que tu sientes, si estás triste tu telar igual, no se recomienda tejer cuando estás triste.

Los hombres no tejen porque no tienen tiempo, tienen que ir al campo. Las mujeres se levantan temprano para llevarles tortillas y el resto del día se ponen a tejer. Los hombres no pueden tejer porque la gente dice que son homosexuales, por eso no tejen (Entrevista con Porfiria Antonio en Xochistlahuaca en abril del 2014).

Recientemente, a partir de que las mujeres se organizan para encontrar estrategias más factibles y rentables de comercializar sus textiles, surgen las cooperativas y diversas organizaciones en torno a la producción y venta. En este sentido, se da un cambio radical en la forma tradicional, que en primer lugar implica que la mujer ya no trabaja en casa, sino que sale al espacio colectivo que es la cooperativa para realizar las labores de tejeduría, pero también para asistir a reuniones y demás actividades a las que se comprometen como miembros del grupo. Por otro lado, ellas tienen el control y libertad de decidir sobre la forma en que se organizan y administran los recursos. Tienen la oportunidad pero también la responsabilidad de turnarse para salir a vender fuera de la localidad, lo que implica que los roles de género antes establecidos se modifican, pues el tiempo que la mujer permanece fuera de su comunidad asistiendo a ferias y eventos, tiene que ser cubierto por otros miembros de la familia, incluso actividades como el cuidado de los hijos, la preparación de alimentos y limpieza de la casa, que anteriormente eran ejercidas por las mujeres, ahora las desempeñan también los hombres.

La mayoría de las tejedoras expresaron que tradicionalmente a las mujeres les han sido asignadas mayores tareas que a los hombres y que su trabajo les quita tiempo para desempeñarse como tejedoras de tiempo completo:

Las mujeres hacen más trabajos que los hombres porque el hombre va al campo pero tú le tienes que dar la comida, le tienes que lavar su ropa, tú tienes que hacer todas las labores de la casa, y la mujer es la que más trabaja, es más difícil el trabajo de la mujer que el del hombre (Entrevista con Antonia Brígida en Xochistlahuaca en julio del 2014).

Es importante desmenuzar los matices que este tipo de organización implica en la formación de las mujeres como tejedoras; cómo se modelan los intereses y expectativas de vida con relación al oficio, siendo actualmente productoras, independientes económicamente y de alguna manera más autónomas. No todos los casos en los que las mujeres están organizadas significa que sus organizaciones sean exitosas o permanezcan muchos años en vigor. Cada experiencia es diversa y depende mucho de los fundamentos ideológicos y los valores de quienes fundan o lideran cada organización, pues muchas de



ellas presentan grandes diferencias; algunas están permeadas por la religión o por las tendencias políticas, o si reciben apoyo del gobierno, si la conforman mujeres de diversas comunidades o de una sola, si la constituyen principalmente familiares o si se van conociendo en el proceso de producción. Todos estos factores inciden de manera relevante en la conformación de poderes y el tipo de relación que se establece entre las mujeres.

Existe una conciencia de género que les ha permitido buscar estrategias de mejora para convertir un oficio tradicionalmente asignado a las mujeres, en un agente de cambio y transformación social por la manera en que se organizan y adaptan el oficio a un modo de subsistencia.

Actualmente, las artesanas han dejado de tejer en su casa de manera individual, asisten al taller o a la casa de artesanías y se involucran voluntariamente en la planificación de la producción y la comercialización de los productos artesanales colectivos (...) Si antes la artesana sólo convivía con las mujeres de su familia, ahora se relaciona con otras artesanas e intercambia gustos, experiencias y conocimientos que enriquecen su labor artesanal, pero sobre todo su identidad de género (Aguirre, 2000: 36).

Esta investigación se enfoca exclusivamente en el caso de la cooperativa *La Flor de Xochistlahuaca*. La razón para elegir esta organización se debió a que es una de las cooperativas más antiguas y consolidadas de la región. La conforman mujeres de diversos rangos de edad y provenientes de diversas comunidades, lo cual me permitió ver diferencias en la construcción de lo femenino en el pasado, pero también en la actualidad, así como ver los puntos de tensión generados por la necesidad de adquirir nuevos conocimientos que se vuelven fundamentales para echar a andar una organización de este tipo y llevarla a un nivel comercial que va más allá de las ventas dentro de la localidad. Por otro lado, fue un espacio en el que se me permitió, en un primer momento, trabajar con los alumnos de la Universidad Intercultural (UNISUR) a la que hice mención en la introducción, y donde incluso nos ofrecieron su espacio para dar clases o pasar la noche si lo requeríamos.

Me llamó la atención también la historia de vida de la fundadora de la cooperativa: Florentina López de Jesús, de quien en numerosas ocasiones escuché menciones positivas por parte de las mujeres. Finalmente, me llamó la atención el trabajo comunitario que llevan a cabo con los niños de la comunidad, realizando cada año de manera gratuita, un taller de telar de cintura para que los interesados aprendan el oficio y la tradición permanezca. Esta visión del rescate de la cultura, así como el generoso y desinteresado

intercambio de conocimientos con la comunidad y conmigo, me pareció un punto clave en el cual debía profundizar.

A continuación, relataré algunos aspectos relevantes de la vida de las mujeres que considero tienen más presencia dentro de la cooperativa, ya sea por su experiencia, por su historia de vida, o bien por el cargo o función que desempeñan dentro de la organización:

Divina De Jesús López



Divina tejiendo en su casa
Fotografía: Mariana Rivera

La señora Divina De Jesús López de 60 años me contó un poco sobre su historia de vida, enfatizando en todo momento lo difícil que le fue sacar a sus hijos adelante sola.

Empecé a tejer grande, cuando me casé aprendí a trabajar el telar porque no queda otra para hacerla, entonces aprendí como a los 20 años y hasta la fecha estoy trabajando. Me enseñó mi hermana.



Como esto es hecho en telar de cintura, esto es lo que hacen las señoras de Xochis y Guerrero. No hay otra cosa, uno que no tiene su estudio, solamente con telar ahí se gana poquito dinero que se va a ocupar. Telar diario, trabajando duro para que saque dinero.

Estuvo casada varios años con un hombre de quien más tarde se divorció porque menciona que era borracho, que no la valoraba ni le ayudaba, incluso tenía otras mujeres. Tuvo tres hijos. Su hija menor, Yecenia López tiene en la actualidad 29 años y es un pilar fundamental de la cooperativa. Ella estudió para ser contadora y se formó en Ometepec. Su madre salió de Xochistlahuaca para acompañarla durante los cuatro años que duró su carrera para que no estuviera sola y poderla apoyar económicamente a base de la venta de sus textiles en dicha ciudad. Dice que fueron cuatro años de muchas dificultades porque tenía que trabajar muy duro para pagar renta, estudios, comida y transporte en la ciudad de Ometepec, su único ingreso era lo que ganaba vendiendo los textiles que tejía mientras su hija se iba todo el día a la universidad. Finalmente logró el objetivo y Yecenia se tituló como contadora y actualmente ejerce este trabajo a la par que colabora de manera constante en la cooperativa textil. Divina se siente muy orgullosa de haber logrado sostener a su hija durante cuatro años en la ciudad de Ometepec habiendo llegado sin mucho dinero.

Esta experiencia le dio seguridad y sintió que era capaz de lograr cualquier cosa. Cuando regresó a vivir a Suljaa' cuando su hija terminó la carrera, se dio a la tarea de construir su casa, la cual desafortunadamente en el 2012 se derrumbó con un temblor, sin embargo, este evento no le quitó el impulso y la volvió a construir.

Actualmente vive en una de las casas que el gobierno construyó en la comunidad después del temblor para cumplir con el proyecto de reconstrucción. La construcción de dichas casas se realizó con los materiales más baratos, sin embargo, fue una opción para muchas familias que quedaron sin hogar.

Divina adaptó a esta casa un hermoso patio donde tiene su cocina, su jardín y un espacio amplio para lavar y otro para tejer, tiene árboles frutales y una maravillosa vista a las montañas.

Se integró a la cooperativa por Florentina quien era su tía y gracias a ella comenzó a formar parte de la organización. Se formó con ella y por muchos años ha impartido el taller de telar de cintura para niñas.

Concluye la entrevista afirmando que “todos los hombres son iguales” y que divorciarse para ser libre fue lo mejor que pudo hacer. Mantiene con su hija una buena relación de reciprocidad y agradecimiento y se apoyan mutuamente. Divina sigue en la actualidad desempeñándose como tejedora.

Yecenia López de Jesús



Yecenia trabajando en la cooperativa
Fotografía: Mariana Rivera

Fue la hija menor de su familia, creció junto a su madre. Actualmente tiene 29 años. No está casada ni tiene hijos. Es uno de los pilares que sostienen la estructura organizativa de la cooperativa. Aprendió de su madre mucho de lo que ahora sabe, desarrolló el conocimiento del telar de cintura y ha sido independiente económicamente desde que terminó sus estudios como contadora. Su madre y su tía Florentina han sido mujeres que la han influenciado mucho en la vida. Aprendió a no depender de los hombres, es una mujer con claros ideales y que participa de muchas actividades para apoyar a su comunidad. Colabora en la radio comunitaria y participa en la medida que le es posible todas las actividades comunitarias. Se empeñó en aprender a escribir el amuzgo y actualmente es de las pocas personas que lo sabe hacer.

A los 15 años se involucró en el proyecto de la radio a través de una maestra de secundaria que la llevó. Ahí conoció a David Valtierra, uno de los fundadores de la radio comunitaria,



y le dio la tarea de grabar spots para la radio. También conoció a una chica que tenía un programa de textiles y telares.

Poco tiempo después la invitaron al D.F a un encuentro de mujeres al que asistió con otra compañera. En este encuentro conocieron más mujeres organizadas y debatieron sobre los temas de derechos humanos y violencia. En este encuentro pudo ver otras realidades y conocer personas con un pensamiento similar al de ella. Cuando volvió del viaje realizó un programa de radio contando la experiencia vivida.

Esta fue la primera salida que hizo fuera de Guerrero, después le siguieron otras.

Decidió estudiar contaduría en la universidad de Ometepec. Se estableció en esta ciudad junto con su madre que nunca dejó de apoyarla afectiva y económicamente. Viajó también a Chiapas y visito a los zapatistas y ahí pudo ver que existen otras formas de organizarse y trabajar por el bien colectivo. Volvió con muchas inquietudes y hasta estuvo a punto de dejar la escuela para dedicarse de lleno al trabajo comunitario, pero su mamá no se lo permitió después de todo el sacrificio que había significado mantenerla en Ometepec.

Sin duda esta experiencia la hizo cuestionarse sobre su trabajo como contadora, se dio cuenta de que esa sería sólo una alternativa económica, pues su pasión está en otros proyectos como la radio o el trabajo que ahora desempeña en la cooperativa para apoyar e impulsar el trabajo de las tejedoras, por lo que dice que ejercerá como contadora hasta que termine de construir su casa y poder dedicarse a lo que verdaderamente le gusta.

Yo ayudo a las tejedoras en cuanto a organizarse, en las reuniones participo con ellas, la idea principal tanto de ellas y mía, es que no se pierda el trabajo del telar, la memoria viva de las abuelas, que es un trabajo que se hace en el pueblo, que hacen las mujeres, es un trabajo que da identidad al pueblo amuzgo (Entrevista con Yecenia en Xochistlahuaca en Julio 2014).

María Alejandra López



María Alejandra aplanando el algodón en su casa
Fotografía: Mariana Rivera

Tiene 90 años, pero desconoce la fecha exacta de su nacimiento. Aprendió a tejer viendo a su mamá que sabía hilar y aplanar. Como mostró interés personal en aprender a hilar, su mamá le compró un malacate y una jicarita, y le dijo –aquí tienes si de verdad quieres hilar– y fue cuando empezó a mostrar mucha habilidad y rápido aprendizaje y así fue como ella empezó a hilar, y su mamá vio que sí se daba el tiempo, entonces le regaló más instrumentos. A partir de ese momento empezó a hilar, urdir, y a hacer su telar. Su mamá no sabía tejer, pero sabía hilar, y pues no recuerda a qué edad, pero era muy chica cuando empezó a tejer y hacer hilado. Aunque actualmente por su avanzada edad no se siente muy bien de salud, ella no puede estar sin hacer algo como tejer o hilar, siente la necesidad de hacerlo, porque quiere estar activa.

Mientras le realizaba la entrevista, amablemente me hizo una demostración del hilado y aplanado de algodón. Noté que a un costado de su dedo gordo tenía una bola, como un callo muy crecido de tanto que ha hilado en su vida. En la yema del dedo gordo, el desgaste era



tal que hasta la huella digital se le había borrado. Si los hilos son capaces de marcar la madera, con mayor razón marcan la piel y la memoria.



Machete de madera erosionado por el rose de los hilos
Fotografía: Mariana Rivera

María Porfiria Antonio²⁸



**Porfiria Antonio hilando el algodón. Xochistlahuaca
Fotografía: Mariana Rivera**

Actualmente tiene 71 años. Es la presidenta de la cooperativa, pues es quien le sigue a Florentina en edad y quien más experiencia tiene como integrante de la organización.

Aprendió a tejer a los 8 años, lo primero que aprendió fue el hilado de algodón porque su mamá a eso se dedicaba. Ya a los 15 años aprendió a tejer en telar.

Es muy importante para ella tejer porque es lo único que puede hacer ahora porque no tiene otros estudios, lo que tiene que hacer es tejer. Cuando ella era joven podía hacer otro tipo de trabajos para mantener a sus hijos, pero ahora que ya no tiene hijos pequeños sólo se va a dedicar a tejer.

²⁸ Doña Porfiria falleció el pasado 17 de enero del 2017.



El telar para mi tiene vida porque cuando lo cortas, terminas, es como si muriera, pero no muere porque es como si tu sembraras flores o pones animales sobre tu huipil, es donde tu dejas tu escritura (Entrevista con Porfiria en Xochistlahuaca en julio del 2015).

Comparte, con Yecenia, ciertos ideales políticos y una misma forma de pensar. Apoya las causas comunitarias y asiste a marchas, mitines, apoya la radio comunitaria, entre otras, que considera ayudan a consolidar solidaridad y autonomía entre el pueblo ñomndaa.

4.2 La Historia de la Cooperativa

Haciendo un recuento de las entrevistas que realicé en el año 2012, cuando comencé esta investigación, y hasta la actualidad cuatro años más tarde, me resulta fascinante atestiguar el desarrollo que ha tenido la cooperativa en estos pocos años, ver cómo pasaron de la casi ruptura del grupo con el fallecimiento de su líder, Florentina López de Jesús en el 2014, hasta obtener un impulso mayor para comenzar nuevos proyectos productivos con la ayuda de personas externas a la comunidad, quienes se han interesado en apoyar el proyecto de estas mujeres. En todos estos años recorridos junto a ellas, hemos consolidado una amistad sólida, honesta y recíproca. Por esta razón, siento un compromiso ético, pero también la necesidad de expresar mi agradecimiento con un pequeño aporte a la construcción de su historia como cooperativa, que, desde lo audiovisual y ahora desde la escritura, pretende tender un puente con lectores interesados en conocer la experiencia de estas tejedoras de la Costa Chica de Guerrero.

Los modos de organización social implican la definición y adscripción social, es decir, el reconocimiento interno y externo como parte de. Este tipo de organización les exige definirse en primer lugar como mujeres y en segundo como indígenas amuzgas. Esta acción tiene sin duda una implicación política que nos habla de una identidad de género, pero también étnica. La organización deriva en la toma de un poder público y toma su lugar dentro del funcionamiento de la comunidad: “organizarse en relación con un trabajo femenino y tradicional que involucra fuertemente la cultura, se vuelve una estrategia que entrelaza de manera única aspectos económicos, políticos, de género y mercado” (Aguirre, 2000: 39).

A continuación, escribo un poco de la historia de esta organización y su personaje principal, la fundadora, que se ha tejido con hilos constantes.

La cooperativa se fundó en el año de 1969 por la maestra Florentina López de Jesús, originaria de la comunidad de Xochistlahuaca. Esta cooperativa fue pionera en la comercialización y desarrollo de las técnicas tradicionales de tejido basado en un alto nivel de calidad y profesionalización del oficio, con el fin de rescatarlas del olvido y fomentar la identidad comunitaria, así como la realización de trabajos comunitarios para el beneficio del pueblo. Doña Tina como solían llamarle, murió el 9 de febrero del 2014, un año después de haberla conocido durante mi estancia en Xochistlahuaca como maestra en la UNISUR.

Su muerte significó un parteaguas en la historia de la organización, pues por primera vez se experimentó la ausencia de su líder, fue muy doloroso para todas las integrantes, especialmente para sus sobrinas que eran las más cercanas y que también forman parte de la cooperativa.

Doña Florentina ha sido, desde antes de su muerte, un símbolo de autonomía y lucha para las mujeres tejedoras, para quienes tuvimos el privilegio de conocerla, pero también para las nuevas generaciones que la conocen por su legado y porque todas las mujeres que conozco se expresan afectuosa y respetuosamente sobre ella. Más adelante mencionaremos aspectos relevantes de su historia de vida.

La cooperativa ha fungido como espacio de trabajo, espacio de reunión, de enseñanza-aprendizaje, tienda y lugar de socialización para las mujeres, construyéndose así un nuevo esquema de participación de las mujeres a partir del oficio de tejer.

Según la etnografía de Irma Aguirre, que forma parte de su tesis de licenciatura (2000), la cooperativa comenzó realizando comercio informal y el objetivo era la venta de los productos de manera inmediata, por lo cual la participación de las tejedoras no era constante. El principal punto de venta era el mercado de Ometepepec en donde Florentina comenzó a ofrecer estos productos en diferentes comercios, sin embargo, una vez que se terminaba la venta, el grupo de tejedoras se dispersaba y se iban a tejer una nueva producción, pero de manera aislada e inconstante.

Podemos identificar un segundo momento a partir de la participación del grupo en programas nacionales que buscaban el rescate tradicional de la artesanía indígena, en proyectos como el Fondo Nacional de Empresas Solidarias (FONAES), el Fondo Nacional para el Fomento a la Artesanía (FONART) o la Secretaría de Desarrollo Social



(SEDESOL). Finalmente, el grupo da un giro al convertirse en 1969 en una organización legalmente constituida y de carácter artesanal.

Hubo varios momentos clave en la historia de la cooperativa que fueron necesarios para la consolidación del grupo:

1. El principal fue la adquisición de la casa a finales de los años 70, que hasta la fecha funciona como casa de artesanías, espacio en el que hacen reuniones, se juntan a tejer, dan talleres y donde además tienen la tienda. Esta casa la consiguió Florentina durante el periodo en el que fue regidora. Este fue un hecho muy importante porque el oficio textil comenzó a verse como algo serio, que requería de un alto nivel de profesionalización y que las mujeres adquirían responsabilidades específicas al tener que sostener y dar vida al espacio de trabajo. Este hecho de tener un espacio físico, sirvió también para que la comunidad visibilizara su trabajo, lo valorara y reconociera su fuerte organización. En este sentido, las mujeres comenzaron a asumirse no sólo como mujeres madres de familia o esposas, sino como tejedoras profesionales con la capacidad de potencializar otro tipo de procesos de incidencia en la comunidad como lo fue la creación del taller de telar de cintura para niñas y niños; de esta manera se da un mayor reconocimiento por parte de los hombres y otras mujeres de la comunidad hacia el oficio textil.
2. En los años 70, doña Florentina conoció al ex presidente Luis Echeverría y a su esposa María Esther Zuno Arce en la ciudad de Ometepe, durante un evento en donde Florentina fue premiada por primera vez en reconocimiento a la elaboración de un fino rebozo tejido en telar de cintura. Ella le expresó en ese momento al presidente que necesitaban ayuda para la comercialización de los textiles. De esta manera, el presidente junto con su esposa, deciden beneficiarlas a través de una política pública en fomento al arte popular. Desde ese momento comenzaron a recibir pedidos para abastecer mercancías artesanales a las tiendas de FONARTE manteniendo entregas periódicas.
3. Otro evento relevante fue la participación de la cooperativa en el “Consejo Guerrerense 500 años de resistencia indígena” que representa la unión de las distintas etnias de Guerrero para defender su territorio; así como su participación como anfitriona durante la visita de la caravana zapatista en el 2006. Estos

momentos fueron vitales para afianzar su identidad étnica y de género, así como para el reforzamiento de una ideología comunitaria y autonómica afín al movimiento zapatista.

4. Los premios y reconocimientos al trabajo de las tejedoras de la cooperativa, han sido una gran motivación para que más tejedoras se unan a la organización y sobre todo se esfuercen por conservar las técnicas de tejido y teñido tradicional.

La creación de espacios como esta cooperativa, según Irma Aguirre, “son propiciatorios para el desarrollo del proceso de empoderamiento colectivo” (2003: 16). Existen numerosas definiciones de este último concepto, principalmente aplicado a cuestiones de género, empoderamiento significa: “el proceso de toma de conciencia del poder que individual y colectivamente tienen las mujeres, convirtiéndose en agentes de cambio social” (Pérez y Viñolo, s/f: 42). Otra definición la describe como el “proceso de transformación individual y colectiva. Desde la perspectiva feminista es una precondition para el avance de las mujeres, alcanzar condiciones de equidad, igualdad porque implica el ejercicio de sus libertades al tiempo que se traduce en el ejercicio y goce de sus derechos y obligaciones” (Guillé, 2009: 22). De manera personal, utilizo este concepto para señalar un proceso de toma de conciencia de una situación que plantea la desigualdad e inequidad del género para comenzar a trazar acciones que ayuden a escapar de dicha situación. Pienso que el empoderamiento no únicamente debe ser el proceso de la toma de conciencia individual o colectiva por parte del género femenino, sino principalmente hacia fuera de las mujeres, es decir, la sociedad debe transitar por esa misma conciencia para que realmente ocurra una transformación duradera y de raíz.

El concepto de empoderamiento viene de la mano con el de autonomía. Entendemos la autonomía con relación a la identidad y la toma de conciencia histórica del contexto en el que nos ubicamos. Me apoyaré en la siguiente definición de autonomía:

Nos referimos por autonomía a una condición de suficiente independencia para evaluar situaciones, interpretar hechos y actuar para adherir o resistir a planteamientos y situaciones de índole filosófica, ideológica o pragmática. A su vez, consideramos que esta condición de independencia se relaciona con dos impulsos naturales: el de conservar la propia individualidad y el de lograr integrarnos. La autonomía entonces, hace referencia a un modo de estar en el mundo como resultado de un proceso sostenido de experiencias, reflexión, evolución y compromiso con uno mismo. (Olaechea y Engeli, 2012: 61).



La autonomía entonces, se construye en un transitar entre lo individual y lo colectivo, es un proceso que debe extenderse al entorno social para consolidar el espacio, (que en este caso requieren las mujeres) para su crecimiento personal y colectivo con el fin de desarrollar un pensamiento autocrítico y reflexivo sobre su identidad, su quehacer y su contexto histórico y social que en principio las determina y define como mujeres, como indígenas y cómo tejedoras.

El movimiento feminista se posiciona como uno de los ejes de análisis de la estructura de lucha de clases. Las demandas feministas respondieron en un primer momento a las de mujeres de clase media y clase media alta. Por lo que las demandas y emancipación de las mujeres indígenas en contextos rurales ha significado un triple esfuerzo para sortear estereotipos y la discriminación que comienza desde dentro de sus propias comunidades.

Las mujeres indígenas son principalmente quienes han tenido que apelar a formas sutiles de poder o a la transgresión, y es que en sí se transgrede, al participar políticamente desde que se es mujer, porque el machismo, otro rasgo fundamental para este sistema de poder y control, es el primer candado a romper por las mujeres (Aguirre, 2003).

Según datos de Aguirre, en Xochistlahuaca ha sido evidente la participación de las mujeres en asuntos políticos desde 1970, ella contabilizó desde esa fecha a 4 regidoras, 2 síndicas y 3 presidentas municipales. Entre las regidoras destaca la fundadora de la cooperativa Florentina López de Jesús.

Actualmente 28 mujeres conforman la organización *La Flor de Xochistlahuaca*, la mayoría de ellas son originarias de este municipio, sin embargo, hay otras tejedoras que vienen de pueblos cercanos como Plan de los Muertos, Los Lirios y Zacualpan que pertenece al municipio de Ometepec. Existen relaciones de parentesco dentro de la organización, muchas de ellas son familia cercana, en otros casos lejana, y en otros se han conocido en ese espacio al entrar recomendadas por alguien que es amiga o conocida dentro de la organización.

Dentro de la organización encontramos que algunas mujeres tienen otros trabajos y responsabilidades en otras organizaciones, ya sean religiosas, políticas, comunitarias o educativa. Esto muestra los rangos de participación femenina que se fortalecen y estimulan al pertenecer a organizaciones de diversa índole. Al respecto Yecenia comenta:

Algunas de las mujeres tienen diferentes religiones, entonces en la cooperativa hay dos personas, una que está encargada de la iglesia católica y es catequista que es como una instructora que predica la palabra de Dios a los niños principalmente. Por otro lado, también hay dos compañeras que son maestras o instructoras de un programa que se llama Educación Inicial, que también es un programa para niños y bebés. Estas personas son las que capacitan a las madres sobre cómo deben cuidar a sus hijos, hábito alimenticio, cómo se tienen que cuidar a los bebés y los niños. Algunas otras forman parte de comités de diferentes escuelas en donde tienen a sus niños estudiando. Y tenemos otras dos compañeras, doña Porfiria y yo que formamos parte de otro proyecto colectivo que es la radio comunitaria en la que creemos importante participar para que se escuche la voz de las mujeres, tanto de las abuelas como de mujeres jóvenes. Yo como joven me parece necesario participar en proyectos así que tengan que ver con nuestra cultura ñomndaa. En el caso de la radio es una idea más amplia, no sólo de trabajo sino de hacer varias cosas. En la cooperativa es más de trabajo, es la defensa del telar, pero muy pocas veces se participa en mítines o cuestiones políticas del pueblo, o sea, sí participan, pero no de manera tan activa.

Como podemos ver, la participación de las mujeres se extiende a diferentes espacios sociales, se fortalece y generaliza constantemente. De forma tal que las miembros de la cooperativa no solamente hacen parte de organizaciones enfocadas al sustento o producción económica, sino que se extiende a otros niveles que hacen parte de la vida cotidiana de la mujer ñomndaa.

Dentro de los requisitos que se solicitan para poder pertenecer a la cooperativa se encuentran: saber tejer en telar de cintura, hablar amuzgo, ser originaria de alguna de las comunidades amuzgas, adquirir compromisos y responsabilidades asignadas para participar de todas las actividades colectivas, desde hacerse responsable durante una semana (de manera rotativa y por parejas) del cuidado y limpieza del espacio de trabajo, hasta abrir, cerrar y atender la tienda durante su tiempo laboral. El horario de la cooperativa es de 9 de la mañana a 5 de la tarde todos los días, incluso los domingos.

Los sitios posibles de venta son: 1) En la tienda permanente de la cooperativa. 2) Encargos personales por parte de familiares o conocidos. 3) En el mercado de Ometepec o en el de Xochistlahuaca. 4) En ferias o exposiciones fuera de la localidad e incluso fuera de Guerrero a las que son invitadas. 5) Asociación con personas en el exterior que se ofrecen a vender sus productos ganando un porcentaje de excedente, este es el caso de diseñadores, comerciantes o personas individuales interesadas en difundir la artesanía textil. 6) Invitaciones para vender en ferias internacionales, esta experiencia ha ocurrido para la



cooperativa en dos ocasiones que han sido invitadas a participar en el *Folk Art Market* en Santa, Fe, Nuevo México.

Yecenia López de Jesús, amablemente me compartió la siguiente información referente al funcionamiento de la cooperativa. Ella lo conoce muy bien puesto que colabora de distintas maneras para la organización y difusión del trabajo textil de la cooperativa.

Sobre los requisitos para poder hacer parte de la organización:

Para poder ingresar a la cooperativa se requiere ser tejedora como primera condición, saber hacer el telar de cintura y no ser una persona intermediaria, sino que sea productora de sus piezas o bien que quiera perfeccionar su trabajo en la cooperativa. Puede entrar cualquier persona que sepa tejer o aprender a tejer, así como ya estando dentro, puede aprender el hilado de algodón u otras técnicas de telar de cintura, como la concha de armadillo, la técnica de servilleta, la de gasa de dos y tres alzadores. Entre las diferentes técnicas que hay en cuanto a la gama del telar de cintura, puede ser el hilado de algodón o teñido en tintes naturales. Entonces cuando alguien entra a la cooperativa no es una persona sabiéndolo todo, sino que es una persona que apenas sabe un poco y ya entrando a la cooperativa empieza a aprender más, a crecer más.

Con respecto a si pueden entrar sólo mujeres o si pueden entrar hombres a la cooperativa, te cuento que Florentina como fundadora entró con su compañero Agapito, él fue el primer hombre que estuvo en la cooperativa, pero hasta ahorita no ha habido ningún hombre con el interés de decir –yo quiero formar parte de esta cooperativa- pero yo creo que en ese caso si un hombre quisiera integrarse, aunque no necesariamente sepa tejer, yo creo que si se aceptaría porque por ejemplo en las ferias o expo ventas si se necesita la ayuda de un hombre para hacer varios trabajos que se tienen que hacer saliendo fuera o en la cooperativa. Se necesita ahora sí que la fuerza de un hombre, entonces yo siento que si hay un hombre que quisiera integrarse a la cooperativa sí sería aceptado.

El proceso para entrar a la cooperativa, primero hay una comisión de 5 tejedoras, 4 de ellas son mujeres grandes, abuelas como Porfiria o Benita que son las mujeres de la primera generación de La Flor de Xochistlahuaca y yo también formo parte de esa comisión como una persona más joven. El proceso para entrar, primero se tiene que hacer una sesión de reunión ya con las personas que quieran entrar. Porque en la cooperativa no sólo es formar parte de una organización, sino que también es una responsabilidad. Al momento de entrar adquieres obligaciones, también derechos. No es como un espacio que no tenga vida, sino que es una casa, es un espacio que se tiene que dar mantenimiento, se tiene que cuidar, se tiene que limpiar y hacerla suya. Las tejedoras se van turnando en una semana completa, de lunes a domingo para cuidar la casa, cuidar las prendas que hay en la tienda, limpiar, hacer todo lo que se hace en la casa, justamente eso se hace en la cooperativa. Después de los quehaceres de la casa, la tejedora ya se pone a tejer, se pone a bordar, se pone a hilar, o sea lo que a la persona se le ocurra trabajar en esos días.

Algo importante, por ejemplo, cuando alguien quisiera integrarse a la cooperativa y falta años o meses para que se cumpla el tiempo en el que tienen que actualizar su acta constitutiva, esa persona ya que es aceptada, en ese momento comienza a formar parte del

rol de las mujeres que les toca estar una semana completa de guardia cuidando la casa. Desde ese momento comienza a formarse, a integrarse en los trabajos colectivos y en base a eso la persona se va a ir dando cuenta si realmente puede dejar su casa una semana completa para ir a convivir en otro espacio con otras mujeres, a limpiar, a cuida. Más bien ir a su segunda casa, salir de su casa de donde vive con su familia desde las 10 u 11 de la mañana y regresar en la tarde hasta las 4 o 5. Entonces es mucho trabajo porque es pesado, no es como las otras cooperativas en que cada tejedora hace su trabajo en su casa y ya juntan las piezas para mandarlas a vender o ir a ferias, sino que ellas tienen una casa, un espacio que es comunitario, que es colectivo. Entonces además de que tienen sus prendas en la tienda, de vez en cuando salen a expo ventas. Ese es el proceso antes de que una persona se integre oficialmente, días o meses antes pues se tiene que integrar a los trabajos y darse cuenta si realmente puede cumplir con las responsabilidades de la casa y ya finalmente la persona decide si puede o no. Pero ha habido casos que se integran y luego faltan mucho, entonces deciden salirse porque es complicado dejar sus casas.

Posteriormente, le pregunto sobre la forma de organización y en específico de su trabajo dentro de la organización:

La cooperativa está conformada por varias comisiones. Cada comisión consta de 2 o 3 personas. Cada comisión tiene su trabajo específico. Por ejemplo, tenemos una presidenta, una tesorera, secretaria. Una comisión de conciliación y arbitraje. Comisión de producción. Comisión de comercialización y difusión, entre otras.

En la tienda si hay varios gastos como el teléfono, luz, agua y compra de artículos de limpieza. Todos esos gastos los solventa la misma cooperativa. Entonces de cada venta que se hace dentro de la comunidad y fuera también, de la venta total, cada tejedora da el 10% para solventar los gastos de la casa. Tenemos una tesorera que cada mes hace el corte de las ventas y los gastos. Cada mes hacemos reuniones para retroalimentar y ver qué salió bien en ese mes, qué faltó o que no salió mal, en qué estamos fallando, en qué podemos mejorar. Nos juntamos el último día del mes, pero cuando cae martes o miércoles, lo dejamos para el primer domingo del siguiente mes. Las reuniones siempre son el 30 o 31 de cada mes para ver cómo seguir tejiéndonos.

La cooperativa también tiene un reglamento interno donde tienen escritas varias cosas que ellas mismas acordaron cómo funcionaría la cooperativa. Una de esos puntos es precisamente cuántas prendas tiene que entregar cada una, entonces cada una debe entregar desde 1 hasta 5 prendas. Si alguien en dos meses o cuatro meses no hubo expo ventas y de repente hay una invitación y en esos meses estuvo produciendo, puede entregar hasta 5 prendas, pero también puede ser que en esos meses alguien no trabajó y sólo tiene una prenda, pues la puede entregar para las expo-ventas fuera de la comunidad. Ya en la tienda, como es un espacio más pequeño, entonces cada tejedora puede dejar dos prendas, porque si se dejan más se llenaría el espacio y no habría prendas de todas y la idea es que todas tengan sus prendas en la tienda para la venta.

De acuerdo con el trabajo que yo hago, estoy en la comisión de comercialización y difusión. Me encargo de buscar espacios donde se puedan vender las piezas. Me encargo de difundir el trabajo que hacen en las redes sociales, contestar correos, colocar pedidos, toda esa parte de difusión y comercialización de las piezas que ellas realizan.



Cuando hay expo-ventas o invitaciones por parte de alguna organización que conocen nuestro trabajo y deciden invitar a la cooperativa, pues siempre lo platicamos en las reuniones y a veces ellas mismas proponen quién quieren que vayan. A veces por voluntad propia alguien dice yo quiero ir porque no tenemos otra persona a quién mandar y a veces mandamos repetidas veces la misma persona. Pero por lo regular se habla y se organiza en asamblea y ya se decide quién va a ir a participar. Por lo regular siempre son dos personas para ayudarse porque llevan maletas y van cargando muchas cosas. Entonces es bueno que vayan dos personas, una que sepa hablar bien español, que sepa leer y que no tenga miedo de salir de la comunidad, la otra persona puede ser alguien que no necesariamente hable bien español o sepa leer bien, sino que pues sea alguien que sea de la cooperativa y vaya a auxiliar a la otra persona que va como responsable.

Le pregunto también sobre la participación de las mujeres en otras organizaciones sociales o políticas de la comunidad, con el fin de comprender hasta donde se extiende el trabajo femenino en otros ámbitos fuera de la cooperativa:

La mayoría de mujeres que forman parte de la cooperativa son de la misma comunidad, pero otras vienen de diferentes comunidades, todas amuzgas y hablan el ñomndaa. Cada quien que forma parte de la cooperativa viene de alguna religión, de algún grupo social o político, pero al menos en la cooperativa no tocamos puntos de partidos políticos o religiones, es muy independiente de eso. Nos juntamos para trabajar y acordar cómo podemos seguir trabajando. De las integrantes, somos dos que formamos parte de una organización social con una postura política-social muy diferente, que somos adherentes a la otra campaña, y en este caso es la radio comunitaria de la comunidad donde yo como joven, participo de manera activa en los trabajos de la radio, así como de la cooperativa de mujeres. Ambos son proyectos con intereses en común para la misma comunidad, no para alguien ni para un partido político. Son dos proyectos en los que yo formo parte.

Ahorita la presidenta de la cooperativa, doña Porfiria, ella es también comité de la radio y también forma parte de la cooperativa, es tejedora de la comunidad, es amuzga pero también es portadora de una voz y ella alza su voz a las cosas que ella cree que no están bien. (Entrevista con Yecenia en Xochistlahuaca, enero del 2016).

Yecenia me dio un panorama bastante amplio del funcionamiento y organización de la cooperativa. Podemos ver que el papel de ella es central para la continuidad y equilibrio social de las tejedoras que hacen parte del grupo. Yecenia es una mujer honesta y sensible ante las problemáticas de cada una, por lo que su trabajo ha sido esencial para el mantenimiento de la organización y ha sido un puente entre las tejedoras de la primera generación con las más jóvenes y sobre todo con las redes que se han consolidado con otros grupos de artesanas fuera de la comunidad, compradores, diseñadores, antropólogos, viajeros y amigos de la cooperativa que se han sumado en el camino. Existe en ella, un

interés por mantener relaciones horizontales, aunque esto no sea fácil, y que las decisiones se tomen de manera colectiva a través de asambleas y no de forma arbitraria.

Entre los aspectos que considero relevantes que configuran la especificidad de esta forma de organización económica y social que además modifica la forma tradicional de trabajo en la unidad doméstica, sería por un lado la necesidad de salir a trabajar por fuera de sus casas, dejar el hogar durante muchas horas al día por una semana de manera periódica. Esto implica que no tengan muchas responsabilidades en casa o bien que alguien de la casa cubra su trabajo durante esas horas. Por otro lado, me parece muy bueno que la cooperativa no represente ninguna religión ni interés político, por lo que no excluye y ni se dedica a hacer proselitismo. Las mujeres que se reúnen a tejer y organizarse es exclusivamente con el interés en común de compartir conocimientos y encontrar maneras de comercialización más justas. Finalmente, llama mi atención que dentro de la forma en que se organizan, tienen un papel fundamental las mujeres mayores, o las abuelas como se refiere Yecenia, es decir, dentro de la cooperativa se mantiene una forma tradicional de autoridades a manera de consejo de ancianos que tienen un peso importante en la toma de ciertas decisiones, aunque no sepan leer, escribir, hablar español o usar una computadora. Esta forma organizativa representa de alguna manera un acto de resistencia en donde el poder, aunque se intenta distribuir entre las participantes que tienen distintas obligaciones, la decisión final sobre quien entra o no, está en manos de ese consejo de mujeres que formaron parte de la primera generación de tejedoras de la cooperativa.

En la cooperativa se trabajan todas las técnicas y especializaciones del telar. Aquí se puede aprender cualquiera de ellas, pues han trabajado duro por conservar todas las técnicas y procesos necesarios para elaborar prendas tradicionales.

La organización textil la conforman una serie de mujeres que a través de compartir el mismo saber que es tejer en telar de cintura, buscan estrategias colaborativas para entrar en el mercado y tener la competencia necesaria para producir suficientes productos, pero sobre todo para extender sus redes y generar lazos con el exterior, lo que significa poder ampliar el espectro de venta y obtener una mejor remuneración por su trabajo. Irma Aguirre explica:

Vía la tradición, las mujeres contribuyen a mejorar su condición de género: y a través del trabajo artesanal, las mujeres pueden reconstruir su discurso como indígenas artesanas,



modificando su condición de mujer, participando, organizándose, contribuyendo a la economía familiar y local, consolidando una fuerza política dentro de la comunidad. al agremiar a las mujeres, se constituyen como una fuerza que además como organización tiene voz y eco fuera de la comunidad, por ello su opinión sobre las decisiones que afectan la vida comunitaria es tomada en cuenta, así que se podría pensar que han entrado al juego político (Aguirre, 2000: 29-30).

Como en toda organización social, existen relaciones desiguales de poder y diversos factores que alteran el equilibrio social y generan tensiones dentro de las integrantes, ya sea porque difieren las formas de pensar o porque algunas reciben mayor reconocimiento u oportunidades a juicio de otras. No faltan los “chismes”, envidias, conflictos familiares, entre otros, que pueden poner en riesgo el ejercicio colectivo de resistencia que significa mantener una organización.

Doña Divina, una de las sobrinas de Florentina, me contó que hubo conflictos después de la muerte de su tía, sobre todo comentó que algunas tejedoras se sentían molestas porque algunos compradores sólo compraban a la misma tejedora y estaban mirando qué mecanismo usar para que la venta fuera más equitativa. Dijo que estaban pensando decirle al comprador que adquiriera una pieza de cada artesana para evitar conflictos, sin embargo, no se le puede restringir a un comprador su adquisición.

La opinión de Yecenia respecto a la muerte de Florentina y los conflictos que surgieron después fue que no se ponían de acuerdo para nombrar a la siguiente representante del grupo que de alguna manera ocuparía el lugar de Florentina, pues ella nunca hizo público quién debía quedarse en su lugar. Yecenia convocó a una reunión, escuchó las opiniones y versiones de todas. Hicieron un balance sobre los pros y contras de elegir a tal o cuál como representante. Entre las discusiones se sostenía que una de las sobrinas de Florentina debía ser la próxima representante porque alguna vez en vida Florentina había expresado ese deseo, sin embargo, nadie más había sido testigo de ello.

Por un lado, se planteaba que debía sucederle la tejedora que le seguía en edad, experiencia y que llevara más años de pertenecer a la cooperativa, sin embargo, esta persona no tenía los conocimientos necesarios para entablar redes y relaciones con el exterior, esto implica dominar el español y poder manejar herramientas tecnológicas como una computadora e Internet. En esa reunión no se resolvió el asunto, pero se evaluaron las opciones para llegar a un consenso. Tiempo después se logró concretar la decisión de que le sucediera la señora

Porfiria, integrante de la primera generación de la cooperativa con la que Florentina se sentía afín, sin embargo, este cargo es más bien simbólico porque no significa que las decisiones recaigan exclusivamente en ella, sino que es tan sólo una representante con una voz validada, reconocida y respetada por todo el grupo.

La muerte de Florentina desequilibró al grupo, esto evidenció quién era la cabeza única de la organización y quién tenía la última palabra en las decisiones. De esta forma, su muerte fue finalmente algo positivo que ocurrió en la organización en tanto que cayeron en cuenta de esta situación y tuvieron que desafiar la anterior verticalidad para buscar formas horizontales para seguir adelante con el trabajo. Esto les llevó algunos meses para ponerse de acuerdo y negociar la mejor manera de reestructurar la cooperativa y que todas tuvieran cargos de responsabilidad equitativas.

Entre otros temas que se tocaron ese día fue que las habían contactado por Internet un grupo de tejedoras Mapuches chilenas y que querían visitar Xochistlahuaca para hacer un intercambio de técnicas de teñido natural. Esta noticia las entusiasmó mucho y pienso que este tipo de intercambios pueden disminuir las fricciones entre ellas y unir el grupo.

Por otro lado, la cooperativa comenzó a trabajar con dos diseñadoras Ana Paula Fuentes y Maddalena Forcella, ambas comenzaron a vincularse con la cooperativa gracias al financiamiento de la Fundación Clinton en Estados Unidos, quienes invirtieron para desarrollar un trabajo productivo y colaborativo con esta comunidad de tejedoras. El proyecto ha durado tres años y más adelante detallaremos los avances que tuvo la cooperativa a partir de esta colaboración.



4.3 Florentina López, mujer de hilos rebeldes



Florentina López. Xochistlahuaca (2013)
Fotografía: Mariana Rivera

Retomamos la historia de Florentina López de Jesús porque como ya hemos mencionado, fue la fundadora de la cooperativa de tejedoras más sólida y con mayor trayectoria de Xochistlahuaca. Su legado es tema de toda tejedora. Se le recuerda con mucho respeto y es considerada una de las líderes femeninas más significativas que ha tenido la comunidad, pues no sólo se desempeñó como tejedora, sino que ocupó cargos políticos en la comunidad, localizó y preparó a un grupo de mujeres para consolidarlas como artesanas profesionales a quienes formó en todas las áreas de especialización textil. Impulsó la reproducción, cultivo y conservación del algodón nativo.

En resumen, dedicó su vida a la consolidación de este grupo y se preocupó por preparar a generaciones más jóvenes de mujeres para que se integraran a este proyecto retomando las técnicas tradicionales de hilado y tejido, logrando que el trabajo colectivo fuera reconocido por instancias gubernamentales y se destacó como maestra artesana al haber ganado múltiples reconocimientos y concursos nacionales.

Tuve la fortuna de conocerla, aunque únicamente durante el primer año de trabajo de campo, por lo que no logré intimar demasiado con ella, pero si logré entrevistarla y registrar un poco de su trabajo en el corto documental del capítulo II. Por lo que pude percibir en ese año de convivencia y primeros acercamientos al trabajo de campo, es que era una mujer con presencia y muy respetada por todas. Las mujeres se dirigían a ella con mucho respeto y casi siempre se encontraba presente en la cooperativa pues aunque los turnos para atender el espacio y la tienda estaban asignados, para ella era muy importante estar presente porque le gustaba supervisar que todos los trabajos se llevaran a cabo con la mayor perfección posible.

La pude ver desempeñándose como maestra de telar de cintura cuando impartía taller a las niñas, tenía paciencia con ellas, pero al mismo tiempo su palabra era fuerte y las niñas se alineaban y comportaban cuando ella se encontraba cerca, pues si no hacían caso Florentina les llamaba la atención. Ella era quien daba las palabras de bienvenida y despedida en las ceremonias realizadas en la cooperativa, hablaba con mucho sentimiento y seriedad para poder transmitir a las niñas la importancia del trabajo textil para la identidad ñomndaa. Impulsaba y reconocía el empeño y talento de ciertas niñas a quienes les veía potencial en el trabajo y las invitaba a continuar tejiendo y abría las puertas de la cooperativa para quien quisiera ir a seguir formándose o compartir sus conocimientos. Era ella quien recibía a los “extranjeros” (cualquier persona externa a la comunidad), daba la bienvenida y todas las ocasiones era muy amable y receptiva a nuevas ideas y propuestas, pues entendía la necesidad de abrir redes no únicamente comerciales sino de reciprocidad e intercambio con los visitantes, pues para ella estas personas eran puentes que la cooperativa necesitaba para poder crecer. Ponía mucho empeño en atraer a mujeres jóvenes que le ayudaran a ciertas cosas que a ella se le dificultaba, desde expresarse en español hasta poder contestar correos electrónicos, por lo que su brazo derecho lo ocupaban mujeres jóvenes allegadas a ella, casi siempre familiares.

Me llama mucho la atención retomar la historia de vida de esta mujer para poder comprender mejor el contexto en el que nace esta organización y la importancia que ella tuvo y sigue teniendo para las mujeres que actualmente conforman la cooperativa y que ven en Florentina un ejemplo de vida, lucha y resistencia, y de quien expresan estar muy agradecidas.



Irma Aguirre hizo un recuento exhaustivo y necesario de la vida de Florentina que ha sido publicado en dos artículos (2003). Voy a retomar de su trabajo, ciertos acontecimientos recopilados de la vida de esta tejedora, intercalando fragmentos de entrevistas que pude realizarle personalmente a sus 73 años de edad en el año 2013, con el fin de comprender el significado social que esta mujer ha tenido para el resto de las tejedoras. Cabe mencionar que las entrevistas que sostuve con ella, en algunos momentos se obstaculizaron por cuestiones del idioma, aunque entendía bien el español se le dificultaba expresarse en él, así que muchas de las preguntas no las pudo expresar con la profundidad deseada ni yo las pude formular de una manera comprensible para ella, sin embargo, aquí queda un testimonio igual de importante sobre esta peculiar tejedora.

Florentina nació en 1939 en el seno de una familia tradicional amuzga. Su madre y las mujeres cercanas con quienes creció fueron tejedoras también.

Comencé a tejer a los 6 años porque mi mamá era artesana de algodón y aprendí con ella. Mi corazón está contento cuando teje, está contento porque solamente con telar, estar trabajando para mi vida. Siempre que tejo estoy pensando que dibujo voy a hacer y qué colores de telar, o coyuchi, o blanco o verde, buscando. Siempre hago huipil (Entrevista con Florentina en Xochistlahuaca, julio del 2013).

Su padre fue presidente y consejero, este último es un cargo tradicional de la comunidad a quien se acude para recibir su consejo y resolver problemas. Quizá la influencia del oficio de su padre fue un estímulo que recibió Florentina para formarse en esta área eminentemente social. Fue consciente de la pobreza en la que vivía la gente de su comunidad, especialmente las mujeres y se motivó para dedicar su vida a ayudar a que las mujeres que ejercen como oficio el tejido en telar de cintura, lograran cierta independencia económica y pudieran mejorar su calidad de vida.

Florentina no pudo ir a la primaria, pues en ese tiempo aún no existía la educación escolarizada, sin embargo, con la llegada del Instituto de Lingüística de Verano a la comunidad, aprendió a leer y escribir en amuzgo. Por el contacto y cercanía que tuvo al instituto, adquirió la religión evangélica.

Migró a Ometepec para emplearse como trabajadora doméstica de un grupo del Instituto Lingüístico. Al parecer ellos influyeron en la decisión de que se dedicara al trabajo textil de lleno.

Decidió no casarse ni tener hijos. Fue promotora social voluntaria y participó haciendo desayunos escolares. Cuando tenía 32 años ya ocupaba el cargo de regidora. Aguirre menciona que para el caso de otras mujeres que también fueron regidoras, tener menor edad y mayor nivel de escolaridad aparecían como una constante para quienes ocupaban el cargo, sin embargo, en el caso de Florentina fue al revés, era la que mayor edad tenía y al mismo tiempo, menor escolaridad, lo cual no fue un impedimento para que pudiera ejercer el cargo.

En 1969 funda la cooperativa La Flor de Xochistlahuaca con la idea de impulsar la producción artesanal en un ámbito extra-familiar. Un espacio de organización que no se rige por las relaciones de parentesco sino por el saber hacer. En aquel momento el requisito que se solicitaba para pertenecer a la organización era la destreza para elaborar textiles con las técnicas tradicionales, así como la utilización del algodón natural y acabados de alta calidad. Esta forma de organización exigía un espacio físico para la reunión de trabajo, así que, durante su periodo como regidora, Florentina compra una casa y la convierte en taller, lo cual hace que las mujeres salgan del espacio doméstico para trabajar en otro lugar y conozcan a otras mujeres. Este evento fue muy significativo para las mujeres, pues moverse del espacio privado al público modificó las relaciones familiares e incluso la distribución del trabajo en el hogar, también incentivó la participación de las mujeres y les otorgó nuevos beneficios, pero también responsabilidades. En este contexto, el trabajo de la mujer toma mayor importancia, por esta razón es tan simbólica y significativa “la casa de artesanías” que de alguna manera es la segunda casa de las mujeres donde por unas horas son libres de realizar exclusivamente el trabajo de tejeduría. “A través de la cooperativa las mujeres han tenido la oportunidad de ser ellas quienes decidan el precio de su pieza y negociarlo directamente con el consumidor” (Aguirre, 2003: 121).

Margarita García, tejedora y sobrina de Florentina contó sobre la adquisición de la casa: *Antes rentábamos el espacio y no sé cómo le hizo mi tía, pero ganó esta casa. Esta casa es del pueblo, la dejó un señor porque nadie la reclamó y cuando se murió la dejó al ayuntamiento. Por eso mi tía no sé cómo supo, fue al ayuntamiento y le dieron esta propiedad, por eso es nuestra del grupo, de la cooperativa.*

Este espacio es de la casa de artesanías. Este espacio lo logró mi tía Florentina porque conoce algunas personas que están en México y ellos ayudaron para llegar con el ex presidente. El espacio es ahora nuestro porque antes no teníamos espacio para trabajar. Solo teníamos al frente, pero era muy chiquito el espacio, y no sé cómo le hicieron, pero si



apoyó y construyeron este espacio de atrás. (Entrevista con Margarita García en Xochistlahuaca, julio del 2013).

Florentina:

Antes había grupo, pero no teníamos nombre, después ni registro no tiene. Muchos años pasaron sin nombre, hasta después hasta el 81, 82 u 83 hicimos el registro y le pusimos nombre a la cooperativa.

Antes sí tuvimos un apoyo de FONAES, me dio un poco. Ahorita no recibimos apoyo sólo lo de la caja solidaria, que les rentamos el local, pero no solo a mí, sino a todas las artesanas.

Otra cuestión sumamente relevante en la historia de esta cooperativa, fue la iniciativa de comenzar a realizar talleres gratuitos durante los veranos para que las niñas pudieran aprender a tejer en telar de cintura. Esta idea surgió de Florentina y año con año hasta la fecha se realizan estos talleres cuando las niñas están de vacaciones. Asisten diariamente durante tres semanas a la casa de artesanías a tomar clases con las maestras de telar, quienes realizan este trabajo sin recibir remuneración alguna.

Hace mucho tiempo que doy curso a las niñas como 12 o 13 años, cada año. Es importante que las niñas aprendan, si no les enseño a las niñas se pierde todo, por eso me junto con las niñas para que ellas aprendan. Ahora nos juntamos las de la cooperativa para tejer los dibujos que ya no se hacen, los antiguos.

Ahorita estoy un poco triste porque este año el taller no salió como nosotros lo hicimos los años pasados. Nosotros aquí lo hace y vienen las niñas para aprender, pero cuando terminan nosotros estamos arreglando con Yecenia y se va a sacar un diploma para ellas y se va a sacar una invitación al presidente ejidal, maestro, a la gente que nos conoce y nos quiere acompañar. Aquí hay un programa, las niñas bailan y todas las mamás de las niñas se juntaban y ahora no. ¿Por qué no? Porque también las niñas eran muchas, pasó de 30, pero el ayuntamiento buscó una forma de dar otro curso, hasta tres, cuatro grupos están ahorita allá y allá fueron todas las niñas, no todas, pero allá están. Hay otros grupos. También nosotras arreglamos con los maestros porque los maestros también van a ayudar a los niños en la escuela. Pero no arreglamos bien con ellos qué cursos van a dar porque nosotros ya sabemos que aquí puro telar. Uno de los maestros de allá tuvo 80 niños. O sea, está revuelto lo de los niños (Entrevista Florentina en Xochistlahuaca en julio del 2013).

Lo que Florentina explicó, es que los niños se fueron a los otros cursos donde sólo jugaban canicas y papalotes, y que por esta razón muchos prefirieron ir a esas actividades y dejaron de ir al taller de telar de cintura. Ella comentó que lo hubieran organizado en otra fecha para no empalmar ambos eventos, sin embargo, ella piensa que esto fue planeado de esta manera por la presidenta municipal para sabotear el trabajo de la cooperativa.

Debido a que Florentina no se casó ni tuvo hijos, dispuso del tiempo necesario para organizar a las mujeres y hacer relaciones públicas con instituciones y personas externas a la comunidad con quienes negociaba la entrega de prendas de manera regular. Esta facilidad que tuvo para incluso negociar con Esther Zuno, esposa del entonces presidente Luis Echeverría, fue uno de los factores que la convirtió en lideresa.

En la tesis de Viviana Díaz titulada *Construcción y desarrollo de una autonomía de facto: Suljaa'- Xochistlahuaca, Guerrero*, encontramos el siguiente testimonio que recogió de Florentina con respecto a su relación con Echeverría:

Con respecto a la actitud de Echeverría hacia la población indígena, un testimonio de Florentina: Esta cooperativa ya tiene muchos años, a veces las compañeras van a la feria, a veces si lo invitan, si va, si no lo invitan, no va. El año que estuvo Echeverría, el presidente, ese año yo trabajé, fui a México. Le mandé una solicitud a FONART, con la mujer de Echeverría entonces ella nos ayudó a nosotras (Díaz, 2014: 45).

La figura de María Esther Zuno, fue importante para en el desarrollo y fomento de las artesanías en México, pero principalmente para la cooperativa *La Flor de Xochistlahuaca*, debido a que Florentina supo aprovechar la oportunidad al conocerla y exigir indirectamente que se les brindara apoyo. Esther Zuno fue directora del Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (FONART) y fue ella quien les hizo el primer encargo grande a las tejedoras de la cooperativa para que tejieran 500 manteles para un congreso en Acapulco con un pago por adelantado. Este hecho nunca antes experimentado por las tejedoras, fue fundamental para la consolidación del trabajo como cooperativa textil y le dio a Florentina un prestigio sin igual (Aguirre, 2003).

Mientras fue regidora, Florentina tuvo un enfrentamiento con el cacique en turno, Rufino Añorve, quien arbitrariamente decide cerrar la casa de artesanías por la policía municipal, y de acuerdo con la información de Aguirre: “la situación obliga a que las artesanas realicen una huelga de hambre afuera del Palacio Legislativo de Chilpancingo y logra consolidar el gremio de las artesanas como una fuerza política. Finalmente se concentra en la creación artística y desde ese ámbito tradicional participa como una persona de respeto en Xochistlahuaca” (Aguirre, 2003: 116). Este evento detonó la primera movilización política encabezada por este grupo de tejedoras, apoyadas por el aquel entonces comisario ejidal Agapito Valtierra, quien fuera además pareja de Florentina. El plantón duró 15 días frente al Palacio de Gobierno y exigieron por la vía legal su derecho pues tenían las escrituras de



la casa y no había motivo para desalojarlas. Finalmente, después de 6 meses, Añorve les regresa el espacio del taller y se compromete a resarcir los daños ocasionados al inmueble, el cual había sido saqueado, cosa que por supuesto no cumplió. Sin embargo, las tejedoras ganaron por vía legal y dignamente ese espacio y la presencia política de las mujeres se visibiliza y cobra fuerza.

Sin embargo, el enfrentamiento no termina aquí. Doce años después, Añorve se reelige como presidente municipal e impone su autoridad; en contrapeso surge un movimiento indígena en la región, “en este contexto las artesanas lideradas por Florentina, se unen a la propuesta de formar la Confederación de Pueblos Indígenas, lo que provocó una inmediata orden de aprensión contra los participantes (entre ellos Florentina) por parte de Rufino Añorve” (Aguirre, 2003: 130). Por esta razón, los acusados, tuvieron que salir refugiados a Chilpancingo hasta que resolvieron nuevamente por la vía legal su libertad. Este hecho obligó a Florentina a enfocarse más en la cuestión textil, capacitando a más mujeres y fortaleciendo la organización; ella sabía que el trabajo de las artesanas significaba también una forma de lucha para hacer contrapeso a las políticas caciquiles y las pugnas por el poder político. Mientras tuvo que estar escondida por la orden de aprehensión en su contra, Florentina recorrió y visitó algunas comunidades vecinas a la cabecera de Xochistlahuaca. En este viaje conoció muchas tejedoras que se especializaban en diferentes áreas como el hilado o el teñido con tintes naturales. Tuvo la visión de juntar a estas expertas tejedoras para que trabajaran colectivamente en la cooperativa produciendo textiles de la más alta calidad en toda la región, y lo logró. Por esta razón, la cooperativa de forma colectiva, pero también ella de manera individual, acreedora de múltiples premios y reconocimientos, entre los que destacan:

- Primer lugar en el concurso “Por siempre el rebozo”, 1991.
- Primer Galardón de Arte Popular, Veracruz, 1995.
- Primer Lugar en Telar de Cintura, Toluca, 1994.
- Primer Lugar en el Premio de Arte Popular.
- Premio al Artista Popular del Año, Fundación Cultural Banamex, 1997.
- Primer lugar en la categoría de Tintes Naturales en el concurso Las manos de México, Guadalajara, Jalisco, 1997.

- Tercer lugar en el Galardón del Concurso Las manos de México, México, D.F, 1999.
- Reconocimiento a una de los 150 “Grandes Maestros del Arte Popular”.
- Presidenta de la cooperativa La Flor de Xochistlahuaca desde 1969 al 2014.
- Presidenta del Comité Administrativo de la Caja Solidaria, elegida por asamblea, 1999.
- Premio “Zazil” a la Mujer del Año, Avon, 1999.
- Segundo lugar del premio Artesanía UNESCO 2001, América Latina y el Caribe, 2001.
- Primer lugar en la categoría “Living Traditions” dentro de la primera edición de los One World Awards en El International Folk Art Market, en Santa Fe, Nuevo México, 2016.

Antes de finalizar la entrevista, le pregunté a Florentina el significado que para ella tenía el oficio de tejer en su comunidad; obviamente no fue una pregunta sencilla ni creo haberla formulado bien. Pero su compañero, Agapito Valtierra, quien se encontraba a su lado y le ayudaba a traducir del amuzgo al español y viceversa, tradujo su respuesta a mi pregunta:

Ella no encuentra las palabras en español porque nosotros no hablamos el español. Ella contesta que su vida ha sido solamente en el telar de cintura. Es difícil que ustedes entiendan porque ustedes crecen con estudio, crecen con otra cultura y ella se dedica a lo que hace su mamá, su abuelita, todos son familia indígena aquí en Xochis. Desde que nacen se sientan a lado de su mamá y empieza a ver lo que hace su mamá. Entonces eso es tan difícil que te explique o que te diga porque no vas a entender lo que significa eso, eso significa una cultura que consiste en mucho amor, mucha alegría.

Florentina fue una mujer que supo ver por el futuro de las mujeres tejedoras. Desde joven tuvo claro que el trabajo del telar de cintura es una forma de resistencia frente a los grupos de poder que marginan las culturas indígenas y los conocimientos que ahí se producen. Esta visión la convirtió en una lideresa singular que mereció prestigio y respeto de las mujeres que la rodearon, porque realmente incidió y contribuyó a cambiar la realidad de opresión y marginación en la que se encontraban la mayoría de las mujeres que tejían de manera aislada en la privacidad de sus casas.

Cierro este apartado con una cita de Aguirre, como conclusión a su larga carrera de investigación con las mujeres nomndaa de esta cooperativa:



Ante la acción de los partidos políticos, la pobreza, la marginación, los conflictos estatales, apelar a la cultura, al principio de los que se es, a la identidad étnica, se convierte para muchos, incluso en la única vía de resistencia pacífica y civil (2003: 140).

4.4 Particularidades de la cooperativa

Para concluir el apartado referente a la cooperativa, su historia y organización, compartiré algunos testimonios de sus integrantes que expresan las particularidades que tiene esta cooperativa frente a otras existentes en la comunidad y la razón por la que han elegido pertenecer a ésta y no a otra organización.

La cooperativa es una organización incluyente, que no se maneja por cuestiones y adherencias políticas ni religiosas. Las mujeres que se convocan alrededor de esta organización son mujeres cuyo único interés es la producción, difusión y comercialización de sus prendas textiles.



Mujeres trabajando en la cooperativa
Fotografía: Mariana Rivera

He observado que, en las generaciones más jóvenes, mujeres de entre 23 hasta 45 años, la mayoría de ellas son solteras, no tienen hijos y tampoco lo consideran como un plan a futuro, puesto que esta generación ya está creciendo con la posibilidad laboral y económica necesaria para poder sustentarse solas desde temprana edad, siendo ya productivas en el área textil desde los 12 ó 13 años. Si además de ser buenas y constantes tejedoras tienen la oportunidad de pertenecer a una cooperativa como ésta, tienen en buena medida garantizada una venta segura a mejores precios que en el mercado local, donde hay mucha competencia. Estas garantías laborales que se construyen colectivamente brindan a las mujeres seguridad económica y mejores posibilidades de mejorar su calidad de vida. Esto tiene un impacto no sólo en la transformación de los roles asignados tradicionalmente a las mujeres, sino en la decisión sobre su estado civil o la decisión sobre su maternidad. Antonia Brigida de 46 años me compartió su pensamiento en este respecto:

Yo tejo 8 horas diarias mínimo porque no estoy casada, no tengo hijos y no le tengo que hacer tortilla a nadie, ni limpiar a nadie. Desde la mañana hasta la tarde puedo tejer libremente, por eso no me voy a casar para poder tejer cuando quiera, salir cuando quiera. Es mejor estar en un grupo porque trae más beneficio, vendes más y ganas más dinero, porque si tú vendes tu prenda independientemente en cualquier lugar te lo compran bien barato, y es mejor estar en un grupo para tener más beneficios.

La tejedora Adelina Toribio de 34 años comentó lo siguiente sobre por qué prefiere ser parte de una cooperativa:

En la cooperativa he aprendido muchas cosas, yo veía que cuando trabajaba sola en mi casa, mis prendas las vendía bien barato, y ahora formando parte de la cooperativa, me ha permitido vender mis prendas, pues darles un precio más justo. Y he aprendido a hacer los flecos, unir las telas, o cómo vas tejiendo, cuántos hilos lleva una blusa para mejorar el trabajo.

Ahora he aprendido mucho porque estoy con otras compañeras que también tejen, pues ahí como dice Toña, hace rato, algunas ya saben la técnica, pero les falta mejorarlo y ella dice que lo sabe hacer, pero lo que se le dificulta es cómo ordenar los hilos en el tercer alzador, es lo que le falta aprender, eso es muy difícil de hacer.

Para mí es mejor tejer en grupo porque se comparten ideas, te ayudan, si te falta esto, pues preguntas a tu compañera y te ayuda. Porque si tú estás sola en casa no tienes a quién preguntarle. Si tu tenías a tu mamá que sepa tejer esa técnica pues es una ventaja, pero ella por ejemplo su mamá no sabe tejer esa técnica, por eso para ella es mejor tejer en grupo.

Maximina, tejedora originaria de Zacualpan dice:

Hago parte de la cooperativa. Soy soltera, no me gustaría casarme porque muchas veces no dejan salir a trabajar. Hago parte de la cooperativa desde hace 27 años. Cuando entré tenía 20 años ahora tengo 47. Aprendí a tejer a los 10 años. Lo que más me gusta es el



algodón natural, aplanar el algodón y tejer en telar. Yo no compro mucho hilo de fábrica, sólo algodón natural.

Conocí a Florentina en Zacualpan por doña Basilia, ella era su madrina. Y Basilia es mi familia, es mi tía. Se hizo una reunión y escuché de lo que se trataba y me encanté y me quedé hasta ahorita. Yo le ayudo a ella para hacer el cotón (vestido tradicional de hombre). Después Florentina se vino acá a su pueblo (Xochistlahuaca), y nosotros la seguimos a ella, antes no había carretera, entonces veníamos caminando hasta llegar aquí y regresar.

Uno de mis sueños era tener un grupo como este, pero de mi pueblo. Entré aquí sin dinero, solo el hilo que traía de mi pueblo para trabajar. Antes trabajábamos con hilo de fábrica, pero al llegar aquí dice la maestra Florentina, tienes que trabajar con algodón, y si no quieren trabajarlo entonces ya no vengas.

Es bueno estar en la cooperativa, porque antes estaba en mi casa, hago una prenda y tengo que vender muy barato, pero cuando entré a la cooperativa la maestra Florentina me enseñó cómo va a hacer la prenda mejor para que se valore más, tejíamos con más hilos, más tiempo y más fino. Entonces estoy contenta en la cooperativa porque si funciona bien y para mejorar también mi hogar.

Esta cooperativa es la casa del pueblo, en las otras, la casa la tiene la presidenta. Este grupo integra a las de otros pueblos, las otras cooperativas sólo son de un mismo pueblo, a veces tiene que ver la religión, y aquí no importa nada de eso, no se elige ni por religión, ni por partido político ni nada, sino porque la mujer se conoce como tejedora, si tiene gusto por trabajar, entonces yo creo que funciona muy bien esta cooperativa porque recibe cualquier persona de cualquier pueblo.

Entre las cualidades de esta cooperativa, se encuentra como ya mencionamos, el taller de telar cintura que se imparte a las niñas, lo cual es una muestra de que el interés de las tejedoras no es exclusivamente el hecho de producir y vender, sino que tienen un compromiso social con la comunidad y con la identidad amuzga, puesto que es la única cooperativa que conozco de la región que se preocupa por preservar sus tradiciones y dar un servicio comunitario que les cuesta de manera personal a cada una de las maestras en tiempo y dinero para prestar este servicio sin que nadie se los pida.

Por otro lado, el telar es una herramienta de trabajo para muchas mujeres, así que compartir el conocimiento de tejido, significa también brindar la oportunidad a otras mujeres de tener un ingreso económico y que, si ellas lo desean, pueden hacer de esta práctica su modo de vida.

La tejedora Divina de Jesús comenta sobre el taller de telar de cintura, del cual ha participado en múltiples ocasiones:

Nosotras nos ponemos de acuerdo para trabajar con las niñas porque con una sola persona que va a dar curso no se puede. Damos taller porque sabemos que ahí van a salir adelante, con nuestras artesanías y ahí sabemos.

Nosotros damos cursos y a veces vienen de afuera y nosotros enseñamos trabajo para que la gente conozca y ahí vamos avanzando poquito, a veces nos hacen pedido, por eso tenemos que hacer eso y trabajamos gratis. Damos curso gratis, nadie va a pagar. Cuando nosotras damos curso en casa de artesanía nosotros gastamos, aparte gastamos en dinero que va a ocupar ahí porque uno tiene que almorzar, llegas a las 9 con las niñas, temprano, entonces cuando tienes hambre vas a comprar algo para comer porque nadie va a dar, entonces nosotros hacemos la lucha, el esfuerzo para que nosotros también vendamos prendas de nosotras.

No recibimos apoyo de nadie, ni del gobierno ni de nadie. Eso fue el problema en la clausura hoy porque una señora me contó de chisme que una señora compañera de nosotras le dijo que por qué no fui a trabajar con las compañeras. -Si a ellas el presidente les va a pagar-, ese es el chisme que sacó la señora, y unas cuantas si creyeron y no vinieron cuatro señoras porque esa señora dice que estamos ganando y no es cierto. Nosotras cada año hacemos curso con las niñas, nadie va a pagar a nosotras. Cada quien va a sacar dinero de su bolsa si quiere un agua, si quiere un refresco, lo que se antoja, cada quien lo va a sacar de la bolsa, no es el presidente que va a pagar, no. Nosotras sabemos bien que ningún partido o gobierno, nadie paga a nosotros. Nosotros gastamos cuando damos curso porque nosotros compramos algo que va a comer en la casa de artesanías. Nadie va a decir ustedes tiene hambre, tenga, aunque sea 50 o 100 pesos, nada.

No queremos que se pierda nuestro trabajo. Hay quien quiere aprender y quiere salir adelante. Por eso cada año aunque nosotros suframos, nosotras estamos dando curso para que las niñas aprendan. Por eso queremos que las niñas que están empezando a trabajar, que le echen ganas para que salgan adelante.

A continuación, presento las palabras que pronunció Florentina durante la clausura del taller de telar para niñas en el año 2013, meses antes de su fallecimiento (Traducido por Yecenia López):

A todas las niñas que vinieron y no faltaron, gracias. Me dio gusto verlas, que les haya gustado el taller de telar, que les haya gustado hacer grecas sobre el telar. Esta vez no se hizo el programa como acostumbramos sacarlo. Buscamos nosotros músicos tradicionales, seleccionamos la canción, la música que a ustedes les guste para que bailen. Buscamos a quien haga sus reconocimientos y así llevamos a cabo el pequeño programa sociocultural. Esta vez no se pudo, pero igual agradezco a las madres de las niñas que están presentes, gracias por venir y por mandar a sus hijas al curso. Hay unas madres que no pudieron estar porque a muchas les toca dar tamales y están organizando la fiesta del pueblo.

Yo les comento que este curso de telar de cintura no es seguro que se haga el próximo año, pero si ustedes quieren como madres o como niñas que quieren aprender, lo podamos platicar más adelante, hacer una reunión y acordar. Porque como cooperativa y a manera personal, hay mucha gente que habla mal de nosotras. Dicen que hacemos el taller porque las autoridades municipales nos van a pagar. Yo les digo que nosotras no sabemos sobre



dicho pago porque jamás ha venido nadie del ayuntamiento, tan siquiera venir a ver el trabajo que hacemos. Ahora están estos maestros ayudándonos, acompañándonos, y otras personas que están aquí que ustedes pueden ver porque coincidimos en varias ideas.

Del ayuntamiento no tenemos ningún apoyo, la presidenta apoya allá. Allá hace los cursos, allá si hay rumores que pagará a las maestras que impartirán el taller. Este es un trabajo que estamos haciendo, esta no es la primera ni la última vez, siempre lo hemos estado haciendo y no por dinero. No estamos haciendo negocio con el trabajo de nuestras abuelas. Mucha gente dice que yo recibo premios, y piensan que un premio es dinero. Es cierto que he recibido premios, varios reconocimientos, son papeles, no son dinero. Son trofeos tipo dibujo, no es dinero. Pero yo espero que poco a poco entiendan que el trabajo que hacemos, que he venido haciendo todos estos años es de manera desinteresada, no por dinero.

Ustedes podrán ver aquí el trabajo de las niñas que estuvieron haciendo el telar de cintura en estos días que no estuvieron en sus casas, estuvieron aquí con nosotras aprendiendo. Un rato jugando, un rato tejiendo. Hay algunas que no avanzaron mucho, pero esto es así. (Palabras de Florentina durante la clausura del taller, julio del 2013. Traducción: Yecenia López).

Encontré este audio en una de las grabaciones que tenía sobre el primer taller de telar de cintura al que asistí y se las envié a las tejedoras este año para que pudieran escuchar a Florentina. Les resultó muy emotivo recordar y escuchar a esta mujer porque muchas de las integrantes actuales no estuvieron presentes aquel día, acordaron darle continuidad al trabajo que Florentina impulsó con los talleres y que, sin importar chismes y dificultades, ellas estarían presentes cada año organizando el taller.

En las palabras de Florentina hay preocupación, por un lado, a los “chismes” o invenciones de personas que buscan afectarlas, pero también la preocupación de que la gente deje de interesarse y asistir a los talleres. Ella es muy enfática en aclarar que no están lucrando ni ganando nada de los talleres, que todo lo hacen como un servicio al pueblo y por el futuro de las niñas ñomndaa.

Al año siguiente, en el 2014, Florentina ya había fallecido, así que fue el primer taller que se impartió sin ella. En esta ocasión tomó la palabra la señora Porfiria, actual presidenta de la cooperativa, alternando palabras con Yecenia (Traducido por Yecenia):

Estamos tristes y a la vez contentas, debido a que una de las personas que fundó esta cooperativa pues ya no está con nosotros, pero nos sentimos muy contentas a la vez porque pues organizándonos y acordando se pueden seguir haciendo los talleres, entonces doña Porfiria dice que está también muy contenta de que ustedes como madres de familia apoyaron a sus hijas en mandarlas a este taller en las vacaciones. Aquí lo que pudieron hacer no es mucho, pero sí armaron su telar, sí plasmaron en su telar la cucaracha del

agua, la luciérnaga, son cosas que pueden seguir aprendiendo, no dejen de tejer, no dejen de amarrarse a su telar o abrazar su telar. También comentaba que el próximo año, a lo mejor alguna de las niñas se interese en el hilado del algodón porque además de telar de cintura se pueden impartir clases de hilado de algodón, entonces tenemos esa esperanza de que el día de mañana se integren más niñas al taller de telar, como también del hilado, que son trabajos tradicionales y muy valiosos que se hacen en la comunidad de Suljaa'. Este taller lleva por nombre la maestra Florentina López de Jesús, es acordado por todas las tejedoras que así se va a llamar el taller. Creo que ya todos sabemos que la maestra Florentina ya no está con nosotros, ella nació un 25 de julio de 1939 y fallece el 9 de febrero de este año (2014). Una mujer de 74 años de edad, muy conocida por todos en la comunidad. Aparte de que fue una mujer tejedora del telar, también se enfocaba mucho o amaba el trabajo del algodón. Se dedicó a la siembra, a la cosecha del algodón, así como trabajarlo. También sabemos algo de lo que ella logró con su trabajo, junto con sus compañeras que forman parte de esta cooperativa, participaron en varios eventos, expo ventas, concursos, entre uno de ellos uno que se llamó Por siempre el rebozo en 1991 y Las Manos de México en 1994, en donde dos veces obtuvieron el primer lugar. Ella era la persona que inició con esta idea de hacer una escuelita del telar de cintura, con la finalidad de que no se pierdan nuestras raíces, de que no se pierda el trabajo de las abuelas, que ellas les enseñaron a sus mamás y así toda la generación, que no se sabe quién fue el primero que hizo el telar, sino que vamos aprendiendo de nuestras mamás, abuelas, tías, entonces es un trabajo muy ancestral, muy antiguo. Y como amuzgos, como pueblo Ñonmdaa no queremos que se pierda el trabajo de las tejedoras, que igual es un trabajo muy valioso que podemos seguir conservando. En este taller, aunque físicamente no esté la maestra Florentina, pero sabemos que está contenta desde donde está porque aquí están todas sus compañeras que hicieron posible este taller.

Yecenia: voy a leerles una pequeña nota que encontré en Internet que es respecto al telar de cintura maya. Sabemos que el telar de cintura se hace en muchos lugares, en muchos pueblos originarios, en muchas comunidades indígenas. Entonces me encontré una nota que se me hizo muy bonita y quise compartir con ustedes. Ojalá les guste, esto es en la cultura maya: "Ixchel, la diosa de la luna. Fue la que otorgó a las mujeres el arte de tejer, ella les dio los telares y las instruyó sobre los símbolos sagrados que había que utilizarse y plasmarse en los tejidos. Para las mujeres mayas, el tejer representa el nacimiento y la creación. Los bastidores del telar eran: el de arriba la cabeza, el de en medio el corazón, y el de abajo los pies. La lanzadera representaba las costillas y los hilos de la urdimbre que pasan por el corazón era el sustento. El telar se sujeta con una cuerda, cordón umbilical, a un poste o árbol, que era el símbolo de la madre o del árbol que estaba al centro del universo. El movimiento de abrir y cerrar el telar era representar el latido del corazón y el movimiento que hacía la tejedora al mecer su cuerpo representaba las contracciones del parto".

Como podemos ver, para este grupo de tejedoras, la memoria y la resistencia es un tema que se teje diario en sus telares. El amor a su oficio y el profundo respeto que expresan por Florentina, son estímulos que enriquecen su trabajo y les da ímpetu para no dejar que este conocimiento se pierda.



Integrantes de la cooperativa durante el rodaje del video para la campaña de fondeo
Fotografía: Mariana Rivera

4.5 La urdimbre audiovisual

RE- TEJIENDO NUESTRO TALLER (2016) 3minutos.



Segunda opción de visualización en:

<https://vimeo.com/158946012>

Como mencionamos en párrafos anteriores, la cooperativa inició desde el 2012 una alianza con las diseñadoras Ana Paula Fuentes y Maddalena Forcella, quienes a través del financiamiento de una fundación estadounidense comenzaron a trabajar junto a la

cooperativa para mejorar la línea de producción, ampliando la gama de diseños, combinación de colores y elaborando nuevas prendas como las fundas de almohada.

Durante estos cuatro años, se dedicaron conjuntamente a abrir el mercado a nuevas latitudes como Estados Unidos y Europa. Esto ha sido muy importante para la cooperativa porque la difusión lograda por parte de la fundación les ha beneficiado para posicionarse en un mejor mercado. Ésta ha sido una estrategia exitosa de trabajo colectivo del que la cooperativa se ha visto favorecida. A partir de este trabajo comenzaron a extender sus ventas a ferias fuera del país como el *International Folk Art Market* de Santa Fe en Estados Unidos en la que han participado los últimos dos años y en donde ganaron su último reconocimiento.

La tejedora Margarita García me contó en el 2013:

Ahora nos apoya una señora de la fundación Clinton, que son de Estados Unidos y viene una señora de Oaxaca, Ana Paula, que nos están apoyando porque la señora de la fundación tiene un dinero para apoyar artesanas que aún trabajan el algodón.

De esta experiencia colaborativa, la cooperativa ganó mayor estatus fuera de la comunidad, lograron mayores ventas a mejores precios y se logró una amplia difusión del trabajo de manera nacional e internacional.

Pude coincidir con Ana Paula Fuentes en múltiples ocasiones durante mis estancias en campo y pude presenciar el trabajo, la coordinación y resultados que fueron logrando a partir de la colaboración. Consideré valioso entrevistar a Ana Paula porque conoce muy bien a las integrantes de la cooperativa y lleva varios años de su vida dedicada a la promoción textil y tiene amplia experiencia trabajando con otras organizaciones de mujeres tejedoras de México. Quise conocer su opinión y su experiencia trabajando desde esta perspectiva con la cooperativa; saber desde su punto de vista, qué aspectos hacen tan especial y única a la cooperativa en relación con otras y según su experiencia qué expectativas futuras encuentra en la producción de textiles y en sus creadoras:

Decidí trabajar con la cooperativa primero porque conocí a doña Florentina, que fue la fundadora, y me transmitió su amor por el tejido y por el telar de cintura y por lo que es la cultura amuzga. Y segundo, porque son de las mejores tejedoras que yo he visto en México y te lo puedo decir así, o sea, no he visto un tejido tan fino como el que hacen en Xochistlahuaca. O sea, tejen con un hilo de cocer que eso es alucinante y en un telar de cintura y les sale el tejido como si lo hubiera tejido una máquina industrial, nadie da crédito que eso esté tejido a mano, o sea la destreza de las manos de las tejedoras y la creatividad que tienen es infinita.



La iconografía me apasiona, me encanta, las técnicas son únicas, la gasa, el brocado blanco sobre blanco, y la concha de armadillo, el teñido con tintes naturales, y desde luego, el algodón natural que no se usa más que en la Costa Chica, que es el coyuchi y el algodón verde, entonces eso para mí fue como decir, tienen un potencial increíble en cuanto a las técnicas, en cuanto al uso y la destreza en el telar de cintura, pero también definitivamente desde el día que llegue a Xochistlahuaca y conocí la cooperativa, me engancho, algo me dijo: estas mujeres tienen todo para seguir y para seguir tejiendo.

¿Qué es lo que destacas del trabajo de la cooperativa y cuál es tu papel dentro de la organización?

A mí lo que me interesa es que la gente conozca esto. Mi trabajo es comunicar y es vender, pero no nada más vender por vender y ganar dinero, sino porque la gente compre algo que es valioso y que realmente le va a causar una alegría, y eso fue lo que me gustó, que dije esto no nada más lo tiene que conocer aquí a la redonda, sino en todo México, en todo el mundo, eso fue lo que me hizo pensar en estos textiles tan bellos y el trabajo que hacen estas mujeres y la unión de ellas, sobre todo cuando estaba doña Tina, que la misión de la cooperativa no nada más es que se reúnen para tejer y vender para ganar dinero y tener una mejor condición de vida, sino que tienen realmente un compromiso con la comunidad, con la tradición amuzga de pasar este conocimiento a los niños y que los niños aprendan lo que realmente vale y no nada más que se diviertan tejiendo, y que algún día puedan ser tejedoras, sino que su misión va más allá, es transmitir el conocimiento de la cultura amuzga.

Conozco muchos grupos textiles y ninguna tiene una misión con tanto vigor como esta en la cuestión de la enseñanza, con tanto compromiso. En Oaxaca conozco muchos grupos, en todos hay niños involucrados porque son familias que tejen, pero te puedo decir que no había yo conocido un grupo que realmente tuviera esto como una asignatura, de irse e involucrarse con alguna escuela, con la educación, invitar a los niños y dar gratis el taller de telar cintura, y darles un certificado de participación. Yo eso no lo había visto, ni en los 6 años que estuve en el museo textil de Oaxaca ni hasta ahora, entonces eso tiene un valor muy grande, y el reto de seguirse organizando, y seguirse juntando y poniéndose de acuerdo.

¿Cómo has percibido la transformación de la cooperativa a partir del fallecimiento de Florentina?

Cuando estaba Tina, desde que la cooperativa se fundó con ella, era cooperativa, y funcionaba como tal, pero doña Tina era una cabeza y un pilar, y era una persona que tenía un don de gente y un liderazgo impresionante, entonces creo que las decisiones siempre radicaban en ella. Te puedo decir que no estaban organizadas tanto como cooperativa sino más bien en el buen sentido, era como un cacicazgo, pero en el buen sentido, ella era la que decía y todas las demás se lavaban las manos, pero ella dejó algo muy claro, esta filosofía y misión, la dejó bien impregnada en todas, y entonces el día que ella muere, que fue justo a un año que llevábamos trabajando juntas, me doy cuenta que la cooperativa se empieza a desmembrar porque no hay una cabeza, pero ahí es cuando se dan cuenta que son un grupo y que tiene que haber roles y que tiene que haber

responsabilidades y que se tienen que poner de acuerdo para decidir quién va a ser la cabeza y que todas tienen que cooperar, entonces yo creo que también ha sido positivo, el hecho de que no esté doña Tina, las ha hecho a ellas tomar una responsabilidad que antes no habían asumido. Y creo que ahora están mucho más organizadas, mucho más claras, además que si quieren crecer tienen que cooperar y no nada más con su esfuerzo, tiempo y responsabilidad, sino con dinero. Ahora se están organizando y cada una da dinero que se guarda como para un fondo. Ese sentido de organización lo veo mucho más presente ahora que hace tres años.

¿Cuál crees que sea el futuro de la cooperativa y del textil amuzgo?

A ellas en específico les veo un gran futuro. Cada día me doy cuenta que hay mucha gente que lo aprecia, gente que le encanta, que lo ve y reconoce la belleza, de verdad es increíble cada feria, cada foto que subo al Facebook, cada blusa que me pongo, es increíble la apreciación tan grande y positiva que hay sobre el textil amuzgo. Yo creo que es hacia algo bueno. La cooperativa tiene todo el potencial y todo el futuro si se siguen organizando, y si ellas siguen manteniendo su mismo espíritu de unión y el mismo espíritu de tejedoras y las ganas de crecer. Y crecer significa cambios, retos, momentos de discordia, pero va hacia arriba. (Entrevista a Ana Paula Fuentes en Xochistlahuaca en enero del 2016).

Sus palabras me llenaron de satisfacción porque coincido y reafirmo mi propia experiencia en campo con estas tejedoras al darme cuenta de la relevancia que tienen para ellas los diferentes aspectos relacionados con el textil, tanto para perfeccionar la técnica de telar y rescatar las técnicas y diseños tradicionales, como el interés por mantener el conocimiento entre las nuevas generaciones, así como los nuevos retos a los que se han enfrentado para reorganizar la estructura y función de la cooperativa como una casa colectiva de tejido, memoria y resistencia.

Como una de las últimas actividades que realizaron las diseñadoras con la cooperativa antes de finalizar su periodo de trabajo, fue preguntarles a las tejedoras qué creían que hacía falta a su organización. La mayoría de ellas coincidió que hacía falta remodelar el espacio de trabajo, primero porque quieren remover el techo de asbesto que es tóxico, y segundo porque era vital tener un espacio digno y decoroso para realizar su quehacer. Por lo que impulsaron el proyecto de lanzar una campaña de fondeo por Internet. Esta es una estrategia que actualmente ha sido muy recurrente por organizaciones y artistas que tienen proyectos en desarrollo, pero que no cuentan con el financiamiento, así que existen plataformas por Internet especializadas en ello, en donde se sube la descripción del proyecto a realizar apoyado de un video de promoción y se ofrecen diversas recompensas a los donadores. La campaña puede estar abierta desde un mes hasta tres meses dependiendo



del dinero que se requiera. Con ayuda de las diseñadoras y otros colaboradores decidieron lanzar la campaña con una meta de 45 mil dólares.

Una parte fundamental para la campaña es la realización de un video de corta duración donde se explique quiénes son las personas que solicitan el financiamiento, cuál es su trabajo, cuánto dinero necesitan y cómo se empleará, esto con el fin de que se haga una extensiva difusión y que el video sea el motor de motivación para que la gente haga sus donaciones.

Después de cuatro años de trabajo de campo y de haber realizado para ellas diversos videos, me solicitaron que yo realizara dicho video, el cual fue financiado por ellas, es decir, cubrieron los gastos de transportación, alimentación y hospedaje del equipo de producción. Nosotros pusimos el equipo, la mano de obra, y ellas los insumos necesarios.

Fue muy interesante este proceso porque fue totalmente distinto a las otras ocasiones en las que por voluntad propia yo me aparecía con mi cámara y les pedía permiso para grabar. En este caso fue distinto porque la voluntad nació de ellas y me eligieron entre sus posibilidades para esta labor, porque sabía lo importante que era para ellas realizar un video que diera cuenta de su trabajo y que la gente se motivara para donar.

Esta situación se tornó interesante porque cuando “los informantes” acuden al etnógrafo como vocero o intermediario, se invierte el esquema clásico de investigación y se vuelve un proceso colaborativo y una suerte de antropología compartida en donde se plantean nuevos retos, escenarios y desafíos.

Propusimos para la realización del video, una estructura de guión colectivo sobre el cual Yecenia fue redactando con sus palabras y luego lo editamos entre todas. Fue muy emocionante el proceso porque todas pusieron de su parte para la realización. Acordaron que irían todas vestidas con sus mejores atavíos y que montarían en la cooperativa una exhibición de todos los procesos involucrados en el trabajo textil. Así que tuvimos a nuestra disposición a las mujeres trabajando sobre la limpia y aplanado del algodón, el hilado, urdido, niñas tejiendo en el telar, bordado en punto de cruz, tejido de randas para unir los lienzos, tejido de los flecos del rebozo y diversas técnicas de tejido de telar de cintura, todo ese conocimiento reunido en el mismo espacio de la cooperativa para que pudieran ser grabadas. La grabación duró dos días de trabajo intenso y posteriormente en la ciudad de

México realicé la edición. El video fue del agrado de todas y exitoso para la recaudación de fondos, pues lograron juntar aproximadamente el 70% del total que estimaban, lo cual será de suma ayuda para la remodelación del espacio.

En el video se involucraron otras personas como músicos y un diseñador sonoro, fue compartido en diversas redes sociales e incluso me pidieron que re-editara una versión más corta para que fuera el video promocional del *International Folk Market de Nuevo México*. Durante la grabación del video me hospedé como de costumbre en casa de la tejedora Divina de Jesús, sobrina de Florentina. Poco antes de que Florentina falleciera, Divina y ella habían estado distanciadas, por lo que Divina constantemente comenta que le hubiera gustado haber limado asperezas con ella. Uno de los días de grabación, Divina me comentó que había tenido un sueño muy revelador y significativo porque había soñado a su tía Florentina. El contenido del sueño me sorprendió:

Soñé que Yecenia (su hija) iba caminando por la calle con mi tía Florentina, entonces yo veía que entraban a una oficina y de ahí salía Florentina con una cámara de video enorme en las manos, y le decía a Yesi que con esa cámara comenzarían un nuevo proyecto para la cooperativa.

El sueño según la interpretación de Divina, simboliza la aprobación de Florentina, aún después de muerta para la realización del video y la remodelación del espacio. El sueño refleja la importancia que tenía el video y la cámara como herramienta para la transformación de su espacio de trabajo y el nuevo rumbo que tomarían las tejedoras en el escenario textil. Me pareció interesante cómo a través del sueño doña Divina ligó la aprobación de Florentina con el trabajo colectivo y un objetivo en común²⁹.

²⁹ Me pareció interesante esta anécdota porque para mi tesis de maestría, realicé una investigación sobre la centralidad de los sueños en la cultura de una comunidad de tiemporos o graniceros, quienes, al ser tocados por un rayo, son conferidos con el don de pedir la lluvia, manipula el tiempo atmosférico y ser curanderos. Este conocimiento lo reciben a través de los sueños. Para conocer a mayor profundidad este tema, consultar la tesis publicada por la FLACSO-Ecuador: *Filmar lo invisible. Sueños, ficción y etnografía entre los tiemporos en México* (2012). <https://www.flacso.edu.ec/portal/publicaciones/detalle/filmar-lo-invisible-suenos-ficcion-y-etnografia-de-los-tiemporos-en-mexico.3998>



CAPITULO V

Una experiencia de intercambio entre tejedoras de Colombia y México

*Tejer es entrelazar, unir, hacer un cuerpo:
la urdimbre es el esqueleto, la trama es la carne,
y el tejedor es el corazón;
de esta manera, nacen los tejidos de la memoria que,
puntada tras puntada, cuentan del destierro,
del dolor, del sufrimiento,
pero también de la esperanza, de la fe y la resistencia.
Telas vitales para no olvidar, para no perder el camino.*

Texto de Isabel González

En este capítulo revisaremos brevemente los conceptos de memoria, víctima y narrativas textiles que se insertan, por un lado, en el caso concreto de las tejedoras por la memoria en Colombia, donde han surgido grupos de mujeres organizadas alrededor del tejido y la costura para poder narrar historias dolorosas que les dejó el conflicto armado. En este quehacer narrativo donde construyen sus memorias, también dan lugar a la sanación, a la solidaridad y la recuperación de la confianza en ellas y entre ellas.

Por otro lado, se narra la experiencia de intercambio que se propició entre los trabajos textiles de las tejedoras colombianas y el de las tejedoras en México, particularmente con las tejedoras ñomndaa en Guerrero, a partir de la exposición traída de Colombia a México, que se tituló: *Tejer con el hilo de la memoria, puntadas de dignidad en medio de la guerra. Sonsón, Antioquia 2009-2014*. Esta fue una iniciativa colaborativa entre la antropóloga colombiana Isabel González y yo, que desarrollamos en el 2015.

A partir de este encuentro fomentado por la exposición, las tejedoras ñomndaa y otras agrupaciones textiles, pudieron conocer diferentes formas de apropiación y significados del tejido desde un contexto de conflicto armado, dando como resultado un interesante entramado entre los oficios de la memoria que enlazan distintas experiencias en torno al tejido y que reflexionan en torno a la resistencia, la narrativa y la identidad.

Por otro lado, cierro esta investigación describiendo otra importante experiencia que fue la consolidación de la primera Red de Tejedoras por la Memoria y la Vida en el marco del Primer Encuentro Latinoamericano, que llevó por título el mismo nombre, celebrado en

Medellín, Colombia en abril del 2016 donde se articulan experiencias de tejido y memoria en distintos países de América Latina.

5.1 Antecedentes que motivan la exposición

Por diversas razones he tenido la oportunidad de estar cerca de Colombia, de convivir, estudiar y viajar con colombianos. Visité el país en múltiples ocasiones y notaba que históricamente se han forjado en sus habitantes grietas, heridas y cicatrices que han tocado a casi todos los colombianos, directa o indirectamente, a causa de la guerra y la violencia que se ha vivido en el país por más de medio siglo.

Antes de que pudiera comprender los procesos históricos y políticos de esta región, un grupo de jóvenes de diversas nacionalidades nos encontrábamos realizando viajes de mochila al hombro por América Latina entre el 2005 y 2007, viajábamos cruzando fronteras en busca de aventuras. Me llamaba la atención que cuando viajábamos juntos, siempre era a los colombianos a quienes requisaban, les pedían cédula, pasaporte, los hacían entrar a un cuarto por separado y les revisaban las mochilas exhaustivamente y a ellos por supuesto, de pies a cabeza. Esta situación además de incómoda era muy molesta. Éramos muy jóvenes, en formación como antropólogos y la nacionalidad no nos parecía motivo suficiente para ejercer tal humillación sobre nuestros compañeros. Fue de esta manera que poco a poco fui comprendiendo el estigma social que se ha construido sobre la nacionalidad colombiana, incluso ahora la comprendo mucho más cuando en carne propia experimento el prejuicio por ser mexicana fuera de mi país. Entendí el dolor de cada colombiano que ha vivido de cerca la pérdida violenta de un amigo o familiar, o que ha sido víctima de la guerra de una u otra manera: un asesinado, un desaparecido o un desplazado.

Al calor de la empatía, me he sentido curiosa por comprender la historia de Colombia, pero también de poder observar, y en la medida de lo posible, comprender los caminos que la gente ha tenido que recorrer para consolidar la paz. He estado cerca de procesos que llevan a cabo colegas antropólogos y teóricos sociales de este país, me he sentido afín con la teoría y la metodología propuesta por algunos investigadores para abordar no sólo el tema de la violencia, sino de la memoria, las afecciones, la imaginación y aquellos procesos que acercan y ayudan a las sociedades a construir memorias del pasado con miras a la no repetición de actos atroces en el futuro.



Breves apuntes sobre la violencia en Colombia

Comprender el origen de la violencia en Colombia no es tarea sencilla y tampoco es objetivo de esta investigación hacer un recuento sobre su historia, mucho menos nombrar a todos los actores que han incidido en el complejo entramado de violencia en este país, pues esta tarea podría ocuparnos otra investigación. Sumado a lo anterior, el no ser colombiana, me siento con poca autoridad, además de que carezco de información exhaustiva para ponderar aquí la historia de violencia de otro país que, aunque tengo cerca, no es el propio.

Lo que pretendo en este breve apartado, es simplemente, exponer algunos eventos históricos de manera sencilla, que servirán al lector a ubicar el contexto en el que surge la experiencia de las tejedoras por la memoria en Colombia y los procesos consecutivos que han tenido para ellas consolidarse como *costureras* u organizaciones femeninas alrededor del tejido como una narrativa testimonial de lo acontecido.

Si el lector desea profundizar en la historia sobre el conflicto armado colombiano, recomiendo las siguientes referencias: Miryam Jimeno, *Elementos para un debate sobre la comprensión de la violencia* (2003); Villa, Sánchez y Jaramillo *Rostros del miedo* (2003); Mary Roldán *A sangre y fuego. La violencia en Antioquia, Colombia 1946-1953* (2003); Riaño, Wills, Bello y Quintero, *Recordar y narrar el conflicto. Herramientas para reconstruir memoria histórica* (2009); Restrepo Andrea, et. al (2010). *X Informe sobre violencia sociopolítica contra mujeres, niños y niñas en Colombia 2000-2010. Mesa de Trabajo Mujer y Conflicto Armado*; Grupo de Memoria Histórica, *La huella invisible de la Guerra. Desplazamiento de forzado en la comuna 13* (2011); Grupo de Memoria Histórica, *¡BASTA YA! Colombia: Memorias de guerra y dignidad* (2013).

Existe una idea generalizada de que el narcotráfico en Colombia ha sido el motor que ha impulsado la violencia y el conflicto armado, esto es en parte verdad, pero no es lo único. Los conflictos violentos en este país tienen diversos orígenes, provienen de diversos factores y circunstancias históricas, así como de una multiplicidad de actores sociales que son difíciles de ubicar, pero lo que sí es evidente, es que el resultado de todo este entramado de violencia, lo ha tenido que asumir y tramitar en su mayoría los pueblos más pobres, los campesinos despojados de sus tierras y las clases más bajas de la población que nada han tenido que ver como responsables del conflicto.

Se sugiere en algunas referencias bibliográficas, como en el ¡BASTA YA! redactado por el Grupo de Memoria Histórica (que es uno de los documentos principales a los que referimos para este breve recuento), que el periodo de violencia en Colombia surge a la par de la fragmentación política entre el partido liberal y el conservador, cometiéndose desde entonces múltiples asesinatos en la lucha partidista.

El periodo conocido como “la violencia” se remonta a la década entre 1920 y 1930 y se agudiza después del asesinato del líder liberal Jorge Eliecer Gaitán en 1948 en Bogotá, este evento fue conocido como el *Bogotazo* y lo que le procedió fue una ola de violencia exacerbada que se extendería hasta los años setentas. Durante este periodo se conforman las guerrillas liberales y las autodefensas campesinas que posteriormente se convertirían en las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia- Ejército del Pueblo-FARC-EP (1965) y el Ejército de Liberación Nacional-ELN (1962) y el Ejército Popular de Liberación (1967) que surgen como grupos de autodefensa contra la delincuencia. Los más afectados durante la primera ola de violencia fue la gente del campo, por esta razón se dieron migraciones masivas de manera forzada a las ciudades en condiciones paupérrimas, y el hacinamiento sin posibilidades laborales y con el trauma de la guerra encima.

Según el Informe General del Centro Nacional de Memoria Histórica de Colombia, entre 1958 y 2012 se estima un aproximado de por lo menos 220, 000 muertos, y entre 1986 y 2016 un total de 7,210.949 desplazados, cifras alarmantes para la cantidad de población registrada³⁰. Sin embargo, estos números no cuentan lo que realmente pasó, no son voces ni relatos, tan sólo estadísticas. Esto refleja que el resultado de la guerra ha sido el anonimato y la invisibilización de lo ocurrido, por supuesto la negación y el encubrimiento de todas las víctimas que tienen rostro e historia.

En el conflicto armado colombiano se suman muchos factores como lo es el conflicto agrario en donde muchas tierras fueron expropiadas y nunca fueron repartidas, el narcotráfico, el surgimiento de grupos guerrilleros y paramilitares con alianzas criminales con el estado, narcotráfico, empresas depredadoras y la explotación minera (Grupo de Memoria Histórica, 2013).

³⁰ Dato tomado del Registro Único de Víctimas (RUV).



Se identifican cuatro periodos de violencia en este país, el primero que comienza con masacres provocadas por las facciones partidistas y se caracteriza por la proliferación de guerrillas. Posteriormente en los años 80 y 90 ocurre la violencia más aguda, se debilita el estado por el surgimiento de grupos paramilitares y la propagación del narcotráfico. En el tercer periodo en la década de los 90 y principios del 2000 se expanden las guerrillas y la lucha contra el narcotráfico y el terrorismo propaga las agresiones y los enfrentamientos. El cuarto momento que se da entre el 2005 y 2012 aproximadamente, se marca por una reestructuración del conflicto armado y acciones por parte del Estado y el ejército para debilitar la guerrilla. Del 2012 al presente se han venido preparando los acuerdos de paz, las negociaciones para la reparación de las víctimas y la construcción de la memoria histórica desde las voces de los afectados.

Durante los años sesentas comienza lo que se conoció como “limpieza social” y consistió en una política que consideraba como enemigo a todo aquel opositor del estado. Esta política, a la par de la expansión de las guerrillas, sentó las bases para la aparición de grupos paramilitares durante los años ochenta y comenzó un exterminio contra insurgente en el que fueron asesinados estudiantes, líderes indígenas, campesinos y sindicalistas. En esta misma década entra en auge el narcotráfico y comienza una guerra contra el estado, acentuándose la violencia en el escenario nacional. Muchos jóvenes de barrios populares fueron asesinados en represalia a los múltiples asesinatos contra policías que habían sido ordenados por Pablo Escobar durante este periodo (Villa, Sánchez y Jaramillo, 2003).

En medio de estos turbulentos y terribles acontecimientos, Colombia se sumergió en el silencio, el anonimato y el terror que producía esta situación a nivel nacional, teniendo un impacto negativo en la economía local de los campesinos y pequeños productores principalmente. Colombia comenzó a generar capital del narcotráfico y la falta de empleo la cubrió el mismo narcotráfico, el paramilitarismo y el sicariato que se generó como única alternativa de empleo para los jóvenes (Riaño, 2006).

Actualmente, Colombia está en la etapa del post-conflicto, esto significa que se ha tomado distancia de los hechos violentos y se comienza una nueva etapa que busca el desarme de las FARC y la firma de acuerdos de paz, lo que implica la reparación de las víctimas, el acceso a la verdad y condena a los perpetradores.

Cabe mencionar, que mientras escribo este capítulo, se lanzó un plebiscito entre la ciudadanía para llegar a un acuerdo sobre si se refrenda o no el acuerdo firmado por el gobierno y las FARC con el objetivo de crear las condiciones favorables para que las FARC acepte dejar las armas; como recompensa, el gobierno ofrece que el poder de las FARC llegue a las urnas, para lo cual el gobierno ofrece ciertas garantías para que puedan convertirse en partido. Así mismo, se propone la creación de una Comisión de la Verdad para esclarecer casos y brindar justicia a las víctimas.

Para sorpresa de los colombianos, triunfó el “No” a la firma de los acuerdos de paz. Este escenario refrenda la necesidad de continuar construyendo desde diversas disciplinas sociales, investigaciones que permitan el diálogo con las comunidades afectadas, ejercer trabajos necesarios con las víctimas para dignificar su vida y brindar la oportunidad de expresar sus historias y memorias sobre la violencia para poder sanar el dolor en la búsqueda de justicia y esclarecimiento a los hechos cometidos.

5.2 Mujeres en la guerra y la relación de la memoria con lo femenino

*Quise cantar y se apagó la voz en mi garganta.
Quise llorar y el dolor ahogó mis lágrimas.
No pude hablar.
Por poco el pecho se aparta de mi alma.
Sentí oscuridad de día y en la noche una espesa tiniebla.
Canto loco de espejismo de tu sombra.
No quiero morir en este paisaje tan sombrío
que me mata poco a poco
y me encierra en la incertidumbre
del vacío que me dejó mi hijo Omar Eliar.*

Poema de Nubia Torres, Tejedora por la memoria en Colombia
Integrante del costurero Suju: Parque de los sueños justos

En el contexto de guerra surgen amplios estudios sociales sobre el tema de la memoria, la violencia y por supuesto el cuestionamiento sobre las categorías de víctima y sobreviviente. En esta amplia reflexión, el tema de género es un punto clave que se encuentra presente y atraviesa todos los contextos del conflicto armado puesto que las mujeres han sido motín de guerra y porque socialmente son más severamente condenadas y doblemente castigadas, puesto que ser mujer y además sucumbir el rol de género típicamente asignado ha merecido doble castigo.



La represión a mujeres demuestra un ensañamiento doblemente sexista: se les castiga por haberse atrevido a ser transgresoras del orden social y político reservado a los hombres y se les hace sufrir como mujeres en relación a la sexualidad como mecanismo sancionatorio de destrucción total (Acosta, 1992: 13).

Ser mujer en medio de la guerra tiene grandes desventajas puesto que la violencia ejercida hacia la mujer se presenta en varias direcciones, dentro de las cuales destacan las agresiones de tipo sexual que vulneran la condición de género porque se ejecutan estratégicamente para avergonzar y humillar, estos ataques marcan por siempre el cuerpo de la mujer y dejan secuelas difíciles de superar. Por otro lado, cuando sus maridos, padres, hermanos e hijos son asesinados o desaparecidos, recae en ellas una fuerte carga emocional, además de la responsabilidad económica y moral de los familiares que sobreviven junto a ellas, al mismo tiempo deben buscar alternativas para poder acceder a la justicia y reparación en un incansable camino que muchas veces queda desvanecido ante la impunidad.

En el contexto de guerra, el cuerpo de las mujeres aparece como un territorio en el cual se expresa el poder de la cultura patriarcal. Las relaciones de poder marcan el cuerpo, lo obligan, lo dominan y lo someten a la negación, lo fuerzan a trabajos y exigen signos. El cuerpo de las mujeres se convierte en fuerza útil cuando es productivo y sometido. El cuerpo de las mujeres es campo político definido, disciplinado para la producción, para la reproducción y el dominio de los armados. (Restrepo, et al. 2010: 22).

En estas circunstancias, el talento de muchas mujeres es sacrificado porque la vida que les presenta la guerra les restringe el derecho a la educación y la creatividad. El dolor es tan grande y los conflictos que deben remediar son tantos que no queda tiempo sino para resolver el sustento básico para seguir en la triste búsqueda de sus desaparecidos, sumidas en el dolor de la muerte que las rodea cotidianamente.

La participación de las mujeres en contextos de conflicto ha estado restringida y ha sido modelada culturalmente puesto que las mujeres no son generalmente enviadas al campo de batalla, quedan solas a cargo de la casa y la familia, por lo que las mujeres han tenido que buscar vías alternas de organización para poder participar e incidir en las situaciones que les afectan.

Las formas de participación que han tenido las mujeres han estado en muchos casos vinculadas al ejercicio de la memoria y la reconstrucción de narrativas de violencia en medio de la guerra. Muchas veces las mujeres son asociadas como víctimas de la violencia

y las implicaciones que esta denominación ha tenido sobre sus propias historias han sido muy diversas.

Un concepto que se utiliza recurrentemente en los estudios sobre conflictos sociales, es el de resiliencia, entendida según Alejandra Murillo como “la capacidad emocional, cognitiva y sociocultural de las personas o los grupos que permite reconocer, enfrentar y transformar constructivamente situaciones causantes de sufrimiento y/o daño, que amenazan su desarrollo” (Murillo, citada en Arnold, 2007: 32). La resiliencia es entonces un proceso generalmente prolongado que atraviesa diversas facetas en las que las personas van tomando agencia y conciencia de su situación para poder diseñar estrategias que promuevan el cambio y la transformación de su situación.

El ejercicio de la memoria resulta fundamental en estos casos porque permite que estos grupos resilientes se cohesionen y sean capaces de ejecutar acciones colectivas y solidarias, por un lado, y por el otro, que la construcción de memorias evidencie no sólo las condiciones de desigualdad de género en el momento del conflicto, sino que dejar ver las condiciones de desigualdad que se tenían incluso antes del conflicto.

Memoria y narrativa

La memoria como concepto ha sido ampliamente debatido por múltiples autores, entre los que destacan Maurice Halbwachs (1925), Elizabeth Jelin (2002), Pilar Riaño (2005) y Elsa Blair (2011). Todos estos autores parten de un lugar común para reflexionar sobre este tema: los contextos de guerra y conflicto social para explicar los procesos colectivos e individuales que enmarcan la memoria. De ahí se desprenden particularidades históricas que van definiendo de manera cambiante la función de la memoria según el tiempo y el contexto, así mismo surge el concepto de memoria colectiva y se comienzan a estudiar sus implicaciones desde las ciencias sociales y en distintas áreas del conocimiento humano donde se involucra la memoria, desde las insignias corporales hasta el tema de la identidad.

Maurice Halbwachs reflexiona sobre los marcos sociales de la memoria y su aspecto colectivo, esto significa concebirla como un fenómeno social que se desarrolla en contacto con otros, está íntimamente ligada a la identidad al reconocer colectivamente que un recuerdo es relevante para convertirse en memoria porque da un sentido común de pertenencia, es por ello que reconoce la importancia de rituales y conmemoraciones que



refuerzan la memoria sobre ciertos eventos, por lo tanto la memoria es cambiante y se transforma según la exigencia del tiempo y el contexto.

Con la noción de marco social, Halbwachs se refiere a que toda memoria individual se enmarca socialmente, es decir, el recuerdo se hace posible a través de los recuerdos de otros porque no recordamos solos. Debido a que los marcos sociales son cambiantes, se puede decir que la memoria es la reconstrucción del recuerdo.

Halbwachs es un referente al que hago mención por ser uno de los teóricos más importantes de su tiempo (años 20s y 30s), que reflexiona sobre la memoria en contextos de guerra y post-guerra. Sin embargo, abordaremos el concepto de memoria de forma más contemporánea. Según Elizabeth Jelin (2001), debemos referirnos a “las memorias” en plural, puesto que no podemos hablar de la memoria como única y verdadera, las memorias son múltiples y cada una constituye un proceso particular. En este sentido, la autora habla de la importancia de analizar los procesos a través de los cuales la memoria es construida y significada tanto en lo individual como en lo colectivo y no preocuparnos tanto por encontrar una definición oficial del término.

Abordar el tema de la memoria implica también hablar del recuerdo y el olvido. Este último que parece contraponerse a la memoria, es en realidad un mecanismo que muchas veces el cerebro utiliza de manera involuntaria para poder sobrellevar situaciones difíciles o traumáticas, por esta razón la memoria es selectiva y el olvido hace parte de la construcción de memorias.

Otro punto que comparten las autoras Jelin, Blair y Riaño es que para hablar de memoria es necesario incluir la afectividad y lo emocional, especialmente cuando se trabaja con comunidades que han sufrido violencia o acontecimientos traumáticos, puesto que el análisis de la memoria está atravesado por las vivencias y experiencias emocionales de las personas afectadas (Blair, 2011).

Por su parte, Riaño agrega al debate sobre la memoria la cuestión de la experiencia estética, puesto que su quehacer antropológico ha estado ligado al tema del arte como representación de lo social y cómo éste puede contribuir a construir memorias en contextos donde la guerra y el conflicto parecen desvanecer a los sujetos. Para ella, los procesos artísticos y de representación dejan ver los modos como se viven experiencias como el duelo, la pérdida y

el dolor “el arte y la memoria constituyen campos fundamentales donde negociamos y construimos representaciones sociales” (Riaño, 2003).

Como podemos ver, la memoria es un tema muy amplio que involucra desde lo político hasta lo afectivo, lo simbólico y la vivencia de experiencias personales. Lo que en particular llama mi atención del proceso de construcción de memorias es el tema de la narrativa que surge y se formula en los sujetos para poder dar sentido, orden y sistematización del recuerdo en forma de relato. Por esta razón, comprendemos las memorias como narrativas que se construyen en el presente en un viaje al pasado y no como hechos del pasado traídos al presente. Este énfasis es importante porque la memoria no es el pasado *per se*, sino el ejercicio presente que pretende narrar lo que ocurrió en el pasado, por esta razón se hace vital para las ciencias sociales poder comprender cuáles son los tipos de narrativas existentes y cómo se construyen.

La narrativa ha sido entendida como una forma principalmente verbal que estructura relatos. Sin embargo, la narrativa la entenderemos para el caso de las *Tejedoras por la Memoria*, no exclusivamente en su dimensión oral o escrita sino como un relato visual que traduce las memorias y su narrativa a un plano de la materialidad en donde se organizan una serie de imágenes creadas con hilos, agujas y telas por manos femeninas que tejen escenas de violencia que han vivido, pero también sobre la vida cotidiana.

El tema de la narrativa ha sido de interés antropológico porque sobre ella se ha construido a lo largo de la historia de la disciplina el conocimiento etnográfico. Recientemente un grupo de especialistas han estudiado la importancia de las narrativas en la disciplina, pero también como metodología y punto de reflexión. En su más reciente libro, Myriam Jimeno (2016) junto con un grupo de investigadores, dedican la publicación a estudios de caso donde la narrativa es el puente y nodo de la investigación en temas referentes a la memoria y la violencia en Colombia, así mismo se analiza cómo la narrativa se estructura en función de quien la nombra, el contexto en que se produce, dónde se utiliza y qué audiencia la recibe.

Por otro lado, Jimeno insiste en la importancia de la narrativa para la etnografía en tanto que “las personas viven una relación con su entorno mediante la narrativa (...) Estas sirven como referentes, medios de expresión, incidencia y transformación del entorno social” (2016: 10-11). Las narrativas en la antropología contemporánea buscan contrarrestar los



discursos hegemónicos para dar pie a narrativas críticas que ponen en entredicho aquellos relatos que antes no eran cuestionados, permitiendo a diversos sujetos y actores sociales expresar en diversos formatos historias antes silenciadas. De esta manera, narrar utilizando cualquier plataforma de comunicación significa plasmar un tipo de experiencia y permite conocer los significados en torno a la memoria en el contexto donde se produce la narrativa.

Para mí caso de estudio, he decidido llamar *narrativas textiles* a las prácticas manuales que condensan la utilización del tejido con el fin de producir relatos y narrativas, no únicamente con temas referidos a la violencia sino historias que reflejan la vida cotidiana y una visión personal comprometida con su realidad. El ejercicio de elaborar piezas tejidas con un contenido narrativo surge de la necesidad de contar, desahogar y plasmar una historia o un testimonio, de sanar un episodio traumático y de reconocerse como sujetos con historias compartidas.

La particularidad de las narrativas textiles es la construcción de memorias individuales y colectivas para potenciar la sanación, la organización, la dignidad y la valentía generada a partir de compartir historias y afectos que se producen en el oficio de tejer.

Desde la perspectiva de la historiadora alemana Gaby Franger, quien ha realizado trabajo de investigación con la organización peruana *Mujeres Creativas*, conformada después de haber sufrido un desplazamiento a causa de la violencia en Ayacucho, comenzaron a replicar el trabajo de las *arpilleristas* chilenas (a quienes ya mencionamos en el capítulo I), pero utilizando sus propias narrativas y técnicas textiles. Ella comenta que las arpilleras peruanas “son creaciones de procesos de comunicación colectiva, un simbolismo desarrollado colectivamente que ha trascendido fronteras. Las arpilleras son el resultado de la comunicación entre tradiciones rurales y locales con procesos de migración y comercialización globalizada. Las creaciones son auténticos instrumentos de una concientización, una conciencia crítica y un reflejo de la vida cotidiana³¹” (2014: 115) [Traducción mía].

³¹ Arpilleras are creations of collective communication processes, a collectively developed symbolism suitable for inspiration across borders. Arpilleras result from the communication of rural, local traditions with migration processes and globalized commercialization. The creations are authentic instruments of a conscientization, a critical consciousness and reflection of everyday life.

La memoria y los relatos los construyen sujetos particulares, con historias y experiencias concretas, por lo que la memoria es intersubjetiva y tiene diversos modos y lenguajes. La memoria en contextos de guerra tiene la tarea de dar cuenta de las injusticias cometidas, reconocer y hacer pública la violencia sistemáticamente ejercida.

Por otro lado, el género es un factor histórico que incide en la forma en que recordamos: “Diversos estudios han develado que la actividad memorística no la ejercen por igual hombres y mujeres, o personas de grupos sociales diferentes” (Rayas y Maceira, 2011: 28).

Existe una relación muy interesante que se establece entre la memoria y lo femenino en tanto que las mujeres han sido asociadas a una memoria emocional o bien han sido concebidas como generadoras de paz quizá porque se les vincula con el acto reproductivo, por lo que se les estereotipa como no violentas. Sin embargo, esta visión sólo acrecienta los mitos generados a partir de la concepción de lo femenino en contraposición con lo masculino, y se invisibiliza que la guerra también ha sido una manera de imponer y perpetuar estos estereotipos de género (Grau, 2013).

Esta forma de concebir a la mujer como pasiva, niega totalmente los roles de poder que existen entre mujeres, invisibilizando el papel que han tenido en la historia como actoras de movimientos sociales, pero también como justicieras y represoras de otras mujeres.

Las mujeres también pueden oprimir a otras mujeres. En el movimiento feminista se puede constatar la misma lucha por el poder que domina la sociedad patriarcal. Este anhelo de poder puede ser aún más violento en la mujer que es oprimida por la sociedad (Ennaifer, 1992: 34).

Es importante enfatizar en estos matices, tanto en los roles de género como en el ejercicio de poder para no encasillar y fomentar falsas asociaciones. Sin embargo, una arraigada tradición cultural demuestra que en muchas sociedades la mujer ha tenido un rol fundamental como transmisora de los valores morales y culturales. En este sentido, las mujeres son históricamente transmisoras de la memoria sociocultural, lo que las convierte en narradoras. Pero al mismo tiempo, los modos de recordar y hacer memoria han sido desiguales entre hombres y mujeres: “Reconocer el género como una estructura de relaciones de poder presente en todas las dimensiones de la organización social y de las interacciones sociales, lleva entonces a reconocer la diferenciación y la desigualdad en prácticas y recursos para el recuerdo” (Rayas y Maceira, 2011: 29).



Por otro lado, en contextos de guerra el concepto de memoria va de la mano con la categoría de víctima, puesto que las víctimas son constructoras de memorias en escenarios donde se busca reconstruir la paz, y lo que se ha buscado desde las ciencias sociales es crear mecanismos y estrategias que permitan a las víctimas romper el silencio y el miedo para poder articular narrativas que contribuyan a conocer la verdad de lo sucedido.

La categoría de víctima se ha utilizado para nombrar principalmente a las mujeres sobrevivientes del conflicto armado en Colombia y se ha vuelto una categoría conflictiva por los múltiples significados y lecturas que puede tener. Por un lado, se discute si asumirse como víctima realmente significa reconocer el perjuicio cometido injustamente sobre una persona; por el otro, el debate se centra en la necesidad de no únicamente acudir al término de víctima para encubrir los rostros, los nombres y las historias particulares que se encuentran detrás de cada víctima, es decir, no permitir que la palabra víctima minimice las especificidades de cada caso porque entonces parecería que las mujeres en su calidad de víctimas son indefensas y pasivas ante su situación, reproduce estereotipos de género porque representa a la mujer como vulnerable, frágil, dependiente de protección y sin capacidad de agencia. Por esta razón es importante nombrar a las víctimas por su nombre, hacer un reconocimiento a la vida que se les quitó, devolverles la tranquilidad a los familiares, la dignidad y encontrar la manera de resarcir el daño, aunque en muchos casos esto sea casi imposible cuando se trata de la pérdida o desaparición de un ser querido (Grau, 2013).

En una entrevista con Isabel González, antropóloga integrante y facilitadora del costurero *Tejedoras por la Memoria de Sonsón* mencionó lo siguiente sobre la reflexión generada en el costurero sobre el concepto de víctima:

Víctima sigue siendo una categoría política muy importante en el costurero. De hecho, ellas se siguen nombrando: soy tejedora de la memoria, pero soy víctima de la guerra, del conflicto, y son víctimas porque todavía no han sido reparadas de los daños y las afectaciones, y hay una responsabilidad del Estado en eso. Si bien ya tenemos un marco legal en Colombia que permite reparar, éste no es integral porque se necesita no solamente una reparación económica puesto que esto no compensa, porque hay otros asuntos que hay que seguir luchando, y ser víctima es hacer memoria de lo que pasó, porque, aunque no se estén nombrando cotidianamente como víctimas, hay escenarios de lo público donde es bueno reivindicarse.

Según las reflexiones, el problema no sólo está en el uso inadecuado del concepto de víctima, sino principalmente en la victimización que se hace de las personas que viven esta situación. Victimizar sí es un obstáculo que imposibilita a las mujeres para consolidar un frente de acción común para lograr la transformación de su realidad.

Auto-proclamarse como “víctima” puede ser estratégico si contribuye a que las mujeres se perciban como sujetos de derechos y esta categoría les permite afianzar su lucha y asumir más agencia. Lo negativo es la victimización y la estigmatización (Grau, 2013: 28).

Para hacer contrapeso a este estigma social, muchas mujeres en el mundo se han organizado para generar acciones que reivindique su estatus de víctimas pasivas y que su lucha para conseguir sus objetivos sea reconocida. En este sentido, la lucha de las mujeres organizadas ha tenido un papel fundamental en acciones políticas como la destitución de autoridades, avances en temas de reparación y acceso a la verdad jurídica. En muchas ocasiones la guerra ha trazado el escenario propicio donde se subvierten relaciones de poder y se generan oportunidades positivas para que las mujeres se organicen y se emancipen de la cultura que las oprime.

Como ejemplo, cito un fragmento de la conferencia que impartió Juana Alicia Ruiz, tejedora por la memoria de Mampuján, Colombia, lideresa de la organización *Tejiendo sueños y sabores de paz*, quien habló sobre la experiencia de las mujeres de su costurero en relación con la reivindicación del concepto de víctima a partir de la realización colectiva de tapices tejidos donde narran sus historias compartidas. Esta charla fue impartida en el Primer Encuentro de Tejedoras por la Memoria y la Vida en abril del 2016, el cual relataremos más adelante:

Nosotros conmemoramos ese dolor que teníamos haciendo el primer tapiz. A partir de estar sano, de hacer una catarsis, pudimos reconocernos como sujetos de derecho, ya no como las pobres víctimas, como las personas que van a buscar la ayudita, que va a mendigar, sino que empezamos a conocer nuestros derechos y a virar la ruta para acceder a estos derechos. Una de las cosas que tuvimos que hacer nosotras para que se permitiera la reparación colectiva y la reparación integral transformadora en el marco de procesos justicia y paz, Ley 75, fue hacer marchas, escribir libros, seguir haciendo telares enviándolos al tribunal de Bogotá, fue hacer un tapiz y enviarlo a Canadá, a E.U y a muchos lugares.

A su vez en este mismo encuentro, Gaby Franger investigadora alemana que ha documentado el proceso de las arpilleristas peruanas reflexiona en su conferencia sobre el



tránsito de ser víctimas a ser creadoras a partir de la elaboración de sus memorias en hilo y tela:

Están trabajando el trauma, entrando a un diálogo de lo que estaba pasando. Ya no son víctimas, son creadoras, entonces es un proceso de resistencia. Además de que las piezas que tejen se vuelven migrantes y para quienes las mira empiezan a encontrar sentimientos comunes, empiezan a dialogar y a pensar en lo que está detrás de las arpilleras.

5.3 Tejedoras por la Memoria de Sonsón, Antioquia, Colombia

Una de las grandes implicaciones de la guerra y conflictos armados sobre las sociedades es la ruptura de las relaciones de confianza y solidaridad, las comunidades se dividen porque no se logra identificar a los actores del conflicto y lo que reina es una desconfianza constante.

En el campo emocional auspicia el miedo, la prevención y la desconfianza, todos ellos obstáculos para la afirmación de vínculos sociales. También socava la confianza personal en el entorno y la necesaria confianza en las instituciones (Zárate, 2014: 117).

La confianza no sólo se rompe entre sociedades y miembros de la comunidad, sino que se pierde la confianza en uno mismo, la humillación, el terror y el dolor es tan grande que se pierde la esperanza de que algo pueda cambiar. Muchas mujeres sobrevivientes del conflicto armado en Colombia expresan haber perdido la autoestima y la capacidad de creer en ellas mismas.

En el caso de Colombia, llaman la atención las numerosas experiencias de organizaciones de mujeres que han surgido alrededor del tejido como una forma práctica y también metafórica de reconstruir el tejido social. ¿De qué manera? Al igual que ha sucedido en múltiples contextos de guerra, las mujeres se han apropiado de un lenguaje que histórica y culturalmente se les ha asignado: el lenguaje del tejido, el bordado y la costura.

Las mujeres retoman este quehacer y lo utilizan como una forma para narrar, denunciar, sanar los dolores producidos por la guerra y construir memorias. Como mencionamos en el capítulo I, las experiencias que utilizan el tejido como plataforma narrativa han sido muchas, muy diversas y se han dado en distintos contextos y latitudes, encontrando indistintamente en la cultura, la historia y el tiempo, un hilo que une estas prácticas manuales y creativas con una voz de denuncia, indignación y organización.

El resultado visual y manual derivado de la práctica de tejido en dichos contextos ha recibido diversos nombres: textiles testimoniales, arpilleras, tapices, tejidos de memoria, *conflict textiles*³², textiles de resistencia, entre otros. Todos ellos válidos para hablar de la misma expresión, pero diferenciándose en ciertas especificidades como las técnicas, los materiales utilizados y la decisión particular de las creadoras para utilizar uno u otro concepto.

En medio del conflicto surgen proyectos que intentan resarcir y reconstruir los lazos de confianza que la guerra se llevó. Una de las formas que han resultado más exitosas para recomponer el valor propio y tejer redes solidarias entre las personas en situaciones de conflicto y contextos de violencia, son las expresiones artísticas y creativas en sus diversas manifestaciones: teatro, danza, escritura, performance y tejidos que han llenado de color espacios que estaban vacíos, han dado voz a los que estuvieron silenciados por mucho tiempo, ha sido el tiempo y el momento de encontrarse para unir historias en una sola voz solidaria y de ayuda mutua por el reconocimiento del dolor compartido y el caminar hacia un mismo fin que emprenden las mujeres en busca de justicia, dignidad, verdad y reparación.

El arte –entendido como prácticas creativas- ha sido un medio para la cohesión y movilización social, se ha convertido en una forma de activismo al mismo tiempo que las prácticas creativas han servido para recuperar el valor y la confianza en uno mismo.

Conociendo esto se comprende de qué modo las actividades creativas pueden ser una herramienta poderosa al ponerse al servicio de la recuperación de la memoria. Cuando la memoria se ha fragmentado o perdido como resultado de situaciones dolorosas y extremas, los lenguajes simbólicos y los procesos creativos pueden dar acceso a la conexión con el pasado (Olaechea y Engeli, 2012: 63).

Entre las diversas experiencias alrededor del tejido que han surgido en Colombia, se encuentra el del *Costurero Tejedoras por la Memoria de Sonsón* en el municipio de Antioquia, conformado por aproximadamente 25 mujeres. Este costurero tiene 7 años desde que se conformó a partir de la intervención de dos antropólogas: Natalia Quiceno e Isabel González. Apoyadas por un proyecto de la Universidad de Antioquia llevaron en el 2009, talleres de tejido y elaboración de quitapesares para compartir con las mujeres que hacían

³² Roberta Basic, página web:
<http://cain.ulster.ac.uk/conflictextiles/>



parte de la *Asociación de Víctimas por la Paz y la Esperanza de Sonsón*, uno de los municipios de Antioquia más afectados por la violencia. Desde entonces, este grupo se ha consolidado formalmente como tejedoras por la memoria, se reúnen una vez a la semana para tejer, recordar, llorar, acompañarse y generar acciones en la búsqueda por sus desaparecidos. Este costurero lo conforman mujeres que son madres, abuelas, esposas, viudas que fueron víctimas también del desplazamiento forzado.

En el año 2014 el costurero recibió la medalla *Antioqueñas de Oro*, que es un reconocimiento otorgado por la Gobernación de Antioquia y la Secretaría de Equidad de Género para aquellas iniciativa y acciones femeninas que se han destacado por contribuir con su trabajo a promover la paz y la reconciliación en Colombia.

En un viaje a Medellín en el 2011 tuve la oportunidad de conocer, gracias a Isabel González, a varias de las integrantes de este costurero, por lo que desde entonces he seguido el proceso de consolidación de esta organización y me he enriquecido tanto teórica como metodológicamente con esta experiencia, ya que fue el motor que me impulsó a llevar a cabo esta investigación y posteriormente proponer el intercambio de experiencias entre México y Colombia.

En una entrevista que le realicé a Isabel González en el 2014 en México, me contó sobre la importancia del costurero en la construcción de memorias de mujeres campesinas desplazadas y sobrevivientes del conflicto armado:

En Sonsón yo creo que el tejido ha sido una forma de recordar lo que cada una es y de recordarles la autonomía y recordarles que son mujeres muy creativas, tienen la fuerza de hacer, y eso lo digo porque desde que empezamos a hacer las muñecas nos reflejamos ahí. De repente haber tejido - fui capaz de hacer esto-, es como un reconocimiento, entonces creo que ahí el tejido empodera. Tejer es como un momento de libertad, y en esas mujeres es el tiempo para ellas, y cuando lo hacemos colectivamente se hace un trabajo solidario.

¿Qué significa ser tejedora por la memoria?, le pregunto.

Ser tejedora de la memoria significa dignidad, significa valor, tener mucho valor para denunciar y reclamar el derecho a la verdad y la justicia que en muchos años ha estado negada, o no ha sido posible esclarecer un derecho que necesita mucho trabajo, porque ese derecho no es que lo dé el estado, es que sepan que ellas también tienen un derecho a la verdad y la justicia. Ser tejedora de la memoria es poder bordar y tejer, y escribir y pintar con mucho detalle qué pasó, porque se requiere denunciar y esclarecer.

Vemos que no es casual que el tejido sea una buena metáfora que une y cose relaciones sociales que se encuentran fragmentadas, dando un nuevo significado a lo creado tanto individual como colectivamente. Es un momento de creación y sanación continua que permite a las ejecutantes darse un valor agregado como mujeres, como creadoras, como luchadoras.

Isabel concluye:

La finalidad del costurero fue generar un espacio de encuentro y de compartir horizontalmente, pero para poder hacer cosas juntas, y ahí es donde surge, como metodología, proponer el tejido, pero no el tejido como una excusa para hablar, sino que el tejido fuera la herramienta, el modo, la forma de hacer. Entonces no era, tejamos para distraernos y luego conversar, sino que el tejido se convirtiera en el objeto de memoria, que en sí fue lo que se quería proponer.

Las obras del costurero

Me llamó mucho la atención el tipo de tejidos que se realizan dentro del costurero para narrar sus historias. Entre las piezas elaboradas se encuentran: tapices donde se utiliza la técnica de patchwork o tela sobre tela; cojines bordados con árboles genealógicos donde aparecen las familias completas con sus familiares ausentes y los sobrevivientes; una colcha de reconciliación que es una obra colectiva hecha a base de cuadros de tela donde cada una expresó un sueño o un deseo y luego se unieron en una sola colcha; muñecas de trapo acompañadas por una historia de vida; quitapesares; cuadros de tela sobre unicel; una cartografía bordada de 2 mts x 2mts donde se narra el conflicto armado por año, contando los agravios sufridos por las tejedoras, se nombra el acto, el año y el lugar. Cada uno de estos elementos creados con sus manos y sus pensamientos, representa el paso por diversos momentos doloroso que puntada tras puntada han logrado zurcir emocionalmente.

Cada movimiento de la mano que empuja la aguja dentro y luego fuera del tejido se refleja en cada puntada, y cada una de ellas muestra la memoria como una actividad física, un proceso material por el cual los artistas dan sentido a los acontecimientos internos y externos en el mismo acto (Cooke and MacDowell citado en Frangher, 2014: 67) [Traducción mía]³³.

³³ “Every movement of the hand that pushed the needle in and pulled it out is reflected in each stitch, and each shows memory as a physical activity, a material process whereby artists make sense of events inwardly and outwardly in the same act”.



Árboles de la vida
Fotografía: Isabel González



Cartografía tejida sobre el conflicto armado
Fotografía: Mariana Rivera



Fotografía: Isabel González



Exposición de las piezas del costurero en Sonsón, Antioquia
Fotografía: Isabel González



Todos estos productos o materialidades de la memoria me resultaron tan potentes y necesarios que mostré interés por realizar un intercambio de experiencias alrededor del tejido con la idea de que las tejedoras de mi país pudieran conocer formas en que otras mujeres utilizan el tejido para construir narrativas, tejer historias, pero sobre todo que pudieran ver cómo la organización y la solidaridad generada alrededor del oficio de tejer puede efectivamente transformar realidades incluso en escenarios sumamente violentos.

Fue así que planeé junto con Isabel González que los tejidos de las mujeres del costurero de Sonsón viajaran con ella a México y que pudiéramos itinerar una exposición con la idea de socializar este tipo de narrativas textiles para que mujeres tejedoras de México pudieran conocer y reflexionar sobre esta forma de hacer memoria utilizando el tejido como plataforma de comunicación. A continuación, describiré lo ocurrido durante la gira con la exposición.

5.4 Las rutas que se tejieron con la exposición

A partir de la constante inquietud que se fundamenta en el compartir y extender redes de conocimiento y experiencias, me propuse hacer de esta investigación una práctica participativa basada en la creación colectiva para hablar de lo sensible y permitir que colectivos de mujeres de Colombia y México, a pesar de sus diferencias históricas y geográficas, entraran en contacto para conocerse a través de sus hilos y puntadas.

Después de casi tres años de estar en constante comunicación con Isabel González, logramos consolidar la propuesta de generar un intercambio de trabajos entre las tejedoras de Colombia y las de México. Fue así como organizamos traer a México la exposición que se tituló *Tejer con el hilo de la memoria: Puntadas de dignidad en medio de la guerra, Sonsón, Antioquia 2009-2014*. La exposición recopila 5 años de trabajo de las mujeres del Costurero *Tejedoras por la Memoria de Sonsón* y estuvo compuesta por diversos trabajos realizados a lo largo de estos años: muñecas, quitapesares, cojines bordados con los árboles de la vida, la cartografía del conflicto armado e impresiones en papel de los cuadros de tela sobre unícel.

A la par de la exposición, realizamos una muestra audiovisual con algunos trabajos compilados sobre el tema de tejido y memoria. Organizamos también talleres de muñecas y quitapesares.

La exposición se realizó con apoyo del Museo Casa de la Memoria de Medellín y el resto fue realizado de manera autónoma. También contamos con el apoyo de amigos y organizaciones solidarias que se prestaron a colaborar de manera voluntaria.

Durante tres meses, de noviembre del 2014 a febrero del 2015 itineramos la exposición y socializamos con colectivos textiles que consideramos relevantes por el trabajo que realizan, para poder difundir, intercambiar e involucrar a las personas en los talleres que impartimos. Sumado al trabajo de la exposición y talleres, me encargué de documentar en video todo el proceso vivido durante los tres meses de recorrido, dando como producto final el documental del que ya he hablado en el capítulo anterior que se titula *El hilo de la memoria*.

Lo que llamó mi atención de lo ocurrido en estos lugares a lo largo del recorrido por México de la exposición y las entrevistas que pude realizar a los colectivos con quienes intercambiamos experiencias, fue que existe una concepción generalizada en las tejedoras y bordadoras en la que coincide la visión del tejido, el telar y sus productos, como medios narrativos de comunicación, por un lado. Por el otro, enfatizan en la relación que existe entre ser mujer y ser tejedora. Más adelante veremos cuáles son las opiniones de los diversos colectivos que pudimos entrevistar después de haber dado a conocer el trabajo de las tejedoras colombianas.

Con el siguiente texto de Isabel González dimos apertura a la exposición:

“El trabajo de la memoria implica poner en juego escenarios, actores, dispositivos y apuestas que dan lugar a nuevas relaciones sociales, a transformaciones subjetivas que comunican no sólo el sufrimiento, sino, la dignidad y la resistencia que emerge en medio de la guerra. La exposición propone reconocer y potenciar el valor del tejido para narrar, a partir del trabajo emprendido por las Tejedoras por la Memoria de Sonsón, que a través de sus manos, hilos, agujas, palabras y silencios, dan sentido a lo sucedido y configuran un espacio de enunciación colectiva, un costurero para fomentar un oficio, tramitar el dolor, devolver la dignidad a los ausentes, celebrar la vida y restaurar el tejido social roto por la guerra. Esta exposición reflexiona sobre la vida de las tejedoras y la situación de ser víctimas y sobrevivientes del conflicto armado. Cada tejido está cargado de emotividad, es una pieza única, con un lenguaje propio que emerge de su proceso creativo y sanador. Estos



tejidos son un llamado a la no-repetición de los crímenes cometidos y a la sensibilización de la población frente a las luchas por la memoria, la verdad, la justicia y la reparación de las víctimas”.

Ciudad de México y taller de quitapesares

La primera exposición la realizamos en el Centro Cultural Benemérito de las Américas de la Ciudad de México, ubicado en la Plaza Centenario del centro de Coyoacán. Durante una semana estuvo en exhibición la exposición e impartimos el taller *Tejido y Memoria*, el cual consistió en primer lugar, en un recorrido por la exposición contando la historia de cada una de las piezas para posteriormente hacer una reflexión en colectivo respecto a lo observado. Después se dio el taller de quitapesares, introduciendo la historia de estos muñecos a través de la lectura en voz alta de literatura relacionada. La cantante Natalia Magliano brindó una función para la inauguración del evento y el músico Juan Pablo Villa dio el concierto de clausura. Este esquema musical con la intervención de talleres y audiovisuales fue un formato que acompañó la exposición en casi todo su recorrido.



Cartel de la exposición

En esta primera exposición en el espacio urbano pudimos intercambiar con personas interesadas en la temática que específicamente iban a conocer esta experiencia y que se habían enterado previamente a través de redes sociales, pero también personas que pasaban por el lugar en ese momento y se detenían a mirar y conversar.

De los intercambios más relevantes fue el que se realizó con el colectivo *Fuentes Rojas. Bordando por la paz y la memoria, una víctima un pañuelo*. Este es un colectivo que se dedica a bordar sobre pañuelos blancos los casos de desaparición forzada y asesinatos en el contexto actual que comienza con la llamada guerra contra el narcotráfico. Esta acción se realiza en el espacio público todos los domingos en el parque centenario en Coyoacán, a un costado del centro cultural donde realizamos la exposición.

Esta iniciativa colectiva comenzó en el 2011 para visibilizar a todas las víctimas del periodo de violencia exacerbada en el país que se intensificó durante el gobierno de Felipe Calderón y que continúa hasta la fecha. En una entrevista realizada en enero del 2015 a Tania Andrade, integrante del colectivo, comentó sobre el surgimiento del proyecto de bordado en el espacio público:

Este proyecto tiene la intención de construir de manera colectiva en el espacio público un memorial ciudadano, invitando a bordar a la gente que pasa por ahí y se detiene a ver. Había el interés de visibilizar a las víctimas dentro del espacio, presentarlas, hablar del tema, y propiciar la vinculación ciudadana.

Bordamos pañuelos blancos como manera simbólica de despedida, y bordamos en rojo a las víctimas que han sido halladas, que han sido asesinadas y también se borda en verde, esto lo retomaron mamás de los desaparecidos con la esperanza de encontrar a sus hijos, a sus familiares, y el pañuelo tiene narrada cómo es hallada la persona, en que circunstancia, la fecha y el lugar. Nosotros creemos que el bordado nos permite acercarnos a ese momento de reflexión, de silencio, de encontrarnos con el otro, es una manera en que las personas pueden entregar su energía, su esperanza, su tiempo. Es una actividad que no tiene fronteras.

Posteriormente, le pregunto sobre la importancia que tuvo para ella y el colectivo haberse encontrado con el trabajo de las tejedoras colombianas, al respecto comentó:

El encuentro con Isabel y las tejedoras de la memoria, ha sido un encuentro maravilloso y es bien importante el encuentro con otras personas, con otras mujeres, no es una cosa de género porque es abierto a la comunidad, a la sociedad entera, sin embargo, si creemos que en este proyecto donde se borda, se teje, se hace memoria, es una cuestión femenina. Pensamos de dónde viene la memoria y cómo inicia en el vientre materno, entonces creemos y lo que logramos hacer son espacios de tiempo, que haciendo una analogía de lo



que es el útero, es lo que hacemos en la plaza, es este espacio de contención donde podemos denunciar, donde podemos llorar, donde nos podemos abrazar, donde nos podemos encontrar, y donde podemos de esta manera digna exigir la justicia y encontrarnos. (Entrevista realizada a Tania Andrade en Coyoacán en enero del 2015).

En el proyecto *Bordando por la paz y la memoria, una víctima, un pañuelo* se conjuga la toma del espacio público, la expresión creativa que se imprime en cada bordado, la acción de construir un memorial de manera colectiva y la necesidad de hacer pública la reflexión a la situación que vivimos en el país.

Invitamos a este colectivo a la exposición realizada en el Centro Cultural Benemérito de las Américas. Tania Andrade participó en el taller de quitapesares, pudiendo compartir la experiencia de su colectivo y generándose una primera red que posteriormente se concretaría con más fuerza al año siguiente en Colombia durante el Primer Encuentro de Tejedoras por la Memoria y la Vida.

Se realizó un intercambio de pañuelos entre el colectivo Fuentes Rojas. *Bordando por la Paz y la Memoria* y el costurero Tejedoras por la Memoria de Sonsón.

Otro encuentro interesante que se dio durante el taller de quitapesares fue con un joven originario de Guerrero, su nombre es Antonio Pantoja. Llegó por casualidad a la exposición y se quedó al taller de elaboración de quitapesares. Nos contó la historia de su infancia, una historia triste y dolorosa que le ha costado mucho trabajo superar. Su anhelo era poder trabajar con niños porque deseaba ayudarlos a mitigar ciertos dolores o traumas que suceden durante la infancia y que es difícil tramitar ese dolor sin un tipo de ayuda. Entonces, a partir de entender la función “curativa” que tienen los muñecos quitapesares como pequeños liberadores de dolores y pesares, fue una metáfora potente que le ayudó a Antonio a idearse un nuevo camino en su vida.

A partir de ese momento le seguimos la pista, intercambiamos contactos y al poco tiempo comenzamos a ver en las redes sociales que se había vuelto maestro de quitapesares y que viajaba por el país impartiendo talleres a los niños en distintas escuelas. Se inventó una modalidad de quitapesares “ecológicos” elaborados con materiales reciclados y ahora se encuentra realizando un cuento sobre los quitapesares, sale en periódicos y trabaja de tiempo completo impartiendo estos talleres, incluso una documentalista española le está haciendo una película sobre su historia con los quitapesares. Cuando hablamos con él se

expresa muy agradecido porque dice que los quitapesares le cambiaron la vida y lo sacaron de una fuerte depresión para darle una nueva perspectiva que comparte ahora a lado de muchos niños.

Este pequeño ejemplo de alguien que pudo contagiarse del acto “simbólico” que representan los quitapesares y que a su vez la capacidad de asombro frente al acto creativo que implica la elaboración de estos muñecos, así como la intención de regalarlos a quienes deseamos aliviar dolores, me parece un estímulo fundamental para la antropología aplicada que pretende de algún modo transformar realidades, estimular procesos de organización comunitaria y propiciar soluciones a problemas concretos hacia un beneficio de las sociedades.

La historia de Antonio es la confirmación de que estos trabajos son útiles y necesarios, que pequeños actos poéticos y metafórico como este pueden significar un impulso para otras personas a transformar su situación personal y su entorno para extender lazos solidarios desde lo sensible y plasmarlos en algo material.

Intercambio con el colectivo Malacate Taller Experimental Textil en Chiapas

Como segundo espacio para continuar la exposición, elegimos viajar hasta el estado de Chiapas, al sur de México. Nos pusimos en contacto con el colectivo de tejedoras *Malacate Taller Experimental Textil* con la que otra colega antropóloga Karla Pérez Cánovas trabaja en conjunto con las mujeres tejedoras de Zinacantán, específicamente en una comunidad tzotzil llamada Nachig. Con ellas pudimos compartir un día entero en su espacio de trabajo, ellas nos mostraron los bordados y el tejido que realizan en telar de cintura de manera cotidiana para vestir y para comercializar, pero además nos mostraron una colección especial de bordados que elaboraron sobre el tema de la memoria.

En esta serie de pañuelos bordados eligieron eventos históricos significativos donde ha sido evidente la injusticia social y la violencia en el país, como lo es el caso de la represión a los floricultores en Atenco, el conflicto de los profesores en Oaxaca, los constantes feminicidios y la reciente desaparición de los 43 estudiantes en Ayotzinapa, Guerrero.



Tejedoras del colectivo Malacate Taller Experimental Textil mostrando los pañuelos bordados
Fotografía: Mariana Rivera

Decidieron bordar sobre pañuelos de tela imágenes representativas de esos momentos y luego los expusieron por primera vez en la vía pública en San Cristóbal de las Casas para visibilizar estos eventos y generar una reflexión en los espectadores. Posteriormente estos pañuelos han salido de México para ser expuestos en otros países.



Detalle pañuelo bordado
Fotografía: Mariana Rivera

Finalmente, se hizo un intercambio de pañuelos bordados, conservaron uno de las mujeres colombianas y enviaron otro de vuelta.

A propósito de la entrevista con Karla Pérez, ella mencionó lo siguiente, primero con respecto a la importancia que ella encuentra en el acto de tejer según su experiencia y, en segundo lugar, narra el momento en el que ella comprende como antropóloga la importancia de tejer en el contexto de estas mujeres y el poder que según ellas, tiene la tejedora en el contexto indígena de Los Altos de Chiapas:

Algo que me hizo quedarme en los Altos es precisamente el convivir con las compañeras tejedoras, porque a través del tejido ellas me enseñaron que se podía sanar la vida, porque cuando tejes estás contando tu historia, estas contando quién eres, de dónde vienes, quiénes están atrás de ti, cuáles son tus antepasados, pero también como mujer cuentas cómo te sientes, es una manera de plasmar tus estados de ánimo.

Una noche me quedé en casa de una comadre en Zinacantán y dijimos que íbamos a contar cuentos de terror, entonces los niños comenzaron a contar cuentos de terror y una de las hijas de mi comadre dijo, -yo voy a contar uno-, y cuenta que un día un caballo blanco pasó por la casa y estaba relinchando, no paraba y daba vueltas, hasta que mi mamá salió con el vix (que es uno de los palos que se utiliza para tejer) y se lo aventó. En ese momento, el caballo cayó y ya no se pudo levantar. Posteriormente a esto volvió a salir la conversación en una mañana y una de las tejedoras me dijo, -¿te acuerdas del cuento que te contamos?- Pues no está completo, no te lo contó todo. Entonces me dijo -ese palo me lo pasé por el culo, porque así tiene que ser para que tenga poder-. Cuando ella me contó eso se me hizo muy fuerte, ahí fue que descubrí el sentido del telar y de la mujer tejedora. La mujer tejedora tiene poder y es creadora de vida a través del telar, pero también es protectora. A través de las herramientas de trabajo puede proteger a su familia de seres sobrenaturales como el caso de Zinacantán, esa relación que tienen ellos con su territorio y esos seres de la naturaleza (Entrevista con Karla Pérez, realizada en Chiapas en diciembre del 2014).

El trabajo de este colectivo es interesante porque surge justamente de una investigación antropológica que Karla comenzó durante la licenciatura y que continuó investigando en su tesis de maestría. Pasó tiempo suficiente conviviendo con las tejedoras hasta generar no sólo una fuerte confianza, sino que ha extendido esa complicidad a lazos de cooperación que les ha permitido tanto a las tejedoras como a Karla en su papel de mediadora, y como una integrante más del colectivo, obtener beneficios mutuos y colaborativos que ha posicionado a este colectivo no sólo en el mercado local sino fuera de Chiapas y hasta fuera del país.



Para las mujeres, este tipo de organización es relevante en sus vidas porque modifica gran parte de su forma de vida, les permite ser independientes económicamente e igualmente generan lazos solidarios para una mejor calidad de vida. Al mismo tiempo, fortalecen los conocimientos involucrados en las distintas técnicas textiles, pues parte de la misión de este taller es el rescate de las técnicas que se están perdiendo, por un lado, y por el otro, significa la posibilidad de intercambiar conocimientos en torno al diseño para posicionarse en un mejor lugar en el mercado las piezas que se elaboran y a un precio justo:

Otra parte es compartir, nos interesan mucho los jóvenes, las generaciones que vienen y una de las acciones que hacemos es ir a universidades a compartir nuestra historia para de alguna manera inspirar a otros compañeros y hacerles ver que se pueden generar proyectos sin la necesidad de mucho dinero. (Entrevista con Karla Pérez, realizada en Chiapas en diciembre del 2014).

El proyecto no sólo se ha involucrado en las cuestiones de producción y venta, sino que también han realizado trabajos con respecto al tema de la memoria y se han tejido redes y alianzas con otros colectivos textiles, artistas y diseñadores que aportan creativamente para enriquecer el trabajo de las tejedoras para que puedan adquirir nuevos conocimientos que puedan implementar en su producción, lo cual no sólo mejora las ventas sino que ponen en práctica conocimientos de otra índole que se hacen necesarios para la subsistencia en el contexto contemporáneo.

A manera de conclusión, Karla comenta con respecto al encuentro con los tejidos de las mujeres colombianas:

La exposición de las compañeras colombianas ha sido muy fuerte, aún no hemos hecho la reflexión pero el día de la exposición lo vi, cruzamos algunas palabras las compañeras y yo y creo que va a ser un referente para nosotras porque de repente quieres hacer cosas, quieres contar cosas pero no sabes cómo, o sea ahí tienes los materiales, tienes los hechos encima de ti, la experiencia, pero no sabes cómo, entonces yo sí creo que el trabajo de las compañeras para nosotros es muy importante y damos gracias a la vida de que haya llegado su trabajo y ellas a través de su trabajo. Nos va a servir mucho para darnos idea e ir empezando a contar nuestras historias desde acá.



Al concluir la exposición en el museo Na Bolom, con las compañeras de Malacate

Taller de muñecas en la cooperativa La Flor de Xochistlahuaca

Posteriormente partimos hacia Xochistlahuaca, Guerrero. Montamos la exposición en el espacio de la cooperativa *La Flor de Xochistlahuaca*.

A la par de la exposición, se realizó durante una semana un taller de elaboración de muñecas. La duración del taller fue de una semana, 5 horas diarias.

El objetivo del taller fue hacer un ejercicio de autorepresentación a través de las muñecas con la idea de que fueran el detonante de historias personales que pudieran compartir entre ellas. El trabajo manual que implicó la elaboración de las muñecas estimuló información importante para mi reflexión en la investigación.

En un principio algunas mujeres se mostraron renuentes al taller porque en general ellas prefieren aprender nuevas técnicas que puedan implementar en la práctica textil con la idea de generar mayores ingresos, y de entrada la producción de muñecas no les parecía tan atractiva en este sentido, sin embargo, posteriormente al ver el resultado, las muñecas se convirtieron en un producto que se pone a la venta y que tienen buena demanda por parte de los compradores.



Elegimos esta actividad porque por un lado aprenderían algo nuevo, y por el otro sería una forma en que ellas podrían representarse a sí mismas y hablar de sus historias personales como mujeres, como indígenas y como tejedoras.

Conforme las muñecas fueron tomando cuerpo, el entusiasmo de las mujeres crecía y las que en un principio parecían menos interesadas, al final terminaron haciendo más de una muñeca.

En el proceso de elaboración, cobijadas por las piezas de la exposición, surgieron diversos temas y se evidenciaban las habilidades manuales de unas y otras. La creación individual de cada una estimulaba a la otra al ir cotejando los avances de cada muñeca. El ojo que bordaba una en el rostro de su muñeca, le inspiraba a la otra ponerle aretes, a su vez esto estimulaba a otra a ponerle cabello largo y así sucesivamente cada una iba personificando su muñeca pareciéndose cada vez más a su creadora. Fue un acto de creatividad e imaginación que se detonaba como un efecto dominó.

Demostraron que su creatividad no tiene límites, poniendo énfasis hasta en los más pequeños detalles, los aretes, la forma de la boca y las cejas, el atuendo que por supuesto engalanaron con huipiles tejidos en telar de cintura, las enaguas y por supuesto el tocado en el cabello.

Una vez finalizadas las muñecas, cada una compartió colectivamente la historia de su muñeca, quién era y por qué era importante o significativa en su vida. En este ejercicio afloró la emotividad contenida en la historia de cada muñeca. Cada una habló de su historia personal mientras contemplábamos su muñeca. A continuación, algunos ejemplos de los testimonios colectados:

*Mi nombre es **Margarita López de Jesús**, soy de Xochistlahuaca. Yo empecé a tejer desde los 12 años, venía a los cursos aquí como mi tía Florentina y las demás artesanas daban talleres y así yo aprendí a tejer y aprendí a hilar también con ella, desde entonces quise trabajar del tejido, pero como iba a la escuela entonces dejé de tejer y ya me fui a Acapulco y cuando regresé me puse a trabajar más duro que nunca, entonces pues si cuando empecé a trabajar el telar de chiquita no me gustaba porque mi mamá me pegaba porque no me salía bien la tela, pero cuando regresé como ya estaba grande ya agarré la onda, entonces estuve trabajando y me gustaba a tejer porque de ahí sale el dinero, por eso me gusta, me apuro a hacer cosas así, por ejemplo algún pedido, no me fijo si hay tiempo o no hay tiempo pero agarro el pedido y lo hago, me encanta tejer y enseñar.*

La muñeca que hice se llama Florentina, ella es una señora muy trabajadora, le gusta tejer mucho. Ella formó un grupo que le gustaba apoyar a las artesanas, entonces formó grupo y se apoyaban. Salían a vender sus prendas. Aquí en Xochis, cualquier reunión que ella ve que no está bien, ella le decía en su pensamiento que ella sabía que no es correcto, ella era política también antes y ya por su edad se cansó. Ella me decía que los ciudadanos nada más vienen cuando quieren ser candidatos y le dicen que quieren apoyar a su grupo y luego no cumplen, no apoyan, por eso dejó de ser política, pero cualquier cosa que no estaba de acuerdo lo decía y si ella ve que es correcto, por ejemplo, si viene una escuela, por ejemplo cuando vino la secundaria ella apoyó aunque no tiene hijos pero apoyó que la escuela quedara aquí en Xochis. Fue comité de la escuela y ella participaba mucho en eso, fue comité de primaria. No era mi mamá la que iba a las reuniones sino ella. Igual le gusta mucho hacer hilado de algodón.

Aunque ya murió yo siento que ella sigue en el grupo, siempre va a estar presente en todo. Yo todavía no siento que ella no está aquí, yo siempre estoy pensando que ella está con nosotras.

*Soy **Antonia Brigida Guerrero Santa Ana**. Yo nací en Xochistlahuaca. Nací en 1966 ahorita casi tengo 48 años. Cuando yo aprendí telar de cintura a los 6 años, estoy jugando con un telar chiquito. Cuando tengo 8 años ya hice servilleta, hice de montar hilo. Lo hice todo solita porque no me gustaba que me enseñara mi mamá porque me regañaba. Cuando estoy aquí y después con la señora Florentina vino una persona que iba a enseñar de concha de armadillo y yo aprendí aquí, sólo eso aprendí aquí y que me enseñaron, sólo esa técnica, todo lo demás sola. Me gusta aprender sola, no me gusta que nadie me diga que me enseñaron.*

Cabe señalar que Antonia es una de las tejedoras más diestras y de las pocas que sabe tejer una técnica bastante compleja en el telar de cintura que es a la que se refiere en su testimonio, la que le nombran *concha de armadillo*. Ella cuenta sobre la historia de su muñeca:

Mi muñeca se llama Antonia, soy yo a los 7 años. No está bonita su nahua porque cuando estoy chiquita no tengo mi ropa, porque mi papá buscaba a su amante y buscaba dinero para dar a su amante y no nos mantenía a nosotros, entonces no tenía ropa cuando estaba chiquita, me compraba mi tía, pero no mi papá, a él le gustaban las mujeres, no le gustó mi mamá ni sus hijas. Por eso mi muñeca no tiene ropa buena, está hasta medio rota.

Estoy en la cooperativa desde hace 7 años. Si ha sido bueno para mi estar en la cooperativa porque nos ayudamos a mantenernos. No tengo ni marido ni hijos, solo vivo con mi mamá.

No me he casado porque los hombres nada más van a buscar a su amante y no mantienen a las mujeres. Estoy sola, me gusta mantenerme sola. Si busco marido no voy a tener la ropa que tengo, va a andar solo de pedo (risas). Los hombres toman donde quieren, no te dan dinero, buscan amante, por eso no me quiero casar, por eso prefiero mantenerme sola, soy feliz así. Me gustó mucho el taller, quiero aprender más. Me voy a llevar mi muñeca a mi casa y no la voy a vender.



Mi nombre es Yecenia López de Jesús y mi muñeca es muy diferente a todas, es muy flaquita, su pelo no es negro, es una señora ya grande, tiene canas. Esta muñeca se llama Divina porque así se llama mi mamá. Ella es una de las mujeres que me enseñaron a tejer desde muy pequeña. Y luego en este espacio se hace el taller anual y también venía aquí a tejer con la maestra Florentina, mi tía y todas las que están aquí fueron mis maestras y Silvia fue mi compañera del taller de hilado. Yo quise hacer esta muñeca porque fue la primera que en casa me enseñó a tejer, a valorar el trabajo que nuestras abuelas siempre hicieron. Su hipil es muy bordado, su cabello con canas, sus aretes, es una mujer amuzga de la región costa chica y es la manera tradicional de vestir. Este es el peinado que le llamamos enredo, se necesita una súper cabellera larga para hacer el enredo. Me la voy a llevar a la casa y se la voy a dar a mi mamá.

Vi mucho compañerismo entre las mismas compañeras durante el taller y se conjugaron tres generaciones en el taller, hubo mucha comunicación y entendimiento.

Como podemos ver, la mayoría de las mujeres decidieron hablar de cómo habían comenzado a tejer en telar de cintura, sobre quiénes las había iniciado en esta actividad. También enfatizaron en lo difícil que fue aprender de la gente mayor de quienes constantemente expresan que las regañaban y golpeaban si no aprendían rápido.



Elida presentando su muñeca
Fotografía: Mariana Rivera

Por otro lado, cuentan la experiencia que ha sido trabajar en la cooperativa de manera organizada. El testimonio de Antonia es interesante puesto que decide representarse a sus 7 años de edad cuando ella recuerda que su padre no les daba dinero ni buena ropa para vestir. Este ejercicio le permitió a ella hablar de su pasado y sobre todo expresar los motivos por los que en el presente ha decidido permanecer soltera y vivir del trabajo que le da su telar.

Finalmente, entre todas, elaboraron una muñeca más grande que enviaron en intercambio a las tejedoras colombianas. La muñeca que hicieron representaba a doña Florentina -de quien ya hablamos en el capítulo anterior-, fundadora de la cooperativa, una mujer rebelde que escapó al estereotipo y a todo aquello que se les asigna socialmente a las mujeres amuzgas. Dedicó su vida a la conformación de un espacio de trabajo colectivo, fundó esta nueva forma de organización artesanal, impulsó y reactivó el cultivo del algodón, e incentivó el aprendizaje de las técnicas tradicionales del telar de cintura. Organizó también por primera vez el taller gratuito de telar de cintura para niñas.

Florentina falleció recientemente, por lo que su figura está aún muy presente entre las tejedoras, pues era muy querida, admirada y respetada por todas las mujeres. La muñeca fue cargada de toda esa emotividad y cariño. Le tejieron un corazón en el pecho, y dentro de éste le colocaron unas semillas de algodón, con la idea metafórica de que las tejedoras colombianas al recibirla, pudieran extraer las semillas de algodón y sembrar la vida de Florentina en otro lugar.

Comparto aquí las emotivas palabras finales que dio Yecenia en la clausura del taller en donde explica la identidad de la muñeca que elaboraron colectivamente para enviar como regalo a las tejedoras colombianas:

Esta muñeca se llama Florentina. Tiene una historia larga, creo que es la más importante. Florentina sigue viva, ella fue la fundadora de esta cooperativa y fue una mujer del telar, fue una mujer de hilados, fue una mujer de algodón y lo que se hizo fue bordarle a la muñeca un corazón, y adentro tiene dos semillitas de algodón, trae su enagua, su huipil muy floreado. Este es un trabajo que no hice yo sola ni una sola persona, sino que es una muñeca colectiva. Alguien le tejió los ojos, su cabellera muy larga, su boca, sus ojos, y quisimos que ella sea la muñeca, la persona que viaje, que vaya a Colombia.

Hemos decidido que ella sea la muñeca que vaya y cuente la memoria viva, que las tejedoras ñomndaa siguen tejiendo, siguen cosechando el algodón, que las semillas que ella dejó siguen brotando, que retoñan nuevos telares, porque ella fue la persona que



empezó a realizar los talleres a niñas y niños en telar de cintura. Seguimos resistiendo, seguimos tejiendo. Creemos que este es un trabajo que nos identifica como amuzgas, que nos identifica como pueblo ñomndaa. Es un trabajo que nuestras abuelas nos heredaron siempre, y es un trabajo que ella siempre amó y siempre dio todo por estar en este espacio y compartir con las nuevas generaciones haciendo cosas nuevas. Esa es la historia del trabajo que ella hizo, y es por eso que decidimos ponerle un corazón de semillas de algodón y que no es tan sólo una muñeca de trapo, sino que, en el corazón, si esa semilla se saca, se planta y brota una planta de algodón.

A nombre de la cooperativa, agradecemos a ustedes que estuvieron en nuestra comunidad compartiendo talleres y haciendo ese lazo de solidaridad, esa red de tejer, de hacer nuevas cosas. Tal vez no directamente desde el punto de vista de la venta, pero cada quien ya contó su historia y es hacerse a una misma, y al momento de hacerse se dice: soy yo, o es mi mamá, o es mi tía o es mi hermana, entonces no es tan solo una muñeca de trapo sino que realmente se pensó en alguien que tiene vida o que alguna vez tuvo vida.

El acto colectivo en torno a la creación manual implicó el contacto, el diálogo, la negociación y la posibilidad de conocerse más a fondo, pues a pesar de que conviven frecuentemente en el espacio de trabajo, ellas mismas se sorprendieron al conocer las historias particulares de sus compañeras y al encontrar tantos puntos de encuentro.

El fin de esta actividad en términos etnográficos fue indagar en las formas en que las mujeres tejedoras se expresan a través de procesos creativos como lo fue la elaboración de muñecas. Este ejercicio colectivo fue un puente que unió lo artístico, el pensamiento emotivo, las formas de ser mujer y sus múltiples significados.

Esta actividad me dejó comprender metáforas tan importantes como la noción de vida que envuelve literal y metafóricamente el símbolo de las semillas de algodón que decidieron colectivamente insertar en el corazón de la muñeca que representa a Florentina, el algodón significa fuente de vida y sustento para las tejedoras amuzgas.

La elaboración de muñecas fue un poema, un símbolo artístico y estético cargado de significados. Esta actividad me permitió como ninguna otra, ser partícipe del proceso creativo y de cómo se fueron estructurando los relatos sobre ellas mismas a partir de la creación de la muñeca individual a modo de autorepresentación y posteriormente la muñeca colectiva que dejó ver los afectos compartidos en torno a la mujer que con su trabajo y dedicación a la cooperativa, cambió la vida de muchas de sus integrantes.



**Clausura del taller de muñecas
Fotografía: Josué Vergara**

Intercambio con el colectivo Fuentes Rojas

Concluido el trabajo en Guerrero, volvimos a la Ciudad de México a cerrar con la última exposición que se realizó en una escuela autónoma de un barrio que se llama Santo Domingo ubicado en la delegación de Coyoacán. La historia de este barrio es particular porque fue uno de los primeros asentamientos “irregulares” de la ciudad y también el más grande de América Latina. Este barrio desde sus inicios se consolidó gracias al trabajo colaborativo y solidario de los vecinos y las personas que se apropiaron de los terrenos. En este lugar se fundó la *Escuela de Artes y Oficios Emiliano Zapata*, la cual se ha convertido en un centro cultural donde se imparten talleres, tiene un comedor comunitario, una imprenta, una estación de radio y un huerto orgánico.

Elegimos este lugar para la exposición y los talleres por dichas particularidades y por el interés que mostraron en prestarnos su espacio para las actividades. Para esta ocasión, invitamos al colectivo *Fuentes Rojas* para realizar formalmente el intercambio de pañuelos bordados y grabar en video un mensaje para las tejedoras colombianas.



**Intercambio de pañuelos: Tania Andrade, Isabel González y Elia Andrade
Fotografía: Mariana Rivera**

Durante la semana que duró la exposición impartimos igual que en la primera sede, el taller de quitapesares para la comunidad de Santo Domingo que frecuenta el centro cultural. Tuvimos un grupo muy diverso: niños, madres de familia, hombres jóvenes y algunas autoridades del centro cultural.

La gente del barrio mientras elaboraba los quitapesares contaba la historia de cómo se había formado el asentamiento, de la solidaridad que tuvo que existir entre los pobladores para poder construir sus casas sobre un terreno pedregoso y duro, pero también las dificultades que existían entre las familias a causa de la pelea por los terrenos. Finalmente pudimos constatar la importancia que ha tenido esta escuela para extender la educación y la cultural a los vecinos.

Sin duda el taller y la exposición trajo para los pobladores otro espacio de creación y convivencia, además de que generó en ellos reflexiones interesantes sobre el tema de la violencia y cómo se vive en el barrio diversas situaciones.

Durante el cierre de la exposición contamos con dos conciertos, uno de Roberto González y otro de León Chávez Teixeira que acompañaron la noche de clausura y se articularon finalmente distintos colectivos interesados en las experiencias textiles que surgen como narrativas en medio del conflicto social.

5.5 Una experiencia en Ecuador

En agosto del 2015 viajé a Quito con motivo del III Congreso Latinoamericano y Caribeño de Ciencias Sociales en donde presenté avances de esta investigación.

Puesto que tuve la oportunidad de estudiar la maestría en la FLACSO Ecuador y mantuve vínculos con personas que al igual que yo sostienen un interés por los textiles, me di a la tarea de organizar conjuntamente con otras compañeras y colegas un intercambio de experiencias en torno al tejido.

En el parque y centro cultural Cumandá en la ciudad de Quito, nos facilitaron un espacio para organizar una exposición. Llevé conmigo las muñecas que elaboraron las tejedoras en Guerrero durante el taller que impartimos, algunos de los pañuelos de la serie de bordados de *Malacate Taller Experimental Textil*, así como una serie fotográfica del costurero *Tejedoras por la Memoria de Sonsón, La Flor de Xochistlahuaca y Malacate Taller Experimental Textil*.



LO QUE CUENTAN MIS MANOS,
LO QUE EXPRESAN LOS HILOS:
TEJIDO DE MEMORIA Y RESISTENCIA

SÁBADO 29 DE AGOSTO		DOMINGO 30 DE AGOSTO	
10:00 - 17:00 Españada Canchas	Feria de Tejidos	10:00 - 16:00 Españada Canchas	Feria de Tejidos
10:00 - 10:30 Área de exposiciones	Inauguración de la exposición de fotos	10:00 - 11:30 Teatrillo	Proyección de Do- cumentales
11:00 - 13:00 Warmi	Taller de quitapesares	11:30 - 13:00 Warmi	Conversación Tejida
14:00 - 17:00 Warmi	Conversación Tejida	14:00 - 16:00 Warmi	Taller de crochet con bolsas recicladas

CUMANDA Red Equitativa Teñida **QUITO**

Cartel del evento

El encuentro se tituló “Lo que cuentan mis manos, lo que expresan los hilos: Tejidos de Memoria y Resistencia” y se llevó a cabo el 29 y 30 de agosto del 2015. A este encuentro se sumó un colectivo en torno al bordado llamado *Taller de Bordados Cuenca* que después se volvió un colectivo aliado. Este fue el primer punto donde se tejió el puente que permitió que al año siguiente se incorporaran como participantes y ponentes al Primer Encuentro de Tejedoras por la Memoria y la Vida realizado en Colombia y que relataré en el siguiente apartado. Este colectivo participó con mantas que han bordado con denuncias de casos de feminicidios en donde se han involucrado a diversos actores de la sociedad civil en el esfuerzo de concientizar sobre este grave problema en el Ecuador.

Además de la exposición, se siguió un formato parecido al de la exposición en México, impartimos un taller de quitapesares y se hizo una muestra audiovisual con un debate posterior y un conversatorio sobre las diferentes experiencias que se conjugaron en este encuentro.



Exposición
Fotografía: Mariana Rivera



Taller de quitapesares
Fotografía: Mariana Rivera

Asistieron bastantes participantes, pues tuvimos la oportunidad de difundir el evento durante el congreso y algunos medios de comunicación como el periódico *El Comercio*³⁴

³⁴ Aquí la nota del periódico:
<http://www.elcomercio.com/actualidad/feria-tejedoras-mexico-ecuador-quito.html>



también ayudaron en la difusión. El taller de quitapesares fue el de mayor éxito y sucedió algo similar al taller de muñecas en Guerrero donde cada participante comenzó a personificar su quitapesar haciéndolo similar a su creador, hicieron quitapesares practicantes de yoga, un quitapesar indígena kichwa, un rockero, una bailarina entre otras personalidades.

Además de esto se hizo una feria textil donde se invitaron a diversos productores textiles a vender sus piezas. Yo por supuesto contribuí ayudando a las tejedoras amuzgas y a las tejedoras de Zinacantán a promover sus textiles en tierras ecuatorianas.

Taller de Bordados Cuenca

Tuve la oportunidad de conocer en este encuentro a una de las integrantes de este taller y ahora gran amiga Diana Astudillo y la entrevisté en agosto del 2015.

Ella me contó durante una entrevista que le realicé en esta ocasión, que el *Taller de Bordados Cuenca* es un colectivo ciudadano que surge en el 2013 con la finalidad de bordar casos de feminicidio contra el olvido y la impunidad:

El colectivo nació cuando se dieron cuenta de la poca importancia que tenían los casos de feminicidios impunes en la prensa, pasaban como cualquier cosa. Decidimos bordar para llamar la atención el 8 de marzo que es el día que comercialmente se conmemora a la mujer.

Empezamos a sentarnos en la calle a bordar los casos impunes y la experiencia creció en niveles que ni nos imaginamos porque a partir de eso entramos en la discusión y el debate sobre la violencia contra la mujer. Comenzamos a bordar con adolescentes en la calle, hicimos trabajos individuales y colectivos. De los más importantes fue en el 2014 bordamos una tela de 7 metros que tenía la cifra de violencia contra las mujeres, que en nuestra ciudad es 7 de cada 10 mujeres han sufrido violencia. Esta tela comenzó a recorrer la ciudad y perdimos control sobre ella, la gente bordaba la cifra gigante, pero también plegarias, oraciones, nombres.

¿Qué hace especial este tipo de intervenciones que involucra el ejercicio del bordado?

El hecho de que sea un trabajo colectivo también quiere decir que uno lo comienza y otro lo termina, no sé si es una regla, pero así hemos hecho siempre. Por ejemplo, comenzaban las mujeres del colegio con una frase y la terminaban las mujeres en la cárcel.

Era impresionante la respuesta y mucho más en las mujeres, aunque hemos tenido amigos, a veces han sido los novios o los pretendientes que han venido a quedarse, que han venido con ganas de participar, pero si ha sido bastante femenino, incluso nos sorprendió que las chicas de los colegios, que pensábamos que se iban a aburrir, igual ellas estaban ahí y

querían hacerlo. El bordado es una forma de convocar tan importante y es muy femenino el congregarse y construir el relato.

El trabajo y objetivo de este colectivo conjuga de cierta manera los mismos elementos que vemos en las experiencias colombianas y en el colectivo mexicano Fuentes Rojas: es un trabajo que involucra el tejido y el bordado, reflexiona sobre temas de urgencia social, son realizados principalmente por mujeres para hablar sobre las mujeres, se trabaja el bordado y las vigiliadas en espacios públicos para detonar la reflexión y la participación ciudadana, y plantea trabajos colectivos en el sentido de que cualquiera puede participar de la elaboración de una misma pieza y sentirse parte.



Mantas bordadas denunciando feminicidios
Fotografía: Mariana Rivera

El encuentro con este colectivo ecuatoriano fue muy enriquecedor y para ellas sumamente motivante conocer las experiencias colombianas y mexicanas. Diana se integró el siguiente año al encuentro de Tejedoras por la Memoria y la Vida realizado en Medellín y actualmente continúa acompañando procesos de agrupaciones de mujeres a través del trabajo con tejido y memoria. En este momento apoya a un grupo de mujeres kichwas en la amazonía ecuatoriana que elaboran muñecas con diversos materiales como madera y barro



para contar la historia de sus líderes y luchadoras sociales, así como preservar y difundir rasgos de su cultura e identidad como la vestimenta tradicional y la pintura facial tan característica de la región amazónica.

5.6 Primer Encuentro de Tejedoras por la Memoria y la Vida

Para finalizar este capítulo voy a relatar la última actividad que significó el cierre de esta investigación, pero a la vez el comienzo de una nueva etapa en el movimiento latinoamericano de *arpilleristas* y tejedoras por la memoria en América Latina.

En abril del 2016 se consolidó el Primer Encuentro de Tejedoras por la Memoria y la Vida³⁵ que se llevó a cabo del 28 al 30 de abril en la ciudad de Medellín, Colombia. Este evento fue organizado por Isabel González y Beatriz Arias, auspiciado por la Universidad de Antioquia, Facultad de Enfermería, Asociación Campesina de Antioquia, el Museo Casa de la Memoria y el Museo de Antioquia.

En el marco del Encuentro, se realizó también una exposición tanto en el Museo de Antioquia como en el Museo Casa de la Memoria, donde se expusieron 85 piezas que relatan los conflictos armados de Colombia, Perú, Chile, Argentina, México, Brasil y Ecuador utilizando el tejido como forma narrativa.

Paralelamente, se llevó a cabo el Primer Festival Audiovisual “La vida que se teje” en el cual fui curadora de las películas que se presentaron en diversos recintos.

Las obras tejidas que se expusieron durante el encuentro versaron sobre cuatro ejes temáticos, los cuales pusieron a dialogar las narrativas textiles que se produjeron en distintos tiempos y contextos: vida cotidiana; memorias del dolor; la dignidad y la resistencia; movilización social y trayectorias de vida.

Llevar las piezas textiles al museo fue relevante por dos razones principales. La primera porque el museo es un espacio de reconocimiento institucional que coloca en otro plano de reflexión la producción textil que en tiempos pasados se había condenado al ámbito de lo doméstico y/o artesanal, sin haberse considerado anteriormente -al menos en América Latina- como creaciones artísticas. A sí mismo, significa reconocer el valor testimonial que

³⁵ <https://www.museodeantioquia.co/exposicion/la-vida-que-se-teje/#/>

tienen estas piezas para la construcción de memoria histórica y entender el tejido como un lenguaje. La segunda razón fue la posibilidad de que estas piezas, como resultado de experiencias de resistencia y dignidad, dialogaran por primera vez todas juntas, una a lado de la otra, y a manera de espejo reflejaran temas tan similares en contextos diversos mediadas por la misma plataforma narrativa, el tejido.

Por otro lado, el Encuentro de Tejedoras fue la posibilidad de que convivieran representantes de muchos colectivos nacionales e internacionales. Entre los colectivos participantes destacaron los siguientes:

Mujeres caminando por la verdad, Medellín; Madres Falsos Positivos Soacha, Bogotá; Costurero por la Memoria de Sonsón, Antioquia; Suju: Sueño de los parques justos; Costurero kilómetros de vida y memoria, Bogotá; Proyecto: la costura como una herramienta mediadora para la elaboración de los duelos; Mujeres de Guayacán; Mujeres de Choribá; Taller de Bordados Cuenca, Ecuador; La Flor de Xochistlahuaca, Guerrero, México; Fuentes Rojas. Bordando por la paz y la memoria, una víctima, un pañuelo, México; Proyecto memoria, tejido y salud mental, Medellín; Costurero de la Memoria, Bogotá; Costurero de Bolívar, María La Baja, Cartagena; Mujeres tejedoras de sabores de paz, Mampujan; Costurero de Putumayo; Madres de la Candelaria, Medellín; Entretejerte, Bogotá; El telar del camino, Medellín; Ecotecnias, Pasto; Fundación mujer, familia y trabajo, Bogotá.

Si bien por cuestiones presupuestales no les fue posible viajar a Colombia a las tejedoras de Guerrero o a las de Chiapas, si viajaron sus piezas textiles para formar parte de la exposición. Por su parte, Tania Andrade integrante del colectivo *Fuentes Rojas Bordando por la paz y la memoria, una víctima un pañuelo* sí pudo viajar y participar del encuentro.

También se sumaron académicos, promotores de bibliotecas, psicólogos, estudiantes, enfermeras, tejedoras y tejedores, víctimas de violencia, educadoras, trabajadores sociales, investigadores, artistas y curadores.

Se dio un diálogo e intercambio de saberes y experiencias, así como tres conferencias magistrales: la primera de la curadora de arpilleras Roberta Basic, la segunda de Gaby Franger investigadora y cooperadora alemana que ha trabajado con artistas populares en Lima y Ayacucho donde también se elaboran arpilleras; la tercera de Juana Ruiz, lideresa,



tejedora y maestra de la organización *Mujeres Tejiendo Sueños y Sabores de Paz* de Mampuján, Colombia, ganadoras del premio nacional de paz en el 2015.

Finalmente se realizaron jornadas de talleres, entre los que destacaron: curaduría de obras textiles; el tejido como emprendimiento económico: la experiencia de la Cooperativa Ecotema, y el aporte del diseño a las experiencias de tejido.

Sin duda uno de los aportes más importantes que tuvo este encuentro fue la consolidación de la Red de Tejedoras por la Memoria y la Vida que fue un primer paso en la identificación de los distintos procesos y experiencias impulsadas en América Latina donde se dignifica la vida, se hace memoria, se crean lazos solidarios y se articulan nuevas discusiones y escenarios en el tema de la reconciliación y la reparación a víctimas.

El intercambio de experiencias incentivó durante los días del encuentro una reflexión profunda sobre el quehacer de la tejedora y el tejido como una narrativa poderosa que ha permitido a muchas mujeres en el mundo no sólo sobrevivir económicamente, sino sanar y organizarse con otras mujeres a partir de las vivencias compartidas.

Las diversas agrupaciones recordaron cómo comenzaron a organizarse y a trabajar alrededor del tejido. Algunas recuerdan que el tejido se detonó después de una masacre, un desplazamiento y en su mayoría a partir de acontecimientos dolorosos como en el caso de las madres de la Candelaria en Medellín:

Nos hemos reunido una vez al mes para hacer un plantón con muchos grupos de mujeres para llamar la atención que no se ha dado respuesta ante el Estado, ante la situación de las desplazadas, de las familiares de víctimas, entonces nos paramos allá con grandes telones y las mujeres bordaron también los nombres de sus familiares y siempre estábamos alrededor de la catedral cada martes haciendo este plantón. Tejer para mi, aunque he tenido poco tiempo por las ocupaciones que tengo, pero es una manera que nosotros como mujeres buscamos para salir del dolor y de la tristeza que nos embarga la desgracia que nos ha ocurrido. (Testimonio expresado durante el encuentro de tejedoras, representante de la organización Madres de la Candelaria, Medellín. Abril del 2016).

Otro relato interesante y muy representativo en el caso colombiano, es la experiencia de Mampuján que ya mencionamos anteriormente. Juana Alicia Ruiz, una de las representantes de la organización *Mujeres tejedoras de sueños y sabores de paz*, cuenta sobre el origen de su organización y la potencia que han tenido sus tejidos a nivel nacional:

Mampuján fue desplazado en el año 2000 y este desplazamiento produjo en las mujeres en especial, un deseo de reunirnos, y comenzar a trabajar esas afectaciones por la guerra que tocan de manera particular a las mujeres. Nos dimos cuenta de que las mujeres en medio de la guerra teníamos todas las de perder. Todos sabemos que el cuerpo de la mujer es utilizado como motín de guerra. Entonces nosotras tuvimos asesoría psicológica y llegó una señora psicóloga de El Salvador, pero es estadounidense y ella nos enseñó a hacer esto (tapices) que se llama quilt o la técnica de retazo de tela sobre tela. Entonces la propuesta fue hacer historias verdaderas, nació el primer tapiz que le llamamos “Mampuján 11 de marzo del 2000”. (Testimonio expresado durante el encuentro de tejedoras, representante de la organización Mujeres tejedoras de sueños y sabores de paz, Mampuján. Abril del 2016).

Personalmente, tanto el encuentro como la exposición fue un anhelo concretado al poder ver en la exposición piezas tan impactantes como las arpilleras chilenas realizadas en los años setenta durante la dictadura de Augusto Pinochet conviviendo junto a una de las muñecas que elaboramos en Xochistlahuaca, y estas a su vez junto a las arpilleras peruanas, brasileñas, ecuatorianas, todas ellas elaboradas por manos femeninas. Pero sobretodo, fue muy importante el reconocimiento entre ellas, de la vitalidad de su trabajo, de sus organizaciones y la fuerza impresa en la necesidad de consolidar esta primera Red de Tejedoras por la Memoria en América Latina.



Nubia Torres, integrante del costurero *Suju*, exponiendo algunas de las muñecas. De fondo los pañuelos del colectivo Malacate (Chiapas) y a la izquierda el telón de las mujeres del Chocó, Colombia



Primer Festival Audiovisual “Tejido y Memoria en América Latina”

Finalmente, la otra actividad que estuvo entrelazada durante el encuentro, fue el Primer Festival Audiovisual “La vida que se teje. Tejido y Memoria en América Latina”, del cual tuve oportunidad de ser curadora de las obras audiovisuales que se presentaron.

Desde hace tres años y desde mi quehacer documental, le sigo la pista a diferentes documentalistas que aportan con su trabajo a la construcción del conocimiento sobre el textil en todas sus dimensiones: económicas, afectivas, políticas, tradicionales, como expresiones de identidad, entre otras, y me propuse como aporte al encuentro, organizar una muestra audiovisual sólida que tejiera puentes entre estas áreas del conocimiento y que se pudiera difundir desde el cine las muchas experiencias que se tienen registradas alrededor del mundo, pero en particular, enfocándome a la región latinoamericana. La muestra se llevó a cabo entre el 19 de abril y el 5 de mayo del 2016.

Con un formato de cine-debate, tuvimos una muestra de 21 documentales de países como México, Chile, Perú, Bolivia y Colombia, los cuales fueron presentados en diferentes espacios de la ciudad de Medellín con el fin de promover el encuentro y el diálogo sobre la pluralidad de las memorias, tanto en los temas como en sus formas de ser narradas. Algunos de los lugares de proyección fueron el Salón Tejiendo Memorias en la Comuna 13, el Museo Casa de la Memoria, el Parque Biblioteca la Quintana – Tomás Carrasquilla, la Corporación Convivamos y la Corporación Pasolini en Medellín.

Las películas las seleccioné con base en dos criterios principales. El primero fue que las obras en su contenido, contribuyeran al acervo documental y de registro de experiencias relevantes en torno al tejido, sin importar demasiado los formatos técnicos, la calidad de la imagen y la estructura narrativa. El segundo criterio fue seleccionar obras que tanto estética, como técnicamente y de contenido, fueran propuestas completas que cumplieran con todos los requisitos que desde el cine y la investigación uno busca que se integren orgánicamente en una misma pieza audiovisual. Esto con el fin de que ambos formatos dialogaran entre si durante la muestra y se suscitara una discusión en torno al tema de la forma documental. La razón es la importancia que merece la documentación de experiencias tan valiosas que quedan en manos de personas que no conocen el lenguaje audiovisual, dejando valiosos testimonios y vivencias fuera del alcance del público y de

circuitos de exhibición. Así que, por un lado, se buscó motivar esta reflexión, y por el otro, dar un espacio de proyección a ciertas obras que, por no cumplir con esas especificaciones técnicas mínimas, no tienen cabida en salas de cine ni en espacio importantes para la discusión colectiva en temas tan relevantes como este.

La selección no se hizo a través de una convocatoria sino de una selección personal de aquellos documentales que he podido conocer a partir de mi interés en el documental sobre esta temática. Sin embargo, de última hora se agregaron otros documentales que, al ser difundida la programación y el evento, llegaron propuestas que deseaban integrarse a la programación.

La búsqueda y selección de materiales audiovisuales fue muy importante porque dejó ver los vacíos existentes en relación a la temática y que se necesitan documentar no solamente a manera de reportaje o como documentales informativos, sino que requieren una elaboración creativa y comprometida que no rompa con la intención y la emotividad que las mismas mujeres imprimen a sus tejidos.

Otra parte importante de la muestra fueron los espacios seleccionados para las proyecciones y las reflexiones y debates que se generaron al finalizar cada muestra. Los espacios intentaron ser muy diversos, desde la Universidad de Antioquia y la Universidad de Medellín donde compartimos con jóvenes estudiantes de diversas licenciaturas, así como Bibliotecas públicas de algunos barrios y también en algunas de las organización y costureras de mujeres que de por sí participaron del encuentro, como fue el caso de la organización *Mujeres Caminando por la Verdad* de la comuna 13 en Medellín.

Entre las diversas reflexiones que surgieron de los asistentes a la muestra, fueron temas referentes a la relación entre el tejido y lo femenino; las metáforas cotidianas que hacen alusión al tejido como unión, de tejer una tela a tejer relaciones humanas.

Yo me gradué como enfermero y cuando escuché de la profesora Beatriz hablar sobre el tejido y yo pensaba qué maravilla comparar lo que es el tejido con la práctica y el cuidado, con lo que significa el cuidado a las personas desde la enfermería. Y observando estos documentales me di cuenta que el tejido nos une. O sea, cuando estamos tejiendo estamos juntos, hablando. Tristemente esta cultura machista y patriarcal excluye a los hombres del tejido porque eso ha sido una ciencia de mujeres, pero yo creo que todos deberíamos de hacerlo porque favorece procesos de sanación personal, de compartir con el otro, de



reconocernos. (Alejandro, estudiante de enfermería. Proyección en la Facultad de Enfermería de la Universidad de Antioquia. 19 de abril del 2016).

En otros recintos, en los costureros con las mujeres tejedoras, los audiovisuales despertaron emotividades muy fuertes y ganas de querer contar sus propias historias encontrando un parecido con las historias mostradas en los documentales.

Es igualito lo que vimos en los videos y lo que nos pasó a nosotras, sino que no nos conocemos. Yo pensaba aquí sentada mientras veía los videos y decía: -dios mío, la vida es un pañuelo- donde todos colgamos de las mismas puntitas. Yo viví muchas cosas de las que mostraron ahí y allá también las vivieron. A mí me tocó salir a la media noche y balas por aquí y por allá. Muy horrible que nos tocó la salida. (Reflexión de una mujer integrante del costurero Mujeres caminando por la verdad. Proyección del 21 de abril del 2016. Comuna 13, Medellín).

La muestra audiovisual fue un viaje por las distintas memorias. En el tejido es muy clave el asunto del tejido social como la metáfora que nos une. Pero también la reflexión es que el tejido debe ser práctico como cuando se tejen las historias de las mujeres. Tenemos un viaje que nos pone a pensar las memorias desde muchos lugares, desde las tradiciones, desde la vida cotidiana pero también desde la movilización social, las formas de vida y la economía. (Reflexión de una mujer integrante de la Corporación Convivamos, Medellín. Proyección del 5 de mayo del 2016).

A continuación, comparto las fichas técnicas de los documentales proyectados para quien desee posteriormente consultarlos y se tenga un registro de este acervo:

MÉXICO

1. Tejiendo Mar y Viento y la vida de una familia Ikood.

Luis Lupone (México, 1987) 39min.

2. Huipil Rojo de Usila

Sarah Borealis y Arturo Juárez (México, E.U.A, 2014) 10 min

3. El hilo de la memoria

Mariana Rivera (México, 2015) 20 min.

4. Telares Sonoros

Mariana Rivera y Josué Vergara (México, 2014) 3 min.

5. Nasi Ita Kashi, Mujeres Flor de Algodón

Laura Salas (México, 2015) 6 min.

6. Seenau Galvain (Sigue la vida)

Juan José García, Fausto Contreras, Gervasio Sosa, Andrés Gutiérrez. (México,1998) 17 min.

BOLIVIA

7. La ciencia de las mujeres

Elvira Espejo y Denise Y. Arnold (Bolivia, 2010) 26min.

8. Warmipura (Entre mujeres)

Melisa Sánchez (Bolivia, 2014) 19 min.

PERÚ

9. Tejiendo la Chalina de la Esperanza

Dánae Rivadeneyva (Perú, 2011) 10 min.

10. MAMAQUILLA, Los hilos (des)bordados de la guerra

Karen Bernedo Morales (Perú, 2011) 27 min.

COLOMBIA

11. Que no se rompa el hilo

Alexander Ruiz, Mileidy Pulgarin (Colombia, 2015) 30 min.

12. Lo que cuentan los retazos de San Francisco.

José Cano (Colombia, 2015) 10 min.

13. Puentes tejidos

José Cano (Colombia, 2015) 10 min.

14. Costurero Tejedoras por la Memoria de Sonsón

Diego Alexandre Gómez (Colombia, 2013) 5 min.

15. Tejer memoria Sonsón

Oscar Molina (Colombia, 2014) 22 min.

16. El Costurero de la Memoria Bogotá

Reconciliación Colombia. (Colombia, 2014) 3 min.



CHILE

17. Como alitas de Chincol

Vivianne Barry (Chile, 2002) 9 min.

18. Bordadoras de Isla Negra

Sofia Hott (Chile, 2014) 2min

ESTADOS UNIDOS

19. Hilos que unen

Gayla Jamison (EUA, 2014, 12 min).

20. Retazos de vida

Gayla Jamison (E.U.A, 1991) 29 min.

21. Through the eye of the needle. The Art of Esther Nisenthal Krinitz

Nina Shapiro-Perl (EEUU, 2014) 30 min.

5.7 La urdimbre audiovisual

EL HILO DE LA MEMORIA (2015) 20 minutos.



Segunda opción de visualización en:

<https://vimeo.com/151735928>

Como parte de la propuesta metodológica para esta investigación, impulsé junto a mi colega colombiana Isabel González, un intercambio de trabajos textiles entre las tejedoras de Colombia y algunos colectivos de tejedoras en México, de manera especial se tejió el vínculo con las tejedoras amuzgas con quienes realicé trabajo de campo. Sin embargo, se extendió el intercambio con experiencias de tejedoras urbanas como el colectivo *Bordando*

por la Paz y la Memoria: una víctima un pañuelo en la Ciudad de México y en la Escuela de Artes y Oficios en Santo Domingo. Por otro lado, hubo un intercambio con un grupo de tejedoras de Zinacantán en Chiapas, quienes conforman el colectivo *Malacate Taller Experimental Textil*.

La experiencia consistió en montar una exposición titulada "Tejer con el Hilo de la Memoria: puntadas de dignidad en medio de la guerra", en la que se mostró el trabajo del colectivo *Costurero por la Memoria de Sonsón* de Colombia, conformado por mujeres sobrevivientes del conflicto armado, quienes a través de sus tejidos comenzaron a denunciar las injusticias y las historias de violencia, logrando visibilizarlas al utilizar el tejido como medio narrativo.

Durante tres meses, de noviembre del 2014 a enero del 2015, la exposición recorrió diferentes espacios en México con la idea de socializar la experiencia a otros colectivos textiles, tejedoras y gente en general. A la par de la exposición dimos talleres de Tejido y Memoria, y organizamos una muestra audiovisual con dicha temática.

A lo largo del recorrido, mi cámara acompañó todo el proceso. Intenté documentar todo lo que pude, aunque en muchas ocasiones no fue sencillo porque tenía que desempeñar varias tareas a la vez, desde solicitar el espacio donde se llevaría a cabo la exposición, hacer el montaje, diseñar el cartel, apoyar los talleres, organizar la muestra audiovisual, entre otras cuestiones que surgían en el momento, por esta razón documentar fue una tarea compleja a la que me hubiera gustado poder dedicarle más tiempo, mayor planeación y concentración. Sin embargo, este documental logra rescatar aquellos momentos de mayor sensibilidad y empatía con los espectadores y participantes de los talleres. La intención principal era retribuir de alguna manera al esfuerzo de las tejedoras colombianas de enviarnos sus piezas tejidas y compartirnos sus historias tan profundamente dolorosas. Yo quería que ellas pudieran apreciar el impacto y la resonancia que tuvo la exposición para las tejedoras mexicanas y la sociedad civil en general que tuvieron la oportunidad de asistir a la exposición o participar de los talleres.

Afortunadamente, en abril del 2016 tuve la oportunidad de visitar por primera vez Sonsón en Colombia y conocer a todo el costurero, pues en el 2011 había podido conocer a algunas de ellas en aquel primer encuentro de tejedoras por la memoria que se llevó a cabo en



Medellín ese mismo año. Para mí fue muy emotivo poder conocer sus casas, su pueblo y la casa de cultura donde ahora ellas tienen el salón de la memoria, donde se reúnen una vez por semana a tejer y desarrollar sus proyectos. Me dieron la oportunidad de proyectar el documental en una sala de cine del centro cultural y pudieron apreciar todo lo acontecido en la gira de la exposición con sus trabajos. Quedaron muy sorprendidas tanto de la reacción de la gente como del mensaje que les mandaron las tejedoras amuzgas junto con una muñeca que tejieron colectivamente para enviar a Colombia, pero esta experiencia concreta la relataré en el siguiente capítulo.

Al finalizar los tres meses de recorrido por México con la exposición, habíamos tejido ya muchos lazos y redes entre personas. El documental, a manera de hilo conductor, relata y documenta la respuesta de la gente a la exposición y describe el trabajo de cada uno de los colectivos que visitamos. También reflexiona sobre los puentes que se tejen entre la actividad colectiva, la creatividad como medio expresivo que permite sanar y sobretodo, el potencial transformador de la realidad que tienen los espacios para crear, narrar y tejer.

De alguna forma, este documental es una suerte de resumen o síntesis de la investigación, en donde se reúnen diversas experiencias en torno al textil y el acto de tejer. Fue el medio y soporte que transportó mensajes entre tejedoras y en general es un retrato de las múltiples apropiaciones posibles alrededor del tejido.

Presentación del documental *El hilo de la memoria en Sonsón, Antioquia*

Finalmente, para cerrar este ciclo tanto audiovisual como de la investigación para esta tesis, pude viajar a Sonsón, Antioquia a presentar el documental *El hilo de la memoria* para que las integrantes del costurero pudieran observar los efectos que sus trabajos tuvieron dentro de la exposición que itineramos en México.

Fue también la oportunidad de conocerlas en persona, conocer el pueblo de Sonsón y el salón de la memoria donde se reúnen a tejer cada semana. Este espacio lo lograron consolidar a base de mucho trabajo colectivo y de un reconocimiento a nivel regional de su trabajo social. La casa de cultura donde se encuentra su espacio de reunión cuenta con una pequeña sala de cine donde se realizó la proyección.

Asistieron aproximadamente 15 mujeres integrantes del costurero *Tejedoras por la Memoria de Sonsón*. Todas ellas sumamente conmovidas y agradecidas de ver el documental y de incluso poder ver los alcances que tuvieron los talleres de quitapesares y muñecas que ellas mismas comenzaron en Sonsón. Les dio mucha alegría poder escuchar a las tejedoras de Guerrero enviando el mensaje que acompaña a la muñeca Florentina que ya les había llegado de regalo, así como comprender el contexto de las mujeres de Zinacantán, observar su ropa tejida en telar de cintura, los bordados y demás expresiones culturales que portan las mujeres tejedoras en México.



Tejedoras por la memoria de Sonsón en la sala de cine para ver *El hilo de la memoria*
Fotografía: Mariana Rivera

Una de las tejedoras comentó al ver una imagen de las muñecas de Sonsón a lado de las de Xochistlahaca:

Muy bonito ver a sus muñecas revueltas con las nuestras, es como una unión. Todas juntas como una familia. A mí me gustan estos grupos porque uno aprende lo que las otras hacen y las otras aprenden lo que uno sabe. Es un compartir y uno se entretiene. Y esos ratitos se nos van rápido porque cosemos, charlamos, tomamos algo y es un tiempo que nos damos a



nosotras mismas. (Reflexión de una de las integrantes del costurero Tejedoras por la Memoria de Sonsón después de la proyección. 8 de mayo del 2016. Sonsón, Antioquia).

Después de un mes de trabajo, terminó la jornada del encuentro, la exposición y el festival audiovisual, tiempo en el que pude entregarme a las actividades e intercambios que indudablemente enriquecieron nuevamente mi perspectiva, reforzaron la importancia de este trabajo y brindaron aportes relevantes para la discusión teórica y práctica en torno al tejido como narrativa en diversos contextos.

CONCLUSIONES

El futuro de nuestros hilos

Espero que después de la lectura de este trabajo, el lector quede con una idea clara de que la acción de tejer no es sólo un pasatiempo, ni una actividad doméstica, sino un reflejo del pensamiento, un mantra repetitivo que invita a la abstracción y al descubrimiento de uno mismo.

Tejer es una forma de escritura, un lenguaje, un instrumento que refleja la identidad del creador, es un artilugio de comunicación, una actividad que libera, sana y hace que la concepción del tiempo sea otra. Incluso, mientras escribo estas líneas intercalo unas puntadas sobre mi tejido, me da aire, perspectiva y desenreda los nudos reflexivos.

Una de las riquezas y virtudes de este trabajo, -además de, por supuesto, estar cerca de grandes tejedoras y poder dedicar tiempo a tejer en colectivo- fue poder vincular, articular y entrar en contacto con diversas organizaciones y actores sociales que desempeñan sus actividades alrededor del tejido.

Esta investigación fusiona diversas perspectivas que involucran el tejido en múltiples dimensiones, una de ellas es la que tiene que ver con cómo histórica y culturalmente el tejido se ha resumido en una metáfora que explica lo social, pero también el entorno natural. Esta metáfora es utilizada, por ejemplo, entre antropólogos y sociólogos para explicar el entramado de relaciones que los individuos tejen para formar redes, primero en la unidad doméstica, después en la comunidad, en el barrio, en la ciudad, el país y así sucesivamente hasta llegar a lo global. En mi caso, entender este concepto no sólo como antropóloga sino también como tejedora, fue doblemente revelador porque me permitió comprender el tejido como una actividad concreta que, al ser realizada de forma colectiva, enlaza y crea sentido de comunión, para posteriormente dignificar y empoderar a sus ejecutantes; así mismo, permite consolidar lazos solidarios y deja ver más allá de la metáfora cómo se va hilando el tejido social. Para comprender este abordaje pienso que es necesario saber tejer, porque sólo a través de la experiencia con el cuerpo, experimentando los efectos del tejido sobre nuestro cerebro y nuestras emociones se puede comprender cómo esta actividad repercute también en lo social, es necesario tomar un hilo, un



ganchillo, un telar o unas agujas y comenzar a tejer para dejarse envolver por el singular efecto del tejido sobre nuestro cuerpo y nuestro entorno.

Tejer en colectivo genera espacios donde no sólo se tejen hilos, se tejen historias, afectos, ideas, resistencias y soluciones. Se plantean escenarios, problemas sociales y necesidades individuales. El tejido compone un espacio de socialización donde la creatividad emerge y da lugar a la reflexión para incidir sobre lo político, es decir, brinda una posibilidad de enunciación, de visibilización y de ser sensibles ante el dolor de otros y por supuesto desarrollar la capacidad de resiliencia.

A lo largo de este trabajo pude conocer a profundidad a las tejedoras amuzgas de Guerrero; también conocí de primera mano las experiencias de tejido en torno a la denuncia y la memoria de diversos *costureros* en Colombia; me vinculé además con diseñadores, antropólogos, historiadores, defensores de derechos humanos, cineastas y enfermeros. Compartí experiencias alrededor del tejido en diversos lugares como Colombia, Ecuador, Bolivia, Ciudad de México, Guerrero y Chiapas. Participé de múltiples encuentros y foros sobre la temática textil, quizá el más representativo fue el *Primer Encuentro de Tejedoras por la Memoria y la Vida*, realizado en abril del 2016 en la ciudad de Medellín, en el cual participé como ponente y curadora de la muestra audiovisual en torno al tejido.

Se presentaron también los documentales que realicé como parte de esta investigación en diversos espacios académicos y festivales de cine en países latinoamericanos como Argentina, Ecuador, Honduras y Colombia. Enriquecí mi mirada y tejí puentes entre diversos colectivos que pudieron apreciar igual que lo hice yo, la riqueza que tiene el textil en su dimensión narrativa, afectiva, corpórea, simbólica, política y económica.

Esta tesis en particular, vinculó organizaciones latinoamericanas de tejedoras en México, Ecuador y Colombia, pero también dentro de México se interconectaron experiencias e iniciativas en diversas regiones del país.

Este puente que cruzó latitudes a través de una misma temática, fue lo que me dio la pauta para pensar en un estudio comparativo que me permitió desmenuzar los matices con los que se configura el tejido en diversos contextos, tiempos y colectividades.

Al intentar hacer un cruce entre las experiencias contemporáneas en torno al tejido en Colombia y las experiencias actuales del tejido en México, analicé los contextos en que

ambas prácticas surgen, y después de este análisis histórico y etnográfico, encontré que el tema que une y atraviesa ambas experiencias es la resistencia. Quizá el caso donde esto se expresa de forma más evidente son las experiencias de Colombia, donde es muy claro el uso del tejido como una salida narrativa de las historias de violencia; sin embargo, al inicio no parecía tan claro este punto en el caso de México. No fue sino hasta que pude conocer las formas organizativas de la cooperativa textil *La Flor de Xochistlahuaca*, insertas en un contexto de desigualdad, y después de conocer su historia encabezada por una mujer considerada en la comunidad y por casi todas las mujeres de la organización como rebelde y revolucionaria, que comprendí la importancia que ha tenido el tejido como una herramienta de emancipación y liberación en principio económica, pero que posteriormente transforma el resto de los aspectos de la vida de la mujer tejedora indígena. Estos elementos organizativos y su incidencia concreta en sus vidas actuales, fue lo que me permitió ver el tejido como un acto de resistencia en el caso de las tejedoras ñomndaa. Así mismo, el sentido de la identidad amuzga conferida en el traje tradicional tejido en telar de cintura, es otro aspecto que me hace pensar en el textil amuzgo como un elemento de persistencia cultural.

La estrategia colaborativa y de vinculación entre colectivos de tejedoras y tejedores puesta en marcha a raíz de esta investigación, significó un momento relevante para la historia de la recientemente consolidada *Red de Tejedoras por la Memoria y la Vida*, así como el incipiente registro de las diversas experiencias en torno al tejido que se han concretado en América Latina.

En estos cuatro años de investigación he atestiguado la difusión del tejido y sus múltiples manifestaciones en un horizonte internacional, y me he dado cuenta, a su vez, de que esta práctica en el caso mexicano se caracteriza por ser realizada principalmente por pueblos indígenas, actualmente se trata de una actividad que se extiende al ámbito urbano como un ejercicio de colaboración y de participación intercultural.

En los últimos diez años aproximadamente, ha surgido un creciente interés por conocer y preservar las técnicas tradicionales de tejido y bordado en países que, como México, tienen una inmensa diversidad textil. Pero también ha tenido un auge importante el tejido con fines políticos y de denuncia, los cuales se expresan con intervenciones en el espacio



público a través de la toma simbólica de estos espacios por parte de tejedoras en la calle. Como resultado de estas acciones, se ha instituido el “día mundial del tejido en público” que actualmente se celebra a nivel internacional el día 13 de junio. De esta manera, el tejido ha sido reconsiderado en el contexto actual como una forma de protesta e incidencia social porque sale del espacio doméstico para comunicar fuera de éste y hace de este lenguaje culturalmente asignado a las mujeres, una herramienta de emancipación y reflexión.

Pienso que el resurgir de esta actividad, ya sea como una moda o como un despertar político, ha servido a las mujeres para posicionarse en nuevos roles sociales como creadoras y/o artistas, mujeres independientes y productoras económicas. De cierta manera, el hecho de que esta actividad sea realizada principalmente por mujeres, nos encausa desde la identidad de género a construir un vínculo de unión que sirva para despertar conciencias, compartir experiencias y engranar voluntades con objetivos afines. El tejido ha dado a las mujeres de diferentes lugares del mundo, la posibilidad de transmitir sus vivencias, pensamientos, de plasmarlos y hacerlos visibles.

Uno de los objetivos de esta investigación fue incentivar la capacidad reflexiva, tanto personal como de las tejedoras amuzgas, para considerar los textiles en su dimensión simbólica, narrativa, afectiva y creativa. El aporte de este abordaje fue brindar la posibilidad de generar pensamientos e ideas compartidas en torno al tejido y su capacidad transformadora.

Pudimos observar a lo largo de este recorrido de intercambios de experiencias y talleres, que las tejedoras comparten un universo creativo que incide dentro de su cotidianidad, cambiando en primera instancia su situación económica, lo cual conlleva la adquisición de un mayor capital cultural que les permite cuestionar y replantear la visión tradicionalmente impuesta sobre el ser mujer en una comunidad indígena como Xochistlahuaca.

Esta posibilidad que han ganado en este terreno a partir de su propio trabajo y esfuerzo, ha transformado la forma de relacionarse entre ellas, así como su capacidad para organizarse. La forma de convivir y trabajar de forma organizada a partir del conocimiento en común, que es tejer en telar de cintura, en el caso de la cooperativa *La Flor de Xochistlahuaca*, les ha permitido ser más autónomas e independientes; al mismo tiempo, ha florecido la solidaridad y el reconocimiento de su labor como tejedoras.

Lo que ellas elaboran con sus manos, dedicación, destreza y paciencia, constituye un conocimiento complejo que, a lo largo de años de transmisión y consolidación de saberes compartidos, forjan una identidad sólida que se reproduce en cada uno de los tejidos; es por ello que la práctica textil es uno de los actos más relevantes de resistencia cultural que se expresa de igual forma en diversas culturas. Por esta razón, no sorprende que el “arte” sea una de las formas de expresión más reprimidas, puesto que quien tiene la capacidad de hacer arte potencializa también una auto-conciencia crítica, posee las herramientas para crear su propio desarrollo y revolución. ¿Por qué siendo el trabajo de la tejedora tan mal remunerado prefieren seguir siendo tejedoras que comerciantes o intermediarias? Es posible responder a esta pregunta simplemente observando la pasión por su trabajo, y esto es un fuerte estimulante que nos invita a reflexionar sobre la importancia de nuestra identidad y nuestra historia para tejer el futuro.

Por otro lado, pretender comprender la totalidad de la cultura amuzga es un esfuerzo que no está ni remotamente terminado. La comprensión de la lengua y las múltiples expresiones culturales que convergen en esta región, conlleva un trabajo de larga duración que en cuatro años de investigación es difícil concretar; sin embargo, pude adentrarme en uno de los aspectos más relevantes de la cultura ñomndaa: el textil y sus creadoras.

Para esta investigación, decidí no entrar demasiado en la discusión teórica que está casi siempre presente en todos los trabajos sobre textiles, que es el tema del arte y la artesanía como conceptos casi opuestos entre sí. Esta decisión estuvo motivada por la idea de que tanto el tejido como el bordado han transitado históricamente de ser considerados como arte, luego como artesanía y finalmente como arte popular. Este último concepto ha sido utilizado para designar el arte que nace de los pueblos indígenas o de las clases subalternas (Escobar, 2008: 114) y cuyas configuraciones de los objetos creados en dichos contextos, responden a otro tipo de valoración muy distinto a los del arte en occidente.

Finalmente, con las nuevas tendencias del tejido de denuncia y como intervenciones principalmente urbanas que toman el espacio público, la catalogación de arte y arte popular quedan fuera de lugar para designar estas expresiones dentro de un concepto teórico. El cambiante contexto en el que surgen estas expresiones creativas y comunicativas fusionando técnicas y procesos, hace que cada vez sea más difícil generar definiciones



únicas para designarlas. Pienso que tanto para el caso de los textiles indígenas de México, como para el caso del tejido político colombiano, son expresiones que no pueden ser encasilladas en la categoría exclusiva de arte, artesanía o arte popular, puesto que cada caso tiene particularidades y características precisas que cruzan las fronteras entre uno y otro concepto y que quizá no tenga tanto sentido intentar designar cada categoría, sino enfocarnos en describir aquellas particularidades que le dan a cada expresión un sentido único para su contexto y su tiempo.

Pude observar también que otro hilo metafórico que une las experiencias narradas además de la resistencia, lo ocupa la experiencia corporal que se refleja en las fibras sensibles de las emociones y afectividades mientras se lleva a cabo la actividad manual de tejer y bordar. El cuerpo es un vehículo de conocimiento y el efecto que causa sobre el cuerpo físico y sensible el saber tejer, debe ser motivo de reflexión e indagación desde el campo de lo social, puesto que el estudio de los textiles desde una perspectiva antropológica casi siempre ha estado enfocada a la iconografía o aspectos más técnicos; sin embargo, el tema del cuerpo ha estado marginado desde las ciencias sociales, siendo que esta actividad es principalmente corpórea y desde ese lugar es posible comprender cuestiones más profundas de esta actividad realizada de forma universal en todas las sociedades. Aunque las técnicas y materiales cambien de una región a otra, el tejido es una actividad humana que se lleva a cabo en todos los contextos y lugares.

El tejido, además del cuerpo físico, es una actividad que involucra al cerebro y los pensamientos. Al elegir lo que se teje se hacen selecciones narrativas -de forma y contenido- que permite a los sujetos ser los protagonistas de sus historias, dándose la oportunidad de comunicar de manera estética y visual, historias y pensamientos que no encuentran cabida en el lenguaje oral o en el texto escrito.

Otro aspecto relevante que ha surgido en esta investigación es el sentido simbólico y ritual que el acto creativo y colectivo tiene para conjurar miedos, elaborar duelos, crear identidades y lazos afectivos. Con esto me refiero a la posibilidad de conjugar pensamientos e historias compartidas que se resuelven en la creación de una obra. Para el caso de Colombia se han realizado numerosos trabajos colectivos como la elaboración de tapices donde se narran historias compartidas por más de una mujer y que son elaborados

por muchas manos. En la experiencia de los talleres en Xochistlahuaca Guerrero, pude presenciar algo similar durante la elaboración de la muñeca colectiva que representó a la fundadora de la cooperativa, Doña Florentina, y que se envió de regalo a las tejedoras de Colombia narrando a través de la historia de vida de esta mujer, la historia de la cooperativa y de las mujeres tejedoras ñomndaa. Pude presenciar la carga emotiva que surge de la creación colectiva de una obra, la cual permite sanar y elaborar duelos, por ejemplo. Esto lo pude observar en la confección colectiva de la muñeca que representaba a Florentina, símbolo para todas las participantes de una mujer importante, un ejemplo de lucha y resistencia. Por otro lado, pude presenciar un acto similar entre las mujeres afrocolombianas de Mampuján, Colombia, quienes al terminar un tapiz tejido colectivamente se reúnen alrededor de la pieza y realizan a manera de ritual, un acto simbólico en el que se toman de las manos alrededor del tapiz y juntas le consignan a la pieza elaborada una suerte de poder o bendición. De esta forma, el tapiz es dotado de una importante intensidad: que es que la pieza -cuyas historias tejidas son desgarradoras- sirva para despertar conciencias y sensibilidades donde quiera que sea vista.

Este momento emotivo compartido cobra relevancia en las tejedoras porque fortalece los objetivos comunes. Estos actos creativos son los que inundan el ambiente de reflexión y transformación social al enraizarse la solidaridad y el sentimiento de comunidad. Analizando estos ejemplos, pienso que la antropología debería beneficiarse y enriquecer la práctica etnográfica llevando a cabo experiencias adecuadas en los contextos de estudio que nos conduzcan a experimentar momentos como este que, además de ser sensibles y empatizantes, también nos permiten conocer de manera más honesta la cultura y a los sujetos con los que nos relacionamos y colaboramos.

La creatividad visual y narrativa del textil permite maravillarse con las ideas y la imaginación de los otros, propiciando una comunicación que va más allá de las palabras. Los humanos estamos constituidos de sueños, pensamientos y sentimientos, todos ellos pertenecientes a un ámbito de lo invisible. El tejer como experiencia sensible permite materializar lo aparentemente invisible, intangible y a veces inefable, es por ello que dichas cualidades no aparentes a simple vista, han sido devaluadas por las ciencias sociales o no tomadas en cuenta para su análisis y estudio, perdiéndose así un rico valor etnográfico



presente en la capacidad comunicativa que tienen aquellos objetos producidos para narrar y hacer memoria desde un lugar creativo y en esencia colectivo.

Lo que buscó esta investigación, fue adentrarnos en la diversidad de experiencias en torno al acto de tejer, para además de intentar descifrar los códigos que encierra la práctica, mostrar un cruce notorio que identifica a estos proyectos que, a pesar de su distancia geográfica o contextos específicos, están atravesados por ciertos rasgos que los hacen tener mucho en común y por lo tanto, mucho por compartir, incluso si las temáticas que se abordan frente al oficio del tejido son distintas.

En este sentido, mi esfuerzo se enfocó en promover, divulgar y propiciar nexos y relaciones entre mujeres organizadas alrededor de la actividad del tejido para generar un sentido de empatía y solidaridad entre ellas sin importar su procedencia o tradiciones culturales, incluso a pesar de las notorias diferencias históricas entre un país y otro.

Ambos contextos, aunque distintos en su contenido, me plantearon de entrada la pregunta de cómo desde la antropología y, en este caso, desde el arte y los talleres a manera de laboratorio creativo y disidente, podrían ser espacios de vínculo, entramado y tejido colectivo que puedan organizar y replantear el papel de la historia local y su devenir. Así mismo, cómo conflictos de tan diverso orden, uno de carácter intersubjetivo y otro de escala regional, confluyen en el relato tejido y es repensado y analizado desde la práctica textil.

Este trabajo buscó tejer ideas y conceptos en una experiencia concreta, para en una suerte de etnografía experimental, poder llevar a cabo un registro minucioso de mi experiencia metodológica para que sirva a todo lector-tejedor-hacedor de memorias a encontrar su propio camino en los distintos contextos y situaciones en los que el conocimiento antropológico se desarrolla. Aprender de los aciertos y fracasos de otros nos ayuda también a crecer en el campo de la disciplina, no sólo argumentando y exponiendo a favor de los resultados “positivos” sino también a partir de aquellos que, aunque no son satisfactorios, invariablemente son los que en su mayoría plantean nuevas preguntas, rutas, paradigmas a objetivos de los estudios en antropología.

Otro aspecto relevante y que da también título a esta tesis es la cuestión de la realización audiovisual como metodología y que exploré en un tono muy personal, es decir, lo que

comenzó como un ejercicio narrativo de mi propia historia, fue poco a poco mostrándome un camino paralelo a la cuestión práctica del tejido colectivo y los talleres, que me permitiría ligar subjetividades y a la vez responder a mis inquietudes etnográficas desde este complemento creativo que acompaña a la escritura académica. No fue sino ya muy adelantada en la tesis escrita que me di cuenta que, efectivamente, a cada capítulo le correspondía uno de los videos que fui tejiendo y realizando a lo largo de la investigación.

De esta forma, la relevancia de la realización audiovisual se cimienta en un proceso etnográfico muy orgánico. En la creación misma fui resolviendo cuestiones técnicas de distinto orden: desde no saber hablar la lengua ñomndaa, por ende, no poder generar preguntas de investigación que pudieran comprender las tejedoras, el no saber en un primer momento tejer en telar de cintura, incluso no comprender cómo se establecían las relaciones sociales entre las participantes de la cooperativa. Los videos me permitieron entonces, integrarme en cada una de estas esferas hasta poder comprenderlas y articularlas en un discurso audiovisual. La visualización en colectivo con las tejedoras de cada producto audiovisual era como el examen o la prueba de que lo que me habían compartido lo había comprendido correctamente.

Personalmente, este ejercicio documental me facilitó poder comunicar mis ideas, tanto a las tejedoras como a los espectadores, a los colegas que lean la tesis y al público interesado en la temática textil, que con el tiempo ha ido en aumento.

La realización de los cinco videos fue más que un refugio para no perderme entre las historias de otras tejedoras, fue también la oportunidad de experimentar, ejercitar la mirada, desarrollar un estilo propio para tejer con imágenes mi recorrido en este andar etnográfico para finalmente culminar con un tejido de imágenes que fue el resultado de un encuentro intercultural donde convergen diversas subjetividades y necesidades distintas. Es así como se construyó un trabajo colaborativo donde todas las partes se beneficiaron de una creación colectiva donde se intercambiaron conocimientos de distintos tipos.

El campo de la antropología visual y la antropología visual aplicada me permitieron, por un lado, llevar al terreno práctico acciones que llevan a la transformación de los espacios cotidianos, y por el otro, negociar mi presencia, presentar mi investigación frente a las tejedoras, argumentar sobre el uso de los recursos audiovisuales y también sobre la



implementación metodológica, que va desde la experimentación con talleres, las muestras audiovisuales, la exposición de tejidos de Colombia en México y el intercambio de mensajes y creaciones entre diversos colectivos de ambos países. Todo este esfuerzo se fundamentó en la búsqueda de una etnografía no convencional que pone en diálogo el intercambio de experiencias, procesos reflexivos, colaborativos y creativos con el fin de comprender una actividad, un oficio manual que se ha desarrollado en más de un contexto. Me interesé por conocer historias de vida que propiciaron transformaciones sociales desde una perspectiva de género, pero también por conocer la labor y la necesidad de empoderamiento y transformación política para cambiar la realidad de las mujeres.

El proceso documental, incluso más que la escritura etnográfica, deja ver muy claramente cómo se teje la relación entre el realizador y las personas, se puede descifrar el grado de involucramiento, la honestidad de la estructura y forma narrativa, la elección del tono en el que se narra, la elección de imágenes y testimonios y cómo todos estos elementos se combinan según la elección del autor, dando como resultado una mirada que busca conocer tanto al etnógrafo y su experiencia vivida, como a los sujetos-personajes con los que se entabla diálogos, a partir del tipo de vínculo que se establece desde un principio en campo. Finalmente, la experiencia del *Primer Encuentro de Tejedoras por la Memoria y la Vida* en Medellín, Colombia, fue un momento de suma importancia para todos los colectivos que han encontrado en el quehacer del tejido, el bordado y la costura una alternativa al dolor y la opresión. El tejido no deja de sorprendernos ni de mostrarnos puertas y ventanas que se abren ante la posibilidad de ser las y los protagonistas de nuestros propios cambios.

Transcribo a continuación una interesante reflexión de Claudia Girón, integrante del *Costurero Kilómetros de Vida* de Bogotá, misma que compartió durante el intercambio de experiencias en el Encuentro de Tejedoras en Medellín, en abril del 2016:

Para nosotros es importante ver en un país tan fragmentado que la gente cuando se siente acompañada en la posibilidad de ser co-autores de nuevas maneras de leer y relatar una historia para construir relatos comunes, eso ayuda a que la gente que ha sido víctima, segregada, estigmatizada, se sienta menos sola. Creemos en tejer como acto creativo, que como seres creativos tenemos una posibilidad sanadora porque cuando nos reconocemos creativos somos capaces de pensar que la realidad se puede transformar, que la podemos construir.

Del mismo modo, 58 años antes de este encuentro, la folclorista chilena Violeta Parra comentó a un periodista en 1958 cuando ella se encontraba enferma y no podía cantar: “Las arpilleras son como canciones que uno pinta” (Basic, 2014: 65). La acción de Violeta Parra al dedicar su tiempo de enfermedad al bordado de arpilleras fue una forma de resistir al dolor de no poder cantar y de esta forma conjuró el miedo y lo transformó en expresiones bordadas que posteriormente fueron expuestas por primera vez en el museo de Louvre en París en 1964.

Así como de manera personal Violeta Parra resistió para transformar el dolor en un acto creativo, las arpilleras que posteriormente fueron elaboradas por mujeres durante la dictadura de Augusto Pinochet en Chile y de quienes contamos su historia y contexto en el capítulo I, representan una experiencia relevante con la que decido finalizar este texto porque fueron pioneras en las narrativas textiles con temas políticos en América Latina y que inspiraron a otras mujeres como en el caso de Colombia a denunciar y sanar a través del tejido. Las arpilleras son ejemplo de resistencia porque, en primer lugar, fueron una forma de hacer frente a la pobreza de la época, ya que las arpilleras comercializadas clandestinamente al exterior significaron una fuente de ingreso para estas mujeres, así mismo fue el momento en el que los roles socialmente asignados a las mujeres cambiaron, puesto que las mujeres tuvieron que ser económicamente independientes y proveedoras del hogar debido a que muchos hombres se encontraban desaparecidos o estaban prisioneros. En segundo lugar, porque resistieron contra la opresión de la dictadura al narrar las terribles historias de abuso y represión; y en tercer lugar porque demostraron que sus creaciones podían ser consideradas como obra de arte hasta llegar a ser expuestas en museos como cualquier obra clásica de arte (Basic, 2014).

Uno de los grandes aportes que significa trabajar la memoria y el testimonio a través de la costura y el tejido, reside en el tiempo que se le invierte a esta actividad. El tiempo que se destina al encuentro, a la reflexión, al intercambio, la conversación, a los sentimientos comunes que se encuentran en el mismo salón mientras se teje con distinto hilo una misma historia. Es el tiempo de consolidación de procesos y proyectos, tiempos para dejar ir y tiempo para reconstruirnos puntada a puntada.



Termino con una cita del libro *El mensaje está en el tejido* (2016) que hace pensar en todas las formas que ha ido tomando el oficio de la tejeduría:

Tejer es arte, diseño, acción, grafiti, ruido, silencio, letra... una herramienta de análisis que nos invita a reflexionar sobre el sexismo, la diferencia de género, las apatías de la izquierda y de la derecha, la relación entre mujeres, el capitalismo, lo orgánico, el *New Age*, las nuevas tecnologías, la globalización, lo glocal, la modernidad, la postmodernidad, las diferencias ideológicas y el método científico. (Angulo y Martínez, 2016: 109).

Esto nos hace comprender que el tejido está uniendo disciplinas y comunidades que desde su lugar de enunciación buscan explicar ciertos fenómenos vinculados con este ámbito. El tejido está planteando su propia genealogía, se está haciendo una antropología innata y universal alrededor de esta temática, donde la tecnología, cada vez más profunda e inmediata, brinda un espacio para coincidir entre aquellos que compartimos este interés.

Somos una gran red, un rizoma que se teje y desteje en tiempos y espacios disímiles, pero al mismo tiempo concretos y necesarios. Somos una red que pondera el valor colectivo del saber-hacer, que busca ante todo el gesto solidario, la experiencia estética y la necesidad de una voz constante que grita a través de los hilos ¡YA BASTA!

Ante un mundo injusto y desigual, aún nos quedan los hilos, las agujas y las manos que materializan el pensamiento y el deseo constante de que puntada a puntada esa red mundial se fortalezca y permanezcan los esfuerzos por encontrar esos nudos que nos vinculan para tejer lo que nos es común como humanidad.

ANEXO ETNOGRÁFICO

Notas de campo: Mi cuerpo frente al telar

Como uno de los retos expresados en el capítulo II, me propuse aprender a tejer en telar de cintura, pues esta sería la manera de comprobar que el cuerpo es el centro de aprendizaje y que toda comunicación y expresión pasa en primera instancia por las fibras físicas de la piel y posteriormente se hacen conexiones con los pensamientos y con el entorno social.

Tomé un taller de telar en la Ciudad de México con mis maestras Rudi, Abella y Beatriz, jóvenes amuzgas de las que ya hice referencia en capítulos anteriores.

El taller intensivo se realizó del 10 al 15 de marzo del 2014. Cada día el taller tuvo una duración de entre 5 y 6 horas.

Tomamos la banqueta de una calle donde había unos cuantos árboles para amarrarnos a nuestro telar y comenzar el taller.

A continuación, presento algunas de las reflexiones surgidas mientras permanecía abrazada a mi telar, descifrando el lenguaje de los hilos y entendiendo el papel del cuerpo en el aprendizaje de esta técnica.

Día 1

Me es difícil poner en palabras el cúmulo de sensaciones que mi cuerpo experimentó hoy en mi primer acercamiento al telar de cintura. Hace años planeo esta experiencia, pero con mayor urgencia después de múltiples visitas a la cooperativa de tejedoras en Xochistlahuaca, Guerrero y después de haber observado en múltiples ocasiones cómo estas mujeres trabajan con sus manos y sus mentes.

Camino al taller iba leyendo el libro de Richard Sennett “El Artesano”, que habla sobre la relación entre la mente y la mano en los oficios artesanales, ya sea textil, obrero, ceramista e incluso el oficio del músico, explica cómo se transita de la experiencia mental, es decir, del conocimiento del método a una experiencia manual y práctica de profesionalización de las actividades artesanales, donde no sólo basta conocer la técnica en la teoría (saber cómo), sino que hace falta desarrollarla en el plano de la practicidad (saber hacer), que se traduce en la experiencia manual y sensorial albergada en las terminales nerviosas de nuestra manos con las que aprehendemos, saboreamos y conocemos el mundo.

Tenía desde hace tiempo esta inquietud de aprender con mis manos una técnica que a mi parecer requiere de mucha habilidad, destreza y mucha práctica que sólo el tiempo y la constancia brindan la experiencia. Sennett habla de la importancia de conocer los materiales, de identificar su maleabilidad y su comportamiento para saber cómo usarlos con nuestras manos.



Me enfrenté a un montón de hilos de una finura extrema. Lo primero que hice fue urdir los hilos del telar con la ayuda de tres palos anclados a la tierra que determinan el ancho del telar. Se tiene que enredar el hilo sobre los tres palos haciendo con las manos un movimiento como si se estuviera dibujando un ocho hasta completar 200 vueltas. Después esos 200 hilos se deben separar de 10 en 10. Se amarran con dos hilos las intersecciones, se sacan los hilos de los palos y se amarran a otros dos palos que serán los extremos del telar. Para amarrar cada palo se debe entretejer una cuerda que separa cada 10 hilos, de manera que la cuerda va abrazando el palo.

Posteriormente viene la parte que me resultó más agotadora y complicada, que es separar hilo por hilo para verificar que estén derechos, pero, además, se separa uno a uno porque se tiene que atravesar por cada uno de ellos, otro hilo que fungirá como el alzador, el cual permitirá separar y hacer el cruce entre los hilos de arriba y los de abajo. Esta tarea me llevó más de una hora, sin poderme mover, con mucha concentración porque el más mínimo error podría arruinar el inicio del telar. Esta acción es de las más importantes porque determina la belleza y simetría del mismo. Cabe hacer notar que es importante mantener siempre la misma fuerza de tensión entre un hilo y otro desde el momento en que se monta en los tres palos iniciales para hacer las 200 vueltas, de manera que los hilos estén tensos y facilite hacer los movimientos de cruce de hilos, que al final de cuentas en eso consiste el telar básico.

Este primer día sólo logré dejar montado el telar listo para poder comenzar a tejer la tela al día siguiente.

Me llamó la atención la postura corporal que el telar exige. Me resultó deliciosa la idea de estar sentada, amarrada a un árbol y abrazada al telar, sin embargo, después de la segunda hora de mantener la misma posición comenzaron a dolerme la espalda y el cuello.

El telar de cintura, como su nombre lo dice, consiste en crear tensión con ayuda de la cadera para mantener los hilos estirados y permitir observar con claridad la separación entre los hilos de arriba y los de abajo. Además de que esta postura y amarre te da soporte sobre la cintura y la espalda baja, ayudando a no cansarte tanto.

La postura que exige el telar es importante y requiere de práctica, demanda acostumbrarte a la posición que el cuerpo debe adoptar: las piernas estiradas al frente, la cabeza mirando hacia abajo y los brazos suspendidos en el aire la mayor parte del tiempo.

Las maestras comentaban de las enfermedades que frecuentemente aquejan a las tejedoras. Ellas sufren principalmente de la vista, dolores de espalda y recientemente problemas circulatorios en las piernas, pues al parecer la introducción de bancos y sillas para sentarse a tejer, en lugar de sentarse de la manera tradicional (sobre el piso de tierra y con las piernas estiradas) ha traído fuertes problemas porque esa postura no es la adecuada para pasar tantas horas.

Por otro lado, me di cuenta de que existe un lenguaje intrínseco en el manejo del material y que se puede percibir al “escuchar” los hilos en su alineación. El lenguaje que ellos poseen, se marca a partir de la observación del material, detectando la manera orgánica en que se van ordenando, lo cual se establece desde los primeros enredos y torsiones.

Este es sin duda, un ejercicio que requiere de mucha paciencia. Conocer el material, cómo se mueve, cuánto resiste, permite también solucionar los problemas que atañen a la

construcción misma del telar. Enfrentarse a desenredar cientos de hilos y en ocasiones miles, plantea un dominio de la técnica, pero también un conocimiento del material, plantea desafíos, pero también soluciones. Pienso que esta práctica puede derivar también en la aptitud para desenredar problemas en la vida diaria en el ámbito de lo social.

Día 2

Hoy fue un día muy especial, tejí mi primer pedazo de tela.

Por primera vez tuvo sentido todo lo que alguna vez observé mientras las mujeres tejían. Entendí cómo los hilos se cruzan para dar vida a las creaciones, cómo estos se enlazan, se aprietan y forman la tela. El machete, el alzador, los palos y el hueso, ahora cada instrumento cobra sentido.

Me sentí profundamente feliz cuando pude ver las primeras franjas de mi tela. Una alegría inmensa invadió mi corazón. Me parecía increíble que hilos de esa finura, altamente vulnerables a la vista inexperta, pudieran dar vida a una tela firme y duradera.

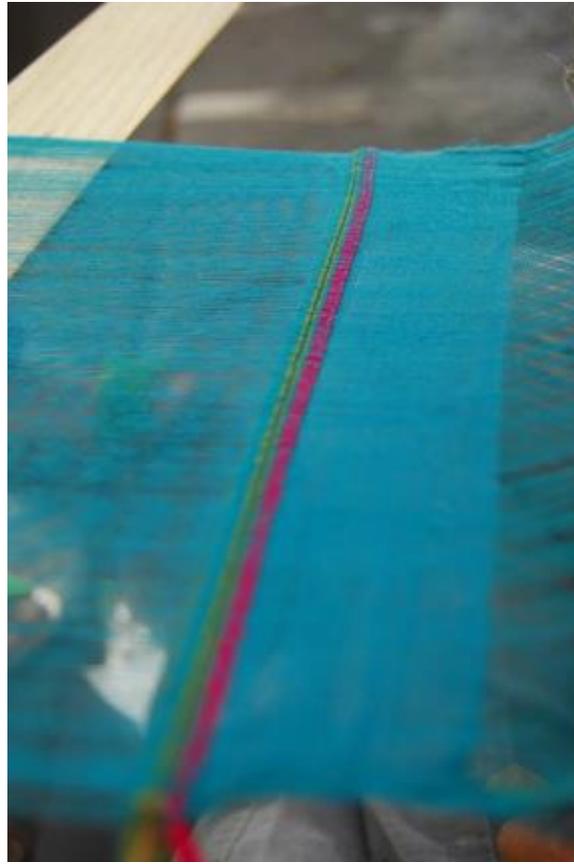
Primero Bety me ayudó a corregir algunos errores que tenía mi telar, sobre todo en la cuestión de la tensión de los hilos que, por mi inexperiencia, no los tensé con la misma fuerza. No podía dejar de ver las manos de Bety que tan diestramente se deslizaban entre los hilos con absoluta familiaridad.

Aprendí que en el telar básico existen dos tipos de movimientos y que corresponden a la manera en que se cruzan los hilos. El alzador permite hacer el cruce entre las dos hileras de hilos y el tipo de movimiento depende de dónde se encuentre el cruce en cada vuelta. Es decir, si el cruce está arriba toca levantar el alzador, atravesar el hilo que funge como trama, introducir el machete entre los hilos y apretar hacia uno la trama. Si, por el contrario, el cruce se encuentra abajo, entonces toca frotar los hilos con el alzador de arriba hacia abajo, introducir el machete entre los hilos y apretar hacia uno la trama.

Varias veces las maestras de telar me dijeron que debo aprender a escuchar el telar: “habla, te va guiando y diciendo lo que debes hacer, si llegas a dudar, detente un momento y analiza el juego de los hilos, escucharlos hablar y ellos solitos te dicen qué sigue”.

Esta habilidad de saber escuchar los hilos requiere de paciencia y es un proceso que lleva muchos años de experiencia a las tejedoras. Lograr que algún día mis manos se deslicen con tanta familiaridad como lo hacen las manos de Bety es todo un reto que espero algún día conseguir.

Se teje con las manos, pero también con el corazón. Se teje con las manos, pero también con la cabeza, con los sentimientos, con libertad; eres tú contigo misma frente al reto existencial de mantener vivo tu telar, el telar es como un ser vivo, hay que alimentarlo, procurararlo, tenerle paciencia y ponerle corazón.



Primer tramo de tela tejido
Fotografía: Mariana Rivera

Día 3

Hoy comencé a tejer las figuras. Una vez que medianamente entendí el proceso de hacer el telar simple, ahora vino el reto de tejer las figuras.

Tejer las figuras, así como el resto del telar, consiste en un juego matemático de geometría básica para las figuras más sencillas y quizá incluso cálculo para las piezas más complejas en donde intervienen una serie de representaciones imaginarias de simetrías y asimetrías.

El conocimiento del telar es una tecnología y un lenguaje. Desde que se inventó ha cumplido diversas funciones y en su estructura encierra una serie de conocimientos y secretos que me impulsan a indagar en ellos para esta tesis.

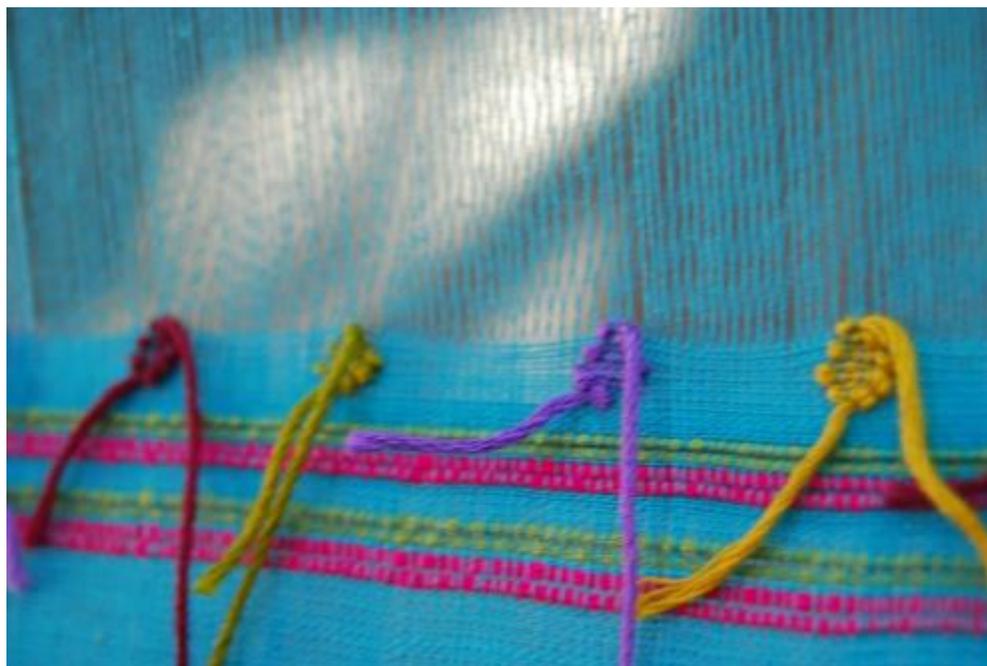
La primera figura que se enseña es la cucaracha de agua, es la figura más sencilla que tiene la forma de un rombo. La técnica de las figuras consiste en contar, primero contar 20 hilos de izquierda a derecha y en el hilo 21 se tiene que enlazar el hilo del color que elija la tejedora y que formará la figura. Esta acción debe repetirse hasta terminar la hilera, después se pasa la trama y se aprietan los hilos con el machete. El mismo hilo se debe pasar ahora dos veces por la siguiente ronda y así hasta llegar a la quinta fila, y cuando se llega a este punto, se repite la operación, pero a la inversa 4, 3, 2 y 1 hasta que vemos completado el rombo.

Me causa mucha gracia intentar describir con letras un conocimiento de orden tan práctico como lo es el tejido, en el que no se utilizan palabras porque el aprendizaje y ejecución se basa en la observación. Pienso ahora en las niñas amuzgas que cada verano toman el taller de telar de cintura en la cooperativa, y recuerdo que cuando les pedí que me platicaran cómo era el proceso de tejer en telar, ellas intentaban expresar con palabras las figuras que aprendieron a tejer, y precisamente hicieron una descripción muy similar a la que yo hago ahora. En uno de los videos que realicé durante esta investigación titulado “Escribiendo sobre el telar” se puede apreciar la descripción hecha por ellas.

Al parecer en la composición de las figuras, la cucaracha del agua es considerada por las tejedoras como la más importante en el aprendizaje de las niñas. Porque a partir de este diseño, las niñas comienzan a desarrollar habilidades, destrezas y capacidades abstractas en el manejo de la composición de las figuras complejas. (Santiago, 2011:89)

Entender esta primera figura no fue tan complicado, sin embargo, fue cansado para los ojos estar contando cada hilo hasta que logré hacer una primera hilera de cucarachas. El entusiasmo en el grupo era grande cada vez que alguien lograba ver su primera figura. Había que asomarse por debajo del telar para observar la figura, pues la parte que uno mira de frente corresponde a la parte trasera del telar.

Es gratificante sentir que se comprende aquello que parecía imposible, que los dedos se van soltando, van comprendiendo el movimiento y poco a poco se van relajando.



Cucarachas de agua
Fotografía: Mariana Rivera



Día 4 y 5

Un nuevo reto. Una vez concretadas las cucarachas de agua, la siguiente figura fue la luciérnaga. Esta figura es muchísimo más compleja, para cada luciérnaga deben insertarse dos hilos cada 25 hilos de la urdimbre. La figura resulta compleja en tanto que son cuatro rombos (como los de la cucaracha de agua cada una) que se invierten como espejos formando una figura que se compone de seis triángulos. Para hacer esta figura uno debe, o bien imaginarse y tener muy clara la composición del telar como si fuera una cuadrícula, o bien uno se debe ayudar viendo el dibujo.

Para este fin, fui guiada paso a paso por una de las maestras, quien me iba dictando en cada vuelta lo que correspondía. Esta figura requiere de mucha concentración y de una cuidadosa cuenta de los hilos, y no es nada fácil determinar cuándo te equivocas. Si esto llega a suceder debes regresar lo avanzado en toda la hilera y eso puede traducirse en unas dos horas de trabajo para las principiantes como yo.

Efectivamente, a causa de algunos distractores, me equivoqué un par de veces. Sin la ayuda de las chicas no habría podido continuar sola, así que aprender a resolver los problemas que atañen al material son cuestiones que hacen la destreza y el dominio de una técnica.

Tardé casi cuatro horas en poder terminar mi primera hilera de luciérnagas. La satisfacción fue grande y el aprendizaje mayor.

Cinco días de taller de telar no han sido suficientes para comprender en su totalidad lo que significa ser una tejedora de telar de cintura, pero si fue un incentivo motivante para querer conocer más y sobre todo me dieron pistas sobre lo que quiero indagar respecto al telar, pero sobre todo respecto a sus creadoras.

De igual forma, cada vez me sorprende más el vasto conocimiento que esta actividad encierra y al mismo tiempo lo poco valorada y remunerada que es. Parece increíble que algunas tejedoras se consideren “ignorantes” por no saber leer y escribir, mientras que son alfabetas de un lenguaje tan complejo como lo es el telar y la creación textil en todos sus procesos, desde el cultivo del algodón, pasando por el aplanado, hilado, el teñido, el diseño de la prenda y finalmente el tejido que dará vida a la creación imaginada. Así como el conocimiento matemático implicado.

Conocer y aprender esta actividad me acercó al universo metafórico en el que el pensamiento textil se enmarca y construye, pudiendo ver sus alcances en tejedoras que desde muy temprana edad aprenden a realizar este trabajo.

En mi experiencia, aprendiendo a tejer en telar de cintura y experimentando con mi cuerpo sentada en la tierra durante horas amarrada a un árbol, pude entender que uno llega a dialogar con su telar, incluso hasta soñé que mi telar menstruaba.

Esta idea de vincular el acto de tejer como una actividad principalmente femenina parece cobrar fuerza y sentido al asemejar el telar a un útero, porque ahí se forma la vida. Tanto el vientre como el telar son espacios de creación, uno de vida biológica y otro de vida simbólica y artística. Armar y tejer un telar es poderoso para el desarrollo de la creatividad, pues reúne la capacidad de imaginar lo que a través de las manos se va a materializar, para que finalmente el objeto textil haga parte de una vida social.

A continuación, transcribo un fragmento de una entrevista realizada a Margarita Gil, tejedora amuzga en junio del 2014 en relación al telar como ser vivo:

El telar tiene vida porque cuando estás terminando se están acabando los hilos para tejer. Cuando estas urdiendo, estás haciendo nacer algo vivo, y el telar representa eso, que está vivo, y va a morir. Y cuando se muere, se mueren los hilos porque tú ya los creaste, cuando tu empezaste a tejer, metiste colores, figuras, le diste vida, entonces se mueren los hilos que estas tejiendo, pero lo que tu dejaste ahí no muere, va a estar ahí, está vivo.



**“Abrazada” a mi telar
Fotografía: Abella Valtierra**



BIBLIOGRAFIA

Acosta, Gladys (1992). “Las mujeres por la paz” en *Vivir la reconciliación hacer la paz. Estrategias de mujeres contra la opresión, la guerra y el armamentismo*. Nuremberg: Mujeres de un solo mundo- centro de intercambio cultural e investigación sobre la vida cotidiana de mujeres.

Agosín, Marjorie (s/f). “Agujas que hablan: arpilleristas chilenas”. En *Revista Iberoamericana*. Consultado en revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/.../article/.../4234

Agosín, Marjorie (ed). (2014). *Stitching Resistance. Women, creativity, and fiber arts*. England: Solis Press.

Aguado Vázquez, José Carlos (2004). *Cuerpo humano e imagen corporal. Notas para una antropología de la corporeidad*. México: IIA, UNAM, Facultad de Medicina.

Aguilar Miguel Anguel y Paula Soto Villagrán (2013). *Cuerpos, espacios y emociones. Aproximaciones desde las ciencias sociales*. México: UAM.

Aguilera, Sabina (2012). “Tejiendo conocimiento y recreando el mundo. Un análisis comparativo de los textiles tarahumaras”. En *Hilando al norte: nudos, redes, vestidos, textiles*. México: Colegio de la Frontera Norte, El Colegio de San Luis.

Aguirre Baztán, Ángel (ed). (1997). *Etnografía. Metodología cualitativa en la investigación sociocultural*. México: Alfa Omega grupo Editor. S.A de C.V.

Aguirre Pérez, Irma Guadalupe (2000) *Tejiendo nuestra identidad. Trabajo artesanal, identidad de género y postmodernidad en una comunidad amuzga: el caso de la cooperativa “La Flor de Xochistlahuaca”*. Tesis de Licenciatura en antropología social. ENAH.

Aguirre Pérez, Irma Guadalupe. (2003). *Liderazgo femenino indígena en el ámbito local. Tres estudios de caso de Xochistlahuaca, Gro.* Tesis de maestría en Antropología social. ENAH.

Aguirre Pérez, Irma Guadalupe (2003). “Participación política y social de mujeres indígenas: el caso de una lideresa tradicional. En *Cuicuilco Nueva Época*. Volumen 10, número 27, enero-abril 2003. México.

Álvarez Pedrosian, Eduardo (2010). *Etnografías de la subjetividad. Alcances filosóficos de la práctica antropológica contemporánea*. Tesis de doctorado en Historia de la Subjetividad. Universidad de Barcelona.

Angulo Annuska y Miriam Mabel Martínez (2016). *El mensaje está en el tejido*. México: Futura Textos S.A de C.V.

Appadurai, Arjun (1991). *La vida social de las cosas. Perspectiva cultura de las mercancías*. México: Grijalbo. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Ardèvol, Elisensa (1994). *La mirada antropológica o la antropología de la mirada: De la representación audiovisual de las culturas a la investigación etnográfica con una cámara de video*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona, formato electrónico de la autora (Consultado en diciembre del 2015):

https://www.researchgate.net/publication/242657337_La_mirada_antropologica_o_la_antropologia_de_la_mirada_De_la_representacion_audiovisual_de_las_culturas_a_la_investigacion_etnografica_con_una_camara_de_video

Ardèvol, Elisenda. (2006). *La búsqueda de una mirada. Antropología visual y cine etnográfico*. Barcelona: UOC.

Ariel de Vidas, Anath (2002). *Memoria textil e industria del recuerdo en los andes, identidades a prueba del turismo en Perú, Bolivia y Ecuador*. Quito: Abya-Yala.

Arnold. Y. Denise (1994). “Hacer al hombre a imagen de ella: aspectos de género en los textiles de qaqachaka”. En *Revista Chungara*, Volumen 26. No.1. enero-junio. 1994. Universidad de Tarapacá, Arica-Chile.

Arnold Denise Y. (coord.) (2000). *El rincón de las cabezas: luchas textuales, educación y tierra en los Andes*. La Paz: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación UMSA e ILCA.

Arnold Denise Y, Juan de Dios Yapita y Elvira Espejo Ayca (2006). *Hilos sueltos: Los Andes desde el textil*. La Paz: Plural editores e ILCA.

Arnold, Denise Y. (2000) “Convertirse en persona el tejido: la terminología aymara de un cuerpo textil”. En *Jornada Internacional sobre Textiles Precolombinos*. Actas de la I Jornada Internacional sobre Textiles Precolombinos / Victòria Solanilla Demestre (ed.). Barcelona: UAB. Departament d'Art Institut Català de Cooperación Iberoamericana.

Arnold Denise Y. y Elvira Espejo (2010). *La ciencia de las mujeres*. Bolivia: Instituto de Lengua y Cultura Aymara.

Arqueología Mexicana (2014). *Atlas de Textiles Indígenas*. Edición Especial N. 55.

Arqueología Mexicana (2015). *Textiles del México de Ayer y Hoy*. Edición Especial. N.19.

Augé Marc (1999). “De lo imaginario a lo ficcional total”, En *Maguaré* 14. Centro de Antropología de los Mundos Contemporáneos (E.H.E.S.S.): París.

Augé, Marc. (2006). *El oficio del antropólogo*. Barcelona: Gedisa.

Bacic, Roberta (s/f). “Arpilleras que claman, cantan, denuncian e interpelan. En *Revista del Programa Naciones para el desarrollo*. Consultado en



escolapau.uab.cat/img/programas/musica/arpilleras_chilenas.pdf

Banks Marcus y Howard Morphy (1997). *Rethinking visual anthropology*. London: Yale University Press.

Bank Marcus y Jay Ruby. (2011). *Made to be seen*. Chicago: The University of Chicago Press.

Bartolomé Miguel Alberto (2003). “En defensa de la etnografía. El papel contemporáneo de la investigación”. En *Revista de Antropología Social*. No. 12. pp. 199-222.

Bartra, Eli (comp.) (2004). *Creatividad invisible. Mujeres y arte popular en América Latina y el Caribe*. México: UNAM, Programa Universitario de Estudios de Género.

Bartra, Eli (2005). *Mujeres en el arte popular. De promesas, traiciones, monstruos y celebridades*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Basic, Roberta (2014). “The art of resistance, memory and testimony in Political Arpilleras”. En *Stitching Resistance. Women, creativity, and fiber arts*. England: Solis Press.

Benzing Elisabeth, Cuya Esteban y Gaby Franger (comp.) (1992). *Vivir la reconciliación hacer la paz. Estrategias de mujeres contra la opresión, la guerra y el armamentismo*. Nuremberg: Mujeres de un solo mundo- centro de intercambio cultural e investigación sobre la vida cotidiana de mujeres.

Berger, John (2007). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, SL.

Blair, Elsa (2011). “Micropolíticas de la(s) memoria(s): el sentido político de la dignidad”. En *Región*. N. 54 noviembre, 2011. Medellín: La memoria en nuestras manos.

Bourdieu, Pierre (1997). *Razones prácticas, sobre la teoría de la acción*. Editorial Anagrama, Barcelona.

Bourdieu, Pierre y Loïc Wacquant (1995). *Respuestas. Por una antropología reflexiva*. México: Grijalbo.

Brumfiel, Elizabeth M (2007). “Hilos de continuidad y cambio. Tejiendo unidad en antropología”. En *Trabajos de Prehistoria*. 64, N.2, Julio-diciembre 2007. pp. 21-35. Departamento de Prehistoria del CSIC. España.

Butler, Judith (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.

Buxo, María Jesús (1999). “Que mil palabras”. En: *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, video, televisión*. Barcelona: Proyecto A Editores.

Calderón Rivera, Edith (2012). *La afectividad en antropología una estructura ausente*. México: Publicaciones de la Casa Chata, UAM-I.

Cancino Salas, Ronald (1999). Perspectivas sobre la cultura material. En *Anales de Desclasificación*, Vol.1, N°2. Laboratorio de Desclasificación Comparada. Universidad Católica de Temuco. Chile.

Canclini García, Nestor (1977). *Arte popular y sociedad en América Latina*. México: Grijalbo.

Carnacea Cruz, Ángeles y Ana Lozano Cámara (coords) (2012). *Arte, intervención y acción social. La creatividad transformadora*. Madrid: Editorial Grupo 5.

Castro, Pablo (1994). *El sistema de cargos en una comunidad amuzga de Guerrero*, tesis de licenciatura en Antropología Social, ENAH, México.

Chartier Roger (1999). *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa.

Chodorow, Nancy. J. (2003). *El poder de los sentimientos. La significación personal en el psicoanálisis, el género y la cultura*. Buenos Aires: Paidós.

Choza Jacinto y María José Montes (2000). *La antropología en el cine I*. Madrid: Ediciones del Laberinto, S.L.

Cíntora Díaz, Salvador (1990). *Xochiquétzal. Estudios de mitología náhuatl*. México: UNAM.

Classen, Constance (s/f). *Fundamentos de una antropología de los sentidos*. Consultado en: <http://documents.mx/documents/antropologia-de-los-sentidos-classen.html>

Clemente Corzo, Julia. (2009). *El arte de formar y la artesanía del saber*. México: plaza y Valdés, universidad autónoma de Chiapas.

Clifford, James (2001). *Dilemas de la Cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa.

Colectivo Sociedad de Experimentación (2012). *Abuela Luna. Creación textil de la zona sur: Xochimilco y Milpa Alta*. México: PACMyC.

Connerton, Paul (1989). *How societies remember*. Cambridge University Press.

Cruz María de los Ángeles (2000). “La mujer indígena y el trabajo artesanal” En *Las mujeres en el campo*. México: Instituto de Investigaciones Sociológicas de la Universidad Autónoma Benito Juárez.



De Ávila, A. (2008). La diversidad lingüística y el conocimiento etnobiológico, en *Capital natural de México*, vol. I: *Conocimiento actual de la biodiversidad*. Conabio, México, pp. 497-556.

De Beauvoir, Simone (1999) [1949]. *El segundo sexo*. Buenos Aires: Sudamericana.

De Garay Graciela (coord.) (2013). *Cuéntame tu vida. Historia oral: historias de vida*. México: Instituto Mora.

Díaz Arroyo, Viviana (2014). *Construcción y desarrollo de una autonomía de facto: Suljaa'- Xochistlahuaca, Guerrero*. Tesis de Maestría en Antropología. UNAM: México. D.F.

Díaz Cruz, Rodrigo (ed) (2006). *Renato Rosaldo: Ensayos en antropología crítica*. México: UAM Colección Estudios Transnacionales.

Díaz Marielle, Lucio y Rijas Mancera, Pablo (2004). "Suljaa' La flor se llama rebeldía". En *Rebeldía*. No.25

Dietz Gunther (1995). Teoría y práctica del indigenismo. El caso del fomento a la alfarería en Michoacán. Quito: Abya-Yala & Instituto Indigenista Interamericano.

Dietz Gunther y Aurora Veinguer (2014). Reflexividad, interpretación y colaboración en etnografía: un ejemplo desde la antropología de la educación. En *La etnografía y el trabajo de campo en las ciencias sociales*. México: Instituto de Investigaciones Antropológicas. UNAM.

Druett Matthew, et. al (2015). *Olga de Amaral. El manto de la memoria*. Bogotá: Amaral editores, Galerie Agnès Monplaisir, Somogy editions D`Art.

Ennaifer, Rachida (1992). "Las mujeres contra la opresión y la guerra" en *Vivir la reconciliación hacer la paz. Estrategias de mujeres contra la opresión, la guerra y el armamentismo*. Nuremberg: Mujeres de un solo mundo- centro de intercambio cultural e investigación sobre la vida cotidiana de mujeres.

Enríquez Rosas, Rocío (2009). *El crisol de la pobreza. Mujeres, subjetividades, emociones y redes sociales*. Guadalajara: Iteso.

Erlil, Astrid (2012). *Memoria Colectiva y Culturas del Recuerdo*. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales-CESO, Departamento de Lenguajes y Estudios Socioculturales.

Flores, Carlos Y. (2005). "Video indígena y antropología compartida: una experiencia colaborativa con videastas maya-q'eqchi' de Guatemala". En *Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos*. Diciembre, 2005. Vol. III, número 002. México: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

Franger, Gaby y Geetha Varadarajan (1996). *The Art of Survival. Fabric Images of Womens's Daily Lives*. Nurnberg: Tara Publishing.

Franger, Gaby (2014). "Survival-Empowerment-Courage: Insights into the History and Developments of Peruvian Arpilleras". En *Stitching Resistance. Women, creativity, and fiber arts*. England: Solis Press.

Freire, Paulo (2004). *La educación como práctica de la libertad*. México: Siglo XXI.

Foster, Hal (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Madrid: Ediciones Akal.

Gardner, Howard (1994). *Estructuras de la mente. La teoría de las inteligencias múltiples*. México: Fondo de Cultura Económica

Gargallo Celentani, Francesca (2014). *Bordado de paz, memoria y justicia: un proceso de visibilización*. México: grafisma, ITESO, IMDEC, Concretos Rivera, Pronto Graf.

Giobellina Brumana, Fernando (2003). *Sentidos de la antropología, antropología de los sentidos*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

Gombrich. E. H. (2000). *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Editorial Debate.

Góngora Andrés, Nicolás Espinosa y César Tapias (2012). *Nuevas antropologías colombianas. Experiencias metodológicas*. Montería: Editorial Zenú. Colombia.

González Ochoa, César. (2005) *Apuntes a cerca de la representación*. México: UNAM, IIF.

Goody, Jack (1999). *Representaciones y contradicciones: la ambivalencia hacia las imágenes, el teatro, la ficción, las reliquias y la sexualidad*. Barcelona: Paidós.

Grau Jordi, Elisenda Ardévol, Gemma Orobítg y Adriana Vila (coord) (2008). "El medio audiovisual como herramienta de investigación social". En Serie: *Dinámicas Interculturales*. Número 12. Barcelona: CIDOB.

Grau Rebollo Jorge (2005). "Los límites de lo etnográfico son los límites de la imaginación. El legado filmico de Jean Rouch". En *Revista de Antropología Iberoamericana. AIBR*. No.41. Madrid. Mayo-Junio 2005.

Grau, Marta (2013). *La memoria histórica en Colombia ¿Activo transformador de la desigualdad de género? Análisis crítico del discurso del Centro de Memoria Histórica en Colombia a partir de una mirada de género e interseccionalidad*. Barcelona: Instituto Català Internacional.



Greenfield Marks, Patricia (ed) (2004). *Tejedoras: Generaciones reunidas. Evolución de la creatividad entre los mayas de Chiapas*. School of American Research Press.

Grupo de Memoria Histórica, *La huella invisible de la Guerra. Desplazamiento de forzado en la comuna 13* (2011). Bogotá: Ediciones Semana.

Grupo de Memoria Histórica (2013). *¡BASTA YA! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Bogotá: Imprenta Nacional.

Guber, Rosana (2004). *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires: Paidós.

Guillé, Margarita (2009). “Autonomía y empoderamiento y autogestión de necesidades de mujeres en zonas rurales e indígenas” En Red Nacional de Refugios. México: Secretaría de la Reforma Agraria.

Gutiérrez Ávila, Miguel Ángel (2001). *Déspotas y caciques. Una antropología política de los amuzgos de Guerrero*. México: Universidad Autónoma de Guerrero.

Gutiérrez Del Ángel, Arturo (Ed) (2012). *Hilando al norte: nudos, redes, vestidos, textiles*. México: Colegio de la Frontera Norte, El Colegio de San Luis.

Habegger Sabina Y Julia Mancila (2006). “El poder de la cartografía social en las prácticas contra hegemónicas o La cartografía social como estrategia para diagnosticar nuestro territorio”. En http://areaciaga.net/index.php/plain/Cartografias/car_tac/el-poder-de-la-cartografia-social

Halbwachs, Maurice (1968). *La memoria colectiva*. Prensas Universitarias de Zaragoza.

Halbwachs Maurice (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos.

Hall, Stuart (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Londres: SAGE Publications. Traducido por Elías Sevilla Casas.

Hernández Cuevas, Eber Citlalitl (2011). Estrategias de comercialización para el huipil amuzgo de Xochistlahuaca Guerrero (Estudio de caso cooperativa fondo regional indígena Yolcuncue A.C). Tesis para optar por el grado de Maestría en Ciencias en Administración de Negocios. Instituto Politécnico Nacional. México D.F

Herrera, Juan (2008). “Cartografía Social”. En juanherrera.files.wordpress.com/2008/01/cartografia-social.pdf

Holsbeke Mireille y Julia Montoya (ed). (2003). *With their hands and their eyes. Maya textiles, mirrors of a worldview*. Belgium: Etnografisch Museum Antwerpen.

Honor, Arundel (1967). *La libertad en el arte*. México: Grijalbo. S.A

Howes, David (ed) (2005). *The Empire of the Senses. The Sensual Culture Reader*. London: Bloomsbury.

Ingold, Tim (2007). *Líneas, una breve historia*. Barcelona: Gedisa

Ingold, Tim (2014). "That's enough about ethnography!". En *Hau: Journal of Ethnographic Theory* 4 (1): 383-395. London.

Jelin, Elizabeth (2001). *Los trabajos de la memoria*. España: Siglo XXI.

Johnson, Kirsten (2015). *Saberes enlazados. La obra de Irmgard Weitlaner Johnson*. México: Artes de México, CONACULTA.

Jimeno, Myriam (2003). "Elementos para un debate sobre la comprensión de la violencia". En *Cuadernos del CES*. N.1. Bogotá.

Jimeno, Myriam (2007). "Lenguaje, subjetividad y experiencias de violencia". En *Antípoda*. N.5, julio-diciembre. Bogotá. pp. 169-190.

Jimeno Myriam, Varela Daniel y Ángela Castillo (2011). "Experiencias de violencia: etnografía y recomposición social en Colombia" En *Sociedade e Cultura*. V.14. N2. Jul/Dez 2011. Universidad Federal de Goiás.

Jimeno, Myriam, Sandra Liliana Murillo, Marco Julián Martínez (eds) (2012). *Etnografías contemporáneas. Trabajo de campo*. Universidad Nacional de Colombia: Bogotá, D. C.

Jimeno Myriam, Carolina Pabón, Daniela Varela e Ingrid Díaz (eds.) (2016). *Etnografías contemporáneas III: las narrativas en la investigación antropológica*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Colección CES.

Krotz, Esteban (1991). "Viaje, trabajo de campo y conocimiento antropológico". En *Alteridades* 1(1). 50-57 pp.

Lamas, Marta (2002). "Usos, dificultades y posibilidades de la categoría 'género'". En: *Cuerpo: diferencia sexual y género*. México: Editorial Taurus.

Lamata Cotanda, Rafael (2005). *La actitud creativa. Ejercicios para trabajar en grupo la creatividad*. Madrid: NARCEA. S.A de Ediciones y Consejería de Educación. Comunidad de Madrid.

Latour, Bruno (2005). *Reensamblar los social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.

Larrea Príncipe, Iratxe (2007). *El significado de la creación de tejidos en la obra de mujeres artistas*. Tesis doctoral. Facultad de Bellas Artes. Universidad del País Vasco.



Le Breton, David (2007). *El sabor del mundo, una antropología de los sentidos*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Le Goff, Jacques (1991). *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós.

León Romero, Julieta (2004). *Urdiendo significados: técnicas, diseños y mitos en textiles de Santiago Jamiltepec, Oaxaca. Tradición oral y organizaciones de mujeres tejedoras y bordadoras mixtecas*. Tesis en Etnohistoria. ENAH.

López, Marta (1994). “El tejido como escritura y el orden femenino”. En *Historia Crítica* No.9. Bogotá: Universidad de Los Andes. Facultad de Ciencias Sociales. Departamento de Historia. Colombia.

López Fernández Cao, Marián (2012). “Cómo hacer una sopa con piedras: el arte como herramienta de intervención y mediación social. Construyendo sociedades más creativas”. En *Arte, intervención y acción social. La creatividad transformadora*. Madrid: Editorial Grupo 5.

López Guzmán, Bartolomé (1997). *Los amuzgos y el municipio de Xochistlahuaca, Guerrero*. México: Dirección General de Culturas Populares del Estado de Guerrero. PACMYC.

López Santiago, Rosalinda (2012). *Historia y cultura en la vestimenta amuzga de la comunidad de Cozoyoapan, Municipio de Xochistlahuaca, Guerrero, México 2007-2012*. Tesis para obtener el título de licenciada en historia. Universidad Autónoma de Guerrero.

Lutz, Catherine (1986). “Emotion, Thought, and Estrangement: Emotion as a Cultural Category”. En *Cultural Anthropology*. American Anthropological Association. pp. 287-309.

Lutz, Catherine y Geoffrey M. White (1986). “The anthropology of emotions”. En *Annual Review of Anthropology*. vol. 15. pp. 405-436.

MacDougall, David (1998). *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press.

Maceira Ochoa, Luz y Rayas Lucía (eds). (2011). *Subversiones. Memoria social y género. Ataduras y reflexiones*. México: Instituto Nacional de Antropología.

Maier, Elizabeth (2006). “Acomodando lo privado en lo público: experiencias y legados de décadas pasadas” En *De lo privado a lo público. 30 años de lucha ciudadana de las mujeres en América Latina*. Lebon Nathalie y Elizabeth Maier. México: Siglo XXI.

Marcus, George E (2001). “Etnografía en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía Multilocal”. En *Alteridades* 11(22). 11-127pp. México. UAM

Marín, Manuela (ed) (2001). *Tejer y vestir: de la antigüedad al Islam*. Consejo superior de investigaciones científicas: Madrid.

Martínez Peñaloza, Porfirio (1980). *Tres notas sobre arte popular en México*. México: Porrúa.

Martínez Pérez, Ana (2009). "Pasos hacia una antropología visual aplicada". En *Revista valenciana d'etnologia*. N. 4. pp. 61-80.

Mauss, Marcel (1971). *Ensayo sobre los dones. Razón y forma del cambio en las sociedades primitivas*. Madrid: Tecnos.

Miller, Daniel (2008). *The comfort of things*. UK: Polity Press.

Miller, Daniel (2008). *Materiality*. London: Duke University Press.

Millán, Margara (coord.) (2014). *Más allá del feminismo: caminos para andar*. México: Red de Feminismos Descoloniales y Gizella Garcíarena Hugyecz.

Mitchell, W.J.T. (2005). *What Do Pictures Want?* Chicago: The Chicago University Press.

Mitchell, W.J.T. (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal, S.A

Montes de Oca Sicilia, María del Pilar (2015). "Solo para mujeres: el Nushu". En *Algarabía*. No.18.

Montoya Arango, Vladimir (2009). "La cartografía social como instrumento para otras geografías. Apuntes para un diálogo de saberes territoriales" En García, Clara Inés y Clara Inés, Aramburo. (Eds) *Universos sociospaciales: Procedencias y destinos*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.

Naón Noemí y M. Cristina Alvarado (2007). *La muñeca. Representación de las complejidades del sujeto*. Instituto Oscar Massota, sede Bahía Blanca. En www.bahiamasotta.com.ar/textos/3b11.doc

Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.

Niney François (2009). *La prueba de lo real en la pantalla, ensayo sobre el principio de realidad documental*. México: UNAM. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.

Niney François (2015). *El documental y sus falsas apariencias*. México: UNAM.

Novelo Victoria (coomp) (2007). *Artesanos, artesanías y arte popular de México, una historia ilustrada*. México: CNA.



Oehmichen Bazán, Cristina. Ed. (2014). *La etnografía y el trabajo de campo en las ciencias sociales*. México: UNAM. Instituto de Investigaciones Antropológicas.

Orellana, Margarita (2002). *La mano artesanal*. México: Artes de México

Ortiz J. María (2011). “La metáfora visual corporeizada: bases cognitivas del discurso audiovisual”. En *Revista Zer*. Vol.16. Núm. 30. Pp.57-73. Universidad de Alicante.

Orobitg Gemma (2008). “Miradas antropológicas: relaciones, representaciones y racionalidades”. En *El medio audiovisual como herramienta de investigación social*. En Serie: *Dinámicas Interculturales*. Número 12. Barcelona: CIDOB

Ossola, María Macarena (2013) “La autoridad etnografía interpelada. Tensiones contemporáneas sobre la(s) escritura(s) de la otredad”. En *Universitas Humanística*, 75: 63-80.

Ota Otani, Gen Leonardo (2013). *La radio comunitaria amuzga, Radio Ñomndaa La Palabra del Agua de Xochistlahuaca Suljaa’, Guerrero. La dinámica de un medio de comunicación del pueblo para el pueblo*. Tesis de Maestría en Antropología. UNAM.

Otto Lipsett (1985). *Remember Me. Women & Their Friendship Quilts*. San Francisco: The Quilt Digest Press.

Palmer, Gary B. (2000). *Lingüística cultural*. Madrid: Alianza Editorial.

Paniagua Ramírez, Karla (2007). *El documental como crisol. Análisis de tres clásicos para una antropología de la imagen*. México: Publicaciones de la Casa Chata.

Paranaguá, Paulo Antonio (ed.). (2003). *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra.

Paredes, Julieta (2010). *Hilando fino desde el feminismo comunitario*. La Paz: El rebozo, zapateándole, Lente Flotante, En cortito que’s palargo y AliFem A.C

Parker, Rozsika (2010). *The subversive stitch. Embroidery and the making of the feminine*. New York: I.B. Tauris & Co Ltd.

Pérez Cánovas, Karla (2014). *La transformación de la artesanía textil a través de su mercantilización entre diseñadoras (es) y tejedoras en los Altos de Chiapas*. Tesis de Maestría en antropología social. México: UNAM, IIA.

Pérez Hernández Alba y María Viñolo Berenguel. “Las arpilleras, una alternativa textil femenina de participación y resistencia social”. En escolapau.uab.cat/img/programas/musica/arpilleras_alba_maria.pdf

Pérez Reyes, Tomás (2010). *La mujer tejedora de relaciones: análisis de la participación femenina en la sociedad mexicana a través de la función de los textiles*. Tesis en arqueología. ENAH.

Piault, Marc (2002). *Antropología y cine*. Madrid: Catedra Signo e Imagen.

Pink Sarah (ed) (2004). *Working images. Visual research and representation in ethnography*. Routledge: New York.

Pink, Sarah (ed) (2006). *Applications of Anthropology. Professional Anthropology in the Twenty-first Century*. Oxford: Berghahn Books.

Pink, Sarah (2009). *Doing Sensory Ethnography*. London: SAGE Publication Ltd.

Pink, Sarah (2014). "Applied Visual Anthropology. Social intervention, visual methodologies and anthropology theory". En *Visual Anthropology Review*. Volume 20, Issue 1. pp. 3-16.

Poblete, Sergio (1999). "La descripción etnográfica". En *Cinta de Moebio*, Revista Electrónica de Epistemología de Ciencias Sociales. Facultad de Ciencias Sociales. Septiembre, número 6. Chile.

Pomar, María Teresa. "La indumentaria indígena" En *Arqueología Mexicana*. Edición especial Textiles del México de Ayer y hoy. No.19. 2005.

Porqueres, Bea (1995). *Diez siglos de creatividad femenina*. Otra Historia del Arte. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.

Quiñones Aguilar, Cielo (2000). "El tejido en las tribus indígenas de Colombia: unidad y diversidad". En *Geografía Humana de Colombia. Variación Biológica y Cultura en Colombia. Tomo 1*. Instituto Colombiano de Cultura Hispánica. Consultado en www.banrepultural.org/blaavirtual/geografia/geofrafi/tejido.htm

Ramos Maza, Teresa (2010). *Artesanas Tseltales. Entrecruces de cooperación, conflicto y poder*. México: UNICACH.

Ramírez Martínez, María del Rosario (2004). *Textiles y letanías visuales en Mesoamérica*. Tesis de maestría en Estudios Mesoamericanos. UNAM: México.

Ranciére, Jacques (2005). *Sobre políticas estéticas*. Bacerlona: Universidad Autónoma de Barcelona.

Ragon, Michel (1974). *El arte ¿para qué?* México: Editorial Extemporáneos.

Rappaport, Joan (2007). "Más allá de la escritura: la epistemología en colaboración". En *Revista Colombiana de Antropología*. Vol. 43, enero-diciembre pp. 197-229. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.



Rayas, Lucía y Luz Maceira (eds.) (2011). *Subversiones. Memoria social y género. Ataduras y reflexiones*. México: INAH.

Restrepo Andrea, et. al (2010). *X Informe sobre violencia sociopolítica contra mujeres, niños y niñas en Colombia 2000-2010. Mesa de Trabajo Mujer y Conflicto Armado*. Bogotá: UNHCR, ACNUR, UNIFEM, ÚNETE.

Reyes Landa, Ma. Luisa (2014). *Pasado y Presente de los textiles indígenas. Materiales y Características*. México: INAH.

Reygadas, Luis (2014). “Todos somos etnógrafos. Igualdad y poder en la construcción del conocimiento antropológico”. En *La etnografía y el trabajo de campo en las ciencias sociales*. México: UNAM, IIA.

Riaño Pilar, Lacy Suzanne y Cristina Agudelo (2003). *Arte, Memoria y Violencia. Reflexiones sobre la ciudad*. Medellín: Corporación Región.

Riaño, Pilar (2005). “Encuentros artísticos con el dolor, las memorias y las violencias”. En *Iconos*. Revista de Ciencias Sociales. Enero, año/vol.9, número 021. Quito: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.

Riaño, Pilar (2006). *Jóvenes, memoria y violencia en Medellín*. Medellín: Universidad de Antioquia. ICANH.

Riaño, Pilar (2007). *Habitantes de la memoria. jóvenes y violencia en Medellín, Colombia (1985-2000)*. Bogotá: Escuela de trabajo social y estudios de familia. Universidad de Columbia Británica.

Riaño, Wills, Bello y Quintero (2009). *Recordar y narrar el conflicto. Herramientas para reconstruir memoria histórica*. Bogotá: Foletras.

Ribeiro Lins, G. (1998 [1989]) “Descotidianizar. Extrañamiento y conciencia práctica”. En Boivin, M. Rosato, A. Arribas, V. *Constructores de otredad*. Eudeba, Buenos Aires, pp. 233-235.

Ribeiro Lins Gustavo y Arturo Escobar (eds) (2009). *Antropologías del mundo. Transformaciones disciplinarias dentro de sistemas de poder*. México: clásicos y contemporáneos en antropología. CIESAS, UAM, UI.

Rivera Cusicanqui, Silvia (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón y Colección Nociones Comunes.

Rocha, Claudia (2012). “El camino de la estrella. Tradición textil de oriente a occidente, los teenek y los wixaritari”. En *Hilando al norte: nudos, redes, vestidos, textiles*. México: Colegio de la Frontera Norte, El Colegio de San Luis.

Rockwell, Elsie (2009). *La experiencia etnográfica. Historia y cultura en los procesos educativos*. Buenos Aires: Paidós.

Rodríguez, Clemencia (Ed) (2008). *Lo que vamos quitando a la guerra, medios ciudadanos en contextos de conflicto armado en Colombia*. Bogotá: Centro de Competencia en Comunicación.

Rodríguez, Pepe (2002). *Dios nació mujer*. Madrid: Punto de Lectura.

Roldán, Mary (2003). *A sangre y fuego. La violencia en Antioquia, Colombia 1946-1953*. Medellín: Instituto Colombiano de Antropología e Historia. Fundación para la promoción de la ciencia y la tecnología.

Rosaldo Renato, Smadar Lavie y Kirin Narayan (1993). *Creativity/ Anthropology*. USA: Cornell University Press.

Ruby, Jay (2007). "Los últimos 20 años de antropología visual- una revisión crítica". En *Revista chilena de antropología visual*. Número 9. Santiago, Junio 2007.

Russell, Catherine (1999). *Experimental Ethnography*. London: Duke University Press.

Salmon Christian (2008). *Storytelling, la máquina de fabricar historias y formatear las mentes*. Barcelona: Ediciones Península.

San Martín, Ricardo (2005). *Meninas, Espejos e Hilanderas. Ensayos en Antropología del Arte*. Madrid: Editorial Trotta.

Sánchez Parga, José (1995). *Textos Textiles en la Tradición Cultural Andina*. Ecuador: Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello.

Sanfeliu, Alba (2008). "Visitando la exposición: the art of survival, internationa and irish quilts". En *Artes y Paz. Escola de Cultura de Pau*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.

Sanfeliu, Alba (2009). "Hilos del destino: testimonios textiles de violencia, esperanza y sobrevivencia". En *Artes y Paz. Escola de Cultura de Pau*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.

Santiago Encarnación, Genoveva (2011). *Tejiendo Jnom se tejen conocimientos, el conocimiento del tejido en la educación Ñomndaa*. México: Congreso Nacional de Educación Indígena e Intercultural.

Sastre, Camila (2011). "Sobre la politización de las arpilleristas chilenas (1973-1990)". Universidad de Chile. En: <http://www.sye.uchile.cl/index.php/RSE/article/viewArticle/15286/15706>



Schaefer Stacy (2012). “El telar y el tiempo en el mundo huichol”. En *Hilando al norte: nudos, redes, vestidos, textiles*. México: Colegio de la Frontera Norte, El Colegio de San Luis.

Schneider Arnd y Christopher Wright. (2010). *Between art and anthropology*. Nueva York: Berg Publishers.

Scott, James (2000). *Los dominados y el arte de la resistencia*. México: Ediciones Era.

Scott, Joan (1997) “El género, una categoría útil para el análisis histórico”. En *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: Porrúa-Pueg.

Segarra, Diana (2001). “Coser y cantar: A propósito del tejido y la palabra en la cultura clásica”. En *Tejer y vestir: de la antigüedad al Islam*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas: Madrid.

Selva Masoliver Marta y Anna Solà Arguimbau (2014). “El imaginario. Invención y convención”. En *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Barcelona: Editoria UOC.

Seltzer Kimberly y Tom Bentley (1999). *La era de la creatividad. Conocimientos y habilidades para una nueva sociedad*. Madrid: Aula XXI, Santillana.

Sennett Richard (2009). *El artesano*. Barcelona: Anagrama

(Sin autor). “La cartografía social como recurso metodológico para el proyecto barrios del mundo”. En *Enda América Latina-Colombia*. Documento metodológico de trabajo para barrios del mundo. Mayo 13 de 2003. En www.quartiersdumonde.org/imgs/c_21_09_1109260465nn.pdf

(Sin autor). “Mampuján: la memoria en tapices”. Consultado en: www.hechosdelcallejon.pnudcolombia.org/.../mampujan_la_memoria_en_tapices_56.pdf

Sosme Campos, Miguel Ángel (2015). *Tejedoras de esperanza. Empoderamiento en los grupos artesanales de la Sierra de Zongolica*. México: El Colegio de Michoacán.

Stanczak, Gregory C (2007). *Visual Research Methods. Image, Society and Representation*. London: SAGE Publications.

Stoller, Paul (1989). *The taste of ethnographic things. The senses in anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Thornton, Sarah (2010). *Siente días en el mundo del arte*. Barcelona: Edhasa

Toledo M. y Narciso Barrera-Bassols (2008). *La memoria biocultural. La importancia ecológica de las sabidurías tradicionales*. Barcelona: Icaria editoriales.

Ticio Escobar (2008), *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.

Turok, Marta (1988). *Cómo acercarse a la artesanía*. México: Plaza y Valdés.

Vaillant, G.C (1930). "Excavations at Zacatenco". En *Anthropological Papers* 322 (1). New York: American Museum of Natural History.

Valtierra Arango, David (2012). "Nn'aⁿncue Ñomndaa. De la oralidad a la palabra escrita". En *Estudios sobre el rescate de las voces originarias en el Sur de México*. El Colegio de Guerrero y Editora Laguna.

Velasco Rodriguez, Griselle J. (1995). *Origen del textil en Mesoamérica*. México: Instituto Politécnico Nacional.

Villa, Sánchez y Jaramillo (2003). *Rostros del miedo*. Medellín: Corporación Región.

Villavicencio Zarza Frida y Mariela Cortés Vázquez (eds.) (2015). *Historias de un pueblo tejedor*. México: CIESAS.

Villaruel Salguero, Gloria (2011). *Expresiones textiles de los saberes climatológicos y rituales de productividad*. En XXV Reunión Anual de Etnología 25 años. MUSEF: Bolivia.

Villarruel González, Alejandro (coord.) (2014). *Cambio y continuidad en las organizaciones indígenas textiles femeninas. Del capital social a la tradición textil*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia y Dirección General de Culturas Populares.

Wacquant Loic (2006). *Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Wade, Davis (2004). *El río. Exploraciones y descubrimientos en la selva amazónica*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

Wahanik, Johanna (2012). "La evocación sensorial y las puestas en escena como experiencias de investigación e intervención antropológicas". En *Etnografías contemporáneas. Trabajo de campo*. Universidad Nacional de Colombia: Bogotá, D. C.

Weitlaner Irmgard (2005). "El vestido prehispánico del México antiguo". En *Arqueología Mexicana*. Edición especial. No. 19. México.

Wladystaw, Tatarkiewicz (1997). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Editorial Tecnos. S.A.

Zamorano, Gabriela (2009). "Intervenir en la realidad: usos políticos del video indígena en Bolivia". En *Revista Colombiana de Antropología*. Vol. 45, núm. 2, julio-diciembre, 2009, pp. 259-285. Instituto Colombiano de Antropología e Historia.



Zárate Vidal, Margarita del Carmen (2012). *Resistencias en movimiento de dignidad, deseo y emociones. Una mirada antropológica*. México: UAM.

Zárate Vidal, Margarita del Carmen y María Gabriela Hita (coords) (2014). *Actores sociales, violencias y luchas de emancipación. Lecturas desde una antropología crítica*. México: UAM.

Zirión, Antonio (2013). *La construcción del habitar. Transformaciones del espacio y cultural albañil en la ciudad de México a principios del siglo XXI*. México: UAM-I.

Zirión, Antonio (2015). “*Miradas cómplices: cine etnográfico, estrategias colaborativas y antropología visual aplicada*”. En *Iztapalapa Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*. Año 36, número 78. Enero-junio 2015. México.

TEJER Y RESISTIR.
 ETNOGRAFIAS AUDIOVISUALES Y
 NARRATIVAS TEXTILES ENTRE
 TEJEDORAS AMUZGAS EN EL
 ESTADO DE GUERRERO Y
 TEJEDORAS POR LA MEMORIA EN
 COLOMBIA.

En la Ciudad de México, se presentaron a las 12:00 horas del día 3 del mes de marzo del año 2017 en la Unidad Ixtapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DRA. ANGELA GIGLIA CIOTTA
 DRA. MARGARITA DEL CARMEN ZARATE VIDAL
 DR. LUIS BERNARDO REYGADAS ROBLES GIL
 DR. ANDRE MOISE DORCE RAMOS
 DR. MIGUEL ANTONIO ZIRION PEREZ

Bajo la Presidencia de la primera y con carácter de Secretario el último, se reunieron a la presentación de la Disertación Pública cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

DOCTORA EN CIENCIAS ANTROPOLOGICAS

DE: MARIANA XOCHIQUETZAL RIVERA GARCIA

y de acuerdo con el artículo 78 fracción IV del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

APROBAR

Acto continuo, la presidenta del jurado comunicó a la interesada el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.



REVISÓ

 LIC. JULIO CESAR DE LANA ISASSI
 DIRECTOR DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTORA DE LA DIVISION DE CSH

 DRA. JUANA JUAREZ ROMERO

PRESIDENTA

 DRA. ANGELA GIGLIA CIOTTA

VOCAL

 DRA. MARGARITA DEL CARMEN ZARATE VIDAL

VOCAL

 DR. LUIS BERNARDO REYGADAS ROBLES GIL

VOCAL

 DR. ANDRE MOISE DORCE RAMOS

SECRETARIO

 DR. MIGUEL ANTONIO ZIRION PEREZ



Casa abierta al tiempo
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
 Unidad Iztapalapa

Fecha : 02/03/2017
 Página : 1/1

CONSTANCIA DE PRESENTACION DE EXAMEN DE GRADO

La Universidad Autónoma Metropolitana extiende la presente CONSTANCIA DE PRESENTACION DE DISERTACIÓN PÚBLICA de DOCTORA EN CIENCIAS ANTROPOLÓGICAS de la alumna MARIANA XOCHIQUEZAL RIVERA GARCIA, matricula 2123800226, quien cumplió con los 240 créditos correspondientes a las unidades de enseñanza aprendizaje del plan de estudio. Con fecha tres de marzo del 2017 presentó la DEFENSA de su DISERTACIÓN PÚBLICA cuya denominación es:

TEJER Y RESISTIR. ETNOGRAFIAS AUDIOVISUALES Y NARRATIVAS TEXTILES ENTRE TEJEDORAS AMUZGAS EN EL ESTADO DE GUERRERO Y TEJEDORAS POR LA MEMORIA EN COLOMBIA

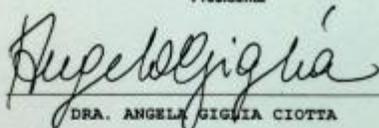
Cabe mencionar que la aprobación tiene un valor de 180 créditos y el programa consta de 420 créditos.

El jurado del examen ha tenido a bien otorgarle la calificación de:

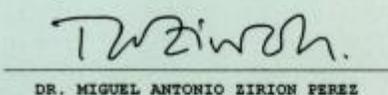
APROBAR

JURADO

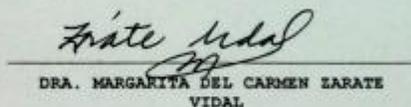
Presidenta


 DRA. ANGELA GIGLIA CIOTTA

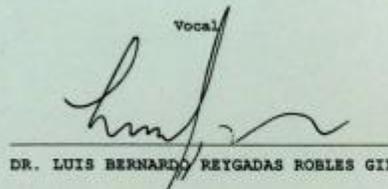
Secretario


 DR. MIGUEL ANTONIO ZIRION PEREZ

Vocal


 DRA. MARGARITA DEL CARMEN ZARATE VIDAL

Vocal


 DR. LUIS BERNARDO REYGADAS ROBLES GIL

Vocal


 DR. ANDRE MOISE DORCE RAMOS