

OTROS TÍTULOS

ESTUDIOS SOBRE ÉTICA DE LA INVESTIGACIÓN Y VIOLENCIA DE GÉNERO EN MÉXICO

María Guadalupe Huacuz Elías
Verónica Rodríguez Cabrera
(Coordinadoras)

MUJERES, FEMINISMO Y ARTE POPULAR



Tal parece que no se sabe, bien a bien, de qué hablamos cuando hablamos de “arte popular”. Y, más aún, no existe en ninguna parte del mundo un cuerpo teórico estructurado sobre la relación entre arte popular y género. El presente volumen, compilado por Eli Bartra y María Guadalupe Huacuz Elías, es pionero en este tipo de estudios y, a través de la reunión de descatadas voces latinoamericanas, arroja por primera vez luz sobre el tema.

Los textos reunidos en este libro colocan diversos procesos de arte popular en su contexto social específico para que afloren las cuestiones identitarias —lo femenino, lo étnico—, elementos silenciosos que apenas son un susurro.

Al estudiar el arte popular como proceso y no solamente como una serie de objetos aislados, se puede saltar de la simple descripción al análisis para permitir el surgimiento de ideas y explicaciones que den cuenta de ese, tantas veces mencionado, *lado oscuro de la luna*: la riqueza de la creatividad de las mujeres que brota de entre la pobreza de esta geografía pluriétnica y pluricultural.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD XOCHIMILCO División de Ciencias Sociales y Humanidades



ISBN 978-6-0792092-9-2



9 786079 209292

MUJERES, FEMINISMO Y ARTE POPULAR



MUJERES, FEMINISMO Y ARTE POPULAR

Eli Bartra
María Guadalupe Huacuz Elías
(Coordinadoras)



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD XOCHIMILCO División de Ciencias Sociales y Humanidades





MUJERES, FEMINISMO Y ARTE POPULAR

Eli Bartra
María Guadalupe Huacuz Elías
(Coordinadoras)



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD XOCHIMILCO División de Ciencias Sociales y Humanidades



UNISINOS



Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
Rector general, Salvador Vega y León
Secretario general, Norberto Manjarrez Álvarez

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-XOCHIMILCO
Rectora de Unidad, Patricia E. Alfaro Moctezuma
Secretario de Unidad, Joaquín Jiménez Mercado

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
Director, Jorge Alsina Valdés y Capote
Secretario académico, Carlos Alfonso Hernández Gómez
Jefa del departamento de Política y Cultura, Alejandra Toscana Aparicio
Jefe de la sección de publicaciones, Miguel Ángel Hinojosa Carranza

CONSEJO EDITORIAL
Aleida Azamar Alonso / Gabriela Dutrénit Bielous
Diego Lizarazo Arias / Graciela Y. Pérez-Gavilán Rojas
José Alberto Sánchez Martínez

Asesores del Consejo Editorial: Luciano Concheiro Bórquez
Verónica Gil Montes / Miguel Ángel Hinojosa Carranza

COMITÉ EDITORIAL DEPARTAMENTAL
María Griselda Gunther (presidenta)
Rosa María Alicia Arroyo Velasco / Juan José Carrillo Nieto
Eleazar Humberto Guerra de la Huerta / Andrés Morales Alquicira
Juan Israel Romero Ahedo / Ricardo Yecelevzky Retamal

© Mujeres, feminismo y arte popular
Eli Bartra/María Guadalupe Huacuz Elías (coordinadoras)

Primera edición: 2015

Queda prohibida la reproducción total de la presente obra sin la autorización expresa del editor/a o del autor/a.

Diseño de portada: © Roxana Deneb y Diego Álvarez

De la imagen de portada: Geovanni y Gregorio Mercado Morgan, *Candelabro muerte media falda especial*, barro policromado, Izúcar de Matamoros, Puebla, 2014.
Foto: Manuel Ortiz Escámez.

Cuidado de la edición:

Obra Abierta ediciones, iniciativa de La Cifra Editorial S. de R.L. de C.V.

ISBN: 978-607-9209-29-2

Impreso en México / *Printed in Mexico*



MUJERES, FEMINISMO Y ARTE POPULAR

Eli Bartra
María Guadalupe Huacuz Elías
(Coordinadoras)



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD XOCHIMILCO División de Ciencias Sociales y Humanidades



UNISINOS



CNPq
Conselho Nacional de Desenvolvimento
Científico e Tecnológico



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	11
Eli Bartra y María Guadalupe Huacuz Elías	
PRIMERA PARTE	
Pretextos y textos	
I. APUNTES SOBRE FEMINISMO Y ARTE POPULAR	21
Eli Bartra	
II. ARTE POPULAR Y GÉNERO	31
Anabella Barragán Solís y María Guadalupe Huacuz Elías	
III. FORMAS, TENDENCIAS Y VALORES DEL <i>PATCHWORK</i> AFROAMERICANO DE LOS ESTADOS UNIDOS DE NORTEAMÉRICA (SIGLOS XVIII-XXI)	43
Géraldine Chouard	
IV. MUJER, ARTE POPULAR Y COSMOGONÍA	59
Patricia Moctezuma Yano	
V. LACAS. PÁTZCUARO, MICHOACÁN	75
Beatriz Ortega	
SEGUNDA PARTE	
Tejidos, puntadas, hechura y circulación	
VI. ARTESANÍAS DE MÉXICO, PRODUCCIONES, CONSUMOS Y MERCADOS	81
Victoria Novelo O.	
VII. <i>UMA OFERENDA: BORDADOS BRASILEIROS PARA FRIDA KAHLO</i>	91
Edla Eggert	
VIII. BORDAMOS POR LA PAZ GUADALAJARA: TEJIENDO NARRACIONES ESTÉTICO-POLÍTICAS CONTRA LA VIOLENCIA EN MÉXICO	101
Cristina Reyes Iborra	
IX. COOPERATIVA DE MUJERES DE TEOTITLÁN DEL VALLE, OAXACA	111
Josefina Jiménez	



TERCERA PARTE

Sobre hechos y arte-hechos

- X. JOSEFINA AGUILAR: AUTORRETRATO 117
Liliana Elvira Moctezuma
- XI. LAS MUJERES Y LA VIOLENCIA EN LOS EXVOTOS PINTADOS:
UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO 123
María J. Rodríguez-Shadow y Lilia Campos Rodríguez
- XII. *OS REPASSOS NOS TEARES MANUAIS: A INVENTABILIDADE DAS
TECEDORAS DE MINAS GERAIS* 137
Amanda Motta Castro
- XIII. DE LA ALFARERÍA DE USO DOMÉSTICO AL ARTE POPULAR:
LAS ARTESANAS DE SANTA MARÍA ATZOMPA, INNOVANDO 149
María Elena Lopes Pacheco
- XIV. BARRO POLICROMADO, IZÚCAR DE MATAMOROS, PUEBLA 155
Virginia Morgan

CUARTA PARTE

Entre manos, el arte

- XV. EL ARTE POPULAR DE LAS MUJERES DE TENANGO 161
Elena Vázquez y de los Santos
- XVI. MUJERES Y MÚSICA POPULAR DE BANDAS. UNA PERSPECTIVA GENERAL 167
Vilka Elisa Castillo Silva
- XVII. LA ESTÉTICA RITUAL METAFÓRICA DEL CORAZONAR: MEMORIAS INFANTILES EN
LA PUNTADA "CIMARRONA" DE MUJERES AFROECUATORIANAS 175
Marisol Cárdenas Oñate
- XVIII. LA MAESTRA ARTESANA 189
Isabel Castillo





INTRODUCCIÓN

Eli Bartra

María Guadalupe Huacuz Elías

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco (UAM-X)

a las mujeres nos discriminan o nos discriminamos unas a otras y... pues debemos valorarnos y darle el lugar a la mujer. Y ahora, a raíz de que ya empecé a salir al tianguis, hay muchas mujeres involucradas y yo veía que muchas mujeres hacen y los hombres nunca dicen: 'mi esposa me ayudó a poner color, mi esposa me ayudó', deben hacer valer lo que hacen porque en un taller artesanal es muy difícil que una sola persona haga todo, hasta los hijos ayudan y se le tiene que dar crédito a la mujer que siempre está como atrasito de los hombres, y pues eso es lo que yo quería compartirles...

Beatriz Ortega, artesana de Michoacán.

En la novela *La caverna*, de José Saramago, una familia de alfareros y alfareras comprende que ha dejado de serle necesaria al mundo, pues el suyo se encuentra en un rápido proceso de extinción, mientras que otro crece y se multiplica como un juego de espejos en el cual no hay límites para la ilusión engañosa. Todos los días se extinguen variadas especies de animales y vegetales, al mismo tiempo hay profesiones que se tornan inútiles, idiomas que dejan de ser hablados, tradiciones que pierden sentido, sentimientos que se convierten en sus contrarios. En su novela, el escritor nos muestra una realidad que está en franca decadencia de la creatividad artística única, especial, aquella que viene desde lo más profundo del ser, como es el arte popular.

Y si esto es así, cuando las ollas simplemente dejan de cumplir su función utilitaria, entonces, tal vez se convierten en arte popular o en arte a secas; como el caso de lo sucedido en la localidad de Juan Mata Ortiz, Chihuahua.¹

El presente libro muestra también las contradicciones y las paradojas a las que se enfrenta el arte popular actualmente, pero con esperanza hace propuestas para que éste perdure, al menos, un tiempo más. Esto, además, en virtud de la

¹ Véase de Eli Bartra (2004), "Al encuentro de las ceramistas de Mata Ortiz", en Eli Bartra (comp.) *Creatividad invisible. Mujeres y arte popular en América Latina y el Caribe*, México, UNAM-PUEG, pp.147-179.



creatividad y la imaginación artística de cientos de mujeres sin las cuales no habría sido posible la reflexión de las investigadoras que en él colaboramos. Tampoco sería posible sin las aportaciones que Eli Bartra ha hecho sobre el tema de feminismo y arte popular, como puntualizan las autoras de los ensayos. Los trabajos de *Mujeres, feminismo y arte popular* giran en torno a la importancia de incluir el feminismo y la perspectiva de género en el análisis de los aspectos de la creación, la distribución y el consumo del arte popular hecho en México y en otros países. Esto es, se propone revisar los contenidos de género que están presentes en el proceso del arte popular, pues en él no sólo participan hombres sino también mujeres, en su mayoría anónimas —como nos advierte Beatriz en el epígrafe de esta Introducción.



Anónimo, olla de barro de tres asas. Foto: Manuel Ortiz Escámez



María García, *Ollita*, barro. Mata Ortiz, Chihuahua.

Los artículos que integran este libro muestran las condiciones desiguales que se viven en la elaboración del arte popular, éste como construcción y reproducción de los imaginarios que las mujeres crean con base en su experiencia cotidiana —que son diferentes a los de los hombres de la misma cultura, como nos refiere el conjunto del libro—, y que algunas veces no son tan diferentes de los de otras mujeres de culturas diversas. Dado que los cuerpos están diferenciados sexualmente y que esta diferencia ha significado también una serie de desigualdades en torno a cómo se produce y reproduce el arte popular, y la manera como se valora, más o menos, un objeto artístico, dependiendo del cuerpo sexuado que lo produce.

Los ensayos hacen evidentes las desigualdades en la elaboración, reproducción, distribución y consumo del arte popular, pues a pesar de que la mayoría del trabajo es realizado por mujeres —como anotan los testimonios de las artesanas y las reflexiones de las investigadoras— en el caso de las organizaciones de artesanas han vivido procesos de lenta apropiación de los espacios públicos, principalmente sedes comunitarias tradicionalmente monopolizadas por algunos hombres que participan de manera sistemática en la toma de decisiones.

Por ello, como se señala, urgen acciones encaminadas a la preservación del arte popular, lo que significa “hacer esfuerzos comunitarios por conservar y acrecentar las actividades y expresiones culturales, de tal modo que generen dividendos económicos y oportunidades para una mayor cohesión social, lo que sin duda se traduce en alentar el desarrollo local fortaleciendo el capital social y ampliando las oportunidades de educación crítica para las mujeres” (Arizpe, 2006, 20). Es decir, poner el acento en las portadoras de la cultura, en aquellas que crean, mantienen vivo, custodian y renuevan el arte popular; pues como lo ha demostrado Eli Bartra en sus escritos, la inclusión de la visión de las mujeres le da nuevos significados.

Este libro forma parte de la celebración de los 30 años del Área de investigación “Mujer, identidad y poder”, del Departamento de Política y Cultura de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco (UAM-X), aprobada por el Consejo Académico el 31 de julio de 1984. La cual actualmente está integrada por siete profesoras investigadoras de tiempo completo y una ayudante, quienes trabajamos en dos líneas de investigación: “Los procesos de construcción de los géneros: familia, trabajo, política, historia y cultura”, que tiene como uno de sus ejes de investigación la creación artística y la cultura. En esta línea las participantes analizan las diversas expresiones artísticas de las mujeres a partir de las teorías feministas, enfatizando las relaciones entre los géneros, la sexualidad, la etnicidad y la racialización de los sujetos, con especial atención en las propuestas artísticas propiamente feministas.

El festejo de la creación del grupo de investigación fue uno de los pretextos para la elaboración de este libro colectivo, el segundo fue —a manera de homenaje— continuar con la discusión iniciada desde hace algunas décadas por Eli Bartra (una de las fundadoras del Área) sobre el tema “mujeres, feminismos y arte popular”, quien plantea la importancia de recoger las experiencias de las mujeres creadoras que han pasado a la historia como sujetas anónimas de reconocimiento público. La mayoría de los artículos aquí recogidos —desde su propia visión disciplinaria, contexto geográfico o análisis de la experiencia creadora— establecen diálogos con la obra de la autora pionera en los estudios sobre el arte popular producido por mujeres.

De este modo, la primera parte del libro, “Pretextos y textos”, inicia con un artículo de la autoría de Bartra, al que denomina “Apuntes sobre feminismo y arte popular” y en el que da cuenta de algunos de los textos más representativos del arte popular y sus diferencias en cuanto a la integración de la diferencia genérica y enfatiza la inexistencia en el mundo de un cuerpo teórico estructurado sobre el arte popular ligado al género y plantea la importancia de estudiar cada proceso de producción del arte popular en su contexto social y no de manera ahistórica, como si fueran objetos sin sujetos. En el segundo trabajo, “Arte popular y género”, Anabella Barragán Solís y María Guadalupe Huacuz Elías exploran desde una visión de género tres aspectos del arte popular otomí del Municipio de Amealco, Querétaro, Para ello retoman algunas de las preguntas planteadas por Bartra (2013) ¿Quiénes son las personas que crean el arte? ¿Cuáles son los procesos de creación, distribución y consumo? ¿Cuál es la participación de las mujeres en el proceso creador? ¿Cuáles son las diferencias y similitudes entre hombres y mujeres en las formas de creación de sus obras? Sus preguntas son respondidas en el análisis etnográfico sobre las muñecas de Santiago Mexquititlán, los bordados y textiles, y los objetos ornamentales hechos con la fibra del nopal de la región. En el tercer artículo, “Formas, tendencias y valores del *patchwork* afroamericano de los Estados Unidos de Norteamérica (siglos XVIII-XXI)” Geraldine Chouard explora una forma de arte popular clásico de ese país, que consiste en unir con una máquina de coser retazos de tela de diferentes colores y formas para crear objetos que, en el caso que nos expone, son obras de arte popular extraordinarias elaboradas por mujeres afroamericanas. El cuarto texto, “Mujer, arte popular y cosmogonía”, de Patricia Moctezuma Yano, analiza un conjunto escultórico conocido como “Juego de aire” que es elaborado ya por muy pocas alfareras del barrio de Santa Ana de la comunidad de Tlayacapan, Morelos. La autora muestra los atributos estéticos de las piezas y cómo son utilizadas para la curación de enfermedades espirituales de la cosmogonía nahua, y resalta el papel de las mujeres

artesanas viejas en la elaboración de las figuras de barro, así como la nostalgia por la pérdida o modificación de las tradiciones milenarias a partir de la llegada del turismo a la región. Esta primera parte concluye con el excelente testimonio de la artesana Beatriz Ortega, “Lacas. Pátzcuaro, Michoacán”, quien desde hace ya varios años se dedica a la elaboración de las conocidas lacas. Sus palabras nos llevan a conocer la discriminación que como artesana ha vivido durante su carrera; éste es un testimonio fuerte, una invitación a las otras mujeres para que levanten la voz y defiendan su derecho a la creación artística.

La segunda parte del libro, “Tejidos, puntadas, hechura y circulación”, inicia con un artículo de Victoria Novelo, “Artesanías de México, producciones, consumos y mercados”, en el cual plantea una pregunta que guiará el texto: ¿Cómo les va a las decenas de miles de personas —mujeres y hombres— que producen de modo artesanal, o sea, en forma fundamentalmente manual, en nuestro país? Así, muestra que en México las artesanías son producidas sobre todo en comunidades indígenas y campesinas en los estados más pobres, de manera doméstica y para la vida diaria o para rituales ceremoniales, que el trabajo es organizado con base en la división por género y edad. Analiza también los tipos de trabajo artesanal, sus características y consecuencias, al subrayar cómo se implican en la distribución y en el consumo. En el segundo ensayo contamos con un texto en portugués: “Uma oferenda: bordados brasileiros para Frida Kahlo”, de la brasileña Edla Eggert, que presenta una reflexión basada en bordados de Ivone Junqueira inspirada en tres cuadros de Frida Kahlo. La mirada se centra en la artesana que mezcla su vida con el bordado de las obras de la pintora.

Cristina Reyes Iborra es autora del artículo “Bordamos por la Paz Guadalajara: tejiendo narraciones estético-políticas contra la violencia en México”, en el cual analiza las representaciones de algunos pañuelos de tela realizados en su mayoría por el grupo “Bordamos por la Paz. Guadalajara”, a través de los cuales denuncian la violencia registrada en esta ciudad y otras partes de México. Los pañuelos son expuestos y mostrados en diversos espacios como plazas o jardines públicos para concientizar y visibilizar en el día a día las historias de las víctimas de la guerra; para la autora algunos pañuelos, además de objetos artísticos, son vehículos de protesta, una forma de arte grupal que reconstruye las relaciones sociales minadas por la violencia. Esta segunda parte del libro concluye con el testimonio de Josefina Jiménez, “Cooperativa de mujeres de Teotitlán del Valle, Oaxaca, artesana de una cooperativa de tejedoras de la localidad, quien nos relata brevemente la valiosa experiencia de organización de un grupo de artesanas que tejen sarapes, especialmente las complicaciones que han tenido como mujeres zapotecas para organizarse en cooperativas: como la descalificación comunitaria, familiar y, sobre

todo, la de las autoridades de la comunidad. En sus palabras Josefina señala: “empezamos a caminar solas”; el texto es un testimonio más de lucha de las mujeres para ser reconocidas como creadoras y enfrentar los avatares del mercado capitalista que, como bien señala Saramago en la obra citada, está empeñado en diluir todas las manifestaciones del arte popular.

La tercera parte del libro, “Sobre factos y arte-factos”, está integrada por cuatro textos académicos y un testimonio. En el primero, “Josefina Aguilar: *Autorretrato*”, Liliana Elvira Moctezuma analiza la vida y el trabajo de Josefina Aguilar Alcátara, nacida en 1945, quien con sus manos y una espina de maguey elabora obras de arte popular. La autora centra su atención en el *Autorretrato* elaborado por la artesana para reconocerse y expresarse como artista, “reflejarse como mujer y darle significado a las cosas que la rodean y que le dan una identidad, como su trabajo, su familia y su comunidad”, Destacan así las coincidencias que Josefina tiene con artistas de la talla de Frida Kahlo, al acercarse al arte autobiográfico y narrar su propia historia como mujer, a pesar de las resistencias sociales que existen para ello. En el siguiente artículo, “Las mujeres y la violencia en los exvotos pintados: una perspectiva de género”, María J. Rodríguez-Shadow y Lilia Campos Rodríguez exploran algunos ejemplos de la manera en que la violencia masculina se representa en los exvotos pintados expuestos en santuarios mexicanos y colecciones privadas. Las autoras dejan claro cómo en estas pequeñas obras de arte ofrendadas por mujeres a una imagen divina se puede vislumbrar su universo simbólico y sus preocupaciones cotidianas (la violencia conyugal), revelando un mundo íntimo a través de la expresión artística. Amanda Motta Castro escribe “Os repassos nos teares manuais: a inventabilidade das tecedoras de Minas Gerais”, en el que presenta una parte de su investigación de tesis doctoral, cuyo objetivo principal es mostrar cómo ocurre el proceso pedagógico de enseñar y aprender la tejeduría manual por parte de un grupo de mujeres en el municipio de Resende Costa, estado de Minas Gerais en Brasil. La investigación tiene como base teórica los estudios feministas y la educación popular.

A continuación encontramos el artículo “De la alfarería de uso doméstico al arte popular: las artesanas de Santa María Atzompa, innovando”, de María Elena Lopes Pacheco, quien destaca la actividad transformadora de las artesanas de esta comunidad oaxaqueña que con barro y otras herramientas elaboran esculturas decoradas y objetos de uso doméstico para transformarlos en objetos de ornato, de arte popular, piezas únicas; además, como bien apunta la autora, mediante esta actividad artesanal las mujeres han enriquecido la producción alfarera de la comunidad a fuerza de luchar en el interior del grupo doméstico para poder desarrollar su creatividad y hacer algunas modificaciones tanto en la estructura doméstica

como en los objetos producidos. En su texto enumera algunas innovaciones como la expresión de mitos y leyendas comunitarias, la transformación de objetos de uso doméstico en arte popular mediante la utilización de nuevas técnicas de elaboración, entre otras. La autora señala que “Algunas alfareras expresan a través de su trabajo su visión del mundo, sus sueños y en muchas ocasiones sus productos constituyen obras únicas resultado del trabajo creativo”. Cerramos con broche de oro este apartado con el testimonio de Virginia Morgan, “Barro policromado, Izúcar de Matamoros, Puebla”, quien desde hace ya varias décadas trabaja este material. Sus palabras plasmadas en un breve pero conmovedor texto nos transmiten el placer que experimenta esta valiosa mujer al crear bellísimas obras de arte popular: “es una entrega total, una sensación tan grande, agarrar una bolita de barro, una piedra y en el transcurso de los años seguir dándole un acabado y sentir la sensación de que ¿esto yo hice? Yo lo puedo hacer, hay que bueno. Y es muy bonito todo eso. Y un gran orgullo haberlo aprendido, porque me enseñó a que todo ser humano puede aprender mucho y somos capaces de todo lo que hacemos en cuestión del arte popular”. La lectura del testimonio nos acerca a la lucha por la libertad de una mujer que aprende con el único interés de superarse para transmitir a otras/os sus saberes.

La cuarta y última parte del libro, “Entre manos, el arte”, la integran tres artículos. El primero, de Elena Vázquez y de los Santos y titulado “El arte popular de las mujeres de Tenango”, es el resultado de un proyecto de investigación institucional de recuperación de la memoria histórica del pueblo, así como de la búsqueda del origen de los bordados conocidos como “tenangos”. Las actrices principales del proyecto fueron un grupo de mujeres artesanas bordadoras que habitan en distintas comunidades del municipio de Tenango de Doria en el estado de Hidalgo. A decir de la autora, “originalmente los llamados ‘metritos’ o ‘cuadritos’ se han transformado en la actualidad en estampas de la vida de los pueblos que los dibuja, que los borda, tan intensos e inmensos como su historia”. El texto muestra cómo las mujeres de la región se apropian de su entorno, de la cosmovisión milenaria de sus pueblos, de los elementos del paisaje, que plasman punto a punto en sus bordados para significar y transmitir la vida de sus comunidades en hilos de colores y transformarlos en retratos de sus pueblos.

Poco se ha escrito sobre el arte popular musical y menos aún sobre la participación y la contribución de las mujeres a éste, por ello nos es grato presentar el artículo de Vilka Elisa Castillo Silva, instrumentista e investigadora de la música de bandas de viento, titulado: “Mujeres y música popular de bandas. Una perspectiva general”. Las bandas de viento constituyen uno de los tipos de agrupaciones musicales fundamentales en la vida comunitaria en México y, aunque sus

orígenes son remotos, apenas recientemente las mujeres y las niñas pasan a formar parte de estas agrupaciones, aunque todavía en mucha menor proporción que la de los hombres. Algunos de los elementos de género que la autora vislumbra para la no integración de las mujeres en las bandas de viento son: su origen militar, la necesidad de salir de sus comunidades a profesionalizarse, los horarios y lugares en que son requeridos los músicos, entre otros, mismos que marcan cómo la participación de las mujeres en las bandas de viento interpela las construcciones patriarcales que niegan su desarrollo en este tipo de espacios musicales.

El siguiente texto nos lleva a viajar hasta el Ecuador y nos permite asomarnos a la diáspora africana, titulado “La estética ritual metafórica del corazonar: memorias infantiles en la puntada ‘cimarrona’ de mujeres afroecuatorianas”, escrito por Marisol Cárdenas Oñate y en el que analiza la importancia de reflexionar sobre estéticas frecuentemente devaluadas por los universales artísticos. La autora presenta algunas propuestas creativas de trabajo con mujeres afroecuatorianas, quienes elaboran muñecas de trapo a la vez que recuperan espacios lúdicos de sanación, recuerdos y emociones: “escultura blanda autoetnográfica o narración de anecdotarios” es como la autora denomina al trabajo de elaboración de arte popular de estas mujeres a las que acompaña en su proyecto.

Cierra el libro un breve texto, “La maestra artesana”, de Isabel Castillo en el que se nos entregan algunas reflexiones y unas cuantas pinceladas de su ya larga, fecunda y excepcional vida como creadora de objetos de barro policromado.

Diversidad dentro de la creatividad de un mismo género: el femenino; diversidad de formas artísticas, de materiales, de geografías, que se aglutinan en un mismo campo artístico: el arte popular. Se trata entonces de creatividad diversa dentro del imaginario popular femenino, que es también diverso.

Este libro quiere contribuir a empedrar, no el camino del infierno, sino el camino hacia la conformación del campo del arte popular de las mujeres, unas veces en su creación y otras en su estudio, con el aliento de los neofeminismos que a 40 años de su surgimiento siguen insufflando creación y pensamiento.



PRIMERA PARTE

Pretextos y textos





I. APUNTES SOBRE FEMINISMO Y ARTE POPULAR¹

Eli Bartra

Universidad Autónoma Metropolitana,
Unidad Xochimilco (UAM-X)

Tal parece que no se acaba de saber bien a bien de qué estamos hablando cuando hablamos de “arte popular”, ¿o habría que decir simplemente artesanías? Lo que vinculado con “la mujer”, que se piensa que no existe, resulta doblemente complicado. Por lo tanto, es mejor referirnos, entonces, a “las mujeres”, y ambos, arte popular y mujeres, serán contemplados desde el feminismo.

Lo que en la mayoría de los países del continente americano se denomina arte popular (hasta donde sé) en otras culturas ese concepto no tiene ningún sentido; por ejemplo, entre maorís de Nueva Zelanda se llama simple y llanamente arte a los objetos que elaboran y que denominaríamos arte popular, artesanías o artesanado, pero allá se rechaza tajantemente la noción de arte popular aplicada a sus creaciones artísticas. O, al menos, eso sabía y tenía entendido hasta que leí el libro de Margaret Rose Ngawaka, en el que se refiere al tejido que hace con una especie de cáñamo como *folk art* o sea arte popular (2013, 44). También tenemos el caso de Brasil, en donde hay arte indígena y aparte está el arte popular; muchas veces parece ser que el primero no forma parte del segundo. Esto es sólo para recordar que nada relativo al arte es universal y eterno, por lo tanto, tampoco lo referente al arte popular.

Se pensaría que el arte popular visual es simplemente aquel que hace el pueblo, pero como el pueblo tampoco existe, sino hombres y mujeres concretos de diferentes edades, etnias y preferencias de diversa índole, es quizá más afortunado decir que lo hacen personas de escasos recursos; y, en este caso, las de menores recursos obtenidos por su trabajo parecen ser las mujeres, ya que tendrían que aumentar sus ganancias 30.5% para alcanzar las obtenidas por los hombres.² Entonces es quizá el “pueblo”, con comillas, el que crea el arte popular, como su nombre

¹ Varias de las ideas aquí expresadas se encuentran ya en textos previos de mi autoría.

² En: <http://estadistica.inmujeres.gob.mx/myhpdf/75.pdf>, p.84. Consultada el 15 abril de 2014.



lo indica, pero entendido no como una abstracción, sino como ese conjunto de sujetos diversos pero específicos. Así, los objetos que crean son denominados por algunas personas como artes, por otras como arte popular, y por otras más simplemente artesanías. Se los ha denominado de manera diferente, entre otras razones, para hacer referencia a una creatividad distinta a la plasmada en las llamadas bellas artes.

No por el mero hecho de nombrarlo arte a secas, de quitarle la etiqueta “popular” que lo devalúa automáticamente, se va a revalorar mágicamente y borrar la caracterización de subalterno o menor. En cambio, al llamarlo arte popular se busca reivindicar su carácter diferente, porque es diferente su origen social, como también su proceso de creación, su distribución y su consumo; aunque las funciones a veces sean similares a las de las bellas artes, es decir, únicamente proporcionar goce o placer al contemplarlo. De modo que la clase social de las personas que elaboran el arte popular tiende a ser más baja que la de las dedicadas a las artes visuales de élite; en general, no realizan estudios formales en academias y el aprendizaje se da con frecuencia entre familiares, se transmite de padres o madres a hijas/os; su distribución es en mercados y tiendas, no tanto en galerías —aunque todas las personas que crean pueden vender su arte al público directamente.

De hecho, se trata de un arte sin nombre, porque su creación se piensa como anónima, con excepción del realizado por las y los grandes maestros que tienen nombre propio y rostro. O tal vez sería mejor decir que es un arte que tiene muchos nombres, ya que se le ha llamado de maneras distintas: arte primitivo (aunque nunca es claro si lo primitivo es el arte o las personas que lo hacen), arte turístico, arte del tercer o del cuarto mundo, curiosidades, arte tradicional, arte comunitario, arte *naïf*, arte salvaje, artes aplicadas, arte étnico, exótico, tribal, artes menores... artesanado o artesanía. Con ello se percibe que no se sabe del todo lo que es, como se dijo antes, y que si es complicado nombrarlo, también lo es caracterizarlo, definirlo. En varias ocasiones he afirmado que las mujeres y el arte popular tienen una condición similar: aunque están totalmente presentes en la vida diaria de todos los lugares de la Tierra, en unos más que en otros —y México es uno en los que más lo están—, son casi tan invisibles como devaluados y poco respetados.

Se puede decir, entonces, que el arte popular es toda aquella creación plástica de los grupos de escasos recursos del mundo. Y, como se advirtió, quienes menos tienen de entre ellos son las mujeres. Además, es un arte sobre todo de las mujeres. En general, utiliza técnicas tradicionales, es hecho con las manos o con herramientas simples y, asimismo, tradicionales; pocas veces es utilitario y cuando lo es rebasa estos límites, o sea, sirve para algo —como lo religioso— pero es

eminentemente estético. Se le distingue de las artesanías por su calidad artística, ya que éstas tienden a ser sumamente repetitivas y de menor interés desde el punto de vista artístico.



Cuchara de madera, artesanía.
Foto: Manuel Ortiz Escámez.

Quienes se dedican a estudiar al arte (ya sea desde la disciplina estética, la historia o la crítica) han ignorado sistemáticamente al arte popular, pues éste responde a otra lógica, a otros parámetros, a una distinta valoración que la del llamado gran arte que es el objeto fundamental de su atención. En cambio, el arte popular ha sido estudiado con el mayor rigor desde la antropología del arte o la estética antropológica.

Tan importante es saber a qué clase social pertenecen los sujetos creadores como su género. Tener conocimiento de lo que las mujeres han creado y crean hoy en día ayuda sustancialmente a entender mejor al grupo social; saber en qué medida su proceso de creación es igual o diferente al de los hombres puede contribuir tanto a la formación de una identidad femenina más integral como a cambiar las condiciones de su existencia, en la medida en que revalorar el trabajo creativo femenino significa la recuperación de una historia ignorada y el reconocimiento de que una parte de la cultura presente les es propia. Implica ver de cerca el quehacer de las mujeres incluidas sus segundas y terceras jornadas laborales. Incorporar a su estudio la categoría de género no es algo frívolo, de moda o un capricho de algunas feministas, es un asunto nodal para la mejor comprensión de todo el proceso artístico, significa profundizar, complejizar y obtener un conocimiento más cabal.

Lo que hay que evitar a toda costa es que lo dicho se vuelva simplemente una consigna a modo de las políticas públicas, que sugieren “trasversalizar la perspectiva de género” en todas partes. No se trata, pues, de eso, de transversalizar nada, sino de entender realmente la importancia de hablar en masculino y femenino, de comprender la existencia de dos o más géneros (con sus experiencias de vida diferentes) y lo que significa con respecto a lo que crean; advertir que esto tiene un peso específico para el desarrollo del conocimiento sobre el arte ayuda a entender más a fondo todo lo referente al proceso de creación, de distribución, de consumo, así como la iconografía de este mismo arte. Es importante saber si un objeto es creado por los huicholes, las purépechas, las mestizas, las zapotecas, las mayas o los chamulas, y si son ancianas, niñas o adultas; no es posible conocer a fondo este campo si se sigue pensando que el arte popular no tiene género y, por lo tanto, es producto de un pueblo abstracto y neutro.



Josefina Aguilar, *Fridita*, barro, arte popular, Ocotlán de Morelos, Oaxaca.

De manera que se ha dado un proceso de doble o triple marginación intelectual. El arte popular es considerado de segunda, elaborado mayoritariamente por sujetos también de segunda. No estoy segura de que la mujer no exista (como se ha dicho antes, pensando en las afirmaciones de Lacan y de Wittig), pero sí de que a las mujeres se las ha invisibilizado siempre que se ha podido, de ahí que el arte que hacen sea también parcialmente invisible, como el trabajo doméstico. De hecho, innumerables actividades de las mujeres han quedado agazapadas detrás de esas invisibles labores del hogar y el arte popular es, con frecuencia, sólo una más de esas tareas.

Es importante señalar que son prácticamente inexistentes las investigaciones sobre arte popular desde el punto de vista genérico y, más aún, con una visión

feminista. Hay algún trabajo particularmente significativo, publicado por la artista norteamericana Betty LaDuke en 1985, el cual se centraba en el arte de las mujeres latinoamericanas y caribeñas, sin hacer distinción alguna entre artesanías, arte popular y artes visuales de las élites. Éste fue pionero hace ya 30 años y sigue siendo casi único por su enfoque, el cual se puede compartir o no. En los últimos tiempos ha aumentado el número de hermosas publicaciones, grandes, ilustradas a todo color, lujosas y caras, sobre el arte más pobre que existe; generalmente cuentan con excelentes fotografías de colecciones de objetos, sin ningún estudio sobre el significado de ese arte y de la gente que lo produce. Ésta es la tónica dominante en cuanto a las publicaciones sobre arte popular. Sin embargo, existe uno que otro catálogo en el que aparecen las personas (por ejemplo, en *Ocumicho: arrebatado del encuentro* podemos ver a las mujeres, con rostros, con cuerpo, con nombre y apellido junto a sus obras). Lo mismo en ese libro imposible de cargar, *Grandes maestros del arte popular mexicano*,³ en el que podemos ver a las personas; lo que resulta gratificante, pero, como siempre, son sólo 54 mujeres y 124 varones los que aparecen. Hay que decir que se hizo un esfuerzo, que no se hacía, para que hubiera mujeres, pero ¿por qué son menos de la mitad?

Algunas estudiosas de los países anglosajones son quienes se han acercado más a estudiar la relación entre el arte popular y las mujeres; para ello han tenido que ampliar el concepto de lo comúnmente concebido como labores domésticas o incluso el de manualidades. Uno de los mejores trabajos (y nada nuevo) es una historia del bordado en Gran Bretaña: “conocer la historia del bordado es conocer la historia de las mujeres”, dice la autora Rozsika Parker (1996). En un libro compilado por Gillian Elinor y otros (1987), menos nuevo todavía, se documentan los productos del trabajo doméstico como el bordado, el tejido, las labores de ganchillo y la elaboración de colchas de retazos (*quilting*), que muy a menudo representan formas de arte popular por excelencia en los países desarrollados y que han permanecido en la penumbra de algún armario junto con las escobas y los sacudidores. Sin embargo, estos estudios pioneros han quedado un tanto aislados, no los sigue una cauda de trabajos en la misma dirección.

Por otro lado, el arte popular es algo que ha resultado sumamente útil para consolidar una identidad cultural de carácter nacional en países pluriétnicos como el nuestro, pues se toman aspectos propios de cada cultura, en particular del arte, y se amalgaman en una supuesta unidad identitaria nacional. Este fue el caso de la glorificación del arte popular mexicano después de la Revolución de

³ Cfr., *Grandes maestros del arte popular mexicano*, México, Colección Fomento Cultural Banamex, 2003.

1910, cuando se necesitaba crear el Estado-nación con una identidad única dentro de un territorio eminentemente diverso étnica y culturalmente; esto explica con certeza los primeros trabajos al respecto, como el del Dr. Atl publicado en 1922, el de Salvador Novo en 1932 o los de Daniel Rubín de la Borbolla, algunas décadas más tarde.

La utilización del arte popular con fines de construir la identidad cultural de una nación se dio también en Australia, al cumplirse los 100 años de su federación; las instituciones quisieron participar e impulsaron la búsqueda de parámetros culturales sólidos y publicaron un catálogo (*Everyday Art. Australian Folk Art*, 1998) bien elaborado y, cosa extraña, aparecen hombres y mujeres. También se lleva a cabo un proceso similar con la cultura y el arte maorís en Nueva Zelanda o en un país como Nepal, al cual se refiere Coralynn V. Davis cuando afirma que la

apropiación de los objetos elaborados para integrarlos en proyectos para la construcción de la nación, ocurre en naciones postcoloniales del llamado tercer mundo, que se vuelven sobre sus propios grupos culturales internos, a menudo política y económicamente subordinados, como atracciones turísticas (Davis, 2012, 197).

Ahora, cabe mencionar un libro sobre el arte popular de varias partes del mundo elaborado por dos mujeres. Es, por supuesto, grande, lujoso, pesado, bellamente ilustrado a todo color (en esto parecería que no se distingue de la inmensa mayoría), sin embargo, el acento está puesto en la gente, en las mujeres más que en los objetos. No es un riguroso estudio académico, sino un trabajo etnográfico-estético de divulgación, pero lo más interesante quizá es que en las fotografías las mujeres ríen o por lo menos sonríen, o bien se encuentran activas, están ocupadas trabajando, creando. Lo que es inusual, pues con frecuencia la gente de los países subdesarrollados es fotografiada posando estática, seria, triste, sombría, derrumbada (como sucede en algunas de las series de Sebastião Salgado, por ejemplo, en *Otras Américas*). En el caso de *In Her Hands...* estas fotografías no son folclóricas, muchas de las mujeres van caminando de espaldas a la cámara, “Sentí que estas mujeres invisibles con sus sueños de cambiar al mundo se merecían los reflectores”, afirma la autora (Gianturco y Tuttle, 2000, 10).

Así, sucede frecuentemente que se escriben páginas y páginas sobre los objetos de arte popular y no se menciona para nada a las o los creadores. Pero es grave cuando sí se nombran y al tiempo se manifiesta un enorme desbalance (no justificado más que por el sexismo) entre hombres y mujeres. Por ejemplo, en *Arte popular mexicano. Cinco siglos* (1996) se menciona a 16 artistas, ¡2 mujeres y 14

hombres! En la portada de *Oficios de México* aparece un artesano, contiene 90 fotografías y sólo 19 son de mujeres. Con frecuencia podemos observar en este tipo de publicaciones que todos los rostros que aparecen en las fotografías son de hombres, pero todas las manos son de mujeres. Estos parecen ser buenos ejemplos de esa creatividad sin rostro y sin nombre.

Por otro lado, se han escrito excelentes trabajos sobre la producción de arte popular desde el punto de vista del proceso de trabajo y de las condiciones económicas de las artistas, como los de Patricia Moctezuma.⁴ Sin embargo, el problema es que se refieren a este arte como si se tratara de cualquier objeto artesanal,⁵ se ve al arte popular como una producción cualquiera y no se contempla su valor estético y artístico. Por lo tanto, es imprescindible que se aborde el arte popular combinando de la manera más afortunada posible todos los elementos fundamentales: la clase social, el proceso de trabajo, la etnia, el género, pero también lo artístico, como un proceso cinético.



Geovanni Mercado, *La negra angustias*, barro policromado.
Izúcar de Matamoros, Puebla, 2012.

⁴ Véase el texto de Patricia Moctezuma que analiza las condiciones económicas de producción de una de las artes populares más interesantes de México desde el punto de vista artístico: la alfarería vidriada del pueblo de Patamban, en la zona purépecha de Michoacán (Mummert y Ramírez, 1998, 73-101).

⁵ Para otras partes del mundo, véase el artículo de Maskiel Michel "Embroidering the Past: Phulkari Textiles and Gendered Work as 'Tradition' and 'Heritage' in Colonial and Contemporary Punjab," en *The Journal of Asian Studies*, 58, 2, Ann Arbor, mayo 1999.

Parece indudable que si se habla en masculino se legitima al arte popular y si se habla en femenino, trátase de lo que se trate, se le devalúa automáticamente. Por eso es que aunque se haga referencia a pueblos enteros de alfareras como Ocu-micho o Patamban (en Michoacán) se habla de los alfareros. Se piensa que se les hace un enorme favor, de la misma manera en que Diego Rivera se refería a Frida Kahlo como “la pintora más pintor”, como un halago mayúsculo.

Desafortunadamente, en América Latina y en el Caribe poco se han asomado hoy en día a mirar al arte popular tomando en consideración los géneros a lo largo del proceso artístico, pero menos aún desde el feminismo. Contamos ya con muchas evidencias, incluidas las estadísticas de México —aunque se requiere realizar investigaciones exhaustivas sobre todo lo que se produce—, para afirmar que en cantidad el arte popular es predominantemente femenino. Se da, desde luego, la especialización por géneros en la elaboración de los diversos tipos de objetos;⁶ ante lo cual es preocupante que lo que más se observa, más se conoce, lo que resalta y destaca como excepcional es lo hecho por hombres, quienes son casi siempre los famosos, los premiados, los que tienen los reflectores.

Parecería que los grandes maestros del arte popular son en su mayoría varones. El Premio Nacional de Artes y Tradiciones Populares desde su edición 1984, año en que se instituyó, ha sido otorgado casi invariablemente sólo a hombres (a excepción de los colectivos en los que hay mujeres; a Consuelito Velásquez (compositora) (1989); a Leocadia Cruz, tejedora veracruzana de Jaltipan (que lo compartió con dos hombres) (1995); a Angélica Delfina Vázquez de Santa María Atzompa, Oaxaca y a Celsa Luit Moo, tejedora maya (2006)). Contamos así con cuatro mujeres premiadas en 40 años. Cuatro mujeres.

Es decir, los que destacan al desempeñar una labor extraordinaria son los varones. ¿Destacan porque son mejores o porque hay un sistema sexista que es propicio para que esto suceda? ¿Quiénes evalúan y de qué manera? ¿Acaso las mujeres no hacen un trabajo excepcional? Se trata de un círculo vicioso del sexismo que es difícil de romper. ¿En dónde empieza la discriminación hacia las artesanas?

No existe un cuerpo teórico estructurado sobre la relación arte popular y género en ninguna parte del mundo, al parecer hay muy poca gente interesada en pensar y reflexionar sobre el arte popular en general y menos desde un enfoque generizado. Ahora bien, creo que se ha realizado la labor de buscar con lupa las

⁶ De acuerdo con la Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo 2006, 1.9% de la población ocupada eran artesanos (sic) y de ese porcentaje 66.1% eran mujeres. O sea, del total de 422 984, había 279 493 mujeres. Si se considera por ramas, observamos que en el trabajo de metales había 74% de hombres, pero en bordado y deshilado 97.6% eran mujeres. Inmujeres basado en INEGI-STPS (2006. En: http://www.e-mujeres.gob.mx/wb2/eMex/eMex_Cultura_y_Arte).

investigaciones hechas en la región para intentar contrarrestar el euro-gringocentrismo. Lo que atañe a esta temática se puede ubicar en tres grandes grupos: en uno están los trabajos que no contemplan a las personas detrás de las obras, ya sean mujeres u hombres; ésta es la línea dominante. En otro, sí contemplan la división genérica y ven al arte popular como proceso de trabajo, pero no como arte. Y, en tercer lugar, tenemos lo opuesto: se ve al arte popular en tanto texto artístico femenino, pero sin contexto socio-histórico alguno. También se han realizado unas pocas investigaciones que toman en consideración las diferencias genéricas, de clase y de etnia, al considerar el proceso artístico; estos son los casos que nos deberían de interesar más.

Así, es importante estudiar cada proceso de arte popular en su contexto social específico para que afloren las cuestiones identitarias —lo femenino, lo étnico— ya que a menudo estos elementos no hablan a gritos y surgen como un susurro apenas audible. De ahí, de estudiar el arte popular como proceso y no solamente como objetos aislados, se puede saltar de la simple descripción al análisis para permitir que surjan ideas, explicaciones, que den cuenta de ese, tantas veces mencionado, lado oscuro de la luna; o sea, la riqueza de la creatividad de las mujeres que brota de entre la pobreza de esta geografía pluriétnica y pluricultural.

BIBLIOGRAFÍA

- Bartra, Eli (2005), *Mujeres en el arte popular. De promesas, traiciones, monstruos y celebridades*, México, UAM/CONACULTA-FONCA.
- ____ (2004), *Creatividad invisible. Mujeres y arte popular en América Latina y el Caribe*, México, PUEG-UNAM.
- Davis, Coralynn V. (2012), “Can Developing Women Produce Primitive Art? And Other Questions of Value, Meaning and Identity in the Circulation of Janakpur Art”. En: <http://tou.sagepub.com/cgi/content/abstract/7/2/193>, (consultada el 22 de abril de 2012).
- Elinor, Guillian, et. al. (eds.) (1987), *Women and Craft*, Londres, Virago.
- Gianturco, Paola y Toby Tuttle (2000), *In Her Hands: Craftswomen Changing the World*, Nueva York, Monacelli Press.
- Mummert, Gail y Luis Alfonso Ramírez Carrillo (eds.) (1998), *Rehaciendo las diferencias. Identidades de género en Michoacán y Yucatán*, Zamora/Mérida, El Colegio de Michoacán/Universidad Autónoma de Yucatán.
- Ngawaka, Margaret Rose (2013), *Kete Whakairo: Plaiting Flax for Beginners*, s/l, Trafford.
- Parker, Rozsika (1996), *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*, Londres, The Women's Press.

II. ARTE POPULAR Y GÉNERO

Anabella Barragán Solís
María Guadalupe Huacuz Elías
Universidad Autónoma Metropolitana,
Unidad Xochimilco (UAM-X)

INTRODUCCIÓN

Definir el arte popular nos acerca a la complejidad de las distintas realidades por las que los seres humanos transitamos; esta discusión es antigua y en México la mirada que se le dirige es diferente de acuerdo con el momento histórico y el contexto que el país viva, sin embargo, la producción artística popular contiene elementos que, con sus variantes, han perdurado a lo largo del tiempo y en los que las representaciones de género se mantienen como una constante, esto es: la invisibilización de las mujeres como creadoras.

Las concepciones de arte popular van desde aquellas que consideran que “el término popular en conjunto con el de arte es un arma de dos filos que facilita procesos de apropiación elitistas” (Cordero, 2008), hasta aquellas que complejizando la problemática se centran en las y los sujetos, la estructura social y económica y las características estéticas de la obra artística.

El arte popular es diferente por su origen social y por su proceso de distribución y consumo, además de sus funciones, como apunta Bartra (2004), “se trata de un arte sin nombre, porque es el arte de la gente sin nombre”, de quienes por su origen étnico, de clase, de género tanto como por su edad han sido excluidos socialmente de la realidad mexicana. En este tenor, algunos elementos señalados por Eli Bartra que definirían el arte popular son:

creación de los sujetos populares...un conjunto heterogéneo [de personas] que se compone de todos aquellos que tienen una posición subalterna en las diversas relaciones de poder... es en general anónimo, es tradicional, cambia pero conserva estilos, motivos, símbolos, formas, técnicas, tiende a ser conservador tanto en su forma como en sus contenidos y la ingenuidad, la frescura, la inocencia son características que siempre van asociadas al arte popular (2005, 18).

El arte popular es, a decir de la autora, una mancuerna indivisible entre el sujeto y su entorno, la vida cotidiana de las personas y la mirada de mujeres y hombres que por elección o mandato “divino” transforman con sus cuerpos los objetos de la naturaleza en elementos estéticos, rituales y en objetos que acompañan la cotidianidad de las personas. Si es así, el arte producido por mujeres y hombres tendería a ser diferente, tomando en cuenta que la construcción de las identidades está atravesada por el género y sus representaciones.

LA PERSPECTIVA DE GÉNERO

Desde hace ya varios años, algunas historiadoras del arte denominado “culto” han denunciado las estrategias sexistas y patriarcales que prevalecientes en el mundo artístico, en la literatura, la música, la danza, la pintura (Nochlin, 1971); sin embargo, pocas son las investigadoras feministas que denuncian que el arte popular no sería entendido a cabalidad si no reconocemos que este tiene género, es decir, que su producción, distribución y consumo están determinados por cuerpos contruidos socialmente como mujeres y hombres. Retomamos la definición que Bartra hace del género aplicado al arte popular:

Entiendo por este concepto a todo el conjunto de ideas, juicios, prejuicios fantasías, deseos, a ese cúmulo de elementos inventados dentro de una cultura que se aplican a hembras y machos humanos desde la cuna y que lleva a la creación de varones y mujeres en nuestra sociedad. Se trata de atributos que corresponden a un cuerpo humano sexuado y que éste va aprendiendo de manera voluntaria e involuntaria a lo largo de la vida (2005, 12-14).

La categoría de género es una perspectiva analítica que nos proporciona otras herramientas teóricas más para la comprensión de la experiencia diferencial entre mujeres y hombres frente a la creación y el deleite estético de la obra artística. A la pregunta “¿Cómo se puede estudiar el arte popular visual desde un punto de vista no sexista?” Bartra (2013) plantea algunos “camino” y formas posibles (metodología feminista) que retomaremos para el análisis de las obras presentadas en este trabajo:

- En principio, es importante re/conocer quiénes son las personas que crean el arte (mujeres, hombres, niñas, niños, provenientes de comunidades indígenas o mestizas, rurales o urbanas).

- Identificar el proceso de creación, distribución y consumo, explicar en éste la ausencia o presencia de las mujeres, su participación y su protagonismo.
- Analizar las diferencias y similitudes que existen entre hombres y mujeres en las formas de crear, trabajar, distribuir, comprar y consumir, así como de mirar y valorar las obras.
- Identificar de qué manera se encuentran representadas iconográficamente las mujeres (y los hombres, si es el caso) en las obras de arte.
- Atender a lo que nos dicen las obras sobre los géneros (estructuras de poder diferenciado entre mujeres y hombres, rescate de elementos de la etnicidad, entre otros).
- Analizar qué imagen de los géneros se comunica a través de estas obras de arte y cómo pueden estar influyendo en el imaginario social de la comunidad.
- Averiguar las razones de la ausencia o la presencia de las mujeres en la obra de arte.
- Analizar si existen diferencias de colores, formas, materiales y temáticas en virtud de los géneros (Bartra, 2013, 13).

De la mano de la autora citada, el fin último de nuestro trabajo es dejar abierta la discusión sobre la supuesta inferioridad de las mujeres en relación a la creatividad artística y si es que existe una creatividad propiamente “femenina” en estas representaciones del arte popular.

MATERIAL Y MÉTODO

La Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) es una institución de educación superior cuya misión es formar profesionales de la antropología y la historia, que estén comprometidos con la investigación, la enseñanza, la defensa, la custodia y la difusión del patrimonio cultural nacional tangible e intangible (ENAH, s/f); ello implica no sólo los materiales culturales, como los vestigios o los restos fósiles, los monumentos arqueológicos, artísticos e históricos y los recursos naturales, entre otros, sino también el “patrimonio inmaterial”, “los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural” (CONACULTA-INAH, 2004, 2). Este patrimonio cultural está conformado por las tradiciones y las expresiones orales, incluido el idioma; por los rituales festivos, los conocimientos y usos relacionados con la naturaleza, las técnicas artesanales, entre otras.

En este sentido nos sumamos a la *Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural* de la UNESCO, en la afirmación de que “en el siglo XXI la ciencia tiene que ser un bien compartido en beneficio de todos los pueblos y debe constituir un poderoso recurso para la transformación económica y el entendimiento de los fenómenos naturales y sociales” y “subrayamos la importancia de los sistemas de conocimiento tradicionales y locales como expresiones dinámicas de la percepción y comprensión del universo, y destacamos que este patrimonio cultural, material e inmaterial y estos conocimientos empíricos deben protegerse y preservarse” (CONACULTA-INAH, 2004, 11-12).

Así pues, compartimos la idea de que la diversidad cultural es un patrimonio común de la humanidad, dicha diversidad se manifiesta en la “originalidad y la pluralidad de las identidades que caracterizan los grupos y las sociedades que componen la humanidad [...] la diversidad cultural para el género humano es tan necesaria como la diversidad biológica para los organismos vivos [...] en este sentido debe ser reconocida y consolidada en beneficio de las generaciones presentes y futuras” (CONACULTA-INAH, 2004, 5).

Por otra parte, consideramos que la ciencia debe ser parte central de la cultura y que el conocimiento tiene una condición histórica y social, y de ese modo actúa sobre nosotros mismos; reconocemos que este conocimiento está desarrollado de acuerdo con dimensiones de diferencias construidas también socialmente, como edad, género, posición social, etnicidad o categorización racial (Ayala y Herrera, 2006, 11). Sabemos que entre las prácticas y las creencias de los grupos humanos, cualquiera que sea su condición y posición social, “hay lugar para toda una ciencia y para toda una filosofía” (Lévi-Strauss, 1984, 114).

Los preceptos anteriores guían el sentido del Proyecto de Investigación Formativa (PIF) “Corporeidad, experiencia y enfermedad”, dentro de las actividades académicas de la Licenciatura en Antropología Física de la ENAH, proyecto que tiene como finalidad introducir a las alumnas/os a la investigación antropológica a partir del trabajo monográfico de algunas de las comunidades del Municipio de Amealco de Bonfil, Querétaro, como El Ejido de San Juan Dehedó, La Soledad, San Ildefonso, Mexquititlán, Xajay, Mesillas, San Juan Dehedó y la misma Cabecera Municipal, Amealco. En su conjunto, el trabajo incluye el desarrollo de un contexto externo basado en una previa revisión bibliográfica, la descripción socioeconómica y cultural del lugar, un marco demográfico y una epidemiología sintética, a partir del análisis y recopilación de datos demográficos y epidemiológicos, tanto clínicos locales como de archivos municipales, así como socioculturales a través de la aplicación de encuestas y entrevistas en profundidad a informantes clave. Las problemáticas específicas a investigar se determinaron a partir de los

los resultados de la exploración inicial y subsecuente, de acuerdo a las problemáticas de la comunidad y a los intereses comunes y particulares de los proyectos de investigación de cada uno de los participantes en el equipo de investigación.

En este texto presentamos una aproximación a los resultados de la observación de la producción artesanal de cerámica y de textiles, en San Ildefonso Tultepec y Santiago Mexquititlán, respectivamente; una mirada con tintes de género que permite identificar algunos de los elementos planteados por Bartra, ya mencionados, y de los cuales, para este caso, hemos seleccionado tres:

- Re/conocer quiénes son las personas que crean el arte (mujeres, hombres, niñas, niños, provenientes de comunidades indígenas o mestizas, rurales o urbanas).
- Identificar el proceso de creación, distribución y consumo, explicar la ausencia o presencia de las mujeres, su participación y su protagonismo.
- Analizar las diferencias y similitudes que existen entre hombres y mujeres en las formas de crear, trabajar, distribuir, comprar y consumir, así como de mirar y valorar las obras (Bartra, 2013, 13).

EL LUGAR DE ESTUDIO

El estado de Querétaro de Arteaga deriva su nombre de la voz purépecha *Queréndaro*, “lugar del juego de pelota” o “lugar de piedras grandes”. Actualmente, Querétaro tiene 18 municipios, entre ellos el denominado Amealco de Bonfil. La palabra Amealco es de origen náhuatl y significa “en el manantial”. La región tiene antecedentes de ocupación prehispánica con asentamientos de chichimecas, purépechas (o tarascos), otomíes o ñāhñu. Después de la conquista de México y con el descubrimiento de la riqueza minera del centro-norte del país las actividades de las poblaciones originarias se vieron afectadas por lo que se llevaron a cabo oleadas migratorias, principalmente de pobladores hablantes de otomí. Desde el siglo XVI se fundaron territorios que actualmente corresponden a diversas localidades de Amealco. Tanto San Ildefonso Tultepec como Santiago Mexquititlán se encuentran en el este municipio, y ambas son poblaciones eminentemente rurales en las cuales el idioma otomí o ñāhñu sigue siendo utilizado en la vida cotidiana de los adultos mayores, principalmente, pues los adultos y los niños lo entienden pero no lo hablan en su mayoría.

EL ARTE POPULAR TIENE GÉNERO

Hemos convertido las premisas de Bartra (2013) en preguntas de investigación para intentar algunas respuestas comparativas entre el tipo de productos y los actores sociales como productores:

- ¿Quiénes son las personas que crean el arte? ¿Mujeres, hombres, niñas, niños, provenientes de comunidades indígenas o mestizas, rurales o urbanas?
- ¿Cuáles son los procesos de creación, distribución y consumo? ¿Cuál es la presencia de las mujeres, su participación y su protagonismo?
- ¿Cuáles son las diferencias y similitudes que existen entre hombres y mujeres en las formas de crear las obras?

En primer lugar, observamos que hombres y mujeres tienen claros los papeles a desempeñar en la producción de objetos de cerámica: ellos son los encargados de conseguir la materia prima, de elaborar los objetos con sus manos ayudados por algunas herramientas como palitos de madera, cuerdas, piedras, cuchillas; después de que se han elaborado los objetos, las mujeres ayudan a acomodarlos en lugares determinados en el taller o fuera de la casa para que se sequen antes de meterlos al horno. Hombres y mujeres acomodan las piezas en el horno, pero son ellos los encargados de regular la temperatura y vigilar el proceso de horneado.

Una vez que las piezas se han secado, y mientras los hombres siguen en el proceso de producción de la cerámica cruda, las mujeres —generalmente las hijas (niñas o jóvenes) o las esposas— las pintan y decoran, las acomodan en el área de secado y las disponen para su venta en la tienda local, o las acomodan en lugares propios para que luego sean empacadas y llevadas a vender en camionetas que las transportan a lugares lejanos, como el estado de Jalisco, de donde las llevan al norte del país o a los Estados Unidos.

Las mujeres utilizan pinceles y brochas para pintar y decorar las piezas, también intervienen los niños y los jóvenes; ellas deciden el color de los objetos decorativos que van a vender en la tienda familiar.

Las piezas más grandes y que se hacen sobre pedido, generalmente, se llevan sin decorar a los puntos de concentración, como Guadalajara, lugar a donde se llevan miles de ollas para hacer piñatas o calabazas para Día de Muertos. Si se necesitan decoradas, los hombres deciden los dibujos y los colores, según el pedido con el que se han comprometido (en el año 2012 se entregaron 100 mil calabazas).

El taller donde se hace la cerámica es amplio y ventilado y es un espacio masculino, las mujeres sólo entran para ayudar a transportar las piezas y no tienen un

lugar definido para estar. Por el contrario, el lugar donde ellas pintan las piezas es un espacio más doméstico y más pequeño, donde a la vez pueden tomar alimentos, rezar, ver la televisión y dormir, ya que la tienda es a la vez recámara para velar la producción. Los encargados de la vigilia son principalmente los jóvenes varones de la familia. Las mujeres y las criaturas duermen en la casa aledaña a la tienda, aunque todos están permanentemente vigilantes de los espacios de la vivienda y la tienda, pues en el patio y afuera de la tienda hay “merca” permanentemente.

Igualmente, los hombres salen a vender en ferias o eventos en otras ciudades, como San Juan del Río, Querétaro, o la Ciudad de México; permanecen ahí una o dos semanas con la mercancía que transportan en sus propias camionetas o en colaboración con vecinos o familiares.



Calabazas para Día de Muertos, barro, Amealco, Querétaro.
Proyecto de Investigación Formativa (PIF)
“Corporeidad, experiencia y enfermedad”, ENAH.

En San Ildefonso hay decenas de talleres, “no sabemos cuántos” dicen las y los pobladores; los hay pequeños, medianos y grandes, algunos; los menos, cuentan con hornos de gas financiados con préstamos del Municipio, la mayoría son de leña, con la consecuente depredación del ya casi inexistente bosque y la contaminación del aire. Las minas de arcilla también están ya prácticamente agotadas, al menos las de uso comunal, y ahora hay que comprar la “la tierra” a los dueños de otros terrenos, en su mayoría extranjeros, lo que aumenta el costo de producción, encarece la venta y provoca la consiguiente baja de la producción. Es posible ver en el camino la arena que se desecha después de cernirla o los sobrantes de la producción, arena ya inútil que tampoco sirve para que crezcan las plantas.

LAS MUÑECAS DE SANTIAGO MEXQUITITLÁN

En este apartado mostramos algunos aspectos del proceso de producción de las muñecas tradicionales otomís, de la elaboración del *majui* en telar de cintura y de otras prendas de vestir confeccionadas con diversos bordados, así como de objetos ornamentales hechos a base de fibra de nopal.

Las muñecas son confeccionadas con telas sintéticas y de algodón: manta, cambaya, cabeza de indio, encajes, hilos de acrilán, hilos de algodón, rellenos de fibra de vidrio o de otros productos sintéticos, papel terciopelo para los ojos e hilos de algodón para bordar los ojos y las pestañas. Se usa una máquina de coser industrial, y tijeras y moldes de cartoncillo para las partes del cuerpo. Hay diversos tipos y tamaños de muñecas y muñecos, éstos últimos pueden llevar sombrero y huaraches. Las muñecas siempre están, aparentemente, descalzas, adornadas con listones “corona” de colores o con trenzas, los ojos, las pestañas y la boca se bordan o están hechas de papel terciopelo pegado. Pueden ser grandes, aproximadamente de 40 cm, o hasta pequeñas para aretes. Mujeres niños y niñas intervienen en la confección, que va desde rellenar piernas y manos hasta coser los vestidos y bordar la boca y los ojos, todos intervienen en ese trabajo.



Muñeca, tela, hilo, terciopelo, Amealco, Querétaro.
 Proyecto de Investigación Formativa (PIF)
 “Corporeidad, experiencia y enfermedad”, ENAH.

Las mujeres, sus hijas e hijos son quienes elaboran esta artesanía, rara vez los hombres llegan a coser o a rellenar muñecas; también son las mujeres las encargadas

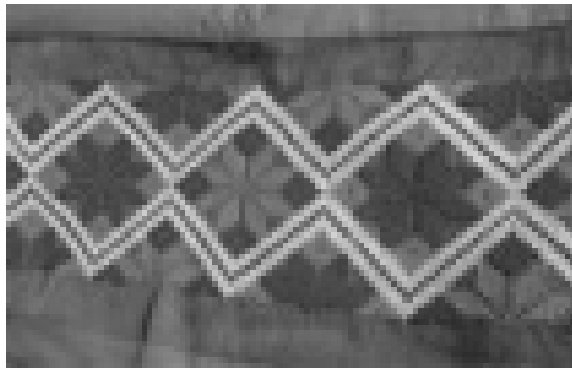
de venderlas en las plazas públicas de Amealco, Querétaro y San Juan del Río, así como en la Ciudad de México.

LA FIBRA DE NOPAL

Se recolectan las pencas viejas de nopal y se ponen a blanquear en agua clorada, se escurren y se dejan secar, luego se confeccionan objetos de ornato como, floreros, barcos, aretes, flores varias y lámparas. Los fragmentos se unen con acrílico o resistol y se utilizan pedacitos de madera o troncos de distintos árboles. Estos objetos son muy apreciados por su creatividad y se les elabora de distintos tamaños.

BORDADOS Y OTROS TEXTILES

Se utilizan diferentes materiales como base para bordar, tales como marquisé, cuadrillé, manta, lino y otras telas; se bordan en punto de cruz o con bordado de otro tipo, y se confeccionan bolsas, manteles, servilletas, porta teléfonos, separadores, bolsitas que sirven como monedero, morrales, almohadones, cojines y centros de mesa.



Quechquémitl, tela bordada en punta de cruz, Amealco, Querétaro.
Proyecto de Investigación Formativa (PIF)
“Corporeidad, experiencia y enfermedad”, ENAH.

El telar de cintura es un instrumento que cada vez se utiliza menos, y son las mujeres las que en general dominan el uso de este instrumento milenario para confeccionar el *majui* o *quechquémitl*. Es un tejido de hilos de lana que han sido hilados con un huso y un malacate de piedra pomex, tarea en la que sí intervienen los niños,

niñas y hombres adultos. El *majui* es de color negro, azul marino, o púrpura, lleva en el cuello bordados de punto de cruz en colores variados y de diseños caprichosos, casi siempre con motivos florales. Su tiempo de confección es al menos de tres meses. Las mujeres, además de elaborar artesanía, cuidan de la casa, a los hijos, al marido, los animales domésticos y, frecuentemente, la milpa; todo esto como parte del trabajo doméstico inherente a su situación de género y a pesar, o además, de su contribución a la economía familiar a través de la elaboración y la venta de artesanías.

A MODO DE APERTURA A NUEVOS INTERROGANTES

Todos y cada uno de los objetos que se describen en este trabajo son “objetos de arte, elementos de identidad y fuente de empleo” (García, 2012, 143). Son arte popular porque se producen con las manos, con la ayuda de algunas herramientas o incluso de medios mecánicos, pero el componente más importante sigue siendo la contribución manual directa del artesano. La naturaleza especial de los productos artesanales se basa en sus características distintivas, que pueden ser utilitarias, estéticas, artísticas, creativas, estar vinculadas a la cultura, decorativas, funcionales, tradicionales, simbólicas y significativas religiosa y socialmente (UNESCO, 1997).

El arte popular en México es muy variado y tiene gran importancia porque “satisface necesidades sociales” (Atl, 1921, 20). En general los objetos producidos por las y los creadores dan forma con sus depuradas técnicas a un sinfín de imágenes en las que se plasma la emoción, el sentido estético, las tradiciones religiosas, el espíritu creativo y el sentido del color.

Además del valor económico y la gran importancia como elemento de identidad étnica y profesional, el arte popular ejemplificado en las denominadas artesanías conserva y manifiesta la cultura propia de la población indígena y mestiza (Caso, 1942, 65). Además, podemos llamarlo arte mexicano “porque ha resultado de una lenta intrusión de ideas europeas con fondo indígena” (Caso, 1942, 67); herencia que en el caso de la cultura náhuatl data del tiempo de los toltecas, pues la misma palabra *toltecatl* “venía a significar lo mismo que artista” (León Portilla, 1961, 146).

En este trabajo quisimos demostrar que el arte popular es principalmente una actividad de subsistencia, que se aprende en el contexto familiar y comunitario. Así, en Amealco hay comunidades que producen tejidos y bordados eminentemente a través de las manos de las mujeres. En otras comunidades de la región se elabora también cerámica, como los objetos de barro de San Ildefonso Tultepec, en

cuya producción intervienen principalmente los hombres, pero también las mujeres; unos y otras en diversos momentos de la creación de los mismos. Dicha actividad nos recuerda que la alfarería ha sido fiel compañera del ser humano desde su más antigua evolución. En México esta forma de arte popular tiene una base fundamentalmente prehispánica que ha sido enriquecida con las influencias árabes, romanas y orientales (Díaz y Alvarez, 1982). Cabe señalar que el proceso de industrialización se hace presente en diversos momentos de la producción, en el caso de San Ildefonso está la introducción de hornos industriales, los que permiten obtener miles de ollas de barro para su exportación en menos tiempo, o en el caso de las muñecas de trapo, las máquinas de coser industriales utilizadas en su confección.

La modernización permite mayores ingresos junto con la participación de los jóvenes y los niños en partes del proceso de producción —los más pequeños en Santiago Mexquititlán rellenan las cabezas, los pies y las manos de las muñecas, hilan la lana para la elaboración del *majui o quechquemitl* (que es uno de los textiles de lana más representativos del estado de Querétaro), entre otras prendas antiguas como ceñidores, morrales y enredos. Para Eli Bartra “el fenómeno de hibridación en ciertas expresiones de arte popular tienen que ver con la articulación entre las culturas tradicionales (indígenas o mestizas) y la cultura occidental moderna; la amalgama entre lo tradicional y lo moderno nos lleva [...] a un sincretismo cultural [...] atractivo” (2005, 12). O a decir de Turok: “El hilado es una transformación profunda de la materia, ya que de una masa indefinida surge un hilo resistente que servirá como base del tejido, a través de un instrumento tan sencillo pero eficaz como el malacate (1988, 83)

Para el tejido de estas prendas se utiliza el telar de cintura cuyo origen es prehispánico, y que está ampliamente documentado en los códices y crónicas del siglo XVI, el cual está formado básicamente por una serie de palos cuyo mecanismo consiste en introducir una trama o hilo que en una dirección pase alternadamente sobre los hilos pares de la urdimbre y que de regreso lo haga sobre los impares (Turok, 1988).

Igualmente, vimos como en los talleres familiares entre todos confeccionan, producen, decoran y venden los productos; sin embargo, son las mujeres otomíes, de San Ildefonso, de Amealco o de Santiago Mexquititlán, quienes se congregan con sus hijos, nueras, vecinas y parientes para venderlos en los puestos fijos o ambulantes ubicados en las cabeceras municipales o en las grandes ciudades. Mientras las artesanas otomíes cuidan a sus hijas e hijos, también venden, confeccionan y producen sus mercancías: servilletas, morrales, blusas, faldas, muñecas, aretes, diademas y adornos. De este modo, cada miembro del grupo tiene tareas establecidas en solidaridad y compañerismo.

BIBLIOGRAFÍA

- Atl., Dr. (1921), “Las artes populares en México” en *Antología de textos sobre arte popular* (1982), México, FONAPAS/FONART, pp.19-39.
- Ayala, Gustavo y Herrera, Pía (2006), “Encuentro internacional sobre ética, ciencia y globalización”, en *Gaceta UNAM*, 22 de octubre. Núm. 3, 936, pp. 9-11.
- Bartra, Eli (2013), *Mosaico de creatividades. Experiencias de arte popular*, México, UAM.
- _____ (2005), *Mujeres en el arte popular. De promesas, traiciones, monstruos y celebridades*, México, UAM/FONCA.
- _____ (2004), *Creatividad Invisible. Mujeres y arte popular en América Latina y el Caribe*, México, PUEG-UNAM.
- Caso, Alfonso (1942), “La protección de las artes populares” en *Antología de textos sobre arte popular* (1982), México, FONAPAS/FONART, pp. 65-85.
- Cordero, Karen (2008), “La invención y reinención del 'arte popular' en los discursos de la identidad nacional mexicana de los siglos XX y XXI”, en Raúl Béjar y Silvano Héctor Rosales (coords.) *La identidad nacional mexicana en las expresiones artísticas: estudios históricos y contemporáneos*, México, UNAM-Plaza y Valdés, pp. 173-184.
- CONACULTA-INAH (2004), *Declaración universal de la Unesco sobre la diversidad cultural, el 2 de noviembre de 2001*, en “Documento Unesco” *Diario de Campo*, octubre.
- Díaz de Cossío, Alberto y Francisco Javier Alvarez (1982), *La cerámica colonial*, México, FONART/FONAPAS/ENAH.
- García Puertos, Isaac Moisés (2012), *Las cuadrillas del mal aire*, tesis de licenciatura en Antropología Física, México, ENAH-INAH.
- León Portilla, Miguel (1961), “El arte náhuatl: corazón que diviniza a las cosas”, en *Antología de textos sobre arte popular*, México, FONAPAS/FONART, pp. 145-163.
- Lévi-Strauss, Claude (1984), *El Pensamiento Salvaje*, México, FCE.
- Nochlin, Linda (1971), “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”, *Art News*, enero, pp. 22-39. En: <http://www.vitoriaagasteiz.org/wb021/http/contenido-sEstaticos/adjuntos/es/87/78/48778.pdf>.
- Turok, Marta (1988), *Cómo acercarse a la artesanía*, México, SEP/Plaza y Valdés.
- UNESCO (1997), En: <http://www.unesco.org/cultura/ich/index.php=ES&=0003>. Consultado el 6 de mayo de 2014.



III. FORMAS, TENDENCIAS Y VALORES DEL *PATCHWORK* AFROAMERICANO DE LOS ESTADOS UNIDOS DE NORTEAMÉRICA (SIGLOS XVIII-XXI)

Géraldine Chouard
Universidad de París-Dauphine

En este trabajo se examina una forma de arte popular muy especial, el *patchwork*¹ de los Estados Unidos, particularmente el de una de sus subcategorías más ricas, el *patchwork* afroamericano; exploración que va desde sus inicios hasta la época contemporánea, es decir, desde la génesis de la nación hasta la presidencia de Obama.

En los Estados Unidos, los *quilts* definen la identidad social y cultural de quienes los hacen en el sentido en que estas colchas y sus diseños se refieren a una comunidad. Por ejemplo, los *Amish quilts* tienen figuras geométricas y generalmente son hechos con telas de un solo color, nunca con telas estampadas. Los *quilts* hawaianos son bicolores y llevan una figura central de flores. Los *Album quilts* de Baltimore se caracterizan por la variedad de motivos y nos muestran que la clase alta que podía permitirse comprar telas de mejor calidad.

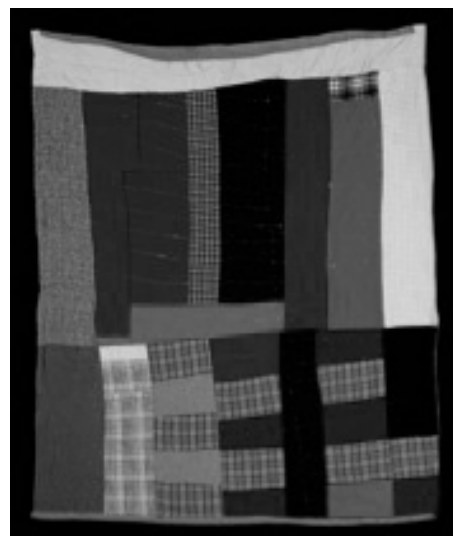
¿Qué es lo que caracteriza a las colchas afroamericanas? Éstas se definen por una cierta audacia, pues tienen mucha fuerza expresiva; también se caracterizan por su rigor cromático, ya que no se utilizan colores pastel, por el contrario, llevan colores vivos.

Hay ciertos diseños que también son característicos de los *quilts* afroamericanos, los que incluyen figuras de negros cada vez más estilizadas o, bien, mensajes provocadores, que expresan una reivindicación social o política. Existen muchos parámetros para examinar esos *quilts*, pero sobre todo hay un denominador común: son hechos por mujeres, ya sea de forma individual o en grupo. Sí, por las mujeres, pero también por los hombres. En efecto, como dice el eslogan: “Men *quilt* too!”; aunque son casos raros, y más aún entre los hombres negros, pero existen algunos ejemplos de ello. En su reciente libro sobre las nuevas tendencias del *patchwork* afroamericano, Patricia Turner evoca la trayectoria de nueve artistas contemporáneos: ocho mujeres y un hombre.

¹ *Patchwork* significa unir con costura pedazos de tela para conformar un todo armónico; tradicionalmente se trataba de colchas para la cama llamadas *quilts*.



Para revisar la existencia del *patchwork* negro de los Estados Unidos, irónicamente debemos empezar por lo que ya no existe. Las primeras colchas fueron hechas por esclavas analfabetas que no firmaban sus obras; además, eran objetos domésticos, utilitarios, que eran desechados cuando ya estaban usados. Por lo tanto, prácticamente no tenemos *quilts* afroamericanos de este período de la esclavitud.



Alberta Miller, *African-American quilt*, 1974. Dallas County, Alabama.
Derechos reservados.

Sabemos que en las plantaciones había algunas mujeres negras que cosían *quilts* para las mujeres blancas. Ser una “esclava costurera” era una situación que les permitía escapar del trabajo agrícola más duro, como la pizca del algodón. De hecho, estas mujeres aprendieron a coser elaborando colchas con los modelos o *patterns* clásicos y, además, hacían algunas para ellas mismas con los retazos de tela que sobraban. Después de la abolición de la esclavitud, al final del siglo XIX, la costumbre ya se había extendido y se reunían en lo que se llamaba las *quilting parties*, tertulias de costura colectiva alrededor de una obra en curso.

Si bien, la mayor parte de esas primeras artistas del *patchwork* se mantuvo anónima, hay una mujer que se distingue entre ellas. El ícono del *patchwork* de esa época es Harriett Powers (1837-1910), una ex esclava de Georgia. Inspirada en la tradición textil africana, en particular en la de Dahomey, Harriett ilustró en sus bordados pasajes de la *Biblia*. Son los llamados *Bible quilts*, piezas narrativas. A partir de entonces, otros *quilts* afroamericanos también empezaron a contar historias.

¿Cómo se han podido conservar estas obras? A menudo, en la historia de los Estados Unidos, la memoria de las mujeres negras ha sido transmitida por las mujeres blancas, quienes fueron sensibles a los intereses de sus obras, y que en este caso compraron sus colchas a Harriett Powers por unos pocos dólares. Afortunadamente, estas colchas se han conservado e incluso una de ellas, “La creación de los animales” (*Creation of the Animals*, 1898), se destaca como un símbolo de resistencia negra en el Museo de Bellas Artes de Boston. Hay una gran cantidad de libros dedicados a Harriett que cuentan su destino excepcional. Redimida por la historia ha sido incluso, en cierta manera, valorada como objeto de moda; de la misma forma que en París en la década de los veinte estaban encantados con el arte africano. Casi un siglo después se venden carteles que muestran ese *quilt* en el interior de una casa moderna tipo IKEA.

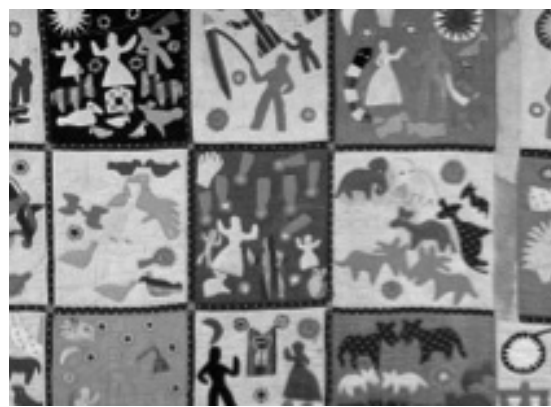


Harriett Powers, 1901. Derechos reservados.

Las colchas afroamericanas de principios del siglo XIX son escasas, las que se conservan se han convertido en piezas de colección y son muy apreciadas; por ejemplo, recientemente un modelo del siglo XIX, original y asimétrico como eran muchos de los *quilts* afroamericanos —hechos sin patrón (*pattern*)—, fue valorado por Sotheby's en 50 mil dólares.

Es necesario mencionar una leyenda ligada al *patchwork* que presenta la hipótesis de que se crearon códigos en los *quilts*, los cuales eran colgados en las casas de los esclavos para comunicar mensajes como “la vía está libre para escapar”

o que indicaban que ahí se podía recibir y esconder a los esclavos fugitivos. Con respecto a esto, por ejemplo, hay un *quilt* estilo *Northern Star* (que significa Estrella del Norte, que era la estrella que los guiaba hacia la libertad) que ilustra la portada del libro *Hidden in Plain View* (*Escondido a plena luz*), publicado en el año 2000. Como un lenguaje de signos, el *patchwork* se habría transformado en un instrumento de liberación. Sin embargo, las pruebas para demostrar este uso son escasas, aunque es un mito que se sigue contando en las escuelas como parte de la historia de la solidaridad comunitaria.



Harriett Powers, *Creación de los animales*, 1898. Derechos reservados.

Las reuniones de costura también se convirtieron en un momento para hablar de política, tanto para los blancos como para los negros. De modo que era la oportunidad para que las mujeres pudieran discutir el tema del voto femenino lejos de los oídos de los hombres, pero también el *quilt*, en sí mismo, fue utilizado como objeto político.

En la tradición estadounidense existe un tipo especial al que se llama “el *quilt* de protesta” (*Protest quilt*), hecho para denunciar cuestiones como el alcoholismo o la esclavitud. Estos *quilts* fueron muy populares a mediados del siglo XIX y, sin duda, son documentos de la época, tanto como, por ejemplo, un cartel que anuncia la venta de esclavos, el alfabeto abolicionista y un *quilt* abolicionista (*Anti-Slavery quilt*) expuesto en el Smithsonian's National Museum of American History de Washington. Pero éste último no es original, es una colcha rehecha en 1996 por Barbara Brackman, una especialista del *patchwork*, quien tomó la aguja para asegurarle a esta colcha una nueva difusión —lo que no era posible con el original debido a su fragilidad—. En el centro de este *quilt* está bordado un poema contra la esclavitud:

When around your child
 You can clasp your arms in love
 And when with grateful joy you raise
 Your eyes to God above
 Think of the Negro mother
 When your child is torn away
 Sold for a little slave
 Oh then, For that poor mother pray!²

A continuación, sobre ese tema tenemos una pequeña historia:

En Pensilvania, alrededor de 1850, una mujer llamada Deborah Coates, esposa del fundador de la primera gran asociación en contra de la esclavitud (la *Anti-Slavery Society*), creó un muy elaborado y complejo *quilt* que a su muerte fue partido por la mitad, ya que dos de sus herederas querían tenerlo y no se había establecido previamente para quién era. En la siguiente generación, una sola persona heredó ambas partes y al unirlos de nuevo se dio cuenta que había una pequeña figura que había quedado dividida y casi oculta al cortarlo. La figura era la de un esclavo que estaba encadenado y de rodillas sobre el lema “Librame de la opresión de los hombres” (*Deliver me from the Opression of Men*). Como algunas mujeres blancas de su época, Deborah Coates había convertido su obra en el soporte de sus convicciones políticas.

De esta manera, tenemos que diversas consignas militantes fueron encontradas en las colchas vendidas en las manifestaciones contra la esclavitud organizadas en la década de 1840, las conocidas como *Anti-Slavery Fairs*. La causa abolicionista se adhirió asimismo a la práctica del *patchwork* de caridad, los *fund raising quilts*, en la que las ganancias obtenidas por su venta se destinaban a las organizaciones militantes. En este caso, el *patchwork* se convierte en una herramienta política para los ideales democráticos.

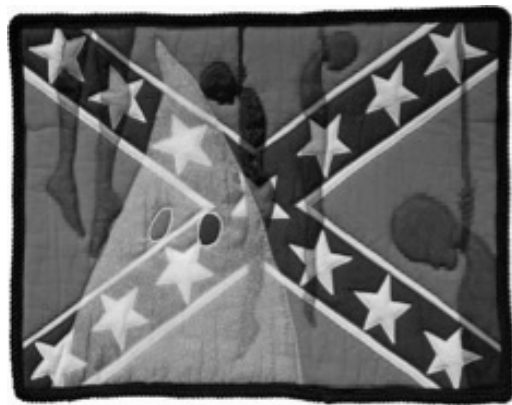
En este mismo espíritu político es que debe abordarse el trabajo textil de Gwen Magee (1940-2011), una artista proveniente de Mississippi, cuyas narrativas incorporan importantes episodios de la historia del sur de los Estados Unidos.

² Cuando estés con tu criatura
 Estrechándola en tus brazos con amor
 Y cuando con dicha agradecida elevas
 Tus ojos a Dios
 Piensa en la madre negra
 Cuando le arrancan a su criatura
 Vendida como un pequeño esclavo
 ¡Oh entonces, reza por esa pobre madre!

Es cierto que éstos no son muy alegres, pero la historia afroamericana tampoco lo es, y estas composiciones —muy complejas— tienen más que un valor estético, pues su función es educativa: sobre el comercio de esclavos, la violencia contra la mujer e incluso las mujeres embarazadas.

Otros momentos dolorosos de la historia del sur de la Unión Americana son los linchamientos de negros, infligidos a los acusados de haber ofendido a los supremacistas blancos. Y Gwen Magee los transforma en dos colchas, una con el perfil de una persona sacrificada que destaca sobre un fondo de periódico en el que se detallan todos los nombres de las víctimas, en el espíritu democrático de que cada persona merece ser nombrada.

Southern Heritage, Southern Shame representa un linchamiento sobre el fondo de una bandera estadounidense. La bandera del estado de Mississippi, adoptada en 1894, es la única que actualmente incorpora la bandera de los estados confederados, mismos que lucharon por mantener la esclavitud. Para Gwen Magee ésta fue su forma de protesta contra el resultado del referéndum de 2001 que decidió mantener ésta como la bandera del estado, la que para ella representa la barbarie en la historia del sur de los Estados Unidos.



Gwen Magee, *Southern Heritage, Southern Shame*, 2001.
Reproducido con la autorización de D. E. Magee.

El linchamiento fue igualmente tema de otros *quilts* de Gwen Magee, particularmente de *The Blood of the Slaughtered*, de 2001; así como el de una mujer llamada April Shipp, de 2003, que lleva los nombres de las víctimas bordados y “decorados” con accesorios en tres dimensiones —las sogas y los nudos, de horrible recuerdo, que escuchamos en la canción de Billie Holiday, *Strange Fruit* (1939)—. En estas colchas se usa otra técnica, elaborada a partir de una transferencia de fotos.

A fines del siglo XIX, circularon de manera legal en los Estados Unidos numerosas imágenes de linchamientos en forma de postales para facilitar su difusión, hasta 1908, año en el que el servicio postal decidió prohibir su envío. Entonces, en alguna fotografía, la artista April Shipp posa al lado de su *quilt* titulado *Strange Fruit: A Century of Lynching from 1865-1965*, y esto en el sentido contrario en el que lo hacían los blancos cuando iban a los linchamientos públicos, es decir, para denunciar el terrible hecho. Este ejemplo, como otras obras políticas, indica que el *patchwork* es un medio que permite la difusión de la historia en una forma artística conocida —y respetada por todos— que invita a reflexionar, tal vez más que una fotografía o una pintura.

Con un espíritu semejante debemos considerar el *quilt* de otra artista contemporánea, Riché Richardson, consagrado a Josephine Baker, con su célebre falda de plátanos amarillos sobre un fondo rojo teatral, en recuerdo de la escena del espectáculo en que ella se presentaba en los años veinte en París.

El título merece una explicación: *Playing Venus Hot to Trot* es una referencia a la Venus Hotentote (1789-1815), una mujer originaria de Sudáfrica y que fue exhibida en Europa a principios del siglo XIX como un personaje de feria, por su morfología “fuera de lo común”. Aunque Josephine Baker también fue utilizada, para Riché Richardson, nacida en 1971, lo más importante es que ella pudo actuar en París, lejos de su Missouri natal en donde la segregación continuaba.



Riché Richardson, *Playing Venus Hot to Trot*, 2006.
Reproducido con permiso de la autora.

En la década de 1930, durante la gran depresión, los programas sociales del presidente Roosevelt incentivaban a las mujeres a una economía doméstica que permitiera hacer frente a la crisis y dentro del dominio textil, a hacer *patchwork*, el que antes era visto sólo como una práctica de reciclaje, consistente en hacer algo nuevo de algo viejo. En ese tiempo, se realizaban al aire libre reuniones de antiguos esclavos (*quilting parties*), algunas de las cuales el célebre fotógrafo de la Administración para la Seguridad Agraria (*Farm Security Administration, FSA*), Arthur Rothstein, retrató en Gee's Bend, Alabama, en las que aparecen con sus máquinas de coser mientras hacen *quilts*. Los ejemplares de esta época tienen una originalidad especial en cuanto a la combinación de motivos y colores, reciclando telas de costales de algodón utilizados para guardar la harina.

En los años sesenta, el *patchwork* afroamericano se volvió más claramente militante y un ejemplo muy interesante de ello es Irene Williams, también de Gee's Bend, Alabama, que utiliza una tela preimpresa para hacer el diseño de la palabra *Vote*, a modo de mensaje político. Podríamos decir que este *quilt* es un medio de propaganda gigante para llamar a votar a los conciudadanos. De igual forma, una nueva ola de *quilts* de protesta acompaña los movimientos de derechos civiles con sus numerosos lemas, como *I have a dream*.

Riché Richardson (1971), como ya dijimos, no conoció ese período pero lo honra, ya que gracias a quienes lucharon por los derechos civiles ella puede ser hoy profesora de estudios afroamericanos en la Universidad de Cornell. Así, honra a esas figuras que la precedieron, a Malcolm X y a Martin Luther King flanqueados por los hermanos Kennedy, imagen que en los sesenta fue objeto de miles de retratos en los Estados Unidos.



Riché Richardson, *The Ties That Bind: JFK, MLK, RFK.*, 2004.
Reproducido con permiso de la autora.

Recientemente Riché Richardson elaboró un *quilt* con motivo del centenario del nacimiento de Rosa Parks, el cual fue un encargo del Museo Rosa Parks en donde se encuentra expuesto, en Montgomery, Alabama.

En los años 1960-1970, el *patchwork* hizo su entrada al mundo del arte con dos obras del artista afroamericano Romare Bearden (1911-1988). La obra *Patchwork quilt* (1971) destaca hoy en el MOMA de Nueva York y comparte algunos aspectos de las composiciones de Rauschenberg, así como algunas colchas recicladas y el famoso *Bed* de 1952.

En 1979, con su magnífica instalación *The Dinner Party* (La cena), la artista Judy Chicago invita a su mesa a mujeres que han hecho historia y que, según ella, no se les ha reconocido suficientemente. Entre esas mujeres se encuentra la antigua esclava que más tarde se convirtió en militante abolicionista: Sojourner Truth (ella aparece cosiendo).

Nacida en Harlem en 1930, Faith Ringgold es una figura importante de la contra-cultura de los años sesenta. En su trabajo manipula emblemas norteamericanos, como es el caso de *Flag Bleeding* (Bandera sangrando) (1967), en el que combina pintura y textil, sobrecargando sus composiciones de textos que reescriben la historia desde la perspectiva de la minoría a la que representa. Este lado “expresivo” de sus *quilts* también puede ser interpretado como la venganza de quienes han tenido un acceso limitado a la palabra. Otra forma de Faith Ringgold de reescribir la historia es la de intervenir sin vergüenza los grandes cuadros del repertorio europeo: Da Vinci, Matisse, Van Gogh y Manet. No duda en, por ejemplo, sustituir a la famosa Olympia por una mujer negra, en una de sus composiciones textiles que es parte de las doce obras de *Dancing at the Louvre* (1991) ¡Uno no está nunca mejor atendido que por uno mismo!

De la danza a la música la transición es fácil con Carolyn Mazloomi, quien ha rendido numerosos homenajes a grandes músicos de jazz como Armstrong, mientras que también los instrumentos musicales tienen un lugar destacado en sus obras.

Vitalidad, alegría, humor, así como también burla, están presentes en la obra de Kyra E. Hicks, quien hizo algunas colchas en su juventud que desafían ciertos mitos, como la mujer-de-plástico perfecta que es la famosa muñeca Barbie, y que como dice la artista en su *quilt* de 1996: “nunca fue hecha para mí”. Una manera, por supuesto, de criticar el estándar blanco de belleza.

Los *quilts* de Gee’s Bend han tenido en los últimos tiempos un gran éxito y han representado un fenómeno social y cultural digno de ser mencionado. En ese rincón de Alabama las mujeres siempre han hecho *patchwork*, pues era una práctica colectiva que tenía una función de socialización. Ellas han trabajado

invariablemente con una creatividad excepcional, lejos de los cánones de la cultura clásica del *patchwork*; estas colchas, únicas en su tipo, y que fueron descubiertas a principios de la década del año 2000 por Thomas Arnett, especialista en arte popular, han logrado así su difusión nacional. En los museos de Nueva York, San Francisco y Filadelfia han tenido un éxito rotundo. Una de estas artistas, Annie Pettway, dijo: “nunca pensé que estos *quilts* iban a lograr estar en un museo”. Un crítico del *New York Times*, Michael Kimmelman, afirmaba que “estos *quilts* son algunos de los trabajos de arte moderno más milagrosos que Estados Unidos ha producido” (2002).

Llama la atención que algunos de los *quilts* producidos por mujeres sin cultura artística pudieran ser tan parecidos a las obras geométricas de Brice Marden, de Josef Albers, de Frank Stella o de la minimalista Agnes Martin, sin olvidar las composiciones gráficas de Sonia Delaunay. En 2006, estos *quilts* fueron reproducidos en una edición de sellos postales como parte del patrimonio nacional estadounidense.



Edición de sellos postales con los *quilts* de Gee's Bend, 2006.
Derechos reservados.

En general, estas colchas son muy escasas, por lo que ahora son muy caras. Y como se han puesto de moda, hoy se pueden encontrar en las tiendas de blancos colchas y sábanas en fabricadas en este estilo.

En 1966, las mujeres de Gee's Bend, ayudadas por un cura local, fundaron la *Freedom Quilting Bee*, la primera cooperativa en el condado de Wilcox. Todos los *quilts* producidos fueron vendidos y después los grandes almacenes Bloomingdale's de Nueva York les encargaron más. Producidos en gran cantidad les dieron a estas mujeres ganancias que, según su testimonio, les permitieron

comprar productos de primera necesidad. Además, esto les permitió tener acceso a nuevas telas (terciopelos, sintéticas) de las que ellas reciclaban retazos para sus propias obras.

En todo caso, hay que recordar que el vínculo entre la costura y el desarrollo económico aún perdura, por ejemplo, en Port Gibson, un rincón perdido de Mississippi, donde el *patchwork* —hecho en una cooperativa llamada *Mississippi Cultural Crossroads*— es todavía hoy una fuente de ingresos, que aunque modestos no dejan de ser importantes. Sin embargo, el aspecto político de esta práctica afroamericana, que fue significativo durante los años sesenta, como se señaló, ya ha desaparecido.

Costura y política se encuentran de nuevo en algunas colchas afroamericanas hechas después de que el huracán Katrina devastara Louisiana en 2005. Diseñadas con retazos de telas salvados del desastre, estas obras expresan el desgarramiento de la nación frente a la tragedia, el deber de la memoria y el deseo perenne de expresarse a través de la tela. En 2007, Gwen Magee trató el tema —como una forma de denuncia, pero también de celebración— en un *quilt* exultante de color, llamado *Requiem* que expresa la fe en el futuro, a través de la música, y en el cual los afluentes sonoros son flanqueados por el agua, que es aquí un símbolo de renovación.



Gwen Magee, *Requiem*. Reproducido con la autorización de D. E. Magee.

A propósito de la esperanza, llegamos al evento que marcó a los Estados Unidos en la persona del presidente Barack Obama, quien se ha convertido en un nuevo

símbolo del *patchwork*, al punto que la célebre imagen del presidente, hecha por Frank Shepard Fairey, se ha convertido en parte del diseño de colchas con estrellas patrióticas.

En 2009 se organizó en Washington, D. C. una exposición de *quilts* de Obama, que estuvo a cargo de Roland Freeman, un especialista en arte popular y autor de uno de los primeros libros sobre el *patchwork* afroamericano (1996), *A Communion of the Spirits*. Claro está, la exposición fue un gran éxito.

Obama mismo se inclinó ante el talento de sus admiradoras, como fue en el caso de Riché Richardson, a quien vemos en la foto, en París, en la exposición *Un Patchwork de culturas* (2009), en la que acababa de dar los últimos toques a su obra y se mostraba muy orgullosa, tanto de su colcha como de su presidente.



Riché Richardson con su Obama *quilt*, París, 2009. Foto: © Géraldine Chouard.

En 2012, para el 25° aniversario del *AIDS Memorial Quilt*, que fue creado en San Francisco en 1987 en homenaje a las personas fallecidas por SIDA, los organizadores decidieron desplegar en Washington una vez más el *Names Quilt* (*Colcha de los nombres*), en el National Mall, pero también en otros lugares como la Casa Blanca, en donde Obama recibió a algunos.

Según las cifras oficiales, los *quilts* afroamericanos sólo alcanzan 10% de la elaboración de la “gran colcha”, a pesar de que esa comunidad concentra alrededor de 40% de personas infectadas con el virus del SIDA. Sin duda, la sub-representación de este grupo social está ligada a un estigma adicional que la enfermedad representa en un grupo social ya marginalizado. Para remediar esta sub-representación se creó, en el seno del *Names Project*, el programa *Call My Name* (“Di mi nombre”), con el objetivo de motivar a la comunidad afroamericana a participar en un proyecto colectivo, para el cual se llevó a cabo un taller de *patchwork*. Este programa



(*Call My Name*) también está destinado a que la práctica del *patchwork* sirva para una mejor difusión de la información médica.



Names Quilt (Colcha de los nombres), Washington, D. C., 2012.
Foto: © Géraldine Chouard.



Names Quilt (Colcha de los nombres), Washington, D. C., 2012
Foto: © Géraldine Chouard.



Al modo de antaño y reviviendo las *quilting parties*, estas sesiones de costura improvisadas se han convertido en espacios de discusión que favorecen el intercambio entre las personas preocupadas por la epidemia. En este lugar, algunos participantes —entre los que me encontraba— manifestaban el efecto “mágico” del *patchwork*, capaz de mezclar los géneros y los grupos sociales, independientemente del color de la piel y de la orientación sexual de las costureras/os por un día.



Call My Name, Washington, D. C., 2012. Foto: © Géraldine Chouard.

En la última exposición en el National Mall, un lema escrito en negro sobre blanco, *The Last One* (el último), se podía ver en un panel en el podio en el que se leyeron los nombres de los fallecidos. Julie Rhoad (presidenta de la asociación) explicó que se trataba de una colcha anónima que había sido enviada a la Asociación en 1988 para manifestar la esperanza de no tener que hacer más colchas para ninguna víctima de SIDA, ya fuera negra o blanca. Paralelamente a la exposición, Barack Obama habló en la conferencia internacional celebrada en Washington en julio de 2012, *Los comienzos del fin del SIDA*.

Como vemos, a través de la riqueza de los pocos ejemplos referidos, el *patchwork* afroamericano se encuentra saludable y su práctica es un testimonio vibrante de la cultura y de la contracultura de los Estados Unidos, por lo que no es ni su principio ni su final.

BIBLIOGRAFÍA

- Arnett, William y Alvia Wardlaw (2002), *The Quilts of Gee's Bend*, Atlanta, Tinwood Books.
- Brackman, Barbara (1998), *Quilts from the Civil War*, Concord, C&T Publishing, Inc.

- _____ (2006), *Facts & Fabrications-Unraveling the History of Quilts & Slavery: 8 Projects 20 Blocks First-Person Accounts*, Concord, C&T Publishing, Inc.
- Benberry, Cuesta (1992), *Always There: The African-American Presence in American Quilts*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Brunet, François (ed.) (2012), *L'Amérique des images*, París, Hazan/Université Paris-Diderot.
- Chouard, Géraldine (2008), "Once Upon a Quilt : l'Amérique à la lettre", *RFEA*, núm. 116, septiembre, ParísFrance/Belín.
- _____ (2008), "Photography and Patchwork: The Poetics of the Ordinary in Gee's Bend, Alabama (7 illustrations)", *Interdisciplinary Humanities*, " Quiltworks ", El Paso, Texas, otoño.
- _____ (2009), "Tissu(e) de mémoire : l'Amérique et ses quilts", Françoise Sammarcelli (comp.) *Images et mémoire*, París, Presses Universitaires de la Sorbonne, noviembre.
- Freeman, Roland (1996), *A Communion of the Spirits: African-American Quilters, Preservers, and Their Stories*, Nashville, Thomas Nelson.
- Hicks, Kyra (2002), *Black Threads: An African American Quilting Sourcebook*, Jefferson, NC, McFarland & Company.
- Kimmelman Michael (2002), "Jazzy Geometry, Cool Quilters", *The New York Times*, nov. 29, Nueva York, The New York Times Company.
- Turner, Patricia (2009), *Crafted Lives: Stories and Studies of African American Quilters*, Jackson, University Press of Mississippi.
- Shaw, Robert (2015), *American Quilts: The Democratic Art*, Nueva York, Sterling.
- Tobin, Jacqueline L. y Raymond G. Dobard (2000), *Hidden in Plain View: A Secret Story of Quilts and the Underground Railroad*, Nueva York, Anchor Books.





IV. MUJER, ARTE POPULAR Y COSMOGONÍA

Patricia Moctezuma Yano
Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM)

Sobre el arte popular se ha vertido mucha tinta abordándolo desde diferentes enfoques y hasta hoy se debate sobre la frontera que separa al arte culto del arte popular; discusión que parece no tener fin si partimos del hecho de que todas las expresiones artísticas están en constante reconfiguración, dado que se ciñen a los criterios valorativos de los avatares históricos y de las modas estilísticas, que una y otra vez asignan novedosos significados y usos culturales a las obras.

Tal es el caso de un conjunto escultórico conocido como “Juego de aire” que se elabora ya por muy pocas alfareras del barrio de Santa Ana en la comunidad de Tlayacapan, Morelos; que además de resaltar por sus atributos estéticos, se utiliza como objeto ritual en la curación de “enfermedades espirituales” de la cosmogonía nahua, como es el famoso “mal de aire”.

Sin embargo, este uso cultural (ritual) ha aminorado paulatinamente y se observa que toma una nueva dirección en su consumo hacia lo que podría cristalizar en un arte popular, si es que así lo favorecen las condiciones socioeconómicas y culturales.

En esta “desviación” del consumo cultural del “Juego de aire” han intervenido diversos factores técnicos, comerciales y culturales de los cuales sobresalen dos. Uno se refiere al incremento del turismo como consumidor de artículos cerámicos, al que le interesa predominantemente el aspecto decorativo, y se deja en un segundo plano el valor semántico que dicho conjunto escultórico tiene en la cosmogonía nahua en torno a la salud de las personas. En segundo lugar están los cambios que explican el devenir de una nueva valoración de la mujer en el trabajo alfarero, así como un distanciamiento de las nuevas generaciones en torno al conocimiento sobre la salud desde la cosmogonía prehispánica.

En este proceso de transición a un nuevo uso y consumo del “Juego de aire”, quienes elaboran estas piezas se han visto cuestionados por diversos agentes externos, llámese Secretaría de Turismo e instancias estatales como el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (FONART), para mantener en uso la técnica de



elaboración de este tipo de piezas pero aplicada en otras creaciones semánticas que deriven en conjuntos escultóricos distintos que escenifiquen la vida cotidiana y las festividades de Tlayacapan.

Estas innovaciones productivas resultan atractivas para las y los artesanos, aunque también manifiestan con duda la posibilidad de su éxito, tanto como una cierta sensación de pérdida o nostalgia por tener que dejar de hacer “Juegos de aire” dado todo lo que esto implica en términos de herencia cognitiva familiar en torno a este legendario saber-hacer atesorado por generaciones y que ahora ya se encuentra en unas cuantas manos de artesanos, en su mayoría, mayores de sesenta años.

Para mostrar ésta incertidumbre productiva, en el presente trabajo partiremos de dos vertientes analíticas. Una de ellas está centrada en la vida social del objeto mismo, para profundizar así en la importancia que tiene en la cosmogonía de los habitantes de Tlayacapan y de los pueblos nahuas vecinos; la otra, se enfoca en la auto-valoración de la artesana en torno a su papel como creadora/artista.

Para lograr nuestro cometido partiremos de un enfoque semiótico y subjetivo para tratar de comprender la lectura de los motivos, los recuerdos y los identificadores culturales que las alfareras productoras de los “juegos de aire” atesoran y proyectan en su deseo por preservar y heredar este saber escultórico como patrimonio laboral a las futuras generaciones, para lo cual precisamos, primero que nada, conocer algo acerca de Tlayacapan y su tradición alfarera.

TLAYACAPAN, UNA ENTIDAD ALFARERA¹

Tlayacapan² es un municipio ubicado al norte del estado de Morelos que desde tiempos inmemorables se distingue por la belleza de su paisaje montañoso, su papel histórico en la época prehispánica como región alfarera, como centro de intercambio comercial y de apoyo militar al Imperio mexica; sin dejar de lado su arquitectura colonial —pues tiene al menos 32 capillas y un convento agustino—, entre otros

¹ Tlayacapan: su raíz etimológica proviene de náhuatl: *Tlalli* = tierra; *Yaka-tl*= nariz, punta, frontera; y, *pan* = sobre o encima. O sea, “sobre la punta o nariz de la tierra”.

² Tlayacapan colinda al norte con el municipio de Tlalnepantla, al suroeste con Yautepec, al este con Totolapan y Atlatlahuacan, y al oeste con Tepoztlán. Está a 1 636 m sobre el nivel del mar y se localiza entre los paralelos 18°, 57', latitud Norte, y 98°, 59', longitud oeste del meridiano Greenwich. Desde tiempos prehispánicos se registraron asentamientos humanos que se cree fueron olmecas. Más tarde, hacia el siglo XIV los habitantes fueron conquistados por los xochimilcas. Bajo el Imperio azteca se le concedió a sus habitantes no pagar tributo a cambio de que se quedaran como ejército de reserva y contención a posibles invasiones.

encantos que atraen a los visitantes y a los intermediarios comerciales de productos agrícolas y artesanales.³

Sumado a lo anterior, el flujo de visitantes se ha visto favorecido por la construcción de la carretera que comunica al pueblo con el sur del Estado de México, así como con el Distrito Federal, trayectos que desde hace al menos tres décadas han fortalecido el proceso de urbanización de la zona, en detrimento de parte de su legado rural campesino. Se han suscitado múltiples transformaciones y entre las cuales sobresale el cambio en la ideología de la juventud, que ahora valora de manera distinta la alfarería dado que hoy en día cuenta con más opciones laborales y educativas. Aunado a ello, por cuestiones ideológicas, también, asociado a la explosión demográfica se nota una disminución de la residencia patrilocal postmarital, esto es, que la pareja de recién casados vaya a vivir al recinto del hogar de los padres al menos los primeros años de matrimonio; forma residencial que favorecía la socialización de los jóvenes como alfareros, pues al compartir un mismo espacio (el patio) la enseñanza entre abuelo y nieto, entre padre e hijo o, bien, entre hermanos, se facilitaba.

A pesar de que la residencia patrilocal es todavía muy común, hay un interés cada vez mayor entre los jóvenes de vivir de manera independiente a los padres del marido; esto es, procuran la residencia neolocal, y también así se observa la tendencia entre las nuevas generaciones a querer tener una tienda para la venta de artesanías de diferente rubro y procedencia, lo que pone en un segundo plano la producción alfarera que dejaron como legado ocupacional las generaciones anteriores (Moctezuma, 2010, 42-50).

Pese a todos los cambios que se han registrado en la vida económica de esta zona, la alfarería prevalece como importante alternativa ocupacional. Podemos distinguir así tres tipos de cerámica, a saber: *i*) los tradicionales enseres de cocina de gran tamaño, cuya producción se concentra en el barrio de Texcalpa, mejor conocido como “el barrio de los alfareros”, que se remonta a tiempos prehispánicos;⁴ *ii*) la cerámica ritual que tiene dos subgrupos: *a*) la cerámica negra y *b*) la cerámica policroma con fondo blanco, en la que se ubican “los juegos de aire”; y *iii*) la cerámica de ornato, “las figuras”, tal como se sobrenombran y se consumen por el turismo. Los tres tipos se trabajan con moldes y se queman con leña en un horno

³ Cultivos comerciales como frijol y cacahuete o bien hortalizas (jitomate, tomate verde, chayote, pepino, calabaza) y frutas (guayaba, chirimoya, limas, nísperos).

⁴ Véase. Rojas (1973), que señala que Orozco y Berra documentó la producción de alfarería de mediados del siglo XIX y la caracterizó como “ordinaria para el servicio de las cocinas, decorar las tinajeras y hacían figuras y loza negra muy vistosa” (Orozco y Berra, 1856).

de tipo mediterráneo.⁵ La organización de la producción descansa en los recursos materiales y la fuerza de trabajo que proveen los integrantes de la familia; aunque en la producción de figuras de ornato la contratación de mano de obra también es una constante.

SANTA ANA, EL BARRIO DE LOS “FIGUREROS”

Una vez esbozadas de manera muy general las características productivas y comerciales de la cerámica del barrio de Texcalpa, nos referimos a la cerámica policroma del barrio de Santa Ana, conocido como “el barrio de los ricos”, por concentrarse ahí las casas de los agricultores más prominentes del pueblo.

El origen de este tipo de alfarería es postcolonial y está prácticamente en peligro de extinción.⁶ Se hacen candelabros e incensarios a los cuales se les da un fondo en color blanco y luego se decoran en distintos colores. Su producción se concentra dos meses antes de la celebración de “Todos Santos”, en los meses de septiembre y octubre. Además de estas piezas, se elabora un conjunto escultórico compuesto de 12 figuras, tanto zoomorfas como antropomorfas, que se denomina “Juego de aire”, cuyo uso cultural original fue como herramienta en prácticas curativas de diversos padecimientos espirituales. Este uso tiene su origen en la cosmogonía prehispánica y se mantuvo con singular fuerza hasta hace unas cuantas décadas, precisamente por los cambios mencionados en la ideología de las nuevas generaciones y, desde luego, por los servicios de salud que el Estado proporciona en la zona a la población.

⁵ El horno mediterráneo lleva este nombre porque fueron los árabes quienes lo introdujeron a España y de ahí llegó a La Nueva España. El horno tiene una forma anular, esto es, carece de techo y tiene un diámetro que varía entre 80 cm y 1.40 m. La parte inferior mide unos 50 cm de altura y queda por debajo de la tierra, en el centro descansa un pilar conformado de piedras de origen volcánico o cualquier otro tipo resistente a las altas temperaturas. Dicho pilar funge como vértice del arco cuyos extremos se apoyan en la pared inferior distantes diametralmente hablando. El horno puede tener una o dos bocas por donde se alimenta el fuego con la leña. En la base se despliega una cama de tepalcates, sobre esta se coloca la loza que se va a quemar y, por último, se cubre nuevamente con tepalcates para evitar que salgan las flamas. Su temperatura máxima es de 800° C aproximadamente, por lo que se trata de cerámica de baja temperatura.

⁶ Registramos nueve señoras, todas mayores de 50 años, y siete jóvenes, quienes siguiendo el ejemplo de sus madres y abuelas trabajan año con año los candelabros e incensarios en fondo blanco y decorado con la técnica del policromo al que se le añade yema de huevo. Existen tres varones adultos que hacen también estas piezas. De las nueve señoras sólo tres de ellas trabajan “juegos de aire” y únicamente dos de ellas lo hacen a lo largo de todo el año sobre pedido, especialmente para museos.

No obstante, por su técnica de elaboración, por su apariencia de vivos colores, por el mapa cognitivo semántico intrínseco al objeto mismo que da cuenta de una forma distinta de entender lo supra-humano y lo sobrenatural, entre muchos otros atributos asociados a una cosmogonía herbolaria y culinaria, el “Juego de aire” se postula, en una candidatura incierta, para convertirse en una pieza de arte popular. Veamos algunos de estos atributos semánticos que así lo favorecen.

EL “JUEGO DE AIRE” EN LA COSMOGONÍA NAHUA: LA MUJER COMO VEHÍCULO DE LA TRADICIÓN

El conjunto escultórico del “Juego de aire” se compone de 12 piezas, dos son antropomorfas: un enfermo y un curandero que porta en sus manos una figura de un ave, la tórtola, que sirve para llamar a los aires en cada uno de los puntos cardinales. Contiene también 10 figuras zoomorfas, de las cuales seis de ellas (una víbora enroscada, una víbora estirada, un sapo, una tarántula, un escorpión, un ciempiés y una lagartija) representan el orden telúrico y envisten el papel de los “mensajeros” entre los seres humanos y las fuerzas de la naturaleza (la sequía, el Sol, la Luna, la lluvia, los manantiales, el relampago, la humedad, la obscuridad, los terremotos, etcétera. A esta lista se suma también una ocarina (instrumento musical) en forma de tórtola que se utiliza para silbarle a los “señores aires”; lo mismo que una vaca y un caballo, animales de carga que ayudan al ser humano en el trabajo (a arar, cortar árboles, jalar desperdicios de ramas, cargar los cultivos) y por lo mismo lo conectan con los elementos de la naturaleza; en esta cosmogonía nahua morelense se cree que la vaca y el caballo ayudan a los seres humanos a trasladarse a la otra vida.

La alfarera manufactura y decora las piezas y es usual que en casa el varón ayude a su cocción, que en este caso suele ser en un horno mediterráneo pequeño (de 1.20 m de ancho y lo mismo de alto). Una vez quemadas las piezas se procede a fondearlas en la mezcla blanca hecha a base de yeso con agua y otra tierra blanca de origen mineral que intensifica el color blanco. Se dejan secar de un día para otro y luego se pintan, para lo cual se utilizan pinceles de distintos grosores y pinturas de anilina a las que se le agrega yema de huevo, que sirve para fijar el color —una propiedad de la albumina—; y, según el color que se requiera, se le añade alguna infusión o polvo de cierto pigmento extraído de diferentes flores y semillas propias de la región.⁷

⁷ Las artesanas guardan con recelo la técnica de elaboración de los colores y las sustancias que utilizan para ello, por lo que no es posible describirlos.

Ahora bien, sin haber agotado en esta descripción las especificidades técnicas y organizativas de la elaboración de un “Juego de aire”, el uso de este conjunto escultórico encierra una riqueza semántica en torno al cuerpo y la salud, que es claramente nahua, para tratar enfermedades con sintomatologías diversas. Se parte de la creencia animista de que los seres tienen una fuerza interna, el *chicahualistle*, y que esta puede ser transferida a otro; el *chicohua* hace referencia a “dar fuerza al otro” para promover la reciprocidad y el intercambio entre las personas en su diario acontecer (Maya, 2011, 119).

Esta fuerza se despliega en contextos de recepción y otorgamiento, ya sea de trabajo, celebración, intercambio comercial o preparación de alimentos y su función es fortalecer las relaciones sociales en las cuales están involucrados elementos de la naturaleza tales como: los “aires”, las piedras, las nubes, los cerros, las plantas, la tierra, la lluvia, los animales en su versión animista. Se suman a esta lista también imágenes religiosas del catolicismo, unas y otras imágenes son intercesoras en las relaciones que establecen las personas en su diario vivir y en el ámbito relativo a lo divino; de este modo, el *chicahualistle* puede tomar la dimensión de fuerza divina.

Varios elementos son poseedores de esta fuerza, como los “señores aires” que habitan en todo lugar y espacio, como cerros, cuevas, manantiales, montañas, y con los que el ser humano interactúa para su sobrevivencia. Desde esta visión, proveniente del imaginario nahua, resulta que los lugares poseen encantos y atributos que pueden convertirse en “dones” y, de esta forma, algunas personas pueden adquirir alguno, como el curandero adquiere el don de curar.

Para agradecer estos dones y todo lo que la naturaleza le brinda al ser humano, éste en un acto de reciprocidad debe brindar ofrendas, hacer procesiones y peregrinaciones a las fuerzas de la naturaleza, y de paso también a los santos, a Dios, y desde luego a los señores aires (Saldaña, 2011).

En la cosmogonía mesoamericana la presencia de los señores aires prevalece en Ehécatl, dios del aire o el viento, que puede castigar a los seres humanos que abusan de los recursos naturales y que pueden serlo con algún mal moral, como por ejemplo recibir la envidia de otros o ser objeto de un robo. Asimismo, los “señores aires” tienen la facultad de alterar el calor corporal de las personas, de caliente a frío, lo que se manifiesta en diarrea, empacho, colitis; o de normal a frío, lo que produce fiebre y otros padecimientos (Maya, 2011).

Para poder aliviar este padecimiento se precisa de la intervención de un curandero para que aplique una terapia curativa. El ritual de curación inicia cuando los parientes del enfermo mandan buscar al curandero o a la curandera, quien se desplaza al lugar en que habita el enfermo junto con sus elementos de trabajo, como un incensario, ocote, copal y hierbas curativas o una infusión de las mismas,

que varía según la sintomatología. Se suman a esta lista algunos instrumentos musicales, ungüentos, vendas, y desde luego el conjunto escultórico del “Juego de aire”.

Durante la curación la o el curandero reza oraciones cristianas mezcladas con oraciones en náhuatl, o con palabras nahuas intercaladas, al tiempo que pasa por encima del cuerpo del enfermo cada una de las figuras zoomorfas del conjunto escultórico; a esta fase de la terapia que se le conoce como “barrer la enfermedad”, y de esta forma “se va sacando el frío o el calor” **excedentes del enfermo**. Para intensificar y apurar dicha salida, la o el curandero toma en sus manos la ocarina en forma de tórtola y silva en dirección a cada uno de los cuatro puntos cardinales (Norte, Sur, Oriente y Poniente), para de esta forma ser escuchado por los “señores aires”. Así, con este instrumento musical es como el o la curandera va invocando el “perdón” de estos “señores” y lo replica en sus súplicas, buscando entre todos la intercesión para que la persona enferma recupere la salud.

Los parientes para agradecer al o la curandera le ofrecen algo de la ofrenda que han preparado para los “señores aires”, misma que irán a dejar ya sea en algún nacimiento de agua —porque ahí les gusta “morar”— o, bien, en un hormiguero —lugar del que proceden los reptiles y arácnidos que forman parte del “Juego de aire” y que conectan al ser humano con el orden telúrico—. Se dejan como ofrenda alimentos que usualmente se ofrecen en las celebraciones, como tamales de junco (maíz triturado y no completamente molido) que acompañan el mole verde estilo morelense (preparado con tomates, chile serrano, cilantro, hoja santa, epazote y pepita de calabaza molida) y de beber, pulque —aunque ahora ya también se usa en su lugar cerveza— o agua fresca. Al momento de colocar la ofrenda se prende copal y uno de los parientes prende un cigarro o, en su caso, a cada una de las figuras del “Juego de aire” se le amarra uno con un cinto rojo, pues el tabaco es del agrado de los “señores aires”.

Según este pensamieto médico, el funcionamiento del cuerpo humano se encuentra supeditado a la regulación de tres entidades anímicas que lo habitan: el *tonalli*, el *yolía* y el *ihíyotl*, que son tres tipos de influjos etéreos que se localizan en la cabeza, el corazón y el hígado, respectivamente, y son considerados centros anímicos que rigen el pensamiento, la energía vital, la sensibilidad y las pasiones incontrolables (Barbosa, 2005, 719).

Aunque hoy en día prevalece este ritual, está muy fragmentado y ha sido reestructurado en muchos sentidos semánticos. Suele utilizarse más para curar: *i*) padecimientos asociados a cuestiones físicas, por la polaridad del calor y del frío del cuerpo humano; *ii*) padecimientos de índole subjetivo o psicológico relacionados a la mala conducta de los individuos; y, *iii*) padecimientos derivados de la acción sobrenatural de los seres divinos sobre los seres humanos.

Estas creencias en torno al cuerpo y la salud (de claro sesgo mesoamericano) son muy apreciadas por los habitantes de la región como parte de su historia y fungen a la vez un papel importante en la categorización de esta cabecera municipal como “Pueblo Mágico”; por lo que se suman a lo que es valioso de ser “patrimonializable”, es decir, digno de ser conservado y perpetuado para las futuras generaciones dada su autenticidad en cuanto a significados y usos y, por lo mismo, valioso de desempeñarse como un atributo cultural, un emblema más en la construcción de la identidad y de la pertenencia social de los actores sociales (Giménez, 2009; Kopytoff, 1991).

Más allá de todas las implicaciones que tiene el “Juego de aire” en la cosmogonía contemporánea de los habitantes de esta región, a continuación trataremos la desviación del consumo cultural que está observando este conjunto arquitectónico para alcanzar su candidatura como posible obra de arte popular representativo del estado de Morelos.

CERÁMICA POLICROMA: ¿UNA CANDIDATURA MERCANTIL HACIA EL ARTE POPULAR?

Si consideramos que “patrimonio” se refiere a la relación cultural que establecen las personas con los objetos (Eljuri, 2008), desde este punto de vista, el territorio es un objeto de primer orden a través del cual los habitantes de cierta entidad tejen y constituyen su pertenencia social.

Visto así, el territorio adquiere una dimensión social que se transmite por medio de la memoria colectiva de una a otra generación y semánticamente se expresa a través de diversas manifestaciones culturales, como leyendas, fiestas comunitarias, imaginarios de diversa índole (vernáculo, divino, sobrenatural), y es comunicado por medio de cantos, danzas y el arte escultórico; como precisamente las artesanías y las prácticas curativas en las que se hace uso del “Juego de aire”.

La cosmogonía en torno a los “señores aires” contiene constructos simbólicos que prevalecen como sedimentos de la concepción nahua en torno a lo divino, el cuerpo, la naturaleza y la salud, mismos que ahora se perfilan como elementos valiosos para formar parte del patrimonio cultural de la entidad y promovido por instancias como la Secretaría de Turismo y el Gobierno del estado.

En la promoción de Tlayacapan como candidato a “Pueblo Mágico” se favorece la exhibición del conjunto escultórico del “Juego de aire” para que su valor se dimensione tomando en cuenta atributos tales como: 1) una expresión estética distintiva del estado de Morelos; 2) una reminiscencia de la historia laboral de la

entidad; 3) una manifestación artesana que distingue a la historia local del barrio de Santa Ana; 4) un indicativo cultural que representa la adquisición del conocimiento en el seno de lo doméstico como un saber-hacer que forma parte de la socialización de los individuos bajo el criterio de género; y 5) derivado de todo lo anterior, como un recurso estético de contenido semántico que permite a los habitantes de la entidad conocer su historia local, misma en la que se sustentan aquellas representaciones sociales,⁸ entendidas como formas de experiencia común para distinguir lo que se concibe socialmente como “femenino” y diferenciarlo de lo propiamente “masculino.”



Figuras de el “Juego de aire”, barro policromado, Tlayacapan, Morelos

Es así que ahora los tlayacapenses identifican este conjunto escultórico como parte de su pasado, el que está asociado a una cierta visión de ver y entender el mundo y la vida que tuvieron sus antepasados, y que hoy forma parte de sus múltiples representaciones sociales con respecto a la historia local de su pueblo; con el atractivo adicional de que ahora puede comercializarse para atraer a los visitantes.

⁸ Véase. Tania Rodríguez (2003, 56), quien hace una revisión de las aportaciones de Moscovici y otros estudiosos de la psicología social que trata de entidades operativas para el entendimiento, la comunicación y la actuación cotidiana. Retomando a Jodelet, Rodríguez señala que las representaciones sociales son conjuntos, más o menos estructurados de nociones, creencias, imágenes, metáforas y actitudes con los que los actores definen las situaciones y llevan a cabo sus planes de acción (2003, 56).

Este tipo de desviación en torno al consumo cultural que a futuro podría tener el conjunto escultórico del “Juego de aire” necesariamente registrara innovaciones en sus significados y usos culturales para ingresar a un nuevo circuito comercial (Appadurai, 1991; Kopytoff, 1991), cambios entre los que se perfilan los siguientes:

- 1) Las alfareras que elaboran los “juegos de aire” lo harán ahora bajo pedido, dado que el trabajo implicado, de no venderse, resulta inoperante; ya que no pueden estar sin ingresos inmediatos y los compradores serían turistas tanto como coleccionistas e intermediarios de tiendas de artesanías, ya sean estatales —como FONART— o particulares. Si este es el caso, veremos como dichos artículos podrían insertarse en un mercado más globalizado.
- 2) Para su promoción mercantil y su atesoramiento patrimonial la exhibición de “juegos de aire” en museos y espacios culturales deberá incrementarse. De hecho, en el museo de la cera de Tlayacapan ya cuentan con algunas piezas, así como locales del mismo Fonart en el Distrito Federal y en el Museo de Arte Popular de Morelos.
- 3) La promoción de “juegos de aire” se fortalecerá al ser incluida su elaboración en la historia laboral local de la entidad. De esta forma, el Museo de Arte Popular de Morelos junto con el Fonart realizaron ya un evento *In Memoriam Post Mortem* de la alfarera Felipa Hernández, promotora de este género cerámico y que falleció recientemente a los 103 años de edad, dejando su legado de conocimientos a su hija Refugio Reyes Hernández, quien atesora con gran aprecio esta enseñanza y es prácticamente la única artesana que a lo largo de todo el año elabora estas piezas.
- 4) De este mismo género cerámico, se trabaja de manera representativa y continua la producción de candelabros para la celebración de la fiesta de los Fieles Difuntos; en el barrio hay varias artesanas que todavía las trabajan e incluso han propuesto nuevos estilos, por ejemplo, añadiendo nuevas partes decorativas como la figura de la Virgen de Guadalupe, porque se le asocia a lo que se identifica como mexicano, y la figura del Arcángel San Miguel al que en Morelos se le tiene mucha devoción por su facultad protectora de todo mal, pues como poseedor de las llaves del Infierno tiene la capacidad de alejar a las personas del Diablo. El 29 de septiembre, día en que se celebra su fiesta, las personas acostumbran encender su candelabro y colocar cruces hechas de flores de pericón en las entrada de las casas, como puertas y ventanas (Morayta, 2003, 67).

- 5) Algunas artesanas como Refugio Reyes y su hija han tenido la iniciativa de utilizar esta técnica policroma con fondo blanco para hacer otras figuras zoológicas y antropomorfas; algunas conforman conjuntos escultóricos relativos a escenas cotidianas y a celebraciones del pueblo, como la del 2 de febrero (*Xochitzahuatl*), Nacimientos para vender en vísperas de la Navidad o figuras emblemáticas como el Chinelo del Carnaval de Morelos, del que destacan precisamente los casos de Tepoztlán y Yauatepec.



Refugio Reyes Hernández pinta un incensario con la figura de San Miguel Arcángel, barro policromado, Tlayacapan, Morelos

Estos y otros factores nos indicarán si a futuro ocurrirá una desviación mercantil favorable para que el “Juego de aire”, posiblemente, se convierta en una expresión consolidada del arte popular y se conserve al menos su técnica novohispana de elaboración, tanto como la actividad estética de representar escultóricamente la vida cotidiana y ritual de los pueblos, como reminiscencia artística prehispánica.

Pensamos que algunos aspectos culturales jugarán un papel relevante para favorecerlo o para obstaculizarlo. En esta región morelense, el género y el parentesco juegan un papel preponderante en el orden social. Como ya mencionamos, la organización del trabajo alfarero descansa en los recursos que brinda el modelo familiar patriarcal, en el cual la descendencia trazada de manera patrilínea (a través del padre) funge un papel relevante en la herencia del oficio; para el que las relaciones filiales –como la de padre-hijo, abuelo-nieto, hermanos varones

(principio agnaticio)— son importantes en el aprendizaje del oficio, misma que es favorecida por la residencia virilocal (Moctezuma, 2010, 227-253).

Sin embargo, como anotamos al inicio, ahora la juventud no observa tan rigurosamente estas normas de residencia y el principio patrilineal ha ido perdiendo fuerza debido a múltiples factores, como los cambios en la ideología de las nuevas generaciones, que a diferencia de sus padres hoy en día tienen diversos horizontes educativos y laborales.

Por otra parte, hay que recordar que en el pasado laboral de las mujeres de Tlayacapan, hasta los años setenta, había una producción de enseres medianos y pequeños para autoproverse y vender, la cual decayó notablemente gracias a la introducción de la estufa y los enseres de otro tipo de cerámica y plástico. De modo que las mujeres eran las encargadas de hacer todos estos utensilios además de jarros, ollas, candelabros e incensarios esmaltados en negro para la celebración de Todos Santos; aunque de todo este pasado ocupacional únicamente prevalece este último género cerámico, todavía en manos de las mujeres.

Si partimos de que en esta entidad morelense las mujeres se han encargado de la elaboración de la cerámica ritual, ya sea la policroma con fondo blanco o la negra (utilizada para la fiesta de los Fieles Difuntos), cabe preguntarnos ¿por qué ésta es una especialización femenina? ¿Será que las mujeres son más creativas y por eso trabajan las piezas que llevan mayor decoración?, ¿existe alguna relación entre los atributos femeninos y sus destrezas técnicas para trabajar piezas de cerámica ritual? ¿Acaso esta especialidad cerámica genérica obedece a cuestiones culturales tales como concebir a la mujer como el vehículo de la tradición?

Según Bartra el imaginario social desempeña un papel importante en la conformación de los individuos jerárquicamente generizados (Bartra, 2013, 14) y en el caso del modelo familiar patriarcal, efectivamente, la mujer ocupa este papel preponderante en las tradiciones y recae en ella la responsabilidad —en mayor medida que en el varón— de conservar y perpetuar las tradiciones, ya sean artesanas, culinarias, religiosas y profanas. De hecho, la mujer es la encargada de arreglar el altar doméstico y de preparar alimentos especiales para la fiesta de Todos Santos; de manera que autoproverse de enseres así como de candelabros e incensarios negros y policromos explica, al menos en parte, porque este género cerámico prevalece y que su futuro depende de la transmisión intergeneracional al interior del género femenino.

De igual forma, en referencia al imaginario social tlayacapense, las actividades económicas generadoras de los ingresos valorados como más importantes provienen de las manos de los varones, en el caso de Santa Ana de la agricultura comercial. En este sentido, la producción de cerámica policroma solamente es un

complemento económico y por eso es más factible abandonarla si las condiciones no la favorecen para su continuidad productiva.

Un tercer motivo, adicional a nuestra explicación sobre la feminización de la manufactura de la cerámica policroma, es que esta feminización también obedece a una tendencia a asociar el cuerpo con la creatividad femenina, dado que los roles sociales que se desprenden de la función reproductiva de la mujer —embarazo y crianza de los hijos— la colocan como más sensible o familiarizada con el tema de la salud y el cuerpo (Bartra, 2013, 18). De ahí que en Tlayacapan se les asocie más a las mujeres con la producción de los “juegos de aire” y con la aplicación de las terapias curativas.

Aunado a esto, de acuerdo con los testimonios recopilados, se sabe que en el barrio de Santa Ana había uno que otro hombre que hacía candelabros policromos y es cierto también que las alfareras que hacen estas piezas cuentan al menos con la ayuda de algún varón para la cocción de las piezas; sin embargo, la aplicación del decorado solía quedar en las manos de las mujeres. Lo que nos hace pensar que cuando se trabajaba una mayor producción del “Juego de aire” y de candelabros policromos, existía una división del trabajo en la cual el hombre se encargaba de la cocción y, si acaso, de alguna parte de la manufactura, y que la mujer era la diseñadora y decoradora de las piezas. Es factible pensar que fondear las piezas en blanco fuera una tarea indistinta o, bien, que estaba en manos de los varones, dado el antecedente que tenemos de que así ocurre en la loza negra; el hombre quema y prepara la mezcla del esmalte negro, actividades que son tóxicas y peligrosas para las mujeres embarazadas o en crianza, mientras que la mujer ya sólo las bañaba y, desde luego, las decoraba, lo que ha sido su especialidad genérica por excelencia.

Además del aspecto cultural del papel que la categoría de género ejerce en la división social del trabajo alfarero, hay que tener en cuenta que en la candidatura mercantil de los “juegos de aire” intervienen otros factores en su consumo y demanda; pues si resulta exitosa su demanda como objeto considerado como arte popular, esta forma de consumo alteraría el uso original fomentando la pérdida de su contenido semántico o, quizá, resguardándolo como un elemento más de la memoria social de los pueblos (Acuña, 2013; García, 1982). De ser así, habremos de preguntarnos, si sus consumidores son turistas —por lo general de clase media o alta o incluso extranjeros—, ¿entonces, qué sentido tiene llamarlos arte popular?, ¿acaso por ser hechos por personas de bajos recursos eso los hace “populares”?; ¿los “juegos de aire” alcanzarían la categoría de arte sólo por ser consumidos por personas que así los consideran, sin que de esto entiendan poco o nada las mismas artesanas?

Estas y otras preguntas han sido vertidas en diversos estudios preocupados por trazar las fronteras entre artesanías y arte popular (Novelo, 2007; Kubler, 1979; Clemente, 2009; Traba, 1979; Bartra, 2013) y todos coinciden en que explicar este proceso adjudicando culpas a los nuevos consumidores y a las vías que fomentan nuevos usos y valoraciones de los objetos artesanales no es suficiente, que hay que tomar en cuenta la opinión de las productoras.

De acuerdo a los testimonios recopilados, las alfareras manifiestan tener un arraigo emocional a la enseñanza y técnica de elaboración de las piezas policromas, así como su deseo de perpetuar este trabajo generacionalmente por considerarlo parte del patrimonio familiar. Sin embargo, las artesanas de Tlayacapan, como en la mayoría de otras entidades artesanas del país, desconocen muchas veces o carecen de indicadores culturales que les ayuden a vislumbrar una estrategia operativa para hacer realidad su deseo de perpetuación (Traba, 1979). Y si en ésta búsqueda la demanda de los objetos no resulta ser lo suficientemente grande como para mantenerse vigente, entonces esta representatividad creativa de las alfareras productoras de cerámica policroma del barrio de Santa Ana se verá aún más disminuida.



Refugio Reyes Hernández pinta figuras de “juegos de aire”, barro policromado, Tlayacapan, Morelos

Además, los creadores del arte popular, los artesanos, generalmente no tienen la posibilidad de asignarle a sus objetos nuevos significados más allá de los transmitidos por la costumbre y si no lo hace el sector consumidor, en este caso el turismo, es factible que no perduren en el tiempo (Traba, 1979, 69).

Así, queda por ver si en el homenaje *Post Mortem* que se le ha hecho a la alfarera Felipa Hernández Barragán —a quien se le califica como “seguidora”, “creadora”, entre otros adjetivos, de los “juegos de aire”, formará parte de la historia local. Sin embargo, ante la eminente disminución de su producción y de la cantidad de personas que todavía los hacen sólo el futuro nos dirá si esta desviación mercantil a arte popular fue exitosa o fue el camino de la extinción de dicho género cerámico.

BIBLIOGRAFÍA

- Acuña Castellón (2013), “La preservación de los saber-hacer tradicionales, un reto de continuidad, en Topete, Hilario y Cristina Amescua Chávez (coords.) *Experiencias de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*, México, CRIM-UNAM, pp. 119-134.
- Appadurai, Arjun (1991), *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, México, CONACULTA/Grijalbo, pp. 89-122.
- Barbosa Sánchez, Alma (2005), *Cerámica de Tlayacapan, estética e identidad cultural*, México, Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
- Bartra, Eli (comp.) (2004), *Creatividad invisible: mujeres y arte popular en América Latina y el Caribe*, México, UNAM.
- _____ (2013), *Mosaico de Creatividades: experiencias del arte popular*, México, UAM.
- Clemente Corzo, Julia (2009) *El arte de formar y la artesanía del saber*, México, Plaza y Valdés/UNACH/SEP-PROMEP.
- Eljuri Jaramillo, Gabriela (2008), “Patrimonio Inmaterial: herencia, memoria e identidad”, *Revista Mirada Antropológica*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, pp. 178-197.
- García Canclini, Néstor (1982), *Las culturas populares en el capitalismo*, México, Nueva Imagen.
- Giménez, Gilberto (2009), *Identidades sociales*, México, Intersecciones CONACULTA.
- Kopytoff, Igor (1991), “La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso”, en Appadurai, Arjun, *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, México, CONACULTA/Grijalbo, pp. 89-122.
- Kubler, George (1979), “Las artes, nobles y llanas”, en *La dicotomía entre el Arte Culto y el Arte Popular*, IIE-UNAM, México.
- Maya, Alfredo Paulo (2011), “Visión del mundo: la fuerza divina, el chicahualistle”, en Luis Miguel Morayta (coord.) *Los pueblos nabuas de Morelos, atlas etnográfico*, Cuernavaca, Gobierno del Estado de Morelos/INAH, pp. 119-129.

- Moctezuma Yano, Patricia (2010), "El oficio alfarero de Tlayacapan, Morelos: un legado familiar de saberes técnicos y organizativos", *Relaciones*, vol. 31, núm. 121, Zamora, El Colegio de Michoacán, pp. 227-253.
- ____ (2010), "La mujer en la alfarería de Tlayacapan, Morelos: retrospectiva etnográfica de un oficio", *Pueblos y fronteras digital*, vol. 6, núm. 9, junio a noviembre, pp. 42-50. En: <http://www.pueblosyfronteras.unam.mx/v06n09/index.html>.
- Morayta Miguel, Catherine Good, *et. al.* (2003), "Presencias nahuas en Morelos", en Saúl Millán y Julieta Valle (coord.) *Comunidad sin límites. Estructura social y organización comunitaria en las regiones indígenas de México*, vol. II, México, INAH-CONACULTA, pp. 19-101.
- Novelo, Victoria (comp.) (2007), *Artesanos, artesanías y arte popular de México*. México, Conaculta.
- Orozco y Berra, Manuel (1856), *Apéndice al Diccionario Universal de Historia y Geografía, Colección de artículos relativos a la República mexicana*, 3 vols. México, J. M. Andrade.
- Rojas, Teresa (1973), "La cerámica contemporánea de Tlayacapan, Morelos", *Anales de Antropología*, vol. x, México, pp. 242-264.
- Rodríguez, Tania (2003), "El debate de las representaciones sociales en la psicología social", *Relaciones*, vol. xxiv, núm. 93, México, El Colegio de Michoacán, pp. 51-81.
- Saldaña Fernández, María Cristina (2011), "Visión del mundo: territorialidad sagrada y los 'aires' desde el poniente de Morelos", en Luis Miguel Morayta (coord.) *Los pueblos nahuas de Morelos, atlas etnográfico*, México, Gobierno del Estado de Morelos/INAH, pp. 131-149.
- Traba, Marta (1979), "Relaciones actuales entre arte popular y arte culto", en *Dicotomía entre arte culto y arte popular*, México, IIE-UNAM.



V. LACAS. PÁTZCUARO, MICHOACÁN

Beatriz Ortega

Artesana

Testimonio

Bueno, pues yo quiero contarles un poco sobre mi experiencia como artesana y de cómo me fui involucrando en la elaboración de lacas. Este trabajo, cuando empecé, era un trabajo de hombres, la mujer ayudaba en la casa pero nunca se reflejaba en el trabajo, en la pieza, nada más era un poquito ayudar y no le daban el crédito. Entonces, cuando me case, por necesidad y por ayudar me fui involucrando en las lacas y como nadie me decía, pues yo fui una alumna muy rebelde ya que, yo no se me hacía lógico, que él trabajaba para otra persona, le decían “me hacen 10 platos de éste, le pones tu dibujo”, y yo decía “pero por qué quiere todo igual”; y así fue como yo fui queriendo ayudar; aparte de todo yo deje todo desde los 11 años y al casarme deje de trabajar, la necesidad en la casa, y yo me sentía como león enjaulado y ahí fue como empecé a ayudar a pegar láminas de oro y a hacer cosas para las lacas. Aparte de que en ese tiempo el oro era muy escaso, lo escondían porque subía el dólar y eso.

Entonces, empezamos como a intentar a usar menos cantidad de oro, y mi esposo, al principio, no me tenía mucha confianza en lo que yo hacía. Yo hacía los platitos y los llevaba al “localito” que tenemos, pero a veces me los tiraba por ahí en un rincón donde los ponía, y ya empecé yo los fines de semana a ponerlos [a la venta] y empecé a agarrar confianza con que se vendían, y luego había un comprador de artesanías que nada más mis piezas compraba. Entonces ya él mismo [su esposo] empezó a tener confianza de lo que yo hacía y ya me pedía concursar, ninguna mujer había concursado antes y para sorpresa ¡gané el primer lugar! Entonces, hubo como cierto rechazo de las otras personas, pero a mí eso me motivó a seguir superándome en las lacas por querer demostrarles que la mujer también podía hacer cosas y que no tenían que ser cosas iguales. Yo les digo a los compañeros, no hay que fijarnos que hace fulanito para copiar sino qué hace fulanito para no hacer lo mismo; para tratar, sin romper las reglas, de innovar un poco, ya que hay muchos turistas que van a ver que hay y no comprar lo mismo. Y eso fue lo que me llevó a mí a involucrarme en las lacas.



Después, dándome cuenta de que con el tiempo se necesita mucho la vista en ese trabajo, yo cada vez veía menos, entonces traté de aprender e hice un trabajo en la pasta de caña y me involucré mucho, me gustó, y pensando en que algún día ya no iba a poder hacer las lacas, la vista se va deteriorando y ya no ve uno muy bien; yo hacía mucha miniatura y eso ya no lo puedo hacer, y fue lo que me llevó a involucrarme tanto en lo que es la pasta de caña y que ahora la hacemos a la par de las lacas ya que las lacas nos dan de comer. Cada vez he ido haciendo cosas más chicas, cosas utilitarias llaveritos; cuando yo inicié en esto, esos objetos nunca se hacían, entonces ahora pues la economía del país no es muy buena y la gente busca lo que puede comprar, cosas pequeñas, y pues hemos tratado de darle a la gente pues lo que pide y la misma gente va marcando. Yo hago, por ejemplo, una rosa en un plato o, así, lo que a alguien le gusta y lo compra, y pues por ahí me voy o nos hacen pedidos o cositas así; entonces hay que estar muy al pendiente de lo que la gente busca y así es como yo me he involucrado, y si hay mucha, mucha discriminación a las mujeres. Mi esposo es un poco famoso porque está en el libro, entonces a veces llegan buscándolo a él, pero como no está ya me entrevistan a mí. Y he aparecido en algunos libros y hay gente que me ha conocido, gente con estudios. Yo la he hecho de sirvienta, de cocinera y de muchas cosas antes de casarme, y ya fue la vida la que me llevó a este lugar. Yo nunca pensé que pudiera pintar, luego se muere uno sin saber para qué sirve, y la vida lo lleva a uno por diferentes caminos.

A mí me han gustado mucho las lacas y creo que, yo lo hice por necesidad, pero un artesano tiene pues la cultura en sus manos y que son las raíces de un pueblo, ya que las lacas se hacen desde la época de la Colonia, con perfilado en oro y el “maque” pues ya es prehispánico. Entonces esas tres técnicas se trabajan en mi taller y a mí me gusta explicarle a la gente que si van a comprar algo pues sepan la historia y sepan algo para que le den un poco de valor a lo que se llevan, a lo que regalan, y que no lo compren nada más así como ahí un recuerdito y que sepan qué están comprando.

Entonces eso es lo que yo puedo compartirles un poco y, pues, es experiencia, y se ha hecho como un trabajo en equipo, porque siempre estoy diciéndole a mi esposo y por qué haces lo mismo, y ahora hazle así, y todo eso ya para cuando hace una pieza para alguien. Me decía en una ocasión que yo participé, que Mario [su esposo] se lleva todos los premios, pero yo siento que a veces un premio es parte como de la familia no tanto solo de él, porque, pues, no podía dedicarle un año o dos años a una pieza porque mientras qué comeríamos, entonces pues mientras estamos haciendo cosas pequeñas que es lo que nos da para comer, y pues él pueda darle a una pieza de concurso, entonces a la hora que el gana un premio pues yo lo

siento como mío porque como que también fue idea de uno de estarlo motivando y pues dicen que al hombre pues hay que irlo arreando.

Y esas piezas yo me las he inventado, he intentado no ocuparme en una sola porque es muy costoso, y, y, pues se me han vendido las piezas, así sencillas y me ha gustado hacer lo que a mí me gusta, digo: “con que me guste a mí”, y si se compra y si hay alguien quien las compre pos está bien, y si no, pues ahí que se queden.



Beatriz Ortega, Espejito de laca, Pátzcuaro, Michoacán.

Pero a la vez pues vamos haciendo cosas, que sabemos que se venden y a veces hacemos algo para calar y para ver cómo es eso. Pero luego así vienen a buscar una pieza de Mario [su esposo], y una vez yo hice un Cristo, y ya lo tenemos para vender y ya viene alguien y dice: “oye mira pues si lo quiero”. Y ya con el tiempo el señor se dio cuenta que no lo había hecho Mario, que lo había hecho yo y no lo llevó.

Entonces como que a veces da coraje que pase eso, pero a la vez dije: “pues que no lo compre, ya habrá alguien que lo compre”. Pero se ha dado el caso de que como que no le dan el valor que tiene, que vale y digo “pues mejor que no lo compre”, aunque a mí me falte el dinero, pero pues como... pienso que deben de valorar las cosas. Alguna vez alguien que me hizo enojar yo le dije “porque no van a otro lado a regatear”, porque si de veras, por ejemplo, una figura con cáscara de caña, que cuesta mucho trabajo ir a recoger la caña y es mucho trabajo, si uno no le mete mucho esfuerzo y trabajo a una pieza nadie la compraría, pero a veces la necesidad... Yo les digo: “una pieza es como oro”, el día que se vende nos saca de apuro, y son algo caras pero es que es mucho trabajo que te lleva esa pieza.

Entonces, eso es lo que puedo compartirles, que sí ha habido mucha discriminación contra las mujeres en todo sentido... hay entre las mismas mujeres a veces, las mismas mujeres llegan a veces a la tienda, yo les explico. Y [me preguntan] “¿a qué hora llega el señor?”, y les digo “no pues, ¿qué es lo que quieren?”, “no pues que yo quiero esto”, “pues ése yo lo hice”, “no pero yo quiero hablar con él”, y ya entonces como que no les gusta hacer trato con mujeres.

Y a veces las mujeres tenemos más palabra que los hombres y más cumplidas en horario y en tiempo. Porque a veces mi esposo dice: “es que yo tengo mi tiempo, yo no puedo sujetarme al tiempo de otra gente”, y siempre dice así, pero pues no, uno también tiene que tener respeto por el tiempo de los demás, por el compromiso que hay. Sí hay que ser formales y cumplidos en ese sentido, en lo que uno se compromete, pero a las mujeres nos discriminan o nos discriminamos unas a otras y... pues debemos valorarnos y darle el lugar a la mujer.

Y ahora a raíz de que ya empecé a salir al tianguis, hay muchas mujeres involucradas y yo veía que muchas mujeres hacen y los hombres nunca lo dicen “mi esposa me ayudó a poner color, mi esposa me ayudó”, deben hacer valer lo que hace porque en un taller artesanal es muy difícil que una sola persona haga todo, hasta los hijos ayudan y todo, pero se le tiene que dar crédito a la mujer que siempre está como atrasito, ¿no?, de los hombres, y pues eso es lo que yo quería compartirles o es lo que puedo platicarles. No sé si tienen alguna pregunta.



SEGUNDA PARTE

Tejidos, puntadas, hechura y circulación







VI. ARTESANÍAS DE MÉXICO, PRODUCCIONES, CONSUMOS Y MERCADOS

Victoria Novelo O.
Centro de Investigaciones y Estudios
Superiores en Antropología Social
(CIESAS)

“La bandera mexicana está hecha a mano... como debe ser”, decía una recia voz masculina en *spots* de radio transmitidos durante febrero pasado (2014). Me sorprendió la sentencia ética hacia la hechura de nuestra enseña patria, pesado símbolo de nuestra cultura oficial y constructora de la nacionalidad: “como debe ser”.

¿De qué banderas hablaba el anuncio? Porque las que he visto a lo largo de mi vida vendiéndose durante septiembre en las calles son de fabricación industrial y sólo las antiguas, que están en museos, tienen costuras manuales y dibujos bordados. Así que me puse a indagar en la red y supe que tanto en talleres del Estado de México como en la fábrica de vestuario y equipo de la Secretaría de la Defensa Nacional, efectivamente, se hacen banderas a mano, pintadas a mano. Así que al largo catálogo de objetos artesanales y sus productores de los que suelo escribir, debo añadir ahora a los artesanos y artesanas civiles y militares que hacen banderas a mano. La verdad, me encantó el hallazgo de estos artesanos textiles que producen símbolos de identidad e ideología directamente, sin necesidad de intermediarismos discursivos y, además, haciendo el trabajo “como debe ser”, es decir, a mano.¹ De esta frase surge la pregunta que guía este texto: ¿Cómo les va a

¹ Hay un taller en Toluca en donde desde hace 30 años se hacen banderas pintadas a mano, en una medida de 5 por 2 m; dos trabajadores tardan una semana en hacer cada una. En la fábrica de la Secretaría de la Defensa se hacen las banderas monumentales para asta, banderas de 100 m que miden 50 por 28 m y pesan 250 kg. Se tiñen, cortan, cosen, y cada escudo tarda cinco días en ser pintado por grupos de soldados-pintores, hombres y mujeres que producen 70 banderas al año. Incluso están pensando hacer las telas en telares propios para no importarlas. Hay otros talleres industriales también en Toluca en los cuales se hacen banderas que llevan el escudo estampado, aunque parte de la confección de la bandera es manual (cosido, terminado, planchado). La gran mayoría de las banderas industriales que se venden en las calles durante el mes patrio provienen de China y son de muy mala calidad (véase los videos sugeridos en la bibliografía).



las decenas de miles de personas —mujeres y hombres— que producen de modo artesanal, o sea, en forma fundamentalmente manual, en nuestro país?

Veamos esto más de cerca para saber qué tan benéfico ha resultado para los productores artesanos el usar sus manos para hacer las cosas “como se debe”.

LA MANERA ARTESANAL DE TRABAJAR

La manera artesanal de trabajar ha pasado en México por muchas etapas. El proceso de ese trabajo manual para hacer objetos variadísimos es tan antiguo como la vida humana. Hubo un largo período, de varios miles de años, en que toda la producción de utensilios y objetos se hizo en forma manual. Los inventos tecnológicos, el mejor conocimiento de los materiales de la naturaleza y las maneras novedosas que se fueron encontrando históricamente para producir artefactos y resolver las necesidades y aspiraciones humanas de casa, vestido, conservación de alimentos, adornos, educación, así como los diversos rituales de relación —terrenales y celestiales— fueron, poco a poco, haciendo obsoleto el trabajo manual, que casi encontró la muerte con la revolución industrial.

Y, sin embargo, ese trabajo lo encontramos aún vigente en distintas sociedades contemporáneas por razones bien disímiles: tal vez porque se trata de sociedades cuyo desarrollo económico es muy pobre y sus recursos no dan para modernizar la producción; quizá por tratarse de sociedades muy industrializadas cuyas formas de vida basadas en la producción en serie crearon un aprecio por el trabajo artesanal, dada su distinción en calidad y originalidad; también puede tratarse de sociedades que si bien han alcanzado un grado aceptable de industrialización, en sus prácticas y herencias culturales (nuestras maneras de ser y estar, y soñar) exigen el uso y el consumo de objetos de calidad artesanal que la maquinaria industrial no puede sustituir.

Huipiles, máscaras; ropajes bordados para vestir vírgenes, cruces o danzantes, sacerdotes y curadores; ollas, cántaros y cazuelas; muebles de variadas técnicas; textiles de algodón y lana; joyería; pinturas; grabados, cartones, esculturas, cestas, petates, zapatos, son solo unos cuantos productos de los cientos y cientos que se producen en casi todo el territorio nacional por grupos indígenas y mestizos mexicanos. Y muchos de ellos con dibujos, formas, adornos y técnicas que provienen de muy lejos en la historia y que configuran una forma de expresión, una representación y un vehículo de la tradición, que guardan como sello de identidad algunas colectividades, sin menoscabo de sus transformaciones.

Aclaro que entiendo el proceso de trabajo artesanal como el repertorio, cambiante, de reglas de un oficio fundamentalmente manual, que exigen del trabajador,

el artesano, un conjunto de cualidades físicas e intelectuales y una suma de hábitos culturales que incluyen el conocimiento íntimo de los materiales y las herramientas; maneras de hacer las cosas con destrezas y habilidades desarrolladas por la experiencia y el hábito; además de talentos creativos y, a veces, virtuosismos. En inglés todo esto se define con una sola palabra, *crafts*, que hace alusión al producto hecho con habilidad y destreza por personas poseedoras de un oficio artesano.²

En México cuando se habla de *artesanías mexicanas* la referencia es a las hechuras, sobre todo indias y campesinas, que se expenden en las tiendas para turistas o en los museos de arte popular. El término “artesanía mexicana” y el autor de los objetos, el “artesano”, en su acepción contemporánea, tienen un sentido selectivo que no incluye todos los productos resultantes del proceso del trabajo artesanal. De modo que oficios artesanos como la sastrería, la plomería, algún tipo de hojalatería, herrería y carpintería; la tabiquería, la encuadernación, la cordelería, y muchos otros, no caben en las definiciones de la ideología dominante sobre lo que son las “artesanías mexicanas”. Y eso se debe a que en nuestro país, para añadirle el apellido de “mexicana” se requiere la asistencia de la ideología nacionalista que ha definido en distintas épocas lo que puede o no identificarse con el *ethos* nacional. En otras palabras, se necesita del discurso que reinterprete los objetos para convertirlos en símbolos de nacionalidad. (Lo que los hacedores de banderas pintadas a mano hacen en un solo acto).

El proceso de vida fabricando “artesanías mexicanas”, como producción casi siempre doméstica de objetos y utensilios para la vida diaria y la vida ceremonial, lo encontramos sobre todo en el ámbito rural, aunque también en las ciudades, en donde los oficios artesanos, como ocupaciones centrales o combinadas con otras, viven generalmente en los estados de la república que están catalogados como los más pobres (Chiapas, Oaxaca, Guerrero, Puebla, Hidalgo, Veracruz, Michoacán, Tabasco) y, sin embargo, también están presentes en entidades menos pobres o hasta “ricas” como Chihuahua, Sonora, Baja California, Jalisco, Estado de México, Querétaro o el Distrito Federal, según datos del Coneval.³ Pero no es solo

² En su origen, la palabra “arte” del latín *ars*, significaba técnica, saber hacer, destrezas. Más tarde con la evolución de las sociedades, la palabra arte se refería a la expresión de las emociones del artista o a la búsqueda individual de la belleza. Actualmente el concepto más que intentar reflejar la realidad alude al mundo interior y a los sentimientos de los artistas, si bien no hay ninguna convención ampliamente aceptada.

³ Las mediciones de la pobreza de varias instituciones son hechas con criterios que miden la alimentación, el acceso a bienes de la canasta básica y a patrimonios como ingreso y educación. Pero en una misma entidad, aunque los promedios sean altos o bajos, suele haber desigualdades internas que conviven. Según Coneval, la mayor pobreza alimentaria se encuentra en

la pobreza —como insuficiencia alimentaria, poco acceso a la salud y a la educación, y la falta endémica de ingresos— una acompañante usual de la producción de artesanías, sobre todo indias, también lo son el desasosiego, la desigualdad y la injusticia social, con la consecuente protesta de las poblaciones por infinidad de situaciones que atentan y amenazan sus formas de vida, su economía, sus concepciones y su futuro. Como la pérdida de tierras, envenenamiento de recursos acuíferos, uso de plaguicidas y siembra de transgénicos en la vecindad de sus cultivos, decretos contra derechos previos de pesca, usurpación de terrenos sagrados y muchos etcéteras, infelizmente, que han acarreado graves problemas sociales y, para muchos defensores de sus derechos, la muerte en los enfrentamientos.⁴

En México, la mayor parte de los que se dedican a la fabricación de productos de artesanía, ya sea como ocupación principal o temporal, se organizan en talleres domésticos, a veces alrededor de la familia nuclear o extensa, con una división del trabajo basada en el género y la edad, aunque también pueden ser individuos que trabajan solos o con poca ayuda. Hay, desde luego, otras maneras de organizar el trabajo que combinan formas o que ensayan trabajar en colectividad al estilo cooperativo; esto ha sucedido con grupos de mujeres que han buscado o se han afiliado a sociedades en las cuales reciben capacitación técnica, administrativa y comercial y, en ocasiones, abren expendios para sus productos en sitios turísticos. Generalmente, estos grupos los inician miembros de organizaciones no gubernamentales, empresarios, instituciones bancarias de asistencia social y cultural o, bien, dependencias gubernamentales que tienen que ver con el desarrollo rural, el fomento artesanal, la defensa de las mujeres, y con programas de solidaridad social.

MERCADOS Y CAMBIOS

El producto del trabajo se dirige, fundamentalmente, al mercado a través de ventas directas o intermediarios, ya sean privados o públicos, quienes —como los intermediarios locales— adelantan a los productores un pago en dinero y materias primas; en algunas ocasiones los talleres familiares funcionan, en realidad, como maquiladores de los comerciantes de todo tipo. Sobre todo en las áreas más pobres del país

Chiapas, Guerrero, Oaxaca, Tabasco y Veracruz, mientras que los menos pobres son Baja California, Nuevo León, Distrito Federal, Coahuila y Chihuahua (datos de 2007).

⁴ Véase “La pesca y el pueblo cucapá”, *La Jornada*, 28 de abril, 2012; “Se manifiestan en cumbre Tajín 2012”, *El Universal*, 18 de marzo, 2012; “En la zona indígena de Durango vale más una vaca que una mujer”, *La Jornada*, 13 de abril, 2012; “Siguen las detenciones y torturas contra indígenas adherentes de la otra campaña”, *La Jornada*, 28 de abril, 2012.

el trabajo artesanal se combina con otras ocupaciones, como el trabajo en el campo, la pesca, el trabajo doméstico remunerado e incluso la docencia. Producir para el mercado no significa que los artesanos dejen de hacer productos para su consumo propio o para un consumo local suntuario, como en el caso de las festividades y rituales de las propias comunidades.

Cualquiera que sea la organización del trabajo, las artesanías no permanecen estáticas, sus procesos de fabricación y de diseño se transforman con nuevos materiales, nuevos acabados, nuevas aplicaciones. Por supuesto, la moda no está ausente, es visible en las formas, colores, dibujos y diseños de la alfarería, los textiles, la pintura y la escultura. Algunos cambios son endógenos; otros son promovidos por los diversos tipos de comerciantes: algunos, orientados por su mal gusto, imponen motivos o adornos; otros, profesionales del diseño vinculados a tiendas, mejoran o inventan tradiciones para un mercado turístico y para galerías de arte y museos. Lo más reciente en este sentido es la creación de pequeñas empresas de diseñadores que buscan hacer negocios fusionando sus ideas con las destrezas artesanas para fabricar objetos de “diseño contemporáneo” con técnicas tradicionales. La justificación de sus empresas descansa en un concepto que originalmente nació de una antropología “romántica” asustada con lo que llamaban “penetración del capitalismo” y buscaba “rescatar” la artesanía tradicional, entre otras prácticas culturales (véase foto 1).



Foto 1.

Página de venta de productos de “diseño mexicano contemporáneo”.

Un nuevo ingrediente en la publicidad de estos artículos es el de las artesanas que posan como modelos en los catálogos para certificar la autenticidad de lo mexicano; rostros indígenas serenos, sin asomo de sensualidad, cabello trenzado, vestimenta tradicional, ausencia de maquillaje (véase foto 2). Las trabajadoras-

modelos siguen produciendo en sus casas con los materiales y los diseños que les encargan, es decir, como trabajadoras a domicilio.



Foto 2.

“Las artesanas que posan como modelos en los catálogos para certificar la autenticidad de lo mexicano”.

Cuando las artesanías se califican como “arte popular”, su ingreso en el mercado puede constreñirse, como en el caso del diseño contemporáneo, y circular sólo en circuitos de galerías, museos y tiendas selectas para el consumo de un público de altos ingresos, sea éste turístico o local. Esta producción artística, a la que se le ha añadido el adjetivo “popular” —como opuesto al arte no popular, al que muchos gustan llamar arte “culto”, (o también arte burgués o académico)—, resulta de una valoración que parte de una discriminación cultural en el terreno de la apreciación estética, que a su vez se origina en una distinción típicamente clasista. Ésta es la visión que adoptan tanto la cultura oficial como la cultura dominante con respecto a formas de hacer arte que no se circunscriben a las convenciones académicas vigentes originadas en Occidente, basadas en Europa y reproducidas por los criterios del mercado global del arte.

En este pasaje de la artesanía al arte popular ha habido tránsitos interesantes como en el caso de la alfarería de Ocumicho, que fue cambiando sus habituales objetos de juguetería hasta devenir en la elaboración de “diablos”, que resultaron ser muy atractivos para el público y para la venta, en provecho de comercializadores privados y públicos que entonces “sugirieron” nuevos temas. De modo que los “diablos” empezaron a ser modelados en escenas en las que a veces estaban

acompañados por animales fabulosos, fantásticos o monstruosos (según el punto de vista), como serpientes, lagartos, dragones o seres de dos cabezas, decorados con rayas de colores chillantes y lustrosos, en conjuntos escultóricos, y algunos en situaciones eróticas.

Otra forma de “arte popular inducido” fue la iniciativa de Mercedes Iturbe, quien propuso a un grupo de alfareras de Ocumicho producir figuras con el tema de la Revolución francesa (1989) y, unos años más tarde, esculturas con el tema de la Conquista de México. Los resultados fueron dos tremendas exposiciones, una que estuvo itinerante por Europa y otra, titulada “Arrebato del Encuentro”, montada en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México en 1993. En ambos casos, se pidió a las artesanas “interpretar” en barro las imágenes planas que les proporcionaron de los temas seleccionados, eventos de los cuales —cabe decir— las mujeres no sabían nada. Los proyectos pretendían, al decir de Iturbe, “aislar las figuras de su contexto puramente artesanal, situándolas en la categoría de arte contemporáneo, sin desvirtuar su propio carácter”; el propósito era estimular la creatividad de las artesanas (Novelo, 2013). De forma diáfana quedó expresada la ideología de la cultura occidental, la que ha separado la vida del arte, y cuya manera industrial de vivir y hacer ha dividido el momento de la creación o diseño del momento de su ejecución; esa separación nos ha obligado a oponer el arte “puro” al arte “aplicado” y lo mismo a sus correspondientes autores, el artista al artesano; calificando así de “arte menor”, primitivo, ingenuo —y otras tantas desvalorizaciones—, las obras de artesanos que aúnan a su oficio el talento y la destreza que los hace artistas, aunque ellos no se reconozcan con ese nombre. En todo caso, los productores talentosos son reconocidos por su propia gente como “bien hechos” y como que hacen cosas “bonitas” o “de lujo”.

A las mujeres que trabajaron para la exposición de Iturbe, la fama mundial y los diplomas no les han representado hasta ahora grandes cambios en su habitual calidad de vida como productoras y jefas de familia obligadas por la ausencia de los hombres, eternos migrantes.

Otros cambios que, quizá, también se originan en la búsqueda de ampliar mercados, nacen y siguen naciendo de la misma colectividad de artesanos y en función del consumo local. Esto es habitual tratándose de las artesanías textiles, cuya producción generalmente es femenina, lo que ha sido evidente a lo largo de muchos años. Para hablar de un caso contemporáneo, y según informa la antropóloga Silvia Terán, las ferias de Zinacantán, Chiapas, suelen ser escaparates de nuevos modelos de vestimenta para hombres y mujeres que, sin dejar de pertenecer a su tradición, introducen nuevos colores con tonos llamativos, nuevos diseños de bordados, nuevos hilos, modifican la presentación y, además, influyen con

sus modas a otros pobladores fuera del marco de la etnia tzotzil (Terán, 2011).

La búsqueda de nuevos mercados también ha tenido otras consecuencias. En el caso del bordado maya comercial de la península de Yucatán y de Chiapas, Tabasco y Guatemala —que involucra el trabajo de miles de mujeres (si bien hay hombres bordadores), para quienes el bordado es un recurso “compatible” con su vida doméstica—, la organización en cooperativas o las salidas a vender han provocado serios efectos en la vida familiar. Al salir de la esfera doméstica y trabajar en un taller, y éste como espacio de una economía social femenina, se generan fenómenos de transgresión social y desafíos al modelo cultural tradicional y en el caso del desplazamiento de mujeres hacia afuera de sus localidades o cuando las mujeres resultan exitosas se suscitan desavenencias conyugales que incluso llegan a la separación de los matrimonios cuando los maridos se sienten amenazados (Rejón, 2001, 146; Novelo, 2001, 154-164).

De vuelta a la pregunta inicial, ¿cómo les va a las decenas de miles de personas —mujeres y hombres— que producen de modo artesanal, o sea, en forma fundamentalmente manual, en nuestro país?, encontramos que lo hecho a mano, y bien hecho, no necesariamente encuentra su correspondencia con una buena remuneración y una buena calidad de vida para quienes elaboran los objetos. Éste es un fenómeno infelizmente viejo y una queja constante de los productores y los estudiosos de las artesanías. Los pobres siguen siendo pobres, aunque haya quienes digan que son felices, como el Dr. Atl en 1921. ¿Qué tendrá que pasar en México para que algún día los trabajadores accedan a un nivel de vida confortable y tengan sus necesidades adecuadamente resueltas? No se puede pensar más que en un terremoto social que remueva los cimientos de nuestra desigual, injusta, atemorizada y saqueada sociedad, para que así podamos reinventar un México mejor. Mientras, las frases de elegía a lo “hecho a mano” seguirán siendo parte de la cultura de la simulación que está tan presente en México y se quedarán sólo en eso, en frases.

BIBLIOGRAFÍA

- Bartra, Eli (2005), *Mujeres en el arte popular. De promesas, traiciones, monstruos y celebridades*, México, UAM.
- Herskovits, Melville (1968), *El hombre y sus obras*, México, FCE.
- Novelo, Victoria (1976), *Artesanías y capitalismo en México*, México, SEP-INAH.
- ____ (2001) “Relatoría general” en *UNIFEM, Retos del bordado maya comercial, Memoria*, México, Fondo de las Naciones Unidas para la Mujer, pp. 154-164.

- _____ (2013) “Lo bueno, lo malo, lo feo y lo bonito en los diablos de Ocu-
micho”, *Discurso Visual*, núm. 33 (nueva época), enero-junio, México,
CENIDIAP-INBA-CONACULTA. En: http://www.discursovisual.net/dvweb33/TT_Victoria.html.
- Rejón Patrón, Lourdes (2001), “Identidad, etnia y género. Un comentario”, en *Retos del bordado maya comercial, Memoria*, México, Unifem, pp. 145-153.
- Terán, Silvia (2011), “La moda en Zinacantan”, Mérida, proyecto inédito.
- UNIFEM (2001), *Retos del bordado maya comercial, Memoria*, México, Fondo de las Naciones Unidas para la Mujer.

CONSULTAS POR INTERNET

- <https://es-es.facebook.com/pages/chamuchic172224312798345>. Consultado en marzo, 2014.
- www.youtube.com/watch?v=LJIRXjQ1C28, “Las banderas monumentales”, Notimex TV. Consultado en marzo, 2014.
- www.youtube.com/watch?v=uh49F1Y9oMU, “Así se fabrican las banderas monumentales”, El Universal TV. Consultado en marzo, 2014.
- www.youtube.com/watch?v=8eyV9aLAOao, “Elaboración banderas, Estado de México.” Toluca. Televisa, Estado de México. Consultado en marzo, 2014.



VII. UMA OFRENDA: BORDADOS BRASILEIROS PARA FRIDA KAHLO

Edla Eggert
Unisinos, Brasil

INTRODUÇÃO

Nesse “ensaio-bordado” apresentaremos uma releitura, como se fosse uma oferenda¹ para Frida Kahlo com base em três pinturas que foram bordadas por uma artesã bordadeira do Município de Alvorada, região metropolitana de Porto Alegre. Misturam-se a autobiografia da pintora mexicana com a artesã que bordou vários dos quadros, bem como da pesquisadora e apresentadora desse trabalho, que organizou um livro em que teólogas e teólogos latino-americanos também escreveram para Frida Kahlo. O trabalho pretende apresentar os bordados-quadros de *Uns quantos golpezinhos*, *Coluna rota* e *As duas Fridas* e, ao mesmo tempo em que um conteúdo narrativo entra em cena, aparecerá também o trabalho técnico da bordadeira que, ao bordar esses quadros, faz outra releitura em texto e bordado.

Os caminhos da bordadeira (Junqueira) e da pesquisadora se cruzaram por meio de outra pesquisa que iniciou num ateliê de tecelagem, no município de Alvorada no ano de 2007.² Essa investigação tem por objetivo visibilizar e analisar os processos educativos envolvidos na produção do artesanato feito por mulheres

¹ A ideia da oferenda inter cruzou minha imaginação ao passar pela experiência de andar por vários lugares tanto em Oaxaca quanto na Cidade do México, D. F., nos dias que antecederam a festa dos mortos e ver muitas oferendas aos mortos queridos daquele país. Consegui repensar esse texto apresentado na Conferência nesse “espírito” de uma oferenda que, tanto a bordadeira quanto eu, desejamos ofertar para Frida Kahlo.

² A partir de 2007 iniciei uma Pesquisa que me introduziu ao mundo da produção de tecelagem e da formação da mão de obra nesse artesanato. Entre os anos de 2008-2011 coordenei duas pesquisas financiadas pelo CNPq, intituladas: *O processo (auto)formador de trabalhadoras no artesanato gaúcho*, e *A narrativa de processos (auto)formadores de tecelãs—construindo novos debates para a EJA*. As referidas pesquisas estruturaram narrativas de processos (auto)formadores de tecelãs que visibilizam saberes da tecelagem. A partir de 2012 uma segunda etapa deu seqüência nessa temática também com financiamento do CNPq por meio da Bolsa Produtividade e por meio de dois Edítais: Universal e Ciências Humanas.

no Estado do Rio Grande do Sul. Nesse envolvimento de pesquisa empírica é que conheci a bordadeira: Ivone Junqueira. Poderia dizer que são intercessões como afirma Eggert (2003: 126), influenciada por leituras de Guatarry e Rolnik (1996). A intercessão é a entrada do outro ou da outra em minha vida, ou ainda, de qualquer coisa que interceda no ato da criação.

Numa determinada visita realizada quase no final do ano de 2008, Ivone estava nesse ateliê e ao ver a bolsa da pesquisadora que estampava um dos autorretratos de Frida Kahlo, fez um comentário sobre a beleza dos bordados nela aplicados. De pronto entabulou-se uma conversa sobre a artista que ambas gostavam, mas para Ivone era mais desconhecida. A pesquisadora havia comprado essa bolsa em Natal, capital do Rio Grande do Norte, num congresso em que havia estado. Na ocasião falou-se do lançamento recente de um livro com uma proposta de releitura a partir de teólogas e teólogos latino-americanos (Eggert, 2008). A bordadeira se interessou pela bolsa e pediu se poderia emprestá-la em alguma outra oportunidade para que ela pudesse estudar as técnicas aplicadas que eram sobreposições de tecidos com bordados. Na visita seguinte, além da bolsa, o livro das teólogas e teólogos veio de presente. Ivone que vinha de uma longa trajetória de pintura em tecido, passava agora para uma outra fase que seria bordar e assim, a bolsa com o autorretrato de Frida foi motivo para que ampliasse ainda mais seu desejo de bordadeira. Ao ficar com a bolsa pode ver de perto quais técnicas empregadas naquela produção artesanal.

Assim a bordadeira Ivone tomou para si a ideia das inúmeras possibilidades de se fazer (re)leituras de Frida Kahlo. Estudou as técnicas aplicadas na bolsa, leu o livro e também viu o filme sobre a história da pintora que a filha lhe alcançou.

O entrecruzamento das histórias foi imediato. Ivone é uma mulher que no ano de 2008 estava com 66 anos, viúva, avó, viveu, como muitas mulheres, o confronto de um casamento que a manteve como mulher de um homem, mãe e cuidadora sem nome próprio. Não foi preciso fazer muitas perguntas para ela, na pauta não estava a história de Ivone, mas sim a história de Frida relida na história de Ivone. Desde o primeiro encontro pesquisadora e bordadeira frequentaram dizeres que se produziram por meio do bordado e não por meio das palavras ditas, como se faz quando se entrevista uma participante de uma pesquisa com perguntas de roteiro.

Ivone desenvolveu diferentes técnicas artesanais têxteis e fez uma releitura bordada da obra de Frida Kahlo. São releituras por meio de agulhas, panos e fios que é analisada por mim como pesquisadora com o objetivo de buscar a visibilidade dos processos de criação no artesanato feito por mulheres. A internet foi um dos meios para se chegar nas obras de Frida Kahlo bem como livros de arte.

No segundo semestre do ano de 2009 a filha da bordadeira inscreveu uma das peças bordadas intitulada “*A santa ceia de Frida Kahlo*”³ num concurso de uma fundação de um banco. Essa peça foi premiada e com isso seu trabalho de bordadeira veio à público. Nas minhas observações participantes em que registrei as peças que iam sendo bordadas, observei que quando essa peça foi finalizada, entregue e premiada, a bordadeira teve uma espécie de stress de finalização de produção. Relacionei esse mal estar com o que me parece que acontece também para qualquer trabalho encomendado no campo intelectual, por exemplo: um artigo científico, uma palestra. Ela teve uma crise de dores no corpo e ficou por vários meses sem poder bordar. O bordado assim como todos os trabalhos manuais quando repetidos em demasia ocasionam as Lesões por esforço repetitivo. E nesse caso a bordadeira manifestava, brincando, que ela havia “encarnado” a personagem Frida Kahlo. ¡Estava entrevada! Essas *(Re)leituras de Frida Kahlo*, (Eggert, 2008) se somaram à proposta de outras leituras que foram feitas da pintora. E nesse texto fazemos mais cruzamentos e interfaces produzidos por esses encontros.

A história de Frida Kahlo se mescla com a história de muitas mulheres. Observamos isso, quando tomamos conhecimento da sua obra e da sua trajetória rica em possibilidades: intensa, as vezes triste, politicamente posicionada, conflituosa, dolorosa, autêntica, irônica. Somos todas um pouco Frida.

Frida, como diz José Antônio Orlando (2011), tornou-se mito moderno.

E por meio desse encontro de vida e obra com uma artista Latino Americana, somos instigadas, pelo feminismo, a fazer releituras que aplaquem novas questões. Observamos, por exemplo, a forma brincalhona com que Frida toma a sua sexualidade entre o caminho do masculino e do feminino marcada pela tradição patriarcal. Ela nos enche de coragem para tentar quebrar velhos paradigmas. ¡A mistura que ela faz dos costumes e da estética mexicana com as marcas da herança europeia nos incita a exclamar: como não pensamos nisso antes!

Inspiradas numa metodologia que vem da luta do movimento feminista, buscamos tornar visíveis os caminhos da bordadeira que novamente nos remetem às histórias de mulheres invisíveis e ao mesmo tempo nos trouxeram de volta à Frida Kahlo. As histórias das mulheres hoje já são muitas e mesmo assim ainda poucas. Entendemos que compõem um longo caminho de resistência e enfrentamentos contra a ideia da história única, da metanarrativa, de tudo que aprendemos que seria universal e por meio do olhar androcêntrico. A normalidade da “contação” das histórias por meio da narrativa no masculino neutro produziu nas mulheres

³ Segundo pesquisa feita, essa gravura da Santa Ceia não aparece como sendo de autoria de Frida Kahlo.

e nos homens que não compõem o perfil dos homens brancos e heterossexuais, a invisibilidade, que agora, tem buscado contar as suas histórias. Nesse espírito contaremos histórias que se cruzam para então fazermos um exercício do “borda-do pensado” nos quadros, *Uns quantos golpezinhos*; *Coluna rota* e *As duas fridas*.

Eli Bartra (2003, p.81) observou que o quadro de “Uns cuantos pequetitos” é uma consequência da realidade das mulheres. É um quadro pintado na forma dos ex-votos uma arte popular local de tradição católica, segundo a mesma autora. Essa tradição dos ex-votos também foi produzida no Brasil.⁴

Um dos primeiros quadros bordados foi essa obra que contém uma narrativa sobre a violência contra as mulheres. O quadro é direto, apresenta a crueldade da indiferença, da naturalização e da banalização da violência de gênero. Em especial, nesse quadro, temos a sensação de sermos essa mulher ensanguentada, picoteada. Mas também somos o homem com as mãos nos bolsos: indiferentes com nosso modo de querer mantermo-nos impassíveis com a tradição de violência banalizada em nós mesmas.



**Uns quantos golpezinhos*. Fotografia de Isadora Aquino

A pesquisadora em todo esse tempo que acompanha a bordadeira, nunca perguntou o que ela pensou quando bordou, aquele corpo de mulher deitado e ensanguentado na cama. À medida que se aproximou da bordadeira e ouviu suas histórias de vida pôde observar que esse quadro revela uma realidade muito mais evidente e democrática em todas as camadas sociais. E que as mulheres que conseguem romper com os ciclos de violência dentro de um relacionamento, às vezes

⁴ No Brasil, segundo Lucia Gaspar (2003), Márcia de Moura Castro (1979) e Maria Augusta Machado Silva (1981), os ex-votos possuem maior representação no estado de Minas Gerais considerado o estado com maior tradição católica.

acabam reiniciando outro logo mais adiante. É o que Ivone Gebara (2000) também observa e reafirma em suas observações antropológicas junto aos grupos de mulheres em Camaraci, município da região metropolitana de Recife. Não foi o caso da bordadeira que seguiu seu curso de forma autônoma depois que resolveu e conseguiu dissolver seu casamento. A autonomia falou mais alto e por meio de aulas de pintura e outros recursos de artesanato a bordadeira foi levando a vida junto com filhas e filhos, amigas e vizinhas. Até que chegou à técnica do bordado, momento em que conseguiu fazer uma passagem entre as cores e texturas de tintas e pincéis para agulhas, fios e tecidos. Observamos que ela se permite, hoje, do alto dos seus 70 anos, a sonhar e não somente sonhar, mas realizar alguns dos seus desejos. Viajar, por exemplo, tem sido um elemento produtor de novos olhares e possibilidades de criação.

As possíveis vinculações e intercessões já produzidas ao longo da convivência pesquisadora-bordadeira nos espaços em que convivem, permite pensar que não é necessário realizar uma entrevista em profundidade com a bordadeira e nem fazer uma análise de discurso sobre o que ela diz. Mas há outros desejos, como por exemplo, sentar ao seu lado, ouvir mais histórias e aprender as suas técnicas de costurar e bordar. Por enquanto temos feito outras aproximações por meio das instalações artísticas feitas com as obras bordadas com a inspiração nos quadros de Frida.⁵

Compreendemos que esse tem sido um modo singular de pensar os movimentos de pesquisadora aprendente que, aos poucos, permite intercalar outros olhares no percurso investigador. Ou seja, deixar que encontros como esses abram espaços para a imaginação. Enquanto Ivone borda ela pensa... *Fazer é pensar*, afirma Richard Sennett (2009) e enquanto levamos os quadros bordados de Ivone para mais uma instalação/exposição pensamos: não queremos “expor” Ivone como mais um achado de pesquisa, ela é uma artista! Uma artista popular? Uma artista? Releitora de outra artista? Uma mulher que se apresenta autora! Assim como Marcia Tiburi escreve no epílogo do livro das releituras (2008) que não devemos escrever e nem bordar *sobre* Frida e sim *para ela*.

⁵ Desse modo arriscamos fazer com ajuda das alunas de mestrado, doutorado e Iniciação Científica as “Instalações” da releitura das obras de Frida, bordadas por Ivone”. Foi preciso planejar e compor outros cenários. No Brasil a área das Ciências Humanas e Educação, em especial, usufrui, ao nosso ver, muito pouco das experiências estéticas das Artes. O plano bi e tridimensional é pouco explorado. Ao longo do ano de 2012 e 2013 realizamos quatro exposições/intalações em congressos acadêmicos nas áreas de Linguística-IGALA, Unisinos, 2012; Mostra de Iniciação Científica da Unisinos (2013), Fazendo Gênero 10, UFSC, 2013; Escola Superior de Teologia nos 20 dias de luta contra violência de gênero, 2013.

COLUNA ROTA – AS DORES CONSTANTES

Quando Ivone bordou num período de seis meses, em torno de oito peças com base na obra de Frida, seus dedos e pulsos —todo corpo, começaram a inchar e não paravam de doer. Teve que parar, tomar remédio, como fazem todas as pessoas que trabalham muito e não podem, ou não querem parar.

Sabemos que Frida se doía inteira. As cumplicidades para com ela por causa das dores se fazem presentes nas pessoas que admiram sua obra. Mas não é somente a dor do corpo, é a indignação, a não conformidade com o que os contextos que se apresentavam.

Frida chora. Chora copiosamente. É com lágrimas que ela a si mesma se vê. Sua beleza só lhe é aparente quando em prantos se confronta com o execrável, com o horror e a dor no cerne de sua própria existência. O auto conhecimento que Frida Kahlo revela nas sua pinturas, na sua culinária, na sua escritura, dádivas vertidas por prantos. (Westhelle, 2008: 163).

Vitor Westhelle oferece para Frida um ramalhete de oferendas que remetem aos sentidos do tato, gosto e sensações que sua pintura desencadeia. Westhelle se encabula. Eu diria até, que se intimida frente a tanta coragem e ousadia de Frida de pintar a sua dor.



Coluna rota. Fotografia de Isadora Aquino

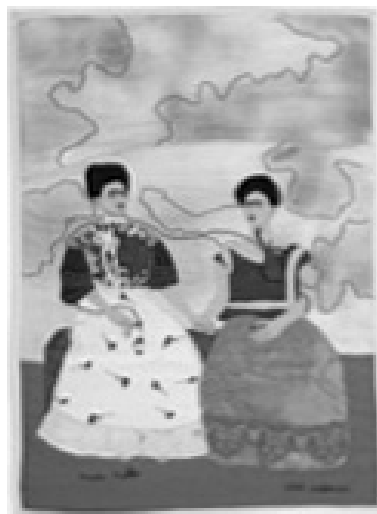
Mulheres sentem dor. Muita dor. Sentem vergonha quando depois dos partos normais, adquirem a “disfunção do assoalho pélvico” (Silva, 2011) que diminui

sensivelmente a capacidade de retenção da urina. E, além disso, essa disfunção reduz a sensação de pressão no momento da relação sexual. Acabam com isso, praticando menos sexo e quando o fazem geralmente é ruim. Desse modo descuidam mais ainda do corpo e subestimando-se para o prazer.⁶

Até hoje não tivemos coragem de conversar sobre as dores com Ivone que poderia ser nossa mãe... mas temos muita curiosidade. Ela possui marcas no seu corpo que contam, sem palavras, uma trajetória de muita coragem. E é nesse sentido que nos fazemos aprendizes toda vez que ela nos convida para um café na sua casa.

AS DUAS FRIDAS E A SORORIDADE

A palavra sororidade foi resgatada por algumas feministas e dá o sentido da cumplicidade entre as *irmãs*, o companheirismo e a solidariedade vivida entre as mulheres.



As duas Fridas. Fotografia de Isadora Aquino

Um dia quando chegamos no ateliê da filha de Ivone Junqueira soubemos que Ivone havia viajado para o nordeste do Brasil com uma amiga e pensamos: que bom!

⁶ Curiosamente, encontramos um livro de Carolina Rodrigues da Silva (2011), fisioterapeuta que apresenta de modo preciso os inúmeros desconfortos que as mulheres vivem geralmente em silêncio, mas que alguns exercícios até bem simples poderiam aliviar o afastamento que muitas vivem do seu próprio corpo.

Ela tem conseguido desfrutar da sua aposentadoria, afinal com 70 anos e uma vontade muito grande de conhecer lugares, nada como ter uma companhia para poder viajar. Para Frida Kahlo, as duas Fridas podiam ser ela e a amiga imaginária. Nesse caso não era uma amiga imaginária, era amiga de carne e osso! As amigas são muito bem vindas.

Imaginamos as duas Fridas bordadas roubando a cena para pensar a sororidade, ou o que as teólogas feministas buscaram resgatar ao rememorarem o amor e a cumplicidade entre as mulheres. Indo contra a construção cultural de que não existe solidariedade feminina, as teólogas suspeitam que é justamente o contrário: Eva e Lillith, Maria e Madalena, Rute e Noemi entre muitas outras, fizeram parcerias no exato momento em que contaram suas histórias.

ARREMATAS: QUANDO O BORDADO É PARA A FRIDA

Imaginar que podemos oferecer algo para Frida [e tod@s somos Frida!] como num ritual celebrativo é instigar pensar outras interpretações. Recontar como foi que encontramos com a bordadeira que andava em busca de motivos para bordar, foi um modo de fazer com que processássemos intercruzamentos que incitaram outros olhares. Para chegar nos bordados foi preciso uma bolsa e uma conversa, depois um livro... Foram necessárias sensibilidade e algumas rupturas no sentido de acolher algo que não estava previsto na pesquisa original em andamento, mas que mudou nossa maneira de olhar para os processos de criação que se fazem possíveis quando estamos dispostos a olhar.



A última ceia. Fotografia de Isadora Aquino

BIBLIOGRAFÍA

- Bartra, Eli (2003), *Frida Kahlo. Mujer, ideología y arte*, Barcelona, Icaria.
- Castro, Márcia de Moura (1979), “O ex-voto em Minas Gerais e suas origens”, *Cultura*, año 8, núm. 31, Brasília, enero-marzo, pp. 106-112.
- Eggert, Edla (2003), *Educação popular e teologia das margens*. São Leopoldo, Editora Sinodal.
- Eggert, Edla (2008), “A apatia de quem olha: a violência naturalizada”, en Eggert, Edla (2008), *[Re]leituras de Frida Kahlo—por uma ética estética da diversidade machucada*, Santa Cruz del Sur, Edunisc.
- Gaspar, Lúcia (2013), *Ex-votos. Pesquisa Escolar Online*, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. En: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>. Consultado 15/10/2013.
- Gebara, Ivone (2000), *Mobilidade da senzala feminina: mulheres nordestinas, vida melhor e feminismo*, São Paulo, Paulinas. pp. 75-73.
- Guattari, Felix; Suely Rolnik (1996), *Micropolíticas: cartografias do desejo*. Petrópolis, Vozes.
- Junqueira, Ivone; Edla, Eggert (2013), *(Re)leituras bordadas de Frida Kahlo*. São Leopoldo, Casa Leiria.
- Orlando, José Antônio (2011), *O mito Frida Kahlo*. En: <http://semioticas1.blogspot.com.br/search/label/O%20mito%20Frida%20Kahlo>.
- Sennett, Richard (2009), *O Artífice*. Rio de Janeiro, Record. 2 ed.
- Silva, Maria Augusta Machado da (1981), *Ex-votos e orantes no Brasil: leitura museológica*, Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional.
- Silva, Caroline Rodrigues da (2011), *Cinesioterapia do assoalho pélvico feminino—abordagem fisioterapêutica na incontinência urinária e nas disfunções sexuais femininas*, São Paulo, Phorte Editora.
- Westhelle, Vitor (2008), “Santa Frida com aura e aroma”, en Eggert, Edla (2008) *[Re]leituras de Frida Kahlo—por uma ética estética da diversidade machucada*, Santa Cruz del Sur, Edunisc, pp. 157-164.
- Tiburi, Márcia (2008), “Epílogo”, in Eggert, Edla (2008), *[Re]leituras de Frida Kahlo—por uma ética estética da diversidade machucada*, Santa Cruz del Sur, Edunisc, pp. 180-181.





VIII. BORDAMOS POR LA PAZ GUADALAJARA: TEJIENDO NARRACIONES ESTÉTICO-POLÍTICAS CONTRA LA VIOLENCIA EN MÉXICO

Cristina Reyes Iborra
Universidad de París-Diderot.
París VII

Esta contribución va dedicada especialmente a l@s familiares de personas asesinadas y/o desaparecidas que hoy se movilizan a lo largo y ancho de México exigiendo justicia y el retorno de l@s desaparecidos, así como a todas aquellas personas solidarias que han decidido unirse a este esfuerzo colectivo y que luchan por poner fin al trágico presente que vive el país. Para ell@s, mi respeto y admiración.



Foto: Bordamos Por la Paz Guadalajara

A mediados de 2012 apareció en mi muro de Facebook una serie de fotografías que mostraban tenderos armados con pañuelos que eran compartidas por algunos de mis amig@s. A primera vista, esos pañuelos blancos y cuadrados se parecían a los que mi papá usaba años atrás, antes de que los *kleenex* invadieran el mercado. De fondo blanco, con letras bordadas en rojo o verde, algunos con dibujos... Quedé impresionada al ver estos muros de tela y las historias que narraban



silenciosamente: “un hombre es encontrado muerto en la cajuela de un automóvil en Chilpancingo, Guerrero”; “Elisa, desapareciste el 23 de agosto del 2011, tu familia te sigue esperando”. Yo nunca había bordado. No conocía más que el llamado “punto de cruz” que mi tía nos había enseñado a mi hermana y a mí cuando éramos pequeñas, y que mi mamá alguna vez odió porque las monjas la castigaban en la escuela cuando no terminaba su “tarea”.

Las fotos pertenecían al grupo Bordamos por la Paz Guadalajara (BPG), creado en esta ciudad en marzo de 2012, un grupo formado mayoritariamente — aunque no exclusivamente— por mujeres, y cuya puntada se inicia en el contexto de la aparición del Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad (MPJD).¹ En agosto de 2011, poco después de la aparición del MPJD, el colectivo de artistas y ciudadanos Fuentes Rojas (afincado en la capital del país) lanzó la acción “Bordar por la Paz. Un pañuelo, una víctima”. La acción consistió en bordar en hilo rojo las historias de las (hasta la fecha) 50 mil personas asesinadas, con el fin de exponer en diversos espacios y plazas públicas de México una gran manta de pañuelos, para luego conformar en el Zócalo del D. F. un memorial efímero a las víctimas del sexenio y con motivo del cambio de gobierno (que tuvo lugar el 1º de diciembre del 2012).

Algunos de los integrantes del colectivo, entre los cuales se encuentra Alfredo Casanova, artista originario de Guadalajara, trasladaron la iniciativa a esta ciudad en el marco de la Semana de la Solidaridad, organizada por el ITESO (Universidad Jesuita de Guadalajara), y se llevó a cabo una primera jornada de bordados. A partir de entonces, tres mujeres —Margarita Camacho, Teresa Sordo y Margarita Sierra— fundan el que será el primer colectivo de Bordamos por la Paz de todo el país.² Cabe señalar que esta primera jornada fue organizada por mujeres de la

¹ El MPJD se conformó en abril de 2011, tras el llamado del poeta cristiano (católico) y periodista Javier Sicilia, cuyo hijo acababa de ser asesinado junto con otras seis personas. Bajo los lemas “¡No más sangre!” y “¡Paz con Justicia y Dignidad!”, Sicilia logró convocar a diversos sectores de la sociedad civil (familiares de personas asesinadas tanto como desaparecidas, organizaciones de Derechos Humanos, comunidades indígenas, movimientos sociales como el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), individuos, etcétera) en torno a dos reivindicaciones principales: el cuestionamiento de la Estrategia Nacional de Seguridad que había puesto en práctica la administración del presidente Felipe Calderón, así como la exigencia de visibilización y de justicia para las víctimas Véase *Pacto Nacional por la Paz* (en: <http://movimientoporlapaz.mx/documentos-esenciales-del-movimiento/pacto-nacional-por-un-mexico-en-paz-con-justicia-y-dignidad/>). Consultado 15 de julio de 2014).

² Un poco después y casi en paralelo a la aparición del colectivo BPG, surgieron (y han seguido surgiendo, más tarde) otros grupos de bordados en distintas ciudades y estados del país (Monterrey, Puebla, Sonora, Estado de México, Veracruz, Baja California, Morelos, etcétera), así como fuera de México, en Estados Unidos y Europa, pero también en otros países del con-

comunidad de Acteal (Chiapas) que trajeron pañuelos bordados que recordaban a los mártires de la matanza registrada en dicho lugar (1997) e invitaban a no perder la memoria.

El colectivo Bordamos por la Paz Guadalajara (BPG) se conforma entonces en una coyuntura en que la llamada “guerra contra el narco” se había configurado como un “trauma psicosocial”, esto es, “la cristalización traumática en las personas y grupos de relaciones sociales deshumanizadas” (Martín-Baró, 1990, 78). Es por ello que BPG busca concientizar y visibilizar a nivel cotidiano la situación de violencia que el país vive, bordando en pañuelos blancos las historias de las víctimas de la guerra. La mayoría de integrantes del colectivo BPG (aunque sí hay varios casos) no cuentan con un familiar desaparecido o asesinado, su motivación nace de un ejercicio de responsabilidad, empatía y tiempo.³ El grupo BPG se define como un “conjunto de personas de edades, profesiones y creencias diferentes” cuyos objetivos son: *i*) Bordar por la esperanza de encontrar la Paz; *ii*) Transformar la estética de lo detestable y de lo innombrable en “cosas bellas”; *i*) Nombrar y visibilizar a los muertos y a los desaparecidos en esta “guerra siniestra”.⁴ Los pañuelos reflejan diversas violencias: el rojo simboliza el baño de sangre, se utiliza para las personas asesinadas; el verde que simboliza y la esperanza, para las personas desaparecidas; en negro se bordan poemas y denuncias, en morado o rosa los feminicidios; y, en

tinente latinoamericano, como Brasil o Argentina. Si bien todos tienen en común una misma reivindicación y herramienta de movilización, cada grupo obedece a lógicas de movilización y organización propias.

³ En efecto, el colectivo está conformado en su mayoría por mujeres y hombres de clase media. A efectos de mi investigación, que se focaliza sobre los procesos de subjetivación de las mujeres, los análisis de la socióloga María Luisa Tarrés son particularmente acertados, ya que —como ha señalado— las mujeres de clase media, a diferencia de las de sectores populares, “presentan la ventaja de enfrentarse a menos obstáculos estructurales cuando deciden formar parte de organizaciones sociales” (Tarrés, 1991, 85). Aunque no es posible extraer afirmaciones generales sobre los factores de participación basadas exclusivamente en la clase, sí nos permite entender ciertas dinámicas, como por ejemplo que las mujeres con escasos recursos tanto como aquellas que están inmersas en procesos de búsqueda de sus familiares dispongan de menos tiempo para participar en este tipo de acciones colectivas. La lectura de Tarrés muestra, en última instancia, que la participación política de las mujeres se constituye en “campos de acción” diversos —como por ejemplo, alrededor de actividades cotidianas como el bordado (Tarrés, 2007)— según los sectores sociales, y que es desde esta perspectiva que podemos avanzar en la comprensión de procesos de subjetivación que aparecen como contradictorios, que se deslizan entre lo pasivo y lo activo (Tarrés, 1996), entre la adscripción a las normas de género y ciertas prácticas y discursos que parecen romper con éstas mismas normas.

⁴ Hemos elaborado esta definición a partir de la información publicada en el *blog* del colectivo, así como de la recogida a través de entrevistas. Véase Bordamos por la Paz Guadalajara (en: <http://bordamosporlapaz.blogspot.mx/>). Consultado el 14 de julio de 2014).

azul se han bordado pañuelos con consejos para los migrantes que siguen la ruta hacia Estados Unidos.



Fotos: Bordamos Por la Paz Guadalajara

Las historias que narran los pañuelos provienen, en gran parte, de un conteo-nombramiento nacional de muertes por violencia en México llamado “Menos Días Aquí”, que desde 2010 lleva a cabo la asociación Nuestra Aparente Rendición (NAR),⁵ afincada en Barcelona, y que busca generar procesos de concientización y de promoción para la paz en México. Las jornadas de bordado constituyen el centro de las actividades del colectivo BPG y han tenido lugar, hasta hace poco tiempo, todos los domingos de 11 a 14 hrs en el Parque Rojo o Parque de la Revolución. Actualmente, tienen lugar el segundo y último domingo de cada mes. Además de las jornadas de bordado, el colectivo ha participado en manifestaciones y otras actividades contra la violencia. Destacan los dos Memoriales, organizados en 2012 y

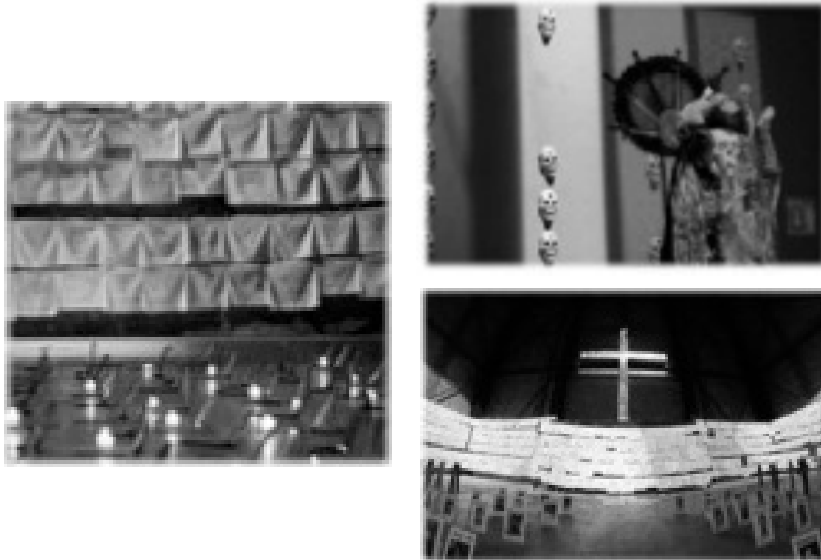
⁵ Nuestra Aparente Rendición (NAR) nace en agosto de 2010 tras la matanza de 72 migrantes centroamericanos en San Fernando (Tamaulipas). Se constituyó primero como un *blog* de reflexión y posteriormente como página web. Actualmente funciona gracias al esfuerzo de colaboradores y voluntarios. NAR mantiene activo el único conteo-nombramiento civil y nacional de víctimas de la violencia en México, llamado Menos Días Aquí, que suma desde el 12 de septiembre de 2010 hasta el 14 de julio de 2014 la cantidad de 50 446 muertes, y colabora con otras asociaciones de la sociedad civil como colectivos de desaparecidos, periodistas, estudiantes o grupos que trabajan con migrantes. Véase Nuestra Aparente Rendición (en: www.nuestraaparenterendicion.com). Consultado el 15 de julio de 2014.

2013, en el marco de las celebraciones del Día de Muertos en tributo a las víctimas y a sus familias, eventos ceremoniales que no sólo han enfatizado la importancia de llevar a cabo procesos de memoria, sino también la de crear un espacio de emocionalidad colectiva que puede resultar imprescindible como forma de iniciar un proceso de superación del presente traumático.



Primer memorial por las víctimas, 4 de noviembre de 2012,
Parque de la Revolución, Guadalajara, Jalisco.

Fotos: Bordamos Por la Paz Guadalajara



Segundo memorial “Memoria y Verdad” del 1° al 3 de noviembre de 2013.
Laboratorio de Artes Variedades (Larva), Guadalajara, Jalisco.

Fotos: Bordamos Por la Paz Guadalajara

En México, el bordado como tal no existía en la época prehispánica (lo que había eran brocados hechos en telar de cintura), sino que llegó con la colonización europea, cuyas técnicas y materiales fueron apropiados por las comunidades locales para expresar elementos de sus cosmogonías, identidades o tradiciones propias (Jáuregui, 2012). Aunque como práctica de reproducción social no era privativa de las mujeres (sabemos, por ejemplo, del caso de los hombres indígenas mazahuas del Estado de México, que tejen gorras o guantes), el bordado fue y ha sido asociado casi siempre a la “esfera” de lo femenino y a la división sexual del trabajo por parte de la cultura mexicana mestiza (hegemónica y androcéntrica). Está, por consiguiente, ligado no a lo biológico ni a lo natural, pero sí a una experiencia social específica de las mujeres que relacionada con su papel de tejedoras en las comunidades y de “pasadoras de memoria” (Joly, 2009, 118).

Muchos de estos elementos asociados con el bordado están presentes en la iniciativa de Bordamos por la Paz, sólo que, en este caso, una misma técnica y una misma práctica se transforman en medio y en canal para la denuncia de la violencia, en un acto de memoria presente que busca devolverle a la vida el valor que merece y que ha perdido, así como en una demanda por la recuperación de la cotidianidad y el remiendo del tejido social.

En América Latina encontramos algunos ejemplos de ello que han sido objeto de diversas investigaciones, de cómo la recuperación y la resignificación material y simbólica de una práctica como el bordado lleva consigo grandes demandas políticas.

El primero de ellos es La Ruta Pacífica de las Mujeres, en Colombia, la más grande de las organizaciones por la paz en Colombia y la más conocida internacionalmente, que fue conformada en los años noventa. La Ruta se define como un movimiento pacifista, antimilitarista y feminista que busca una solución negociada al conflicto y exige procesos de justicia, verdad, reparación y memoria (Ibarra Melo, 2007). Funciona como una red de más de 300 organizaciones y grupos de mujeres de más de ocho regiones (mujeres de tribus indígenas, afrocolombianas, jóvenes, campesinas, urbanas, desplazadas, etcétera). La socióloga y activista feminista Cynthia Cockburn, quien ha realizado un interesante análisis sobre esta iniciativa, afirma que uno de los objetivos principales de La Ruta es la desconstrucción del simbolismo dominante de la violencia y la guerra y su sustitución por “un nuevo lenguaje visual y textual, y por rituales creativos” y otras prácticas que “recuperan lo que las mujeres trajeron al mundo” (Cockburn, 2009, 54). El uso de lo ritual y del simbolismo no implica el abandono de la racionalidad ni resta contenido político a la movilización, sino que utiliza las emociones para construir un lenguaje estético y ético de la No violencia. Estos elementos están,

en mi opinión, profundamente presentes en el trabajo de BPG. En ambas iniciativas existe un simbolismo cromático y semántico ligado al uso de los hilos: el hilo alude a un resarcimiento de la estructura social que se ha quebrado e implica un rechazo a la perpetuación del ciclo de la violencia. En su página web,⁶ las mujeres que conforman La Ruta explican este uso del simbolismo cromático: el amarillo para la verdad, el blanco para la justicia, el verde para la esperanza y el azul para las compensaciones. En sus marchas bordan tapices con banderas e imágenes y utilizan el tejido como una metáfora que alude a las conexiones y a los ciclos y, en particular, a la desconstrucción del significado de la violencia y a la construcción de una cultura de la coexistencia pacífica, la que no depende únicamente de la ausencia de guerra sino de “la reconstrucción moral, ética y cultural de cada pueblo, ciudad o región”.⁷

El segundo ejemplo lo encontramos en el Chile de Augusto Pinochet, en el movimiento de las arpilleristas, quienes eran mujeres trabajadoras, campesinas, etcétera, que desde su necesidad de supervivencia ante la miseria y la pobreza extrema elaboraron tapices que eran expresiones colectivas de resistencia ante la brutalidad de la represión impuesta por la dictadura. El movimiento surgió hacia 1973, en un inicio desde la clandestinidad, con la organización de talleres y con el apoyo de la Iglesia Católica. Las arpilleras no incluían historias sino que recreaban momentos de la vida cotidiana, ocupando un espacio en el cual la palabra no era posible: escenas que representaban la búsqueda de los desaparecidos, las detenciones arbitrarias, la pobreza extrema, etcétera. Como analizó Marjorie Agosín (2008), éstas tejedoras hablaban desde una habilidad considerada tradicionalmente como femenina, desde una técnica nacida de la imaginación y la necesidad, en la que las mujeres hacían converger temáticas, pero para las que escogían sus propios modos de expresión. Con ello, estas mujeres se convertían en sujetas políticas y en actrices de un cambio social a través de objetos testimoniales que eran, al mismo tiempo, una forma de denuncia social y de escribir la historia política. Sin embargo, como en el caso de los pañuelos que se bordan hoy en México, las arpilleras no son sólo un testimonio material; pues en cada hilo y en cada puntada se reconecta la historia de una vida truncada, la misma que se articula con la historia de la persona que lo bordó y con la propia historia de la arpillerera o del pañuelo, en tanto que objeto.

⁶ Véase La Ruta Pacífica de las Mujeres. En: <http://www.rutapacifica.org.co/>. consultada 15 julio 2014.

⁷ Véase La Ruta Pacífica de las Mujeres. En: <http://www.rutapacifica.org.co/>. Consultada 15 julio 2014.

Algunas teóricas como Agosín y como Eliana Moya-Raggio, profesora de la Universidad de Michigan, que han estudiado el caso de las arpilleras chilenas, coinciden en considerarlas como obras de arte que contienen narraciones de sucesos histórico-políticos y que tienen que ver con el mantenimiento de la memoria, con procesos de justicia y de verdad, pero también, y fundamentalmente, con la humanización y el reclamo por la vida en un contexto de terror (Moya-Raggio, 1984). La discusión en torno al arte, particularmente al arte popular, se vuelve pertinente y necesaria al analizar estas expresiones. En el caso de las arpilleras, por ejemplo, fueron claramente consideradas como una expresión colectiva y anónima de arte popular que pasaba por una necesidad de supervivencia de las mujeres; cuestión muy distinta a la del colectivo BPG, en el cual la expresión se origina en la responsabilidad individual y en la solidaridad política. En el ejemplo de las arpilleras se trataba además de una producción colectiva que se vendía para subsanar dicha necesidad.

Desde el comienzo de la iniciativa de “Bordar por la Paz”, en México se ha rechazado o se ha mostrado cierta reticencia a hablar de los pañuelos como si fueran objetos artísticos, ya que se considera que ello empaña su fuerza como vehículos de protesta y, sobre todo, los aleja de lo colectivo para volverlos objetos destinados al consumo de un reducido grupo social, consumidor tradicional del Arte (con mayúscula). No obstante, desde otra perspectiva, alejada de las instituciones encargadas de regular el gusto y la mirada sobre los objetos, también podríamos ver esta iniciativa como una forma de arte grupal que retoma ciertas técnicas de una práctica (que ha sido tanto artesanal como artística) y elabora objetos que buscan al mismo tiempo comunicar una denuncia y ser ellos mismos un soporte para la reconstrucción de las relaciones sociales minadas por la violencia. En este sentido, asumiendo la complejidad y las limitaciones para un análisis del colectivo Bordando por la Paz Guadalajara (en primer lugar las de nuestra investigación), desde la perspectiva artística o del arte popular, nos parece pertinente considerar los pañuelos bordados como narraciones estético-políticas que confrontan la estética de la vida con la estética de la violencia y de la catástrofe que hoy vive México; como producciones colectivas que no entran en la lógica del valor impuesta por el mercado, que buscan recuperar el valor que la vida ha perdido, generando una forma de justicia que pasa por el reconocimiento de la humanidad y por la no estigmatización de las víctimas, y que apela a la responsabilidad y a la concientización individual y colectiva.

BIBLIOGRAFÍA

- Agosin, Marjorie (2008), *Tapestries of Hope, Threads of Love: The Arpillera Movement in Chile*, Washington, Rowman & Littlefield.
- Cockburn, Cynthia (2009), *Mujeres ante la guerra: desde donde estamos*, Barcelona, Icaria.
- Ibarra Melo, María Eugenia (2007), "Transformaciones y fracturas identitarias de las mujeres en la acción colectiva por la paz", *Manzana de la discordia*, núm. 4, pp. 73-84.
- Jáuregui, Rosario (2012), "Con hilo entreverado, las mujeres tejen toda una historia de identidad", *La Jornada*, 19 de junio, México. En: <http://www.jornada.unam.mx/2002/06/19/13an1cul.php?origen=cultura.html>.
- Joly, Maud (2009), "Guerre civile, violences et mémoires: retour des victimes et des émotions collectives dans la société espagnole contemporaine", en Luc Capdevila y Frédérique Lamgue, *Entre mémoire collective et histoire officielle. L'histoire du temps présent en Amérique latine*, Rennes, PUR, pp. 113-125.
- Martín-Baró, Ignacio (ed.) (1990), *Psicología social de la guerra: trauma y terapia*. San Salvador, UCA.
- Moya-Raggio, Eliana (1984), "Arpilleras': Chilean culture of resistance", *Feminist Studies*, vol. 10, núm. 2, pp. 277-290.
- Tarrés, María Luisa (2007), "Las identidades de género como proceso social: ruptura, campos de acción y construcción de sujetos", en Rocío Guadarrama y José Luis Torres (coord.) (2007), *Los significados del trabajo femenino en el mundo global: estereotipos, transacciones y rupturas*, Madrid, Anthropos/UAM, pp. 25-40.
- _____ (1996), "Más allá de lo público y lo privado: reflexiones sobre la participación social y política de las mujeres de clase media en Ciudad Satélite en Orlandina de Oliveira (coord.). *Trabajo, poder y sexualidad*, México, El Colegio de México, pp. 197-218.
- _____ (1991), "Campos de acción social y política de la mujer de clase media", en *Textos y pretextos. Once estudios sobre la mujer*, México, COLMEX, pp. 77-115.



IX. COOPERATIVA DE MUJERES DE TEOTITLÁN DEL VALLE, OAXACA

Josefina Jiménez
Artesana
Testimonio

Bueno, les voy a hablar un poco de lo que es la cooperativa de mujeres *Dgunaa ruyin chee lahady* (“Mujeres que tejen sarapes”) de la comunidad de Teotitlan del Valle. Siempre habían sido los hombres los que tejían sarapes, ya que anteriormente las mujeres tejían en telar de cintura. Cuando los españoles llegaron nos trajeron lo que se llama el telar de pedal, entonces ya empezaron los hombres a tejer y todo el proceso desde cardar, hilar y teñir la lana era de las mujeres, pero al final era el hombre el que tejía, y él tenía que vender el tapete; el trabajo que hacía la mujer no tenía un pago. Pero como en 1970 empezaron otra vez las mujeres a tejer, pero siempre ha sido el hombre quien sale a vender, quien comercializa los tapetes, a veces por medio de intermediarios; nos daban la materia prima y nos rentaban los telares.

En 1992 un grupo de mujeres nos organizamos, todas jefas de familia, buscando la manera de vender nuestro propio producto. Porque nosotras tejíamos, hacíamos todo el proceso, pero pues teníamos que trabajar por medio de intermediarios y muchas veces la mano de obra era muy mal pagada, o no se tenía material y nos tenían ahí paradas ocho días sin trabajo. Nos organizamos para comprar nuestro propio telar, nuestra propia materia prima, pero esto no fue fácil, tal como lo habíamos pensado hacer. Porque teníamos que enfrentar a la misma comunidad, a nuestra propia familia, a los hombres; nadie nos creía que queríamos hacer una cooperativa para trabajar y vender directamente del productor al consumidor.

Para esto teníamos que solicitar un crédito, cuando nos dijeron que sí se puede hacer, teníamos que estar organizadas por medio de un acta constitutiva y teníamos que levantar actas y no sé qué, y pues nadie sabía hacerlo porque nosotras en nuestra comunidad éramos mujeres, y pues ninguna había estudiando, algunas teníamos terminada nuestra primaria, pero muchas de las mujeres no, apenas habían estudiado segundo o tercero de primaria. Entonces no sabíamos ni

cómo hacerlo ni como expresarlo, porque en nuestra comunidad se habla el zapoteco y todas hablan en zapoteco, y no sabíamos cómo hacer un acta constitutiva. Buscamos en muchos lugares a ver quien nos podía apoyar, pero al final logramos nuestro primer objetivo cuando solicitamos nuestro primer crédito.

Pero teníamos que tener el aval del presidente municipal y cuando fuimos con él le planteamos nuestra inquietud y nos dijo: “no se puede a menos que yo lo plantee a la comunidad y a ver qué nos dicen”. Sabíamos que esto no iba a ser posible porque las reuniones, las asambleas, siempre eran de hombres, a partir de las 10 de la noche empezaban las asambleas para terminarlas a la una de la mañana y ninguna mujer podía participar. Entonces no sabíamos ni por dónde empezar; hablamos con la persona que nos estaba apoyando, que no se podía porque los hombres no nos iban a apoyar, y ella dijo pues que la haríamos a nombre de nosotras y logramos nuestro primer crédito, para la materia prima; pero no teníamos telares y los telares nos los rentaron los intermediarios y a través de Pro Derechos de la Mujer, solicitamos también un crédito para los telares, compramos nuestros propios telares pero nos faltaba lo más difícil: el mercado, dónde vender nuestro producto y así batallamos hasta lograr que la gente creyera en un grupo de mujeres. Pero esto nos costó mucho, porque muchas de las mujeres se desanimaron por las críticas de la misma comunidad, de los mismos hombres; había algunas que tenían esposos y ya no las dejaban salir, porque las mujeres siempre han estado en la casa trabajando y cuando empezamos a salir pues todo mundo decía que adónde íbamos, que los papás o los esposos estaban dando mucha libertad a las mujeres de salir, entonces ya muchas no se aguantaron las críticas y se quedaron otra vez en casa.

Nosotras, cuando ya vimos que empezamos a caminar solas, entonces ahora sí decidimos ir a las asambleas donde se nombra a las autoridades, para ver qué pasaba en las asambleas, porque no nos invitaban a las mujeres. La primera asamblea a la que fuimos pues los hombres nos corrieron de ahí, porque dijeron que qué hace un grupo de mujeres en una asamblea donde se nombran autoridades, que las mujeres nunca van a ser nombradas, y nos corrieron y ya nos quedamos un buen tiempo sin asistir, Hasta que un día cuando vieron que por nuestro trabajo se veía que estábamos saliendo adelante, entonces nos mandaron un citatorio, donde nos invitaban a la asamblea de la comunidad para que participáramos como grupo, y esa fue nuestra primera asamblea cuando participó nada más el grupo de mujeres, porque la nuestra es la primera cooperativa que se organizó en Teotitlán del Valle, anteriormente no había ninguna.

Entonces cuando nos organizamos y vieron las demás mujeres que no participaban en la cooperativa que habíamos asistido a reuniones, se animaron a ir

y ahorita en cada asamblea del pueblo que se hace hay muchas más mujeres que hombres, y eso nos da mucho gusto porque ya logramos dar ese paso, y ya las mujeres opinamos y decidimos qué es lo que queremos y lo que no queremos.

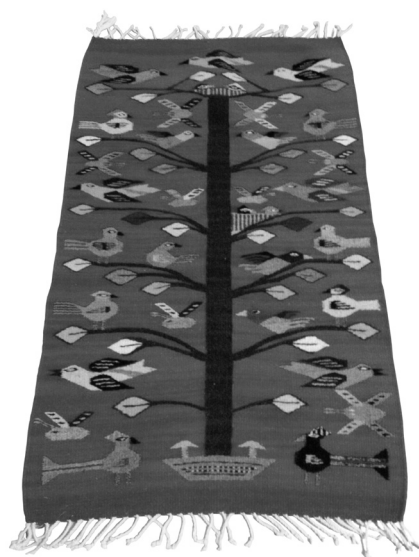
Aunque todavía nos faltan muchas cosas, por ejemplo, a nosotras como mujeres productoras se nos han abierto muchas puertas, pero qué pasa cuando llega a la comunidad una persona que nos busca, entonces si le preguntan a un hombre nunca, el hombre nunca va a decir dónde está la cooperativa, siempre les dicen: “no pues creemos que ya desaparecieron, creemos que no están aquí en el pueblo”. ¿Por qué? Porque vieron que ya sabemos caminar solas, ya no dependemos de los hombres y pues esto ha sido un gran ejemplo también para otras, porque ahorita hay muchas más cooperativas, hay cooperativas de hombres otras cooperativas de mujeres, pero la satisfacción es para nosotras porque fue la primera cooperativa y batallamos mucho, porque eran no solamente críticas sino a veces amenazas.

Bueno y siguen las mujeres así, y que si a las mujeres les va a tocar un cargo pues para ellos era como castigarnos, y que se me nombra, se me dio un cargo de la comunidad. Pero pues para mí fue de mucho agrado porque me nombraron a mí en el comité del DIF municipal. Porque cuando dijeron: “pues si las mujeres ya empezaron a trabajar, pues ahora también que tengan un cargo para que se entretengan más”. Pero a mí me dio mucho gusto ser parte del comité del DIF, y por eso también batallamos, porque fue éste el primer cargo que tuve y pues nadie nos decía ni cómo empezar.

Entonces nosotras mismas buscamos a ver cómo ayudamos a las mujeres, como ayudamos a los niños, conseguimos que llegaran despensas, que llegara leche para los niños, hicimos un censo de quienes lo necesitan más y para mí fue una gran satisfacción porque lo pude hacer. Y ya después de eso pues el comité del DIF ya está formado con más mujeres, ya hay otros comités del centro de salud. Aunque para otros cargos no nos lo permiten en la comunidad. Hay unos cargos para llegar a ser presidente municipal y todo eso, y hay que empezar desde niños; se nombran para servir a la comunidad y teniendo cinco o seis cargos ya pueden llegar a ser presidente municipal. Como nosotras nunca empezamos desde niños, sólo ya de grandes nos dieron cargos, creo que nunca vamos a llegar a ser presidentas municipales.

Pues esa es mi experiencia y eso nos ha servido mucho porque, por ejemplo, la artesanía nos ha ayudado mucho a sacar a nuestra familia adelante, a nuestros hijos, para que tengan estudios más avanzados y con una mentalidad diferente, no como nos hicieron creer que nosotras las mujeres teníamos nuestro lugar en la cocina y que los hombres tenían otro lugar, y que los hombres tenían que estudiar y las mujeres no porque las mujeres nunca lo van a necesitar. Pero ahorita nuestros

hijos nos dan mucha satisfacción, pues ellos ya tienen otra mentalidad. Nuestro trabajo nos ha llevado, además, a conocer a otras personas; nosotras hemos exportado a Francia y fue una experiencia muy buena porque exportamos dos mil tapetes y fue nuestra primera experiencia. Y ya después nos invitaron, estuve en España, estuve en Chicago, promoviendo toda la artesanía de la cooperativa. Esto es un poco de nuestra experiencia que quería compartir.



Josefina Jiménez, *Árbol de la vida*, sarape tejido, Teotitlán del Valle, Oaxaca, 2014.
Foto: Lisa Churchill.



TERCERA PARTE

Sobre hechos y arte-hechos







X. JOSEFINA AGUILAR: *AUTORRETRATO*

Liliana Elvira Moctezuma

En el pueblo de Ocotlán de Morelos, en la región de los Valles Centrales del estado de Oaxaca, vive una familia de artistas populares que con sus piezas ha logrado llegar más allá de las fronteras de México. Las hermanas Guillermina, Josefina, Concepción e Irene Aguilar abren las puertas de sus casas todos los días en espera de turistas y coleccionistas que llegan hasta ahí para comprar alguna de sus figuras, fotografiarlas, simplemente conocerlas o hasta hacerles una entrevista. Su madre, Isaura Alcántara, les enseñó el arte del modelado en barro desde pequeñas, por lo que hoy en día, cada una a su manera, ha logrado hacerse de un público y de cierto reconocimiento.

Hace algunos años visitamos Ocotlán con el interés de conocer a estas mujeres y comprarles algunas de sus figuras. Sin embargo, al observar detenidamente sus piezas, el trabajo de una de las hermanas cautivó mi atención, pues ella era la única que modelaba los rostros de sus figuras con las manos y con la ayuda de una espina de maguey: este era el trabajo de Josefina Aguilar Alcántara (1945). Ésa es la razón para escribir acerca de ella: de su vida, de su proceso de trabajo, de sus obras y de la recepción que tienen; con la intención de hacerle un reconocimiento, ya que en México no se ha valorado suficientemente y, más bien, se ha invisibilizado el trabajo de las artistas populares, debido, principalmente, a que provienen de un ambiente rural y de una condición socioeconómica poco privilegiada, a que los materiales que utilizan en su proceso de creación son muy rústicos y, además, a que son mujeres. Por lo tanto, el propósito era denunciar esa ausencia de estudios sobre las mujeres artistas populares, al mismo tiempo que hacer un pequeño homenaje a la vida y obra de esta artista.

Josefina Aguilar ha creado todo un universo de personajes fantásticos, reales, eróticos y religiosos, inspirada en su entorno, en sus creencias y en los pedidos de la gente que ha llegado a su taller: sobre las mesas en las que exhibe sus piezas podemos observar catrinas, “friditas”, mercaderas, damas de la noche, santos, vírgenes y sirenas. Pero ninguna pieza ejemplifica mejor la intención de la investigación que su *Autorretrato*, pieza con la que ella misma ha buscado reconocerse y



expresarse como artista, reflejarse como mujer y darle significado a las cosas que la rodean y que le dan identidad, como su trabajo, su familia y su comunidad. Además, el hecho de que haya decidido retratarse es un acto de subversión frente a esa invisibilidad en la que se encuentran muchas mujeres artistas. No es en vano que dicha temática sea prácticamente inexistente en el arte popular mexicano.



Josefina Aguilar trabajando, Ocotlán de Morelos, Oaxaca. 2014

A lo largo de la historia la mujer ha sido tratada casi siempre como objeto del arte y, salvo algunas excepciones, se le ha mantenido alejada del círculo público de la creación. Sin embargo, las mujeres que tuvieron acceso al arte recurrieron frecuentemente al autorretrato, lo que se hizo aún más popular a lo largo del siglo XX. Para la artista Sandra Escohotado “el autorretrato [...] fue utilizado para sustituir la única mirada existente, la masculina, por una que hablara desde los ojos de las mujeres y sobre las mujeres” (Escohotado, 2005, 237). De esa manera, las artistas se convirtieron en su principal fuente de inspiración artística.

Las mujeres artistas comenzaron a recrear su imagen y su cuerpo en la obra que realizaban como una manera de empoderamiento. De esta forma, con sus autorretratos continuamente infringían el límite entre lo público y lo privado, al plasmarse tal cual querían ser vistas y al crear su propio lenguaje para ello mediante la simbolización de objetos cotidianos que las acompañaban en sus obras. Uno de los ejemplos más importantes lo encontramos en la obra de Frida Kahlo, cuyos autorretratos estaban cargados de símbolos en el uso de frutas, animales o hasta del mismo lenguaje plástico del arte popular.



Es importante señalar lo anterior, ya que Josefina Aguilar se ha apropiado de la figura de Frida Kahlo al interpretar sus autorretratos en barro y adaptarlos según su gusto y su sentir. Por ejemplo, ha hecho “friditas” con un hijo, afirmando que si Frida Kahlo no tuvo hijos en vida, ahora que está muerta ella, Josefina, por medio de su arte se los puede dar (Aguilar, 2008). Según cuenta, comenzó a hacer “friditas” a partir de que vio un libro en una librería en Oaxaca, porque pensó que esa mujer de trenzas se parecía mucho a ella. Esto, aunque es difícil de comprobar, nos permite suponer porqué Josefina Aguilar empezó a representarse a sí misma en barro. Tal vez, al acercarse al arte autobiográfico de Frida Kahlo, Josefina Aguilar decidió que también quería contar su historia; pero esto sólo es una hipótesis, pues ella dice no recordar en qué momento comenzó a autorrepresentarse en su cerámica.

La diferencia entre el momento en que Josefina Aguilar modela una “fridita” o su autorretrato y el de cualquiera de sus otras piezas, es que con las primeras busca retratar su propia alma o el alma de una mujer con la que se siente identificada; mientras que en sus otras figuras comunica una temática con una serie de rostros que, aunque expresivos, son anónimos; dando así una mayor importancia a su indumentaria o los objetos que las acompañan. Aunque estas figuras también son interesantes, queda claro que sólo al momento de hacer sus retratos nos presenta una historia y un sentir. A decir de Eli Bartra: “Una de las características fundamentales del retrato (del tipo que sea), es que capta los rasgos distintivos de la persona retratada, su singularidad, incluso más allá de los rasgos estrictamente físicos del rostro” (Bartra, 1996: 89).

El *Autorretrato* de Josefina Aguilar no sólo capta, precisamente, como se percibe físicamente a sí misma, sino que agrega elementos con los que ella se caracteriza. Esta pieza mide aproximadamente un metro de alto, lo que le permite que su figura esté acompañada de muchos elementos referentes a los inicios del trabajo de su familia en el barro y a las labores que actualmente desarrollan sus hijos y su hija. Su rostro visto de frente es sonriente y con mirada alegre; está vestida con una blusa bordada que es típica de su región, como las que usa diariamente, lleva aretes y un collar de muchos colores brillantes, como los que suele utilizar en su arte. También usa una falda amplia, la cual desempeña un papel muy importante, ya que es el “lienzo” que utiliza para contarnos su historia. Sobre su cabeza sostiene una charola con campanas de barro en forma de animales que tocan distintos instrumentos musicales, lo que para ella es una manera de plasmar el trabajo que hacían sus padres y el que hacía Luis García, su esposo, antes de casarse (*Diario de campo*, 2014). A los lados de su cabeza están el Sol y la Luna, que representan el día y la noche; sobre sus hombros hay unas flores, las



cuales son un cultivo importante de su región y continuamente aparecen en su arte como elemento decorativo.

En una de sus manos sostiene una figura en la que de nuevo se representa a ella misma mientras modela una mercadera con candelabro, como las que empezó a hacer cuando salió de la casa materna, y frente a ella está su esposo que también está trabajando el barro; todo esto con la barda rosa que distingue a su casa dibujada en el fondo. En la otra mano lleva a la Virgen de Guadalupe, a la que le tiene una gran devoción, y a su lado está su hijo mayor que era policía y murió en un operativo contra unos narcotraficantes hace ya más de 20 años. Al ser la maternidad y la religión muy importantes en la vida de Josefina Aguilar, se entiende que colocar a su hijo al lado de la Virgen simboliza su fe y el dolor que aún siente por esta pérdida.



Josefina Aguilar, *Autorretrato*, Ocotlán de Morelos, Oaxaca, 2014

Josefina relata que cuando empezó a hacer esta figura sólo colocaba a su madre, a su padre y a su esposo, hasta que alguien le preguntó por qué no ponía también a sus ocho hijos y a su hija. Así que, con pequeñas figuras de barro adheridas con la técnica del pastillaje —la cual consiste en pegar pequeñas piezas de barro a una más grande con la ayuda de una pasta de barro más ligera— retrató a cada uno de sus hijos y a su hija; las que han ido cambiando con el tiempo de acuerdo a las actividades que desarrollan en cada momento y al estilo que dieron a su arte. Por ejemplo, a Roberto, el menor, antes lo hacía estudiando y ahora lo hace

trabajando el barro. A Demetrio, quien ha desarrollado un estilo propio que se inspira en leyendas y en las tradiciones del Día de Muertos, lo hace acompañado de un árbol con una calavera en colores ahumados, algo que ella considera distintivo en sus obras; mientras que a Juan José lo retrata modelando una catrina (*Diario de campo*, 2014). Es curioso es que, a pesar de que casi todas las esposas de sus hijos ayudan en alguna parte del proceso de la elaboración y distribución de las piezas de barro, la única que retratada trabajando al lado de su esposo es su propia hija Leticia.

En la parte inferior del vestido de Josefina están su madre, Isaura Alcántara, y su padre, Jesús Aguilar, elaborando sahumerios y apaxtles, los que vendían en el mercado del pueblo antes de hacer las figuras que le darían fama y cuya técnica heredaría a sus hijas. Josefina Aguilar relata que, en un principio, su madre firmaba sus propias piezas con el nombre de su padre, así que cuando ella también comenzó a trabajar el barro a los ocho años firmaba así, ya que, como narra Demetrio García Aguilar, mientras una mujer viviera en casa de su padre no tenía independencia (García Aguilar, 2008). Fue hasta que se casó cuando comenzó a firmar las piezas con su nombre. Esa idea de que el trabajo hecho por un hombre es el que tiene valor probablemente aún prevalece al momento de no representar en esta figura a las esposas de sus hijos, pero sí al esposo de su hija. Actualmente, el nombre de Josefina Aguilar es el más reconocido, por lo que casi todas las piezas están firmadas con él.

Al hacer su *Autorretrato*, Josefina Aguilar encuentra la posibilidad de narrar su propia historia como mujer y como artista popular, y se enfrenta a la idea de que el arte hecho por un hombre tiene más valor. Al elaborar esta figura, Josefina se revaloriza como artista, como mujer y como madre, las dos cosas que parecen ser las más importantes en su vida.

Conocer en profundidad y analizar esta pieza ha sido una manera de comprender muchos rasgos de su arte y de su propia historia. Algunas de estas características han sido decisivas para el acercamiento al trabajo de esta artista desde el punto de vista del feminismo. Aunque el arte de Josefina Aguilar no tiene la intención de ser feminista, ya que no tiene el propósito de denunciar el estado de subalternidad de la mujer, puede decirse que el que busque representar y visibilizar a mujeres que están en diferentes condiciones, incluida ella misma como artista, es subversivo y nos indica que en su arte puede haber algo de feminismo involuntario, como lo categoriza Eli Bartra: “El arte feminista involuntario es aquel que de una manera u otra expresa la situación de opresión de las mujeres. Puede no impugnarla directamente, pero el hecho de expresarla sin reivindicarla o mistificarla es importante para conocer la realidad” (Bartra, 2003: 58).

Al hablar de las creaciones de Josefina Aguilar también lo hago de un arte femenino, basada en la premisa de que no existe el arte neutro (Bartra, 2003, 58). Como lo indica la crítica de arte Lucy Lippard: “la experiencia de la mujer en la sociedad (social y biológica) es diferente a la de un hombre. Si el arte está hecho desde dentro, entonces el arte de hombre y mujeres debe ser diferente” (citada por Escotado, 2005: 235). Por lo tanto, el *Autorretrato* de Josefina Aguilar es una obra de arte femenino a la que claramente podemos acercarnos por medio del feminismo.

Lamentablemente, en octubre de 2013 Josefina Aguilar perdió la visión en ambos ojos a consecuencia de la diabetes. A pesar de los esfuerzos de su familia por ayudarla, el daño ha sido irreversible, pero, de cualquier manera, ella no ha dejado de trabajar y elaborar figuras de barro. Es impresionante cómo aun sin ver, sus manos modelan con gran pericia el barro, aunque para los detalles finales necesite ayuda de su familia. Incluso afirma que su *Autorretrato* es una de sus piezas más populares y la siguen elaborando.

BIBLIOGRAFÍA

- Bartra, Eli (2003), *Frida Kahlo, mujer, ideología y arte*, Barcelona, Icaria.
- _____ (1996), “Por las intermediaciones de la mujer y el retrato fotográfico: Natalia Baquedano y Lucero González”, *Política y Cultura*, núm. 6, primavera México, UAM-X, pp. 85-109.
- Escotado Gil, Sandra (2005), *Autorretrato, arte y mujer*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid-Facultad de Bellas Artes.

OTRAS FUENTES

- Aguilar Alcántara, Josefina (2008). Entrevista realizada el 18 de julio de 2008 en Ocotlán de Morelos, Oaxaca, por Liliana Elvira Moctezuma, México.
- Diario de campo* (2008), Primera visita: del 7 al 25 de julio de 2008, Ocotlán de Morelos, Oaxaca.
- Diario de campo* (2014), Visita del 3 al 5 de abril de 2014, Ocotlán de Morelos, Oaxaca.
- García Aguilar, Demetrio (2008), Entrevista realizada el 17 de julio de 2008 en Ocotlán de Morelos, Oaxaca, por Liliana Elvira Moctezuma, México.



XI. LAS MUJERES Y LA VIOLENCIA EN LOS EXVOTOS PINTADOS: UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO

María J. Rodríguez-Shadow
Instituto Nacional de Antropología e Historia
(INAH-DEAS)

Lilia Campos Rodríguez
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
(BUAP)

INTRODUCCIÓN

En este texto mostramos algunos ejemplos de cómo la violencia masculina se manifiesta en los exvotos pintados expuestos en santuarios mexicanos y en colecciones privadas; asimismo, nos proponemos plantear las definiciones conceptuales que resultan indispensables para enmarcar el complejo fenómeno de la violencia hacia las féminas.

Las agresiones hacia las mujeres se refieren a todas aquellas acciones desarrolladas por los hombres con el propósito explícito de ocasionar un daño psíquico y físico que puede implicar amenaza, coerción o intimidación con el fin de lograr su sometimiento. Estos ataques pueden producirse en un contexto público o privado, rural o urbano, así como en el campo de lo económico, lo político, lo social, o en el terreno de lo sexual. No cabe ninguna duda de que en los episodios violentos se despliegan una serie de actos que quebrantan la integridad corporal, mental y sexual de las mujeres a quienes se les imponen (Rodríguez-Shadow y Campos Rodríguez, 2011).

La posibilidad de que los hombres, como colectivo, sean capaces de someterlas a esa violencia psíquica y física tiene su base en las jerarquías de género que son legitimadas por el orden patriarcal al que subyacen diversos mecanismos tanto materiales como simbólicos. Uno de ellos es el estereotipo, que es un dispositivo de carácter ideológico que favorece la legitimación y la reproducción de las desigualdades de género que contribuyen a consolidar las condiciones sociales y económicas en las que se sustenta esa discriminación. Otro elemento reside en el poder masculino, que se revela en miradas, actitudes, fuerzas, maniobras, controles, así



como en las formas de dominación en la esfera de las representaciones sociales y en los cuerpos femeninos (Rodríguez-Shadow y Campos Rodríguez, 2014).

Barrera, Suárez y Sam afirman que “Cuando se alude a la violencia de género, se habla de la violencia que se ejerce en contra de las mujeres y en las relaciones de poder que se establecen con personas del sexo contrario, puesto que este tipo de violencia se sustenta en las relaciones de inequidad y asimetría del poder presente en todos los niveles de la organización social” (2013, 21).

En opinión de estas investigadoras, en la sociedad mexicana predomina una fuerte desigualdad entre los géneros que se relaciona con la pobreza, el analfabetismo, la discriminación y la injusticia social en general. No obstante, se reconoce que la violencia hacia las mujeres se está presente en todos los niveles educativos, estratos sociales y grupos étnicos. La violencia de género es la práctica más extendida e invisible, la que a través del tiempo se ha ido naturalizando y ocultando en el modelo patriarcal (Barrera, Suárez y Sam, 2013: 26).

El vínculo entre violencia y discriminación de género es indisoluble y debe ser tomado en cuenta para entender la violencia contra las mujeres. Esas agresiones se sustentan en las relaciones de poder que establecen normas sobre cómo deben ser las conductas y los deseos de hombres y de mujeres para preservar el orden social vigente. Dichas inequidades en las cuotas de poder producen violencia porque suponen, en esencia, el predominio y valoración de las pretensiones, necesidades y creencias de los hombres como por encima de las mujeres (Barrera, Suárez y Sam, 2013, 21, 24, 25).

En el siguiente apartado examinamos los estudios más relevantes sobre los exvotos, expresión estética popular que constituye como una fuente muy importante de datos sobre las relaciones entre los géneros en el México actual.

INVESTIGACIONES SOBRE LOS EXVOTOS

La palabra exvoto proviene del latín *ex* y *votum*, que significa “promesa de”, y se refiere al objeto, elaborado de diferentes maneras y materiales, que un creyente expone en un lugar sagrado en reconocimiento a los supuestos beneficios que recibió de una o varias divinidades (Rodríguez-Shadow, 2003c; Rodríguez-Shadow, 2008).

El estudio de los exvotos ha sido abordado desde la óptica de la historia del arte (Sánchez, 1990), la arqueología (Prados, 1992; Rueda, 2008), la antropología (Arias, 2000; Bartra, 1995; Rodríguez-Shadow y Campos Rodríguez, 2010), la sociología (Luque, 2004; Bédard, 1997), entre otros campos disciplinarios.

Los exvotos han sido, desde la antigüedad, artefactos empleados para comunicarse con entidades divinas con el fin de solicitar favores o agradecer alguna protección recibida (Romandía de Cantú, 1978); generalmente, los protagonistas de estas manifestaciones votivas han sido hombres. Los exvotos pueden tener una intención de petición y súplica o de gratitud y reconocimiento (Rodríguez Becerra, 1981). El amparo que se solicita, generalmente, tiene que ver con cuestiones prácticas, como recuperar la salud minada por alguna enfermedad o por accidentes (Rodríguez-Shadow, 2002; 2003a), aunque también se encuentran mediaciones relacionadas con asuntos más mundanos, como librarse de la cárcel, obtener un diploma o recuperar un animal perdido (Luque, 2007).

Los exvotos, importantísima expresión estética de la religiosidad popular, desde luego, han variado según las diferentes culturas, creencias religiosas, épocas históricas, regiones geográficas (Izquierdo, 2004), al igual que en muchos otros sentidos: son distintos los materiales con los que se elaboran, las imágenes a quienes se dedican, su forma, el diseño, la técnica y su significado, entre otras cuestiones (Luque y Beltrán, 2000).

Estas manifestaciones artísticas de carácter religioso han sido elaboradas a partir de diversos materiales físicos (Prados Torreira, 1992) y orgánicos —tales como cabellos, cordones umbilicales— (Claassen, 2013, 223), por ejemplo, y recientemente se ha popularizado el empleo de papel, de fotografías o de artefactos como muletas o bastones, incluso velos y ramos nupciales; no obstante, en este artículo hemos colocado nuestra mirada sólo en los exvotos pintados, como ya se ha mencionado.

Generalmente, estas obras pictóricas son de pequeño formato y pueden incluir un relato gráfico de un hecho considerado —desde la perspectiva de quien lo elabora— prodigioso, ya que se da gracias a una divinidad por haberle salvado de un evento que pudo ser fatal.

Debe mencionarse que estas obras artísticas de carácter popular usualmente son elaboradas por artistas autodidactas a petición de la o el solicitante a partir de la narración de un evento calificado como extraordinario. En México los exvotos pintados han sido una fuente muy importante de estudios sociológicos, históricos y antropológicos del imaginario popular; en nuestro caso, como las expresiones estéticas y religiosas propias de un sector social o de un grupo específico, es decir, las mujeres sometidas a agresiones (Rodríguez-Shadow, 2003b; 2004a; 2004b).

Los santuarios son los lugares privilegiados en los que se encuentran estas prodigiosas muestras del arte popular mexicano, aunque también algunas colecciones privadas (como la de Frida Kahlo y la de Alfredo Vilchis Roque) nos

ofrecen un muestrario sorprendente que debe ser analizado, pues amplía nuestros horizontes de temáticas, determinantes estilísticas y expresiones estéticas (Rodríguez-Shadow, 2003c).

Los exvotos pintados, que constituyen narraciones representadas gráficamente, son un actos creativos individuales que al exponerse en un lugar público —como un santuario— se convierten en expresiones estéticas que se socializan; esto es, se transmite a los espectadores información que se considera personal pero a la cual se le otorga relevancia. Este acto puede contribuir a que se incremente el fervor popular hacia la imagen divina a la que hace referencia o fungir como un relato gráfico de un suceso privado e íntimo que se divulga, quizá, como una denuncia social.

En México la tradición de los estos exvotos data de la época colonial y ya desde ese período histórico los personajes que ocupaban el papel central eran hombres; este hecho continúa hasta la actualidad, pues sólo la tercera parte de los exvotos expuestos son mandados a hacer por mujeres.

Las pinturas votivas en las que aparecen mujeres que protagonizan estas narraciones pictóricas comenzaron a presentarse hasta principios del siglo xx. En muchas de esas obras las mujeres solicitan la ayuda celestial para sanar padecimientos, salir indemnes de accidentes o ilesas de situaciones en las que se hallan expuestas a las agresiones masculinas: violaciones sexuales, ataques físicos y actos intimidatorios, entre otras.

Mediante el escrutinio de estas pequeñas obras de arte que han sido ofrendadas por las mujeres a una imagen divina que inspira su devoción es posible atisbar su universo simbólico, así como sus preocupaciones cotidianas, los que revelan asuntos muy íntimos a través de una forma de expresión artística socialmente aceptable; de este modo, es posible vislumbrar gráficamente la violencia física que frecuentemente sufren en silencio las mujeres, ya sea en los espacios públicos o privados.

UNA VISIÓN DE GÉNERO EN EL ESTUDIO DE LOS EXVOTOS

Los exvotos como expresiones artísticas en en las cuales las mujeres hacen pública la violencia que los hombres ejercen sobre ellas han sido estudiados muy poco, aunque ese interés ya se ha surgido. En ciertos casos, estas expresiones votivas se han analizado desde una perspectiva de género en diversos períodos históricos, localidades geográficas y grupos sociales. En México los acercamientos de Bartra (1995; 2008), Arias (2000), Luque (2004), Arias y Durand (2002) y Rodríguez-Shadow y Campos Rodríguez (2010) representan algunos ejemplos.

En las investigaciones referidas se observa no sólo la elección explícita de un enfoque de género, sino incluso una mirada feminista. Resultan evidentes el examen crítico de la composición de las imágenes y el paisaje y de los mensajes, así como la oposición sistemática a omitir la expresión de prácticas como la violencia física hacia las mujeres, la cual es escasamente expuesta, como ya hemos mencionado.

Algunos ensayos —como los de Bartra (1995), Bélard (1997) y Luque (2004)— enfocan su atención en el contexto patriarcal en el que se desenvuelve la vida de las mujeres y que los exvotos permiten inferir, como el hecho de que los hombres constituyan el eje central de la imagen. Luque (2004) plantea que, en efecto, en el proceso de la historia del arte en México se ha ido modelando la imagen de las mujeres, la cual ocupa una posición subordinada en relación con la de los hombres. En opinión de esta autora, la situación femenina en el escenario de los exvotos pintados es la de ser la alteridad, “aquella que no se conoce pero se controla” (Luque, 2004, 78), según sus propias palabras. La condición de las mujeres en esta sociedad patriarcal las coloca en un estado de alienación en el que ellas quedan fuera de sí mismas o, más bien, quizá en una circunstancia que les impide tener una identidad que no sea la que el patriarcado exige y demanda. Luque (2012) considera que a través de las indagaciones de las pinturas votivas podemos observar el papel tradicional que desempeñan las mujeres, el dominio que los hombres ejercen sobre nosotras y cómo ese ordenamiento social nos construye.

Las representaciones femeninas en los exvotos —reitera esta autora— continúan fortaleciendo un pensamiento unilateral que impone a las mujeres el desempeño de los limitados roles de “ama de casa”, “esposa” o “madre”, lo cual dificulta la posibilidad de lograr el reconocimiento social que les corresponde dada su importante contribución a la colectividad. Por esta razón, también propone que en algunas ocasiones las mujeres se han apropiado de este lenguaje pictórico para exponer las agresiones a las que se les somete. De este modo, en algunas pinturas votivas las mujeres exhiben ese ambiente que les es hostil y se rebelan ante esas relaciones asimétricas de poder. Por lo tanto, su estudio nos permite vislumbrar su oposición y resistencia a dicha situación de vulnerabilidad en la que la sociedad las ha colocado.

Luque (2004) señala además que los exvotos mexicanos del siglo XIX se caracterizan por una ausencia casi total de representaciones femeninas y se atreve a asegurar que ninguno de los que ella ha estudiado fue creado por una mujer. Desde su punto de vista, la frecuente omisión de imágenes de mujeres y la supresión de sus nombres cuando las hay dan cuenta del carácter patriarcal de esa época histórica. Enfatiza también que los únicos papeles que ellas llegan a encarnar son

los que se consideraban apropiados en la época: mujeres ejerciendo sus roles tradicionales, atentas a las necesidades de su familia y bajo la autoridad de un varón.

LA VIOLENCIA HACIA LAS MUJERES EN LAS PINTURAS VOTIVAS

De manera sucinta, en esta sección nos referimos a los exvotos pintados, especialmente en los cuales las protagonistas se encuentran en una situación de violencia en la que son víctimas sólo por el hecho de ser mujeres.

En términos generales, estas pinturas votivas ofrecen imágenes muy claras de la agresión que sufrieron y de la que resultaron ilesas, desde su perspectiva, por intercesión celestial. Sus testimonios pictóricos les permiten dar gracias por haberse salvado de ataques que apropiadamente podemos llamar “violencia de género”, los cuales tienen que ver con heridas físicas que podrían haber sido mortales o con violaciones sexuales, entre otros.

Consideramos que los dos exvotos expuestos en Chalma relacionados con los embates que padecen las mujeres en su propio hogar no son representativos de la realidad social; conjeturamos, más bien, que nos revelan la punta del iceberg de la violencia que los hombres se creen con derecho de imponer a sus cónyuges. Pensamos que esas pinturas nos muestran el drama cotidiano que sufren miles de mujeres.

Por ejemplo, Agustina Alvarado relata que:

[el día 19 de julio de 1938 a las 11 [...] del día se encontraba asiendo su comida cuando se aparece un infame [ilegible] de su misma familia agarrando un machete arrojandole el machete en la cavesa y almomento se encomendo al señor de Chalma [ilegible] completa salud gracias al Señor dedico esto como un recuerdo (sic) (Rodríguez-Shadow, 2004b, 260).

También está el caso de Luisa Zavala, quien en 1939 expresó:

[...] gracias al Señor de Chalma por el milagro patente que me hizo, iva con mi hijo por la calzada de Tlalpam a la altura de la caseta de policía de Tasqueña fuimos alcanzados por su papa y un primo de el sacandonos a un lugar solido fui golpeada por los dos, el primo se llevaba al niño, entonces me encomende al Señor de Chalma rogandole que si habia de sufrir el niño, mejor lo recogiera, en agradecimiento le dedico este retablo (sic) (Rodríguez-Shadow, 2004b, 260).

Asimismo, Arias reporta que en 1953 doña Paula García se “libró de un golpe de muerte de su esposo” (2000, 73). En la pintura el marido aparece a punto de propinarle un golpe con un tronco de madera mientras le ella implora arrodillada.

Arias (2000, 73) se refiere también al exvoto de Ana María F. de Falado, quien afirma:

Dedico este retablo a la Santísima Virgen de la Soledad que me salvó de la ira de mi esposo cuando pretendía matarme porque las malas lenguas le contaron que yo lo engañaba, como esto era una vil calumnia y la Santísima Virgen todo lo sabe lo hice entrar en razón y me salvé de morir por las malas lenguas (texto transcrito de la foto 1).



Foto 1. Exvoto dedicado a la Virgen de la Soledad, que salvó a Ana María de recibir la muerte a manos de celoso esposo
(Tomada de Arias y Durand, 2002).

Estos escasos ejemplos nos indican que la violencia conyugal era una constante en la pareja; no obstante su frecuencia, se trata de un tema que muy raras veces aparece en los exvotos.

En este contexto, no sólo las mujeres expresaban su gratitud; también los hombres han manifestado que agreden a sus esposas, como en el siguiente ejemplo referido igualmente por Arias:

Hallándome atribulado por haber herido a mi esposa, estar ella en el hospital y yo escondido, invoqué a la santísima virgen de San Juan prometiéndole publicar este [...] si volvía a mi lado y me libraba de la autoridad. Agradecido por este favor, cumplo mi promesa [sic] (2000, 73).

En cuanto a la prostitución, sabemos que es una actividad muy riesgosa en la cual las mujeres sufren ataques de diversos tipos. Las fotos 2, 3, y 4 evidencian los peligros a los que se exponen.



Foto 2. Imagen procedente de Jalisco, en la que una mujer agradece a la Virgen haber salido ilesa de una agresión a mano armada. (Tomada de Arias y Durand, 2002).



Foto 3. Una prostituta es apuñalada por un cliente disgustado. (Tomada de la colección Alfredo Vilchis Roque. En: <http://bambolia.blogia.com/2005/042001--font-size-3-i-curame-mucho-por-favor-i-font-.php>).



Foto 4. Una trabajadora sexual es amenazada por un hombre con un arma de fuego

(Tomado de la colección Alfredo Vilchis Roque. En: http://1.bp.blogspot.com/uz7gGPhWG8A/UJkMgqJyWQI/AAAAAAAAABC0/UeBqkrHb5a0/s320/ALFREDO_VILCHIS_-_Manos_magicas-425x522.jpg).

El acoso sexual y los intentos de violación son otros de los aspectos abordados en los exvotos.



Foto 5. Un hombre se acerca amenazante a una mujer en un paisaje rural.

El texto de esta pintura votiva es ilegible.
(Exvoto que procede de la obra de Marianne Béland, 2007.
En: <http://books.openedition.org/cemca/413>).

COMENTARIOS FINALES

El tema de este artículo constituye un primer acercamiento a la cuestión de los exvotos pintados en los que se manifiesta la violencia hacia las mujeres. Sorprende que, pese a que las agresiones son ubicuas, hay muy pocas pinturas votivas en las que se exponen estos eventos que hoy día constituyen un serio problema que aqueja a una de cada tres mujeres.

México es un país en donde existen numerosos santuarios que exponen muestras de exvotos; sin embargo, el número de los que narran estos ataques a las mujeres es exiguo. En este acercamiento inicial no pretendemos explicar el por qué, sino sólo iniciar una reflexión en ese sentido.

Conscientes de que la violencia conyugal es el pan de cada día en los hogares mexicanos, resulta desconcertante la escasez de su representación en los exvotos de mujeres expuestos en los santuarios de México. Las especialistas han propuesto varias hipótesis para explicar este fenómeno, algunas conjeturan que las mujeres no suplican a los entes divinizados que las protejan de este tipo de agresiones, aunque las sufran, debido a que ese tema les produce vergüenza, instituyéndose de esa forma en un tabú, en un tema que debe ser callado y permanecer como un asunto privado entre la pareja. Temen que la sociedad las señale y las rechace (Barrera, Suárez y Sam, 2013, 219).

Otras académicas han propuesto que las mujeres no ruegan al santo de su devoción que sus parejas no las agredan porque consideran que los hombres tienen el derecho de castigarlas si hacen algo mal o no cumplen con lo que se espera de ellas, puesto que la imposición de un correctivo es un privilegio masculino, un hecho considerado natural y que la sociedad sobrelleva y admite como parte de los deberes y responsabilidades de la pareja, y sus roles de género (Amorós, 2009; DeKeseredi, 2011).

Por su parte, Bartra (2008) expone una serie de reflexiones en torno a cómo se han realizado las investigaciones sobre el arte popular y subraya la necesidad imperiosa de relacionar esos estudios con el feminismo; la especialista considera que un esfuerzo en este sentido contribuiría a enriquecer tanto los conocimientos en el campo del arte como las pesquisas sobre los géneros, especialmente las de las mujeres. Esta reflexión coloca en la mesa de debate la relevancia de llevar a cabo indagaciones académicas sobre este proceso artístico visual, destacando y ponderando la creación, distribución, consumo y análisis iconográfico de las obras desde un punto de vista feminista, sin desatender los aspectos estéticos. La experta colige que la relación entre arte popular y feminismo no ha tenido una historia particularmente armoniosa. No obstante, esa situación puede ser transformada si

impulsamos los estudios que vinculen estos dos campos, arte popular y estudios feministas, ambos relevantes en el terreno de lo social y de lo político.

Debe reconocerse que el análisis de los exvotos pintados continúa captando el interés de las académicas, quienes consideran que esta expresión estética popular constituye una fuente inagotable de datos sobre el grupo que los crea. Por ello presentamos los estudios de Martínez Pérez y Piña Arellano (2013) y de Zires y Pernasetti (2014), los que se enfocan en los aspectos artísticos aunque sin adoptar una perspectiva de género.

Por ejemplo, en la investigación de Zires y Pernasetti (2014) se presentan los resultados de un estudio sobre las pinturas votivas que forman parte de la colección del Museo de la Basílica de Guadalupe en la Ciudad de México. Las autoras analizan las transformaciones que han sufrido en su estructura material, composición, formas pictóricas y en las maneras de narrar los sucesos milagrosos y dirigirse a la divinidad; por ello, consideran que estas expresiones estéticas votivas han adquirido significaciones diferentes en las últimas décadas.

En dicho ensayo se examinan los exvotos desde una perspectiva comunicativa y discursiva; así, los exvotos pintados son concebidos como un medio de comunicación que es simultáneamente un documento social, histórico y cultural específico, mediado tanto por los lenguajes escritos y la narración visual que lo configuran como por una manera discursiva de los eventos que se relatan. Por ello, en esas indagaciones se requiere tomar en cuenta los aportes de diferentes campos disciplinarios del lenguaje: como la semiología, la pragmática, el análisis del discurso, y el estudio de las formas en las que éste se expresa en distintos momentos históricos. Se trata de un estudio bien logrado, aunque no escudriñan el tema que aquí nos preocupa.

Por otro lado, en la investigación de Martínez Pérez y Piña Arellano (2013) se aborda la cuestión de la violencia durante el proceso migratorio, pero se omiten las referencias a las agresiones que sufren las mujeres en el transcurso del desplazamiento, sea por parte de las autoridades o de los compañeros sentimentales.

Para terminar, debemos señalar que la violencia en nuestro país, aunque es sufrida por una de cada tres mujeres, es escasamente representada en la pintura votiva, de ahí que la explicación de este fenómeno puede ser motivo de futuras investigaciones que empleen el enfoque de género.

BIBLIOGRAFÍA

- Amorós, Celia (2009), *Violencia contra las mujeres y los pactos patriarcales*, Madrid, Pablo Iglesias.
- Arias, Patricia (2000), “El exvoto femenino”, en *Artes de México*, núm. 53, pp. 64-73.
- ____ y Jorge Durand (2002), *La enferma eterna: mujer y exvoto en México, siglos XIX y XX*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara/El Colegio de San Luis.
- Barrera, Dalia, Blanca Suarez y Magdalena Sam (2013), *Violencia de género. Voces de tres generaciones*, México, GIMTRAP/INDESOL/CIISDER/SEDESOL.
- Bartra, Eli (1995), “Fe y Género. La imagería en los exvotos pintados”, en Carmen Novoa y Alejandro Carillo (eds.) *México imaginario*, México, UAM-X/CFEMC/GRESAL, pp. 71-90.
- ____ (2008), “Rumiando en torno a lo escrito sobre mujeres y arte popular”, en *La ventana. Revista de Estudios de Género*, vol. 3, núm. 28, diciembre, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, pp. 7-23.
- Bélar, Marianne (1997), “Un acercamiento a los exvotos del Santuario de San Juan de los Lagos”, en Marianne Bélar y Philippe Verrier (eds.) *Los exvotos del Occidente de México*, México, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, pp. 62-92.
- Claassen, Cheryl (2013), “Fertility: A Place-based Gift to Groups”, en María Rodríguez-Shadow y Susan Kellogg (eds.) *Género y arqueología en Mesoamérica. Homenaje a Rosemary Joyce*, México, Centro de Estudios de Antropología de la Mujer, pp. 223-244.
- DeKeseredi, Walter (2011), *Violence against Women: Myths, Facts and Controversies*, Toronto, University of Toronto Press.
- Izquierdo, Isabel (2004), “Exvotos ibéricos como expresión de fecundidad: A propósito de un bronce femenino del Instituto y Museo Valencia Don Juan de Madrid”, *Sagvntvm*, núm. 36, Valencia, Departament de Prehistòria i Arqueologia de la Universitat de València, pp. 120-140.
- Luque, Elin (2004), “Ellas querían construir un idioma propio: Selección de exvotos pictóricos mexicanos con imagen de la mujer como protagonista de la obra”, *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, tomo 17, Madrid, Facultad de Geografía e Historia-UNED-Departamento de Historia del Arte, pp. 215-237. En: <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/view/2425/2298>.
- ____ (2007), *El Arte de dar Gracias: los exvotos pictóricos de la Virgen de La Soledad de Oaxaca*, Oaxaca, Gobierno del Estado de Oaxaca/Casa Lamm/El Castor.
- ____ (2012), “Análisis de la evolución de los exvotos pictóricos como documentos visuales para describir “la otra historia” de México”, tesis doctoral, Madrid, UNED.

- _____ y Michelle Beltrán (2000), "Imágenes poderosas: exvotos mexicanos", en *Retablos y Exvotos*, México, Museo Franz Mayer/Artes de México, pp. 33-53.
- Martínez Pérez, Pablo y María del Refugio Piña Arellano (2013), "Migración internacional e imágenes de la violencia en los exvotos donados al niño de Atocha" en Edelmira Ramírez y Guadalupe Ríos de la Torre (coords.) *Estudios culturales, Prácticas diversas, enfoques pluralistas*, México, UAM-A, pp. 41-57. En: http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/649/Estudios_culturales_practicas_diversas.pdf?sequence=1#page=41.
- Prados Torreira, Lourdes (1992), *Exvotos ibéricos de bronce del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- _____ (2006-2009), *Arqueología y género, mujer y espacio sagrado: haciendo visible a las mujeres en los lugares de culto de la época ibérica*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- Rodríguez Becerra, Salvador (1981), "Exvotos pictóricos de Andalucía y América, planteamiento metodológico para un análisis comparativo", Sevilla, Universidad de Sevilla. En: <http://dspace.unia.es/handle/10334/285>.
- _____ (1985), "Exvotos de Andalucía. Perspectivas antropológicas", *Gazeta de Antropología*, núm. 4, diciembre. En: http://digibug.ugr.es/html/10481/13778/G04_01Salvador_Rodriguez_Becerra.html.
- Rodríguez-Shadow, María (2002), "La recuperación de la salud por medios sobrenaturales: un estudio de exvotos," VII Congreso Internacional Salud-Enfermedad, septiembre 6, México, pp. 1-8.
- _____ (2003a), "La salud y la enfermedad en los exvotos pintados mexicanos a través del tiempo," *Diario de Campo*, núm. 52, marzo, pp. 25-28.
- _____ (2003b), "Exvotos femeninos a advocaciones marianas," ponencia presentada en el Congreso de la Federación Internacional de Estudios de América Latina y el Caribe, septiembre, Osaka, Japón, pp. 22-30.
- _____ (2003c), "Women's Prayers: The Aesthetics and Meaning of Female Votive Paintings in Chalma", Eli Bartra (comp.) *Women and Folk Art in Latin America and the Caribbean*, Durham, Duke University Press, pp. 169-196.
- _____ (2004a), "Peticiónes y plegarias femeninas en los exvotos de Chalma," en *Creatividad invisible. Mujeres y arte en América Latina*, Eli Bartra (comp.) México, PUEG-UNAM, pp. 239-275.
- _____ (2004b), "Los exvotos femeninos, aspectos sociales y estéticos", conferencia, Puebla, UDLAP, 17 de marzo.
- _____ (2008), "La virgen María en los exvotos mexicanos", *Destiempos*, núm. 15, julio-agosto, México, pp. 340-352. En: http://www.destiempos.com/n15/rodriguezshadow_15.htm.

- Rodríguez-Shadow, María y Lilia Campos Rodríguez (2010), “Súplicas femeninas y respuestas celestiales en los exvotos” en *Santuarios, Peregrinaciones y Religiosidad Popular*, María J. Rodríguez-Shadow y Ricardo Ávila (eds.) Guadalajara, Universidad Autónoma de Guadalajara, pp. 129-156.
- Rodríguez-Shadow, María y Lilia Campos Rodríguez (2011), “Violencia contra las mujeres” en María J. Rodríguez-Shadow y Lilia Campos (eds.) (2011), *Mujeres. Miradas Interdisciplinarias*, México, Centro de Estudios de Antropología de la Mujer, pp. 163-183.
- _____ (2014), “La violencia hacia las mujeres. Una mirada desde la Psicología social” en José Luis Rodríguez Sánchez (comp.) (2014), *La psique de Isis. La construcción social y la identidad femenina*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, pp. 31-45.
- Romandía de Cantú, Graciela (1978), *Exvotos y milagros mexicanos*, México, Compañía Cerillera La Central.
- Rueda, Carmen (2008), “La mujer sacralizada. La presencia de las mujeres en los santuarios (lectura desde los exvotos ibéricos en bronce)”, en *Complutum*, vol. 18, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, pp. 227-235.
- Sánchez, Rosa María (1990), *Los retablos populares: Exvotos pintados*, México, UNAM.
- Zires, Margarita y Cecilia Pernasetti (2014), “El exvoto pictográfico guadalupano en el México contemporáneo una visión comunicativa y discursiva,” *Cultura y Religión*, vol. 8, núm. 1, Instituto de Estudios Internacionales-Universidad Arturo Prat. En: <http://ojs.unap.cl/index.php/culturayreligion/article/view/446>.



XII. OS REPASSOS NOS TEARES MANUAIS: A INVENTABILIDADE DAS TECEDORAS DE MINAS GERAIS

Amanda Motta Castro
UNISINOS, Brasil

A PESQUISA EMPÍRICA EM MINAS GERAIS

O artesanato corre junto com o tempo, e não quer vencê-lo. O artesanato não quer durar milênios nem está possuído pela pressa de morrer logo. Transcorre com os dias, flui conosco, desgasta-se pouco a pouco, não busca a morte nem a nega: aceita-a. O artesanato nos ensina a morrer e, assim, nos ensina a viver
(Octavio Paz, apud Lalada Dalglish, 2006, 07).



Entrada de uma loja, Resende Costa-MG/BR
Fonte: acervo da pesquisadora, 2011.



Este texto apresenta a pesquisa de doutorado já qualificada, intitulada “*Fios, Tramas, Cores, Repassos e inventabilidade: A Formação de tecelãs mineiras*”.¹ O objetivo principal da pesquisa é compreender e discutir como ocorre o processo de Ensinar e Aprender da tecelagem manual no município de Resende Costa no estado de Minas Gerais/Brasil.

De acordo com dados do Serviço Brasileiro de apoio às Micro e pequenas empresas (SEBRAE, 2005)² no Brasil existe cerca de cinco milhões de pessoas trabalhando com o artesanato, isso representa 0,5% do PIB.

O artesanato é definido como toda atividade produtiva de bens e artefatos realizada manualmente ou com a utilização de meios rudimentares com habilidade, destreza, qualidade e criatividade.

O estado de Minas Gerais, localizado na região sudeste do Brasil tem uma forte presença e tradição artesanal. Tal legado é conferido às mulheres indígenas, escravas trazidas da África e as portuguesas. Desta mistura temos um estado com expressão artesanal em diversas áreas: cerâmica, barro, pedra, madeira e fios. A pesquisa aqui apresentada tem a intensão de se debruçar no artesanato dos fios, em especial a tecelagem manual que de acordo com Conessa Vaz de Macedo (2003; 2006), Kodaria Mitiko de Medeiros (2002) e Claudia Duarte (2002), foi exercida no estado de Minas Gerais, sobretudo pelas mulheres, e atualmente, com base na pesquisa empírica podemos verificar que ainda hoje este é um ofício desenvolvido e ensinado especialmente pelas mulheres.

Localizado no interior do estado de Minas Gerais na região sudeste do Brasil, Resende Costa, município da Região das Vertentes, foi criado em 30/08/1911, tem área total de 631 561 km² e esta localizado a 186 km de Belo Horizonte, capital mineira.

A história do município começou quando foi erguido na primeira metade do século XVIII um rancho para abrigar tropeiros e viajantes, a movimentação dos mesmos deu origem ao povoado de Lajes, hoje chamado de Resende Costa. Em 1749 foi construída a Capela Nossa Senhora da Penha de França e estabelecidas oito casas entre elas do Inconfidente José de Resende Costa. No início a pequena população dedicava-se ao plantio de gêneros alimentícios e à criação de gado, Em 1912 o então povoado de Lage ganhou sua autonomia como município, receben-

¹ Sob a orientação da Prof^ª Dr^ª Edla Eggert, esta pesquisa de doutorado está em andamento e é realizada na Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS, no estado do Rio Grande do Sul/Brasil com financiamento da CAPES.

² Fonte: Serviço Brasileiro de apoio às Micro e pequenas empresas. Disponível em <http://antigo.sp.sebrae.com.br/topo/pol%C3%ADticas%20p%C3%BAblicas/arquivos_politicas_publicas/temas_debate_politicas_publicas_apoio_mpes.pdf> acessado em junho de 2011.

do o nome de Resende Costa uma homenagem aos inconfidentes (pai e filho) que viveram ali nos primórdios da população.

Hoje o município vive quase somente do artesanato têxtil, confeccionando, principalmente peças para a casa. Sua População, segundo dados do IBGE³ de 2010, conta com 10 941 habitantes.

Assim como na maioria do estado de Minas Gerais, Resende Costa foi colonizada por portugueses. No município há uma biblioteca municipal, que empresta livros para a comunidade, não existe cinema nem teatro. A cidade conta com um semáforo, dois postos de gasolina, três pousadas, uma praça, duas farmácias, uma igreja católica herança da colonização portuguesa, uma igreja Assembleia de Deus⁴ dois mercados e 98 lojas de artesanato.

A cidade vive hoje do artesanato, é a tecelagem manual que fornece trabalho para a população deste lugar, tanto direto como indiretamente. Aja vista os pequenos restaurantes, postos de gasolina e bares da cidade que sobrevive graças aos turistas que vem a cidade para comprar peças de tecelagem nas lojas e também nas casas da pequena cidade.

O artesanato têxtil desenvolvido em Resende Costa vem de longa data, primeiro este era feito para garantir o suprimento de utensílios para casa. Segundo relato das tecelãs mais velhas da cidade a tecelagem começou a ser feita para a venda por volta de 1950, esta foi à forma que as mulheres da cidade encontraram para terem dinheiro e ao mesmo tempo ficar em casa para cuidar da família e dar conta do trabalho doméstico bem como a criação dos filhos e filhas. Deste modo, as mulheres passaram a ensinaram suas filhas, netas, bisnetas o trabalho de tecer, para que também estas tivesse um “dinheirinho” e pudesse ficar cuidando da casa.

Na cidade onde acordamos com o barulho dos teares, o emprego para os homens estava cada vez mais difícil, por conta disso, as mulheres resolveram ensinar a tecelagem para os homens, hoje temos uma cidade onde a produção da tecelagem manual abarca homens e mulheres de todas as idades. Entretanto as mulheres são as que mais tecem e em suas mãos encontrasse o processo de ensinar e aprender da tecelagem manual.

³ Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística www.ibge.gov.br.

⁴ A AD é hoje a maior igreja em número de fiéis e templos no Brasil, perdendo apenas para a Igreja Católica. Também é a igreja que mais “ganha” fiéis por ano. Em sua grande maioria estão pessoas de classes populares, o que a torna inserida na cultura popular das pessoas. Ver: Amanda Motta, Castro. *Reafirmações do Feminino no Movimento Pentecostal: implicações no cotidiano 'ordinário' de tecelãs*, São Paulo, Novas Edições Acadêmicas, 2014.

METODOLOGIA FEMINISTA

Com base em Guilherme Galliano (1986), a palavra método vem do grego *methodos* e significa “caminho para chegar a um fim”. Uma tese de doutorado pode ser escrita e apresentada sem que a pesquisa chegue ao fim. Esta pode levar anos até chegar a um fim. Desse modo, precisamos escolher caminhos para chegar até a tese final. Sendo assim, a escolha das metodologias a utilizar na pesquisa é um momento delicado, que exige um exercício teórico e prático.

Para a autora Sandra Harding (2002), a metodologia é uma teoria sobre os procedimentos e a estrutura que segue a investigação científica.

Nesta direção, a metodologia da pesquisa aqui apresentada aponta o compromisso com o feminismo, sendo assim, uma metodologia de mudança e transformação:

O compromisso de uma metodologia de pesquisa feminista é conseguir perceber na “outra” pesquisada uma cúmplice da descoberta de nós mesmas. Somos sujeitos capazes de transformar determinada realidade/pesquisa e nos transformarmos. A pesquisa feminista identifica propositalmente a relação sujeito-sujeito como sendo o elo diferencial das demais posturas neutralizantes na pesquisa. (Eggert, 2003, 20).

Graciela Hierro (2007) assegura que “la investigación feminista surge de la consideración de lo que hacen las mujeres y de como lo hacen observado por las mismas mujeres” (p. 13). Deste modo podemos pensar a metodologia feminista como forma de fazer pesquisa com mulheres sendo estas analisadas por nós mesmas. Esta metodologia contém um caráter abertamente político por busca conhecer e reconhecer o passado, entender o presente e preparar o futuro com um novo olhar, de transformação e mudança (Hierro, 2007; Harding, 2002).

De acordo com Eli Bartra (2002) a metodologia feminista é feita desde o ponto de vista feminista, trabalhando principalmente nas experiências de vida. Nas palavras da mesma autora:

El punto de vista feminista es, antes que nada, el punto de partida, em arranque, el comienzo de esse caminho que llevará al conocimiento de algún proceso o procesos de la realidad, ese camino que va haciendo la medida que se desarrolla la investigación (148).

Desta forma, o método feminista trabalha buscando desconstruir a visão androcentrica da pesquisa tradicional, buscando a partir da experiência que falem as mulheres do seu cotidiano.

E por meio da suspeita, buscamos identificar “(...) a existência de tradições perdidas e visões de liberdade ainda não percebidas pela visão tradicional” (Eggert, 1999: 24). Elaine Neuenfeldt (2008) declara que a suspeita como instrumento metodológico é importante para a análise das entrelinhas do não dito. Para a autora, a suspeita inicia a partir das evidências implícitas com a presença do corpo:

Aqui devemos ter os nossos corpos em sintonia e presença no local onde estamos. Implica ouvir os silêncios, os gemidos, as dores, os suspiros. Muitas vezes a realidade é de silêncio, de não-fala (...) é preciso um exercício de suspeita e de sensibilidade para escutar e sentir nas entrelinhas, os entre-ditos, os silêncios, os gestos e posturas do corpo (Neuenfeldt, 2008, 81).

Obviamente, como estamos na contra mão da pesquisa androcêntrica que impera na academia, provavelmente apareça de alguma parte a pergunta que as feminista estão muito acostumadas a responder sobre a necessidade ou não de uma pesquisa que trabalhe com a metodologia feminista, Nas palavras de Bartra “sirve, pues, como un destructivo piene fico que se usa para modificar el androcentrismo aún reinante y crear un mejor conocimiento, con menos falsificaciones” (2002, 155). Hierro acrescenta ainda que: “A través de la metodología feminista que se utiliza para conocer y reconocerse em el pasado, entendermos el presente y prepararemos el futuro” (Hierro, 2007, 14).

OS “REPASSOS” E A ESTÉTICA DA PRODUÇÃO DAS MULHERES

O conceito *Estética* foi construído por Baumgarten no século XVIII, a ideia inicial do filósofo era designar a Estética para o estudo da sensação e do belo, desta forma, com o passar do tempo, a Estética se tornou um ramo da filosofia cujo o principal mote era o estudo da ciência do belo. Contudo a ideia foi se aprimorando com o passar dos anos, a Estética foi empregada por Kant como a ciência de todos os princípios da sensibilidade (Japiassú, 2008).

De acordo com a autora Nadja Hermann (2010) hoje é preciso ampliar o uso da Estética, desta forma, de acordo com a autora a Estética não somente estuda o belo e o artístico, mas sim toda a dimensão da sensibilidade, portanto, “a Estética se relaciona com toda a capacidade de aprender a realidade pelos canais da

sensibilidade e que põe em movimento uma disposição lúdica para as atividades de criação” (Hermann, 2010, 29). Para a mesma autora, “a tentativa da estética foi lutar pela emancipação dos sentidos e liberá-la do jugo racional.”

Bem, pensando um pouco em todas estas questões envolvendo o belo e a estética na Filosofia, entendo que o artesanato desenvolvido pelas mulheres de Resende Costa de fato tem pouco ou quase nada de artístico, entretanto muito tem de estético no trabalho cotidiano das mulheres tecelãs de Resende Costa.

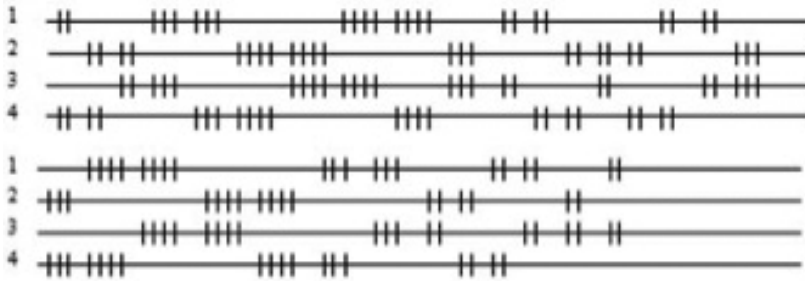
Quando estive em visita a Cidade Teotitlán del Valle,⁵ fiquei impressionada com os tapetes tecidos ali. Toda a produção é artesanal. A lã é cultivada através das ovelhas das famílias que trabalham com a tecelagem, todo tingimento ocorre através de produtos naturais que dão cor aos tapetes, a fiação e o processo final de tecelagem também é feito ali em teares de pedal. Quando comecei a caminhar pela cidade e ver todos aqueles tapetes encontrei uma Arte Popular que não encontro nos tapetes de Minas Gerais, ou seja: é quase impossível comprar um tapete em Teotitlán del Valle e colocá-lo no chão, para se pisar em cima. O que eu comprei que se chamava “*o jardim*” mandei emoldurar quando cheguei no Brasil e coloquei na minha sala. Os tapetes deste lugar são de fato obras artísticas e inclusive tem um alto valor para a venda.

Em Resende Costa, não encontrei o artístico, mas ali nas montanhas de Minas Gerais são feitos tapetes com uma estética especial e que consigo identificar. São cores, formatos e detalhes que me mostram que os tapetes são feitos lá. A produção estética das mulheres de Resende Costa vem de longa data como já foi descrito no início deste artigo. Entretanto, aqui abordaremos um dos detalhes que compõe a estética dos tapetes de Resende Costa: os *repassos*.

Os desenhos feitos no tear são os *repassos*. A técnica é responsável pelos muitos desenhos nas peças da tecelagem. O *repasso* acontece por meio de uma série de combinações nas pisadas e nas linhas enfiadas no liço. As tecelãs criam cada um deles, e é tradição guardá-los e repassá-los às próximas gerações em especial a filhas e amigas. A tecelã que criou o repasso o batiza com um nome significativo.

⁵ Teotitlán del Valle é uma das primeiras vilas fundadas pelos Zapotecas em 1465. Hoje o pequeno município localizado no Distrito Tlacolula e fica a 31 km da cidade de Oaxaca, acerca das montanhas de Sierra Juárez. A cidade é muito conhecida pelos seus tapetes, que são feitos em tear manual de pedal. A lã (de ovelhas), o tingimento (com pigmentos principalmente locais, naturais) e a fiação e a tecelagem são feitos manualmente. Os tapetes são de fato obras de arte nesta cidade. São tecidos desenhos tradicionais, em designs modernos, com reproduções de trabalhos de artistas famosos e pedidos personalizados também estão disponíveis, bem como passeios de oficinas familiares. Fonte: visita a cidade em 2013 e através do site: <<http://www.oaxaca-mio.com/ecoturismo/teotitlandelvalle.htm>> acessado em maio de 2014.

Temos em Minas Gerais mais de 50 *repassos* que vem através dos anos sendo mantidos nas famílias pelas mulheres. Nos dias atuais, poucas pessoas sabem e criam *repassos* novos, devido à sua complexidade. Os *repassos* são criados, codificados e guardados em papel. A primeira vez que vi um *repasso*, ele me lembrou uma partitura musical.



*Repasso*⁶

Fonte: acervo da pesquisadora, 2011.

Na figura acima, temos um *repasso*. As linhas na horizontal representam as folhas dos liços; os riscos na vertical representam os fios de linha que devem ser enfiados no liço correspondente. Assim, para tecer é preciso seguir a mesma codificação, pisando nos pedais do tear. Pode parecer um processo simples, mas não é.



Desenho obtido pelo *repasso*⁷

Fonte: acervo da pesquisadora, 2011.

Seguindo o *repasso* explicado na página anterior, temos o desenho acima que será o da peça tecida.

A tecelã Amarela, de 72 anos, me mostrou, durante entrevista, os seus *repassos*, organizados em uma pasta com muito cuidado. Para ela, esta pasta significa —e, de fato, é— um tesouro. Alguns de seus *repassos* estão na família desde 1955 e foram criados especialmente por sua mãe e tias. Hoje, a tecelã L. ainda trabalha no tear todos os dias e vende suas peças na sua casa. Sobre os *repassos*, ela diz:

Tem vários *repassos*, mais de cinquenta, tem o avesso, ciriguinha, rosa, coroa, cravo, avesso, canela, ah tem muitos minha filha, mas acontece que hoje as pessoas não querem mais aprender esses só querem fazer lisos, é porque as pessoas acham difícil de fazer, demora demais da conta, então eles preferem fazer os lisos que é sem desenho então é mais fácil. As pessoas de hoje não aprende mais as coisas antigas, e nós sabemos essas coisas antigas porque a gente é antigo né?! (tecelã Amarela, entrevista em julho de 2012).



Repassos de tecelã com data de 1955, Resende Costa/MG/BR

Fonte: acervo da pesquisadora, 2011.

Michelle Perrot (2007) aborda a questão da “falta” de história das mulheres. Para a autora é necessário fontes para a história e essas fontes são destruídas geralmente pelas próprias mulheres. Segundo a autora, é “uma desvalorização das mulheres por si mesmas” (Perrot, 2007, 17). Ela ressalta a importância de preservar cartas, diários e anotações tidos como sem importância para muitas mulheres, porque na “escala” social, o que as mulheres escreveram sobre o cotidiano —como, por exemplo, os *repassos*— são avaliados como de pouca importância.

A tecelã conseguiu ultrapassar a sociedade patriarcal que inferioriza o conhecimento das mulheres, haja vista que ela guarda seus *repassos*, perpetuando sua história e afirmando que eles são importantes. A pergunta que fica é: o que acontecerá com seus repassos quando a tecelã Amarela não estiver mais aqui para guardá-los? Perrot (2007) avalia que, em grande medida, a perda dos arquivos que compõe a histórias das mulheres são perdidos após sua morte. Para a mesma autora, a história das mulheres que são de alguma forma contada pelas mulheres (através de cartas, diários, fotos, desenhos e aqui em especial os repassos) não são valorizadas, não estão em museus sendo manuziadas com cuidado e técnicas específicas para que não se perca no tempo. Na coleção de cinco tomos intitulado *História das Mulheres*, Perrot (1990) em vários momentos a autora retoma a dificuldade em contar a história das mulheres por falta de material e ao mesmo tempo retoma a importância de guardar a história das mulheres para poder conta-la. Por isso, tirei cópia e bati fotos de todos os repassos que encontrei em Resende Costa, além disso, incentivei as mulheres a guarda-los e ensinar a técnica para suas descendentes, pois está é uma forma de poder resgatar a história que na maioria das vezes fica à margem (Perrot, 1990).

CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

No aprender a fazer, a pessoa está mais estritamente ligada ao campo da formação, do saber e do saber-fazer que, juntos, compõem a competência e o conhecimento da técnica, como também a capacidade de comunicar-se, de trabalhar com os outros, de gerir sua vida privada e pública, de resolver conflitos e de tornar-se cada vez mais visibilizada. Isto porque, mesmo a tecelagem sendo fundamental para Resende Costa e trazendo trabalho para a comunidade local, está arte rica em técnica e conhecimento ainda é colocada à margem do conhecimento formal. Além disso, a tecelagem segue sendo um trabalho visto como “bico”, principalmente por ser um trabalho predominantemente feminino. As mulheres que fazem este trabalho o fazem simultaneamente com o trabalho de casa. Já os homens, não. Estes fazem com “exclusividade” o trabalho da tecelagem.

Para Bartra (2008) é preciso reverter à dupla marginalização intelectual da arte popular, para essa autora “El arte popular es considerado de segunda, elaborado por gente también de segunda” (2008, 12). Bartra argumenta ainda que a atividade criativa desenvolvida pelas mulheres na arte popular é apenas mais umas das muitas produções das mulheres que ficam invisíveis. Afirma que a arte desenvolvida pelas mulheres é tão invisível quanto o trabalho doméstico realizado diariamente por elas no cotidiano ordinário (Gebara, 2008). Para o feminismo o

privado é político e o trabalho diário de fazer esse movimento —politizar o privado— é uma das formas de reverter à marginalização do trabalho desenvolvido pelas mulheres, sobre isso Richard Sennet aponta:

em sua maioria os ofícios e artífices domésticos tem um caráter diferente dos trabalhos que hoje se executam fora de casa. Por exemplo, não consideramos os cuidados paternos como uma atividade no mesmo sentido, que atribuímos ao ofício de bombeiro ou a programação de computadores, muito embora o alto grau de capacitação especializada seja necessário para ser um bom pai ou uma boa mãe (Sennett, 2009, 33-34).

Nancy Cardoso Pereira mostra que: “A contribuição ética do feminismo se dá na insistência de que o pessoal é político, o cotidiano é histórico, a reprodução é produtiva, a produção é distributiva, o consumo criativo” (2009, 232), em vista disto o feminismo vem contribuindo para visibilizar o invisível destacando que o que é tecido no cotidiano da casa, na vida privada das mulheres é político, histórico e produtivo e através da denúncia de que a sociedade patriarcal inferioriza o conhecimento das mulheres vem reconhecer que entre os fios existe conhecimento.

A partir deste reconhecimento, podemos afirmar que: “a lo largo de la historia de la humanidad las mujeres estábamos ahí, inteligentes, activas, compasivas y creativas” (Hierro, 2007, 15).

BIBLIOGRAFÍA

- Bartra, Eli (2002), “Reflexiones metodológica” in Bartra, Eli (org.) *Debates en torno a una metodología feminista*, México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Bartra, Eli (2008), “Rumiando en torno a lo escrito sobre mujeres y arte popular”, *La ventana [online]*, Guadalajara, vol. 3, núm. 28, pp. 7-23.
- Castro, Amanda Motta (2014), *Reafirmações do Feminino no Movimento Pentecostal: implicações no cotidiano 'ordinário' de tecelãs*, São Paulo, Novas Edições Acadêmicas.
- Duarte, Claudia (2002), *A tecelagem manual no triangulo mineiro historia e cultura material*, Uberlândia, Edufu.
- Eggert, Edla (1999), “A mulher e a educação: possibilidades de uma releitura criativa a partir da hermenêutica feminista”. *Estudos Leopoldenses – série Educação*, São Leopoldo, vol. 3, núm. 5, jul.-dez.

- Eggert, Edla (2003), *Educação popular e teologia das margens*, São Leopoldo, Editora Sinodal.
- Galliano, Guilherme (1986), “O método científico e suas aplicações”, In *O método científico: teoria e prática*, São Paulo, Ed. Harbra.
- Gebara, Ivone (2008), “As epistemologias teológicas e suas consequências”, in Neuenfeldt, Eliane; Bergsch, Karen; Parlow, Mara (org.). *Epistemologia, violência, sexualidade: olhares do II Congresso Latino-Americano de Gênero e Religião*, São Leopoldo, Sinodal.
- Harding, Sandra (2002), “¿Existe un método feminista?”, in Bartra, Eli (org.), *Debates em torno a una metodología feminista*, México, UAM.
- Hermann, Nadja (2010), *Autocriação e Horizonte comum: Ensaio sobre Educação ético-estética*, Ijuí, Editora Unijuí.
- Hierro, Graciela (2007), *De la domesticación a la educación de las mexicanas*. México, Torres Asociados.
- Japiassú, Hilton; Danilo, Marcondes (2008), *Dicionário básico de filosofia*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- Macedo, Concessa Vaz de (2006), *A indústria têxtil suas trabalhadoras e os censos da população de Minas Gerais do século XIX: uma reavaliação*, *Varia História*, v 22, n 35, jan-jun.
- Macedo, Concessa Vaz de (2003), *A produção têxtil de fios e tecidos em Minas Gerais*, 2003 disponível em http://www.mao.org.br/fotos/pdf/biblioteca/macedo_01.pdf Acesso em 20 de janeiro de 2012.
- Medeiros, Mitiko Kodaira de (2002), *O segredo da trama: desvendando a comunicação na tecelagem popular brasileira*, Dissertação de Mestrado. Comunicação, Universidade Paulista, UNIP.
- Neuenfeldt, Eliane; Karen, Bergsch; Mara, Parlow (org.) (2008), *Epistemologia, violência, sexualidade: olhares do II Congresso Latino-Americano de Gênero e Religião*, São Leopoldo, Sinodal.
- Pereira, Nancy Cardoso (2009), “O papel é paciente, a história não é: cotidiano sagrado, educação e diversidade religiosa no Brasil”, in Oliveira, Lilian, Cecchetti, Elcio, Cesaro, Rosa Assunta de (org.) *Cultura e Diversidade Religiosa na América Latina Pesquisas e Perspectivas Pedagógicas*, Blunemau, Edifurb.
- Perrot, Michelle (2007), *Minha história sobre as mulheres*, São Paulo: Contexto.
- Perrot, Michelle & Georges Duby (1990). *História das Mulheres*, Coimbra, Afrontamentos.
- Sennett, Richard (2009), *O Artífice*, Rio de Janeiro, Record.





XIII. DE LA ALFARERÍA DE USO DOMÉSTICO AL ARTE POPULAR: LAS ARTESANAS DE SANTA MARÍA ATZOMPA, INNOVANDO

María Elena Lopes Pacheco
Instituto de Investigaciones Económicas
(UNAM)

Este trabajo es una pequeña parte de mi tesis *El papel de las mujeres en la producción alfarera de Santa María Atzompa, Oaxaca*,¹ en la que se destaca la actividad innovadora de las alfareras de Santa María Atzompa, quienes con el barro y herramientas muy elementales han elaborado esculturas decoradas, y objetos de uso doméstico que han sido transformados en objetos de ornato, llamados comúnmente arte popular, así como en objetos artísticos únicos.

La precaria situación económica que prevalece en la localidad ha sido un incentivo para que algunas mujeres de Atzompa vayan más allá de la producción de objetos de uso doméstico y expresen su creatividad mediante la elaboración de objetos artísticos, si bien para la alfarería artística se requiere una mayor inversión económica, más tiempo y más trabajo, también les ha generado un mayor ingreso.

Algunas fases de la alfarería artística son iguales a las de la elaboración de los objetos de uso doméstico, que se producen con la misma técnica y en muchas ocasiones están basadas en los mismos objetos: jarros, ollas o platonos. Estos objetos son decorados con diversos diseños y se emplea la técnica del pastillaje, la cual consiste en hacer aplicaciones de barro que pueden ser con formas de animales, plantas, flores, sobre el objeto; por lo que también es conocida como “alfarería bordada”, dada la apariencia que le dan estas aplicaciones. Así, la diferencia entre la alfarería de uso doméstico y la artística estriba que en esta última se le imprime mayor trabajo, creatividad, calidad y tiempo. Las mujeres que han innovado en la alfarería son reconocidas en la comunidad por los ingresos económicos que obtienen al vender sus productos.

Las personas que compran alfarería artística, comúnmente, no saben quien la elaboró, a menos que acudan directamente con la o el alfarero. Existe una

¹ María Elena Lopes Pacheco (2003), *El papel de las mujeres en la producción alfarera de Santa María Atzompa, Oaxaca*, tesis de maestría en Estudios de la Mujer, México, UAM-X.



desvalorización de la creatividad de las mujeres, que con frecuencia es el resultado de que su estatus económico y social sea trasladado a su trabajo, demeritando su valor artístico y dejando de lado que como cualquier arte tiene una gran riqueza de saberes, técnicas y creatividad de los pueblos.

En Atzompa han destacado, sobre todo, cuatro mujeres por su capacidad creativa: Teodora Blanco, Adelina Maldonado, Dolores Porras y Angélica Vázquez; posiblemente muchas artesanas de Atzompa tienen las mismas capacidades, sin embargo, son ellas quienes han transformado la producción tradicional de la alfarería, lo cual les ha ganado reconocimiento tanto en su propia comunidad como fuera de ella. Las cuatro artistas han utilizado igualmente la técnica del pastillaje, la misma materia prima (barro) y las herramientas cotidianas, pero sus productos se diferencian entre sí por la creatividad que cada una le imprime a su trabajo.

Estas mujeres han enriquecido la producción alfarera de Atzompa y para ello tuvieron que abrirse espacio en el grupo familiar para poder desarrollar su creatividad y lograr cambios, pequeños o grandes, en el funcionamiento de la estructura doméstica. A continuación se describe el proceso de cómo innovaron la alfarería, lo que va desde producir objetos diferentes a los que se elaboran en la comunidad, transformarlos de domésticos en decorativos, y hasta crear objetos artísticos:

- Teodora Blanco elaboró esculturas que decoró con animales que representaban el nahual de la persona, estas esculturas son conocidas como las “monas” de Teodora Blanco: las figuras eran del color natural del barro, no utilizó pintura, sólo el barro, pero innovó en la alfarería al modelar en estas figuras los mitos y leyendas de su comunidad, representando los espíritus como animales. Para ello le bastaron tan sólo las herramientas rudimentarias habitualmente utilizadas en la comunidad junto con la materia prima esencial, y no requirió de productos industriales; al parecer fue la primera que utilizó la técnica del pastillaje en la comunidad. De este modo, empezó a ser reconocida en la comunidad y su trabajo le dio fama mundial.
- Adelina Maldonado es otra de las alfareras que utilizó la técnica del pastillaje en la decoración de los objetos domésticos, ella innovó los objetos de uso doméstico y los convirtió en piezas de arte popular; es famosa por haber transformado principalmente los jarros vidriados en color verde, utilizados regionalmente para tomar café, chocolate y atole, en objetos decorativos, elaborando jarros de diferentes tamaños con aplicaciones de plantas y flores, también vidriados; sin embargo, con la decoración que les aplicó adquirieron otro valor.

- Por otro lado, Dolores Porras es considerada la pionera de la alfarería policromada; el origen de la elaboración de este tipo de alfarería se remonta al momento en que la esposa de un empresario le solicitó que hiciera una docena de piezas “bordadas” naturales y posteriormente le llevó pintura con las cuales las decoró y creó así la alfarería policromada. Ella introdujo la diversidad de colores en la alfarería de la localidad en diversos objetos, los mismos que son de uso doméstico pero decorados con aplicaciones de animales y plantas o de cuerpos celestes, utilizando para ello la técnica del pastillaje con un acabado policromático.
- Porras señala que una vez que empezó a vender la “alfarería en color” se dio cuenta que la pagaban mejor, pero no se vendía en la misma cantidad que la alfarería de cocina, por lo que seguía produciendo ambos tipos. Poco a poco se dedicó más a la de ornato hasta que finalmente sólo produjo la policromada, y su fama trascendió más allá de Oaxaca y de México y fue reconocida en el extranjero.
- Finalmente, Angélica Vázquez es creadora de objetos únicos con el barro en los que expresa sus sueños y emociones, Su forma de trabajo tiene relación con la de Teodora Blanco, pues al igual que ella no utiliza pintura artificial, sino que usa barros de diferentes colores y tonos, aunque considera que le es difícil expresar algunos fenómenos de la naturaleza por falta de colores. Ella también utiliza la técnica del pastillaje para la elaboración de su alfarería.

Vázquez proviene de una familia alfarera que produce piezas similares por lo que ella señala:

[...] es que mi papá hacía números de piezas, hacía 10, 20 de una sola y me aburría eso, no me gusta hacer una sola pieza... bueno, ya me fastidiaron esas mujeres con animalitos y flores y mariposas. ¿Por qué no le voy a poner rostros, de los que sueño, de los que me imagino? Y empecé a poner caras extrañas, movimientos. De los libros me han gustado mucho los códices, me gustan mucho y me siguen gustando mucho y ahí es donde empecé...

Con respecto a que generalmente no repite su trabajo, comenta:

No las repito porque son costosas y es más fácil crear una nueva que repetirlas; cada una tiene su propia historia; las piezas que realizo son animistas, es un juego; cada pieza, realmente yo las hago con tanto cariño, que a veces, yo hasta les creo movimiento, porque cuando termino una pieza, yo veo que se sonrío, como que le doy vida.

¿Qué tienen en común estas cuatro mujeres? Son mujeres pobres, subordinadas; que trabajan con el barro, y para ello utilizan herramientas elementales y la técnica del pastillaje con lo que cada una ha trascendido la alfarería de la región, al expresar con su trabajo su cosmovisión, su sensibilidad y sus sueños. A Blanco se le podría considerar como la maestra, por supuesto, sin restar ningún mérito a las demás. Las cuatro han enriquecido la producción alfarera de Atzompa; sin embargo, el reconocimiento que tienen en la comunidad «las afamadas», como les llamó don Ignacio Alarzón,² no es por el hecho de ser mujeres o por su capacidad creativa, sino por los mayores recursos económicos que generan con su trabajo.

Actualmente, hay otras alfareras que producen piezas de las del tipo de Blanco, Maldonado y Porras; sin embargo, como señala Vázquez, ellas fueron las que se arriesgaron a innovar la alfarería y abrieron el mercado, lo cual no fue fácil. Una vez que las primeras tuvieron éxito, otras mujeres se han incorporado a la alfarería que elabora piezas consideradas de arte popular; de ser al principio un número reducido de artesanas que se dedicaban a este tipo de producción, éste se ha ido incrementando y la técnica se ha perfeccionado paulatinamente, y ellas se han adaptado a las demandas del mercado.

Cada familia se dedica a un tipo de alfarería y a un producto determinado, así algunas producen de ornato y otras de uso doméstico. La necesidad de asegurarse un ingreso es lo que obliga a las familias a producir aquellos objetos para los cuales hay compradores seguros (intermediarios o “regatones”, como les llaman en la comunidad) y por eso no se arriesgan a invertir tiempo y trabajo en nuevos productos cuya venta puede ser incierta, como es el caso de las piezas de ornato, aunque los ingresos sean menores por la cerámica de uso doméstico.

La alfarería artística y la de uso doméstico se producen en Atzompa en forma colectiva y manual; diversas familias elaboran los mismos tipos de objetos, pero cada una imprimiéndole ciertas características muy propias, lo que a la larga hacen de ésta una producción particular. Algunas alfareras expresan a través de su trabajo su visión del mundo, sus sueños, y en muchas ocasiones sus productos constituyen obras únicas que son resultado del trabajo creativo. Y aunque otros objetos quizá tienen menos originalidad, sin embargo, en ellos está presente la interpretación creativa de su medio; a este tipo de productos se les llama “artesanía” porque aparentemente sus diseños se repiten constantemente, aun cuando no son absolutamente iguales, pues cada alfarera les imprime una característica propia.

Es importante señalar que en Santa María Atzompa están claramente establecidas las actividades que corresponde realizar tanto a hombres como a mujeres

² Alfarero de la comunidad que es productor de ollas.

en la elaboración de la alfarería; sin embargo, se observa que las alfareras también desarrollan funciones que tradicionalmente están asignadas a los varones en este proceso de producción. Así pues, en las mujeres recae el desempeño de las actividades productivas y reproductivas de manera cotidiana, todo ello como parte del mantenimiento del grupo (ya sea porque el esposo se dedica a actividades agrícolas, trabaja fuera de la comunidad o, bien, no alcanza a cubrir todas las tareas que le son asignadas). Aun cuando ellas realizan aquellas actividades asignadas socialmente a los hombres, éstas no son reconocidas como una aportación extra, e incluso ni ellas las contabilizan, ya que cuando señalan las actividades que desempeñan en la producción, no mencionan las que corresponden a los varones y que ellas llevan a cabo.

En Atzompa, como en muchas comunidades rurales, las relaciones sociales se rigen por costumbres y tradiciones que están muy arraigadas. La construcción de lo que deben ser y hacer una mujer y un hombre, un alfarero y una alfarera, según los códigos generados por las estructuras tan rígidas de la localidad, los limita para pensarse de una forma diferente; la introyección de lo que la comunidad a impuesto a las mujeres no las deja cuestionar su forma de vida, de manera que consideran que “así son las cosas”.

En síntesis, una forma de subsanar —al menos en parte— las condiciones precarias de las alfareras consiste en alejarnos de la idea de que son productos de poco valor porque están elaborados con herramientas muy elementales, por gente pobre y anónima. Es decir, es de vital importancia promover y resaltar la creatividad que las alfareras imprimen a su trabajo y, asimismo, pagar precios justos por los productos, lo que puede contribuir a que las mujeres y las comunidades reconozcan el papel que desempeñan en los procesos productivos y encuentren en su trabajo creativo la posibilidad de desarrollo económico de su localidad. También es necesaria la creación y puesta en marcha de políticas públicas con enfoque de género que apoyen la distribución y la comercialización de dichos productos.





XIV. BARRO POLICROMADO, IZÚCAR DE MATAMOROS, PUEBLA

Virginia Morgan Tepetla
Artesana
Testimonio

Mi nombre es Virginia Morgan Tepetla, soy de Izúcar de Matamoros, Puebla. Tenemos gran interés en nuestra artesanía y en el arte popular. Son muchas las emociones para contar, cómo me inicié en el barro hace casi 20 años.

Yo era trabajadora doméstica y después trabajé en una tienda de discos, ahí conocí al papá de mis dos únicos hijos. Me invitaba a su casa a ver cómo se elaboraba la artesanía y como en toda mujer, la curiosidad de ver y aprender se impuso más adelante. Se empieza con bolitas y frutas que son para la decoración de los árboles de la vida y algunas otras piezas de diferentes modelos. El hacer bolitas no es tan fácil, pero tampoco difícil; tenía que hacerlas bien redonditas, y hay que aprender a hacer frutas también para la decoración: palomas, colibríes.

Mis primeras piezas, hechas con mis propias manos, fueron los búhos en toda su variedad. Mi maestra fue mi suegra, Isabel Castillo Orta, ella me fue enseñando y yo le puse mucho interés porque me gustó mucho conforme iba pasando el tiempo.

Y yo con más interés seguía aprendiendo; cuando nació mi primer hijo yo seguí trabajando en la tienda de discos y para cuando nació el segundo yo ya iba avanzando en aprender todo el proceso del barro.

Yo soy como independiente, bueno, no tanto porque están mis dos hijos; es un taller de tres, los dos hijos y la mamá. El caso es que yo aprendí con mi maestra, que luego también enseñó a mis hijos, y después de 15 años nos independizamos. Manejamos la artesanía combinándola con otras cosas más para que no se pierda, y sí es una experiencia bien grata y bonita aprender todo esto, porque yo ni en mis sueños había pensado estar en el lugar que estoy, saber lo que sé y lo que todavía me falta.

Y sí es muy bonito tener esa sensación de que, cuando yo llegué al taller de la señora Isabel, vi una bola de barro y con el paso de los años fui aprendiendo todo eso, cómo se da el proceso desde el inicio hasta que se termina una pieza, y



aprende uno un poco rápido. Es una entrega total, una sensación tan grande, agarrar una bolita de barro, una piedra, y en el transcurso de los años seguir dándole un acabado y sentir la sensación de que “¿esto yo lo hice? Yo lo pude hacer, ¡ay, qué bueno!”. Y es muy bonito todo eso. Y un gran orgullo haberlo aprendido, porque me enseñó a que todo ser humano puede aprender mucho y somos capaces de todo lo que hacemos en cuestión del arte popular.



Leonila Ramos, *Árbol de la vida-candelero*, barro policromado, Izúcar de Matamoros, Puebla, 2010.

Es mucho, mucho, lo que quisiera transmitir. El proceso del barro, desde el azotado, que es el primer paso, y el segundo paso es colar el barro ya en polvo en un bastidor; después viene el amasado para darle la consistencia para poder molderarlo y crear alguna pieza.

En lo personal, pienso que es una sensación tan bonita la de que de una bola de barro le des forma, y luego ver y pensar “yo lo hice”. Más cuando ya tienes terminada la pieza, pasa al secado a la sombra, para que después pase al horno, para el secado total y la quema total. Ya después se le pone el fondo blanco y luego el decorado colorido.

Trabajar, cuidar a mis dos hijos y aprender todo sobre el barro es maravilloso y lo sigue siendo. Es bonito como mujer poder aprender y mucho más ahora que soy independiente.

Ambos hijos terminaron sus carreras muy independientemente de la artesanía y les gusta, pero seguiremos con nuestro taller; damos cursos, capacitación y conferencias, para que no se pierda esta hermosa tradición que ya va de generación



en generación. Hemos tenido comentarios de varios clientes de que al ver y tocar las piezas transmiten una sensación bonita, y es agradable escuchar estos comentarios por nuestro trabajo que disfrutamos con amor.

Bueno, sólo me queda decir que me siento orgullosa de ser mujer y de lo que he logrado como mujer, madre y artesana. Soy artesana del barro policromado, aprendí pero me falta por aprender, nunca se deja de aprender, y más cuando le gusta a una lo que hace.



Virginia Morgan Tepetla, *Pareja de charro y china poblana* (miniatura),
barro policromado, Izúcar de Matamoros, Puebla, 2009







CUARTA PARTE

Entre manos, el arte







XV. EL ARTE POPULAR DE LAS MUJERES DE TENANGO

Elena Vázquez y de los Santos

En 2002, el Programa de Apoyo al Diseño Artesanal (PROADA) de la Secretaría de Economía, ejecutado por el Programa Nacional de Arte Popular de la Dirección General de Culturas Populares (DGCP), llevó a cabo la primera etapa de talleres de capacitación y asistencia técnica con una organización, la Sociedad de Solidaridad Social, integrada por artesanas bordadoras de diferentes comunidades del Municipio de Tenango de Doria, Hidalgo; esta agrupación fue atendida a solicitud de la Secretaría de Desarrollo Económico de Hidalgo.

En 2003 se continuó con los talleres de capacitación a través del Proada atendiendo sólo a la comunidad de San Pablo el Grande. En esta segunda etapa, las artesanas vieron la necesidad de no sólo lograr un buen acabado en sus piezas o trabajar sobre nuevos diseños, sino también la de trabajar en la recuperación de la memoria histórica de su pueblo, así como sustentar el origen de los bordados conocidos como “tenangos”, con base en la historia oral del pueblo de San Pablo el Grande e integrándose posteriormente el de San Nicolás.

Ante esta inquietud, se les planteó realizar, en conjunto con ellas, la investigación de su pueblo. Así inicia esta historia.

Están muy simples, tienen muchos huecos, muy vacías, busqué un lápiz y le empecé a dibujar lo que yo iba imaginando y lo que iba saliendo de mi mente, empecé a rellenar la manta, le pinté flores, animalitos y plantas que había en el pueblo, me imaginaba algo y lo dibujaba; hasta que veía que la manta ya estaba bonita, ya no estaba hueca, la empezaba a bordar. A veces dibujaba también pensando en los dibujos que bordamos en las blusas que usamos...

Así resumió doña Josefina José el porqué de pintar las mantas que su mamá le había comprado en el mercado de San Pablito, Pahuatlán, Puebla.

Una respuesta muy sencilla, que así, sin más, contestaba a las muchas interrogantes que se habían hecho las bordadoras de San Pablo el Grande, cuando en una segunda etapa del trabajo del Programa de Arte Popular de la DGCP y la Comisión



Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), estas mujeres externaron su preocupación por conocer los orígenes de los bordados. ¿De cuándo son estos bordados, quiénes los empezaron, dónde se iniciaron? Inquietudes que permean el ánimo de este pueblo ñahñú cuando supieron que comunidades ajenas a Tenango de Doria, Hidalgo, se adjudicaban el origen de los bordados.

Así inicia esta investigación, con la búsqueda del origen del bordado que se hacía en las comunidades de Tenango de Doria. Mantas bordadas originalmente llamadas “metritos” o “cuartitos”, que actualmente son verdaderas estampas de la vida de los pueblos que las dibujan, que las bordean, tan intensos e inmensos como su historia.

Una vez elaborado el proyecto de investigación, iniciamos el recorrido por las comunidades en compañía de las bordadoras de San Pablo, mujeres que estaban interesadas en participar en los recorridos, tarea que al principio fue complicada pues algunos de los esposos no las dejaban que salieran del pueblo, y cuando sí, cada cierto tiempo se escuchaban silbidos de cerro a cerro, lo que era señal de que los esposos las estaban buscando. Ellas ecían que al acompañarme podían presentarme a otras bordadoras de las comunidades vecinas y todo sería más fácil.

Esta etapa de la investigación fue particularmente interesante, pues conforme recorríamos la zona y platicábamos con la gente de El Nante, El Aguacate, El Nith —por mencionar sólo algunas comunidades—, mis acompañantes —al comienzo muy calladas— fueron descubriendo una parte de su pueblo que recordaban nebulosamente. Al oír los relatos, cotejar nombres, fechas y acontecimientos, las bordadoras de San Pablo empezaron a recordar su historia, la que decían, originalmente, no tener, no recordar, y entonces los recorridos se volvieron interminables reencuentros entre conocidos.

Y se dieron cuenta de que su historia era parte de la historia de las comunidades que visitábamos, que todas eran y son historias paralelas que se mezclan, se cruzan, se entrelazan en un momento de la historia reciente, y ahora con un elemento común que los aglutina: los bordados llamados “tenangos”.

En el avance de la investigación fue difícil que las mujeres de San Pablo me siguieran acompañando, aunque ya había quedado la inquietud en ellas para seguir buscando en la memoria, no solo el origen de sus bordados, sino la historia de su comunidad; de hecho, en algún momento hasta pareció que el descubrir el origen de los “metritos” ya no era tan importante.

Fue común escuchar, después de esos recorridos, expresiones como “ahora entiendo a qué subía al cerro de niña y allá había baile”; “ya recordé por qué de niña corría de hombres con máscaras en la época de Semana Santa”... Los recuerdos borrosos o aparentemente perdidos empezaron a tener sentido.

En conjunto con ellas y después de analizar la información recabada durante varios meses, decidimos que nos centraríamos en las comunidades de San Pablo el Grande y San Nicolás. La primera, porque de ahí son las mujeres que impulsaron este proyecto, además de ser en donde se arraigó y propagó más rápidamente esta forma de dibujar y de bordar; y, la segunda, por ser el sitio de origen de estos textiles.

Otra cuestión curiosa es que esta “nueva artesanía”, como las bordadoras la llamaban entonces, era exclusivamente para vender, por ello fue imposible encontrar los primeros bordados que hicieron, de hecho, cuando preguntaba y pedía me mostraran algunos de esos textiles, me veían con cara de asombro, “no tenemos, eran para venta, nosotros para qué queríamos guardarlos”, respondían. Era extraño que defendían su origen pero a la vez los veían, hasta cierto grado, como algo ajeno.

Lo mismo sucedía cuando les preguntaba qué era lo que bordaban, qué significado tenía, cómo se llamaban las flores, los animales que ellas bordaban; la respuesta era sencilla: “animales y plantas que vemos en el cerro”. Lo mismo respondían los dibujantes cuando les preguntaba en que se basaban para hacer sus dibujos, qué significaba lo que pintaban en las mantas, y la respuesta nuevamente era: “lo que vemos en el cerro”.

Cuando preguntaba sobre las fiestas del pueblo, la respuesta no era más elocuente, “no recuerdo”, “no tenemos fiestas tradicionales”, “se hacían hace mucho, y yo era niño y no recuerdo”; no variaban en nada las respuestas de la gente mayor.

Muchas de las primeras estancias en la región de Tenango fueron así: todo parecía lejano, todo parecía ajeno. Los “metritos” y “cuartitos” sólo se hacían para vender y lo que en ellos dibujaban y bordaban era lo que veían a su alrededor. ¿De historia? “No, no tenemos”, decían contundentemente.

Para entonces los recuerdos de mis acompañantes bordadoras ya se habían provocado, alborotado, si bien al inicio sus respuestas eran las referidas líneas arriba, en ese momento ya intentaban recuperar los recuerdos dispersos que tenían de cuando eran niñas. Así es como las mujeres de San Pablo el Grande continuaron, al interior de sus casas, con las preguntas que me habían escuchado hacer a sus compañeras de otros lugares y poco a poco fueron recuperando, recopilando y compartiendo esta información. Fue muy grato ver cómo estas reuniones de trabajo se volvieron verdaderas tertulias de las mujeres de diversas comunidades, en las que además de compartir recuerdos, compartían opiniones sobre los dibujos, la forma de bordar, los colores, y uno que otro chisme de la región.

En estas “tertulias” poco a poco la gente fue compartiendo sus recuerdos, aquellos que por diversas causas se negaba a contar; y así tuvimos conocimiento de

sus fiestas, de sus creencias, de sus ritos, de los animales fantásticos que viven en el “Cerro Brujo”, y alrededor del cual se han asentado los pueblos ñahñús de Tenango. Al llegar a este punto, sabíamos que el primer objetivo se estaba cumpliendo: el fortalecimiento cultural de sus comunidades, desde la comunidad misma.

Gracias a ello, pudimos recrear todo un año en la vida de las dos comunidades: desde el nacimiento hasta la muerte, los mitos y ritos que giran alrededor de ellos, y así entender su estructura social, económica, política y religiosa actual. Como tan abruptamente desaparece la neblina que cubre el Cerro Brujo, empezamos a encontrar la conexión entre los dibujos, los bordados y su vida ritual, su vida mítica. La infaltable águila pintada siempre en el centro de las mantas, fiel acompañante del astro solar; las palomas, mensajes del sol; los jaguares, asociados con los naguales de los curanderos; las lagartijas, que se ponen en la cabeza de quien sufre de insomnio; animales reales, sí, pero cargados de una serie de atributos que no conocíamos.

Entonces, esos metritos y cuartitos empezaron a ser menos lejanos. Cuando tocó el turno de hablar con los curanderos y éstos empezaron a contar los atributos de los animales, no pude menos que pensar en los que había visto en los bordados. Conforme avanzó nuestro trabajo encontramos que los primeros dibujantes, la mayoría hombres, fueron curanderos.

Decían las bordadoras: “los dibujantes son muy buenos, hacen dibujos muy raros, muy complicados”. Cuando les mencioné que los primeros dibujantes habían sido curanderos, empezaron a hacer el recuento de aquellos a quienes conocían y la calidad de sus dibujos. ¿Esto era fortuito? Quizá no.

Quien ha visto a los dibujantes inclinados sobre la manta, recordará cómo dobla la manta en cuadrado, la ve, piensa, entrecierra los ojos, cavila, duda, mide, se decide, toma el plumón de agua y deja correr la tinta sobre el lienzo, traza las primeras líneas y empiezan a surgir los personajes que revolotean en su mente, en su imaginación, en su memoria.

Cuando el dibujante realiza sus trazos y en perfecta armonía combina todos estos elementos está dando vida a su entorno pasado y presente, evoca rituales de tiempos ya idos, personajes de la vida mítica, sus cerros, origen de sus ancestros, morada de sus antepasados, su origen.

Cada vez que veía al dibujante pintar la manta, recordaba la imagen del curandero cuando con pulso firme dobla el amate y tomando las tijeras, sin dudar, al mismo tiempo que ora, empieza a trozar el papel y sin vacilación maneja la tijera para darle vida a los “muñecos” —como ellos les dicen— que le ayudarán a restablecer el equilibrio. Empiezan así a surgir el señor del relámpago, el de la piña, el hombre de castigo.

Ambos, dibujante y curandero, sin saberlo, son los perpetuadores de la historia de su pueblo; la crean y recrean en cada una de las mantas que uno pinta y en cada una de las ceremonias que el otro realiza.

Las bordadoras darán vida a esta historia, al paisaje y al colorido de sus fiestas, de sus rituales, de su entorno. Mujeres que al querer conocer el origen de sus bordados, recuperaron para ellas y para sus pueblos la historia aparentemente perdida. Pasaron de ser sólo las bordadoras a quienes decían al dibujante qué plasmar, incluso ahora muchas de ellas también ya son dibujantes.

Si bien, estos bordados surgieron como una alternativa económica en San Nicolás, actualmente es un trabajo que identifica a las comunidades de Tenango de Doria, de ahí el nombre de “tenangos”. En estos lienzos sus pobladores reconocen los animales, las flores y los personajes, ciertos y reales, terrestres y míticos que forman parte de su vida cotidiana. Ahora nos toca a todos, después de conocer la historia que estas mujeres han recuperado, sus significados y sus significantes, cuidar de este legado.

No está de más insistir en la enorme tarea que realizaron las mujeres bordadoras que impulsaron este proyecto, ellas lo materializaron, escarbaron en la memoria propia y en la del pueblo; me llevaron por terrenos quebrados, verdes cubiertos de neblina. Todas ellas prestaron su voz, compartieron sus vivencias, evocaron los recuerdos y la añoranza por tiempos pasados pero no olvidados.





XVI. MUJERES Y MÚSICA POPULAR DE BANDAS. UNA PERSPECTIVA GENERAL

Vilka Elisa Castillo Silva
Posgrado en Música/Etnomusicología
Escuela Nacional de Música, UNAM

INTRODUCCIÓN A LAS BANDAS DE VIENTO EN MÉXICO

Las bandas de viento constituyen uno de los varios tipos de agrupaciones musicales que existen en nuestro país y son consideradas una parte fundamental en la vida de las comunidades. En muchos espacios se configuran como una modalidad en el sistema de servicio que todo individuo presta a la colectividad.

Los instrumentos de “alientos y percusiones”¹ que conforman estas bandas en México tienen origen europeo. El período de fortalecimiento y expansión de dichos instrumentos en nuestro país se acentúa a partir de la intervención francesa (1862-1867), debido a que las bandas extranjeras fueron consideradas como una imagen para la reproducción de repertorio musical diferente, favoreciendo la multiplicación de bandas en México, lo que en realidad sólo reforzó una tradición ya existente (Ruiz Torres, 1997, 115). A partir de este momento, la relación entre las bandas militares y civiles se presenta como un vaivén de músicos y de repertorio musical que se acentuaría a lo largo del tiempo y que permanece hasta ahora.

Las bandas de viento civiles nacen y se desarrollan en distintos lugares de México y en diversos espacios y tiempos. Si bien, la mayoría de los lugares donde surgieron las bandas fueron impactados por ensambles de origen militar, hay que tomar en cuenta que el repertorio que proporcionaron era diferente en cada región. Muestra de ello es, por un lado, el caso de la música de banda que se desarrolló en Sinaloa y Sonora y, por otro, la de estados como Oaxaca, Guerrero o Puebla, por mencionar algunos.

¹ El término “bandas” es muy amplio debido a la diversidad de agrupaciones musicales que reciben este nombre. Sin embargo, haré énfasis en aquellas conformadas por instrumentos de aliento “madera”, “metales” y “percusiones”; es decir, instrumentos aerófonos, idiófonos y membranófonos.



Durante el período de la Revolución, muchos músicos que se unieron al movimiento armado a través de las bandas militares contribuyeron no sólo a la composición de obras musicales, sino a la movilidad del repertorio en diversas regiones del país (Flores Mercado, 2009, 19).

En la historia de las bandas de viento en México, se puede apreciar, por un lado, la influencia indígena y mestiza mezclada con instrumentos europeos y, por otro, el vínculo entre el mundo militar y civil. Quizás esto sea parte del germen tan variado que rodea a dichas agrupaciones musicales.

Las bandas de viento civiles también se conocen como “tradicionales”, “clásicas”, “comunitarias” o “de pueblo”. Éstas han contribuido a la divulgación y a conservación de repertorios musicales del país que dan cuenta de aspectos socio-históricos discutidos a través de un mundo sonoro de trompetas, flautas, tubas, tambores, entre otros instrumentos, debido a que un gran número de bandas poseen archivos musicales extensos, los cuales son intercambiados entre las agrupaciones de manera frecuente.

Los géneros musicales a los que recurren estas agrupaciones son diversos, los cuales abarcan la música popular o tradicional, la clásica o académica, entre otros. Son capaces de incluir en su lista de interpretaciones tan variadas como marchas militares, pasos dobles, sones, oberturas tanto como valsos. La popularización de la música proveniente de los círculos académicos es común, es decir, no es difícil escuchar en muchas de las audiciones dedicadas al día del santo patrono, oberturas o marchas de compositores como P. I. Tchaikovsky, Franz von Suppè o el *Huapango* de José Pablo Moncayo, y, al mismo tiempo, también un paso doble como *Amparito Roca*, el vals *Sobre las olas* de Juventino Rosas o un buen son; quitándole así la exclusividad a las salas de concierto para hacer suyo este repertorio, dejando claro que el carácter popular en la música es discutible cuando se hace referencia a las bandas de viento.

Describir la música popular en las bandas en México significa hablar de un abanico de géneros musicales que las propias comunidades han construido y también de otros de los que se han apropiado y forman parte ya de la identidad colectiva de muchas regiones.

PARTICIPACIÓN DE LAS INSTRUMENTISTAS EN LAS BANDAS DE VIENTO

Una aproximación al mundo de las bandas de viento en México apenas explorada consiste en acercarnos a la mirada y presencia de las mujeres que toman parte en dichas agrupaciones. La participación de niñas y mujeres en estos grupos ha tenido diversas transformaciones en nuestro país a lo largo del tiempo.

Sabemos que hay mujeres que conforman grupos de jazz, intérpretes en orquestas sinfónicas o grupos de rock, entre otros tipos de ensambles. Sin embargo, sobre las mujeres intérpretes en bandas de viento, ya sean civiles o militares, poco se ha hablado e incluso se les ha invisibilizado. Estas mujeres también forman parte de las agrupaciones que tocan en las celebraciones de alguna virgen o un santo patrono, o en las audiciones o conciertos, los cuales se convierten en espacios fundamentales de la exaltación de la fiesta de sus comunidades.

De manera general, es posible observar que el número de mujeres que participan en las bandas de viento en México es menor con respecto a los hombres. Dicha situación se puede atribuir a varios aspectos. Por un lado, esta diferencia está marcada por la huella que han dejado las bandas militares sobre las civiles. La dominación masculina de los ejércitos también impactó en la conformación de sus bandas y, por ende, en la formación de las bandas civiles. Así pues, hasta hace pocos años la acción femenina en estas agrupaciones musicales era prácticamente nula. Por otro lado, es probable que se deba también a que el trabajo realizado por las bandas civiles en muchas comunidades del país es considerado un trabajo “rudo”, ya que implica en muchas ocasiones salir de la comunidad, dejar la casa y, por lo tanto, a la familia; lo que es, usualmente, asociado a los hombres. Cabe mencionar que en el sistema de reciprocidades que se da entre muchas comunidades de México, la música está incluida, y se agradece y se pide a través de la música.

Así pues, en el Estado de México, por ejemplo, la banda comúnmente se desvela y madruga durante muchas jornadas seguidas para dar continuidad a la fiesta. Las mujeres se ocupan de preparar la comida para los invitados y los músicos, limpian la iglesia y son responsables de acomodar las flores en dicho espacio (Ochoa, 2008). Sin embargo, en las últimas décadas la conformación de las bandas infantiles y juveniles en la región ha dado un giro significativo en cuanto a la participación de las mujeres; esto se debe probablemente a que las mujeres tienen mayor oportunidad de continuar sus estudios básicos y superiores y a que demandan también la apertura de espacios de participación comunitaria como lo es la música.

Ser parte de las bandas de viento está asociado a un estatus que es apreciado, debido a que los músicos se les considera simbólicamente como conexiones entre la comunidad y lo divino. La música se presenta como un don que se ofrece a la divinidad o que acompaña a otros presentes. De manera que aprobar que las mujeres también participen como intérpretes es abrir espacios hacia esta relación con lo divino.

En cuanto a las bandas civiles, en algunas regiones como Oaxaca o Morelos, las mujeres tienen mayores espacios de colaboración como intérpretes de la

música en las bandas de sus comunidades. Por ejemplo, las escuelas que forman a músicos jóvenes cuentan con niñas y adolescentes, éste es el caso del Centro de Capacitación Musical en Tlahuitoltepec, Oaxaca, o está la inclusión de mujeres en la Banda de Tlayacapan en el estado de Morelos, la cual simbólicamente es una de las bandas más importantes ligadas a la tradición e identidad de los pueblos de la región.



Concierto de la Banda Femenil de Santa María Tlahuitoltepec,
Zócalo de Oaxaca, Oaxaca, 2012.

(Tomada de: <http://www.oaxaca.gob.mx/?p=19960>).

En el caso de Guanajuato, donde la participación de las mujeres en las bandas se vio beneficiada con el Programa Integral de Fortalecimiento a la Música Tradicional de Bandas de Viento en el período 2008-2011 y se creó toda una red de aprendizaje musical y participación comunitaria, fueron incluidas muchas niñas y jóvenes. En contraposición a las visiones de otros músicos banderos (relacionados a la música de tecnobanda) (Simonett, 2004, 259) de Guanajuato sobre la inserción de mujeres en las bandas, como menciona Luis Omar Montaya Arias en su libro:

Las bandas de viento son un espacio masculino por excelencia donde las mujeres son vistas como un problema, pues de acuerdo con la experiencia de los músicos como don Leno, éstas se vinculan sexualmente con los banderos. Otras se vuelven alcohólicas o drogadictas. Las mujeres no tienen cabida en las bandas

porque físicamente no rinden igual que un hombre y porque exigen cuidados especiales, situación que genera inestabilidad al interior de las organizaciones musicales (2011, 189).

Sin embargo, es posible encontrar a instrumentistas como Pomposa Aragón Aragón, saxofonista de 32 años, originaria de Santa María Zoquitlán, distrito de Tlacolula, Oaxaca, como protagonista de uno de los casos en los que se observa que se le brindaron las oportunidades de profesionalizar la carrera musical fuera de su contexto local. Ella inició a los 8 años de edad los estudios musicales en una banda infantil-juvenil de su comunidad, posteriormente se formó en la ciudad de Oaxaca y realizó la licenciatura en saxofón en la Universidad de Xalapa, Veracruz. Recientemente, ingresó a la Banda Sinfónica de la Marina Armada de México. En una entrevista realizada en referencia a su experiencia como mujer instrumentista, señaló lo siguiente:

[...] allá, por ejemplo, se da mucho lo que es el intercambio, la autoridad de mi pueblo lleva la banda para allá, como un regalo, como un intercambio, porque cuando es la fiesta de esta comunidad la autoridad [de la otra comunidad] trae a la banda. Es cuando ya se forman y el mero día [el día de Santa María Zoquitlán, Virgen de la Natividad, 8 de septiembre] se hace una audición. Nos juntamos todas las bandas hasta el final, pero al principio cada una está tocando un bolero, un paso doble, una marcha, una obertura. Se da[n] a conocer los talentos de cada uno de los alumnos y ya hasta el final se juntan todas las bandas para tocar una marcha... puede ser *Zacatecas*, *Dios nunca muere*, algo que es conocido para todos. Ahí la fiesta empieza desde el 6 de septiembre. El día que empiezan a llegar las otras bandas es el 7 en la noche o el 8 en la mañana. Ya el mero 8 de septiembre se tocan las mañanitas a la Virgen, comienzan desde las 4 o 5 de la mañana, ahí se la pasan tocando en la iglesia y de ahí nos llevan a desayunar [...] (Entrevista realizada el 4 de abril de 2014).

Pomposa Aragón también recalca:

[...] Creo que no sólo en mi comunidad... sino en todo México se ha dado mucho el machismo. Sienten que la mujer [es] para la casa, esté con los hijos y que no salga. El hombre puede hacer y deshacer y nadie le dice nada. Gracias a Dios, en mi casa nunca ha sido así. Mi papá nos ha dado libertad. Somos cuatro mujeres. Nunca nos ha dicho que “tú por ser mujer no sales...”, siempre desde pequeñas no ha dicho “a trabajar en el campo” (Entrevista realizada el 4 de abril de 2014).

Por otro lado, los espacios abiertos como intérpretes en bandas militares en México tienen pocos años de existencia. En la actualidad, se cuenta con una mayor integración de las mujeres a estas bandas con respecto a hace 30 años, aproximadamente, a diferencia de sus colegas en otros ejércitos o armadas del mundo, los cuales tienen una historia más antigua en esta dirección, como en el caso de la formación de bandas de mujeres durante la Segunda Guerra Mundial en Estados Unidos (Sullivan, 2011).

Para dar una descripción general del panorama en México, al respecto se pueden mencionar algunas datos relevantes, por ejemplo: en el 2013, se llevaron a cabo las celebraciones del Centenario del Ejército Mexicano. En el marco de estos eventos, se conformó una gran banda en el Zócalo de la Ciudad de México el día del desfile de conmemoración de la Independencia. Se reunieron 300 músicos aproximadamente: siete bandas del Ejército Mexicano y la Fuerza Área, más la Banda Sinfónica de la Secretaría de Marina-Armada de México. Sólo 10% de ellos eran mujeres músicos militares y navales.

Al día de hoy, la Banda Sinfónica de la Marina-Armada de México cuenta con 18 mujeres de un total de 87 integrantes, el mayor número de mujeres enroladas en sus filas desde su fundación en 1941. Los instrumentos de aliento madera y percusiones siguen predominando sobre los metales en cuanto a la participación femenina.



Mujeres de la Banda Sinfónica de la Marina Armada de México

Foto: Vilka E. Castillo Silva.

En los espacios conformados por músicos militares relacionados con otras agrupaciones de música popular se puede observar una mayor contribución de las mujeres. Sin embargo, en cuanto a la aceptación a grupos de bandas de viento militares, estos aún son ensambles con una dominación masculina en los cuales prevalece la idea de que son espacios hechos para los hombres, dados la fatiga y el ritmo de trabajo que conllevan, por ejemplo: la rutina de las bandas militares tanto como navales incluye, por lo general, la participación en desfiles; los cuales requieren de semanas o meses de arduos entrenamientos físicos. Quizás esa idea se deba a la reiterada asociación que se establece entre una banda militar y la fortaleza que representa su ejército y dicha visión ha estado ligada a la masculinidad durante siglos. Las instrumentistas al formar parte de esa fuerza interpelan a este poder ejercido por los hombres a través de la música.

CONCLUSIONES

La fuente del sonido que ejercen las mujeres de las bandas, tanto civiles como militares, es el instrumento, que es la pieza tecnológica que media la totalidad de la escena y que se interpone entre la ejecutante y el público (Green, 2001, 59). El instrumento abraza a la intérprete, pero al mismo tiempo es controlado y mostrado como símbolo de fuerza a través de la destreza técnica y de las habilidades de su ejecución. Al hacerse destacable, el perfil femenino expone el perfil masculino de la interpretación, normalmente transparente e incuestionable, ligado al poder.

La interpretación instrumental de las mujeres en las bandas de viento se muestra como la interpelación a las construcciones patriarcales que niegan el desarrollo de las mujeres en estos espacios de la música. Sin embargo, la presencia actual y creciente de las mujeres en las bandas también permitirá establecer nuevos significados intrínsecos sobre la música y replantear distintas expresiones sobre las identidades colectivas de estas agrupaciones en diversos contextos musicales.

BIBLIOGRAFÍA

- Flores Mercado, Georgina (2009), *Identidades de viento. Música tradicional, bandas de viento e identidad p' urbépecha*, México, Universidad Autónoma del Estado de Morelos/Juan Pablos.
- Green, Lucy (2001), *Música, género y educación*, Madrid, Ediciones Morata.
- Montoya Arias, Luis Omar (2011), *Trompeta en mano. Soltando el llanto y en compañía del diablo. Estudio histórico-cultural de las Bandas de viento en el Bajío Guanajuatense (1960-1990)*, Guanajuato, Editorial La Rana.

- Ruiz Torres, Rafael A. (1997), *Apuntes para una historia de las Bandas en México (siglos XVI-XIX)*, tesis de licenciatura, México, ENAH-INAH.
- Ochoa, Teresa (2008), "La dominación masculina en el sistema de cargos: el caso de San Jerónimo Amanalco, municipio de Texcoco", *Voces y Contextos*, núm.1, año 3, México, UIA.
- Simonett, Helena (2004), *En Sinaloa nació... Historia de la Música de Banda*. Mazatlán, Sinaloa, Asociación de Gestores del Patrimonio Histórico y Cultural de Mazatlán, A. C.
- Sullivan, Jill M. (2011), *Bands of Sisters: U.S. Women's Military Bands during World War II (The American Wind Band)*, Maryland, Scarecrow Press.



**XVII. LA ESTÉTICA RITUAL METAFÓRICA DEL
CORAZONAR: MEMORIAS INFANTILES EN LA
PUNTADA “CIMARRONA” DE MUJERES
AFROECUATORIANAS**

Marisol Cárdenas Oñate
Universidad Andina Simón Bolívar,
Ecuador

La araña del cosmos manigua cartografías de nostalgia
Caderona zigzaguea su deseo al territorio del Vacío
guardida de siglos cimarrones del encaje en Raíz
“ya estás afropeinada”
Marisol Cárdenas Oñate



Susana Pérez, Jenny Delgado y Jobita Lara, Muñecas de trapo manufacturadas,
El Chota, Ecuador, 2014.



MUCHA TELA NEGRA QUE CORTAR

La piel es una cartografía de la vida donde se marcan recuerdos, re-encuentros, surcos, huellas. Es un espacio donde se oculta y visibiliza, viste-desviste, limpia, desecha, hidrata, seca, sana. Adoptamos esta metáfora política del cuerpo que teje perspectivas de género, clase, raza y etnicidad para hilvanar un ejercicio de “cimarronía estética ritual”,¹ como proponemos llamar a las formas de desplazamiento simbólico en clave decolonial, crítica feminista e intercultural de frontera que encuentran en el intersticio, *pliegue* que da la posibilidad de una diáspora metafórica insurgente. Así, desde prácticas cotidiano-sagradas, públicas, privadas, “glocales”, “rurbanas” y otras, se camina hacia la emergencia de diálogos creativos de sentidos críticos a los hegemónicos a través de la sabiduría de los sujetos diversos, comunitarios, con sus propios conocimientos, rituales, estilos, luchas, poéticas de vida.

Históricamente nuestros pueblos originarios o diaspóricos han resistido nómadamente a los embates de los modos de producción y reproducción colonialista, capitalista y global, desde sus propias lógicas y retóricas, sabidurías “otras”, memorias del ser, hacer, sentir. Es así que este proyecto se asume como una política de representación que pretende conocer e intercambiar modos de vida entre mujeres creativas diversas, explicitar sus normas, funciones y valores, memorias de infancia, prácticas de vida, de trabajo cotidiano, desde el lugar enunciativo corporal, territorio simbólico que presenta varias dermis en las cuales emerge el deseo, la esperanza, la espiritualidad, que aportan energía creativa y economía simbólica al objeto/sujeto. Esta estética relacional del gesto camina hacia el sentido complejo de los signos, lenguajes, visibles e invisibles, de las capacidades diversas, transmitidas en imaginarios de mujeres cimarronas como las afroecuatorianas, caribeñas, afroamericanas, entre otras, co-participando en diversas opciones de paso, con movimiento comunitario y personal, y a su propio ritmo.

Un ejemplo de esta propuesta es Piel Canela, colectivo de tres mujeres adultas afroecuatorianas, de la cuarta y quinta década de vida, al cual se suman coyunturalmente otras mujeres, adolescentes o ancianas, mismas que asumieron la idea de “abrazar sus memorias”, y trenzar palabras de otras mujeres negras, color que es huella de la historia de las culturas diaspóricas, y que ahora deviene en poder

¹ “Pensar la estética ritual como una categoría de identidad ritual comunitaria implica preguntarnos cómo se construyen y reconstruyen las prácticas identitarias de la cosmovisión a partir de la plástica ritual, qué significado tiene la estética en el rito, en la vida sociocultural de la comunidad y qué papel desempeña la estética como forma de autorrepresentación de sus prácticas socioculturales “ (Cárdenas, 2009, 2).

estético para subvertir los cánones de belleza impuestos por los modelos hegemónicos, blanco masculino heteronormativos.

Susana Pérez Bolaños, Jobita Lara y Jenny Delgado Espinoza son tres vecinas del Juncal, uno de los tantos pueblos que configuran el Valle del Chota, en la provincia de Imbabura, al norte del Ecuador. Son mujeres madres, que se dedican al trabajo en el hogar y además luchan por mejorar su situación económica mediante actividades creativas de producción manual, opción que comparten con otras mujeres del pueblo afroecuatoriano. Desde la Colonia esta fue una zona hacendaria en donde se trabajó en la minería y en la producción agrícola, ésta última, actividad ahora cada vez menos rentable a la que todavía se dedica su gente. Por estas condiciones de explotación, marginación y pobreza, El Chota tiene una larga historia de migración al oriente y costa ecuatoriana y también fuera del país. Actualmente, es conocido por ser uno de los lugares desde donde el fútbol nacional masculino exporta futbolistas, generando un estereotipo más a la región. Por supuesto, ahora los niños y las niñas, juegan con la pelota.

En dichas condiciones, estas mujeres aceptaron la invitación de llevar a cabo la idea de elaborar muñecas de trapo negras, solventada por la escultora Alice Trepp, quien les ofreció algunos modelos confeccionados por mujeres guatemaltecas y les propuso hacer su propia versión de “muñequitas afrochoteñas que expresen en sus vestimentas el modo tradicional del gusto de las mujeres de antes”, aquel que las jóvenes ya no siempre conservan, para recordar esta herencia ancestral. A esto se sumó un regalo de las “Abayomi”, un proyecto de trabajo con mujeres afrobrasileñas, que la especialista mexicana de arte popular feminista y fundadora de esta línea de investigación en la universidad, Eli Bartra, compartió conmigo en mi formación académica. El último retazo es personal, mi propia experiencia de elaboración de muñecas de lana que la “tíaabuela” Rogelia me ofreció en mi infancia, y a quien dedico el poema que encabeza este texto.

La primera producción fue comprada por la escultora antes mencionada y luego se gestionaron sitios que se interesaran en apoyar esta economía, labor en la que seguimos. De esta manera, este proyecto teje un encaje en doble ajuste: con las palabras de mujeres hilvanando anecdóticos y con la búsqueda de transitar estos recuerdos a otras manos, a otras mujeres (y hombres),² de diversidad etaria y etnicidad que encuentran en este símbolo metafórico cultural un pretexto

² Hay que mencionar que aunque pocos, también los hombres se han interesado en comprarlas, claro, sobre todo especialistas en afrodescendencia. La mayoría, la piensan como regalo para mujeres importantes de su vida.

de identidad, de re-conocerse a ellas mismas y a otras mujeres, sanar historias, ofrendar, “jugar” con sensaciones que dejamos escondidas en el costurero de la infancia.

La elaboración de muñecas de trapo, sobre todo las afros, es una tradición común en muchas culturas y que también ha sido usurpada por el capitalismo para volverlas *souvenirs*. Sin embargo, posiblemente por su manufactura casera, en la mayoría de los casos, aún constituyen un objeto que interpela argumentos de emoción. Frente a la elección de la muñeca, sus datos de creación/creadora, se interpelan ejercicios de asociación con signos que evocan pasiones. En Quito, por ejemplo, colectivos como Azúcar han desarrollado esta producción y venta de muñecas de tela y madera. En la Habana también encontramos algunos talleres de este tipo, en Belice están las que representan cuentos; sin embargo, desde el vínculo con el relato etnográfico, consideramos que esto constituye una “otra mirada” a explorar.

ESCUULTURAS AUTOETNOGRÁFICAS: PIEL CANELA

Esculpir en trapo implica aludir al tiempo-espacio lúdico de las sensaciones, los recuerdos, las emociones. Requiere la atención a la aguja y el hilo, la mirada al detalle, al gesto, la generación de ritmo, pausa, respiro. Es, “viéndolo con otros ojos”,³ una meditación en movimiento, pues implica a cada imaginera⁴ estar en el presente, atenta al aquí y ahora del diseño, los instrumentos, la creación de la puntada precisa, la producción del boceto imaginal de quien le inspira, la otra congénere que es la madre, hermana, abuela, ella misma. Es también un modo de explorar los hilos de colores del género traduciendo en forma plástica el “espesor” y la “textura” de sus memorias. Este proceso las vincula con sus ancestras, tanto como con hijas, comadres, marchantas, cachineras y otras mujeres en su cotidiano, como el mercadeo informal.

También así desde el trabajo mancomunado entre estética y etnografía como creación, se indisciplina la noción encasillada del arte, para asumirlo desde el ejercicio creativo que es transdisciplinar, pues empodera las sabidurías de nuestros pueblos, ya sea desde la aparente autonomía de representación institucional o

³ A los que la semióloga transdisciplinaria Julieta Haidar (1994) alude con las “semióticas de los invisible”. Véase Haidar (2013).

⁴ Preferimos llamar así a las creadoras del arte popular por su modo de cognición intuitiva que abreva de la fantasía, la imaginación, la “lógica kisceral”, mágica, con que expresan la simplicidad “barroca” en su obra.

desde prácticas heredadas como el arte popular en el cual se ubican estas corporalidades en puntografía subversiva. Es una práctica de etnografía performativa, que representa al cuerpo simbólico desde el *continuum* individual-comunitario. Nos ubicamos así en la decolonialidad del conocimiento que es ser, hacer y sentir, lo que es posible al descentrar la etnografía clásica al lugar nómada fronterizo, dialógico y crítico de la actualmente llamada Antropología de los Sentidos, mediante una metodología horizontal que se enfoca en la construcción del dato narrativo con otros lenguajes y registros alter-nativos como el objeto ritual, visualidades en residuo, co-relatos, o cualquiera de las semióticas en cruce, en Complejidad y Transdisciplina.

Esta “escultura blanda autoetnográfica” posibilita, desde la relación entre alguna producción de la cultura material y los sentidos que genera, trazar un campo semántico de connotación, un mapa de trayectorias que se abren con este pre-texto. Así, la narración de anecdóticos propios o de otras mujeres que hablan a través de ella de modo “ventricular”: sus abuelas, tías, madres, es un proceso de co-creatividad narrativa comunitaria provocada por un objeto estético metonímico. La emergencia de un indicio da la posibilidad de generar múltiples sentidos. El cuerpo así es explorado en su corporeidad diferenciada, el fenotipo, la variancia de vestimenta y otros códigos de identidad que relata cada diferente corporalidad cosida.

De esta forma se expresa su cosmovisión, las maneras de estar, sentir, habitar, trabajar, vivir la comunidad, y colocarse en esta “otra” frontera, la del Río Mira, fluvial que baña esta zona de alrededor de 17 pueblos que configuran el Valle del Chota en la provincia de Imbabura y que se extiende hasta Tulcán, zona norte, limítrofe con Colombia.

En este tipo de interacción simbólica se produce un diálogo de saberes entre mujeres cimarronas que busca un punto equidistante a pesar de la diferencia de lugares enunciativos de las que estamos involucradas en afroestéticas.⁵ Es por tanto un lugar de mutuo intercambio de conocimientos, a partir de las alianzas que se generan desde “la insurgencia de la ternura”;⁶ mujeres contando algunos relatos

⁵ Proyecto de autorrepresentación y etnografía metafórica visual que desde el argumento emotivo, a partir de la lógica corporal y la interacción dialógica, Alice Trepp y yo trabajamos desde hace ya casi una década por desarrollar prácticas de arte comunitario alternativo con mujeres afrodescendientes desde sus prácticas de existencia-re-existencia. A este colectivo se suma la modelo afrochoteña Janeth Espinoza, quien ahora es ayudante de la escultora, así como otros colegas, fotógrafos, videastas, documentalistas que aportan desde sus experticias a esta co-creación comunitaria. El video *Abrazando la memoria* es un ejemplo de este trabajo en equipo.

⁶ Para el antropólogo, poeta y cantautor ecuatoriano Patricio Guerrero (2007), creador de esta

de su infancia, cantando, recitando. Así, desde la atención a la escucha en viceversa, contrapunto, interfase, se arriba a condiciones de afectividad, de co-participación, complicidad, aprendizaje, tecnologías alternativas en la producción de una obra escultórica en barro, en trapo, o en cualquier otra materialidad estética. Las culturas afrodescendientes tienen sus propias expresiones de lo sensible. La *aíthe-sis* es provocada por el asombro, el *kalos*, la invención, y esto, nuestros pueblos ancestrales y originarios saben recordar y ejercer este derecho.

LA ESTÉTICA METAFÓRICA: POPULAR, FEMINISTA, CIMARRONA

Más que una figura de comparación desde la relación de semejanza entre los significados, la metáfora es un modo de pensar y de sentir, o sea, es un “corazonar”, presente en muchos de los lenguajes cotidianos, que insurge las epistemologías dominantes y “puede contribuir a la construcción no sólo de una distinta propuesta académica y epistémica, sino sobre todo, de sentidos otros de la existencia” (Guerrero, 2012, 102). La cultura popular hace uso de ella, la usa en refranes, chistes, dobles sentidos, y otras prácticas discursivas, que por supuesto también evidencian discriminación, desigualdad, racismo, al ser una protesta en clave paradójica, de ahí que depende del lugar político desde el cual se ejerza este derecho creativo. La metáfora es otra manera de subvertir la miopía de las “gafas patriarcales” tratadas por los estudios feministas desde diversas posiciones. Ella puede provocar y persuadir a la tarea de equidad desde el trabajo con los sentidos sutiles como la política del gesto, la creatividad asociativa.

El sentido metafórico implica primero modelos de experiencia corpórea y de estructuras pre-conceptuales de la sensibilidad, en los cuales intervienen los códigos socioculturales. Las metáforas tienen historicidad y no funcionan igual para todas las culturas. Algunas logran superar estos límites y se vuelven inter y transculturales. La metáfora es un tipo de representación mental, es decir, contiene un esquema imaginario, lo que implica diferentes niveles de experiencia en torno a los que se organiza el sentido y así crea realidades; “una metáfora puede ser una guía para la acción futura [...] esto a su vez da más fuerza al poder de la metáfora dando coherencia a la experiencia. Comprender, asir lo diferente es al mismo tiempo conocer e inventar” (Lakoff y Johnson, 1986, 56).

Así, la capacidad metafórica posibilita la emergencia de conocimientos y sabidurías, afectividades, representaciones, corporeidades, desde su plasticidad

noción, la colonialidad de la afectividad, del corazón, es el elemento nodal a rescatar, pues “la interculturalidad sólo será posible desde la insurgencia de la ternura”. Véase Guerrero, 2007.

retórica.⁷ Para Rosi Braidotti, “el/ la sujeto nómada es un políglota porque el idioma no es sólo, y ni siquiera, el instrumento de comunicación; es un lugar de intercambio simbólico que nos vincula a todos/as en una red tenue de sentidos de acuerdo al contexto de uso y acción” (2000, 44).

La creatividad configura así un sujeto políglota visual o post-visual que sabe cómo (des)confiar de los símbolos, indicios, íconos, de manera abductiva, así como resistirse a establecerse en una visión encasillada, hegemónica, patriarcal. La identidad de la/el nómada es un mapa emotivo-racional de los lugares en los cuales ya ha estado o puede estar para experimentar; y siempre puede reconstruirlos *a posteriori*, como una serie de pasos de un itinerario. La metáfora es así traductora, nómada y políglota de memorias desde los lenguajes más complejos y hermosos en sus diferencias, como el cuerpo y sus diversas “hablas”.

En el arte la actitud nómada como ese continente itinerante metafórico consiste en estrategias creativas de desplazamiento de signos y sentidos, de esa constante e insurgente capacidad de desear, soñar, imaginar, la cual mantiene el flujo nomádico en procesos de negociación en este puente móvil —que a manera de una tarabita— configura la mismidad (sujeto) y las otredades (sociedad) creando vínculos afectivo-cognitivos. En términos de Rosi Braidotti hay que “desdibujar las fronteras sin quemar los puentes” (2000: 34). La creatividad es así un acontecimiento sin fronteras, en la cual usamos todas las formas de conocimiento.

Desde este contexto, proponemos a la metáfora nómada como el funcionamiento principal de este proceso de “cimarría estética” que venimos esbozando, al abreviar de esta dimensión de complejidad y transdisciplinariedad desplazamientos de sentidos, prácticas, imaginarios que se expresan en el campo visual como una frontera en constante mudanza, intercambios, simbolismos; y a través de la cual se busca una equidad de éticas, estéticas y eróticas como dimensiones políticas de representación social.

Los ejes dialógicos del sentido son la relación implícito y explícito, memoria y olvido, lo dicho y lo por decir que nuestros cuerpos argumentan en el paso etario de la vida y configuran una matriz compleja de tensiones, contrapuntos y coalescencias en este tipo de cruce de semiosis entre estética y género.

La importancia del concepto de memoria como automecanismo inteligente es, desde la propuesta lotmaniana de “traducción intersemiótica”, muy pertinente porque encuentra en el símbolo un elemento dinámico para la posibilidad de

⁷ Desde la nueva retórica o retórica contemporánea, se estudia a la metáfora desde su capacidad cognitiva y no sólo como mecanismo de sustitución, así es asumida como una figura continente de otras más.

innovación por su dimensión creativa en la generación del “texto nuevo”. Es en este sentido que consideramos que la configuración metafórica funciona como *continuum* dialógico nómada y políglota. La metáfora es así un dispositivo de la memoria de la cultura que se expresa en varias materialidades semiótico-discursivas.⁸

La metáfora visual se coloca y descoloca en la frontera estética a través de la expresión de sus campos de memoria, acción y proyección sociocultural. La capacidad metafórica como traductora de semiosferas,⁹ lenguajes, fronteras, posibilita así la emergencia de conocimientos y sabidurías, afectividades, representaciones, corporeidades, desde la plasticidad creativa de este proceso de traducción cognitiva-emotiva-creativa en diversidad de repertorios.

Por tanto, la metáfora no es un artificio verbal o visual ni marginal ni excepcional, sino el modo más común de pensar y por consiguiente de expresarse. La metáfora no es confusa, todo lo contrario, es rica, densa, concreta, creativa como la experiencia a la que remite y tiene acción estratégica, pues puede activar alianzas, negociaciones, coalescencias entre sujetos fronterizos, interculturales e interestéticos a través de la emergencia subjetiva. Los diversos estilos de la etnografía contemporánea no podrían entenderse sin estos funcionamientos metafóricos.

CARTOGRAFÍA DE MATERNIDADES: OTRA DIÁSPORA LABORAL

La historia de la diáspora entre América y África pasa por una dimensión socioafectiva importante en torno a cómo se han desarrollado las maternidades en ambos continentes. Por un lado, están las condiciones de pobreza que han afectado al continente africano en donde las mujeres han sido las más desaventajadas en las condiciones laborales y de vida cotidiana; y, por otro, el desgarramiento de familias que desde la época esclavista hizo que las madres no pudieran criar a sus hijos/hijas, quienes eran trasladados al nuevo continente, vendidos, esclavizados y luego en procesos de servidumbre que han seguido hasta la actualidad con nuevas caras.

⁸ Propuesta de la semioantropóloga Julieta Haidar (2013), para quien el sentido se expresa en 13 materialidades. Algunas que además están presentes en la metáfora son: la de la percepción visual-no visual, postvisual, la del poder, la ideológica, la sociocultural, la filosófica, la estético-retórica, la económica, entre otras. Véase Haidar, 1994, 2013.

⁹ Categoría de Iuri Lotman (1996), fundador de la Semiótica de la Cultura de la Escuela de Tartu, para quien también en analogía con Vernasky (biosfera), propone llamar así al espacio cultural donde cobran sentido los signos. Véase Lotman, 1996..

Es por estas condiciones sociopolíticas de la pobreza, pero sobre todo de la “colonialidad del ser”, que todavía hasta hoy se pueden ver en ciertos sitios de nuestro continente en donde hay población afrodescendiente mujeres que desde sus distintas dimensiones etarias desarrollan maternidades en condiciones muy difíciles. En el Valle del Chota vemos a niñas-adolescentes que asumen ya la maternidad así como también a abuelas madres. Ya de adultas con cinco hijos asumen solas la crianza, pero no por elección. Recordemos que las mujeres afrodescendientes en América tuvieron que desarrollar una serie de labores de maternazgo desde prácticas como el de ser nanas madres, madres sustitutas. Fueron tantas las mujeres que vivieron violencias de todo orden. Recordemos que ni siquiera podían criar a sus propias hijas, que eran separadas o adoptadas por otras mujeres negras que ayudaban a la crianza de las niñas esclavas.

Esta piel tiene larga historia y las “muñequitas” negras lo saben. Un modo de representación del trabajo multifuncional es “la carga” que llevan en sus cabezas mientras a sus espaldas “marcan” portan, a su hijo pequeño el cual es amarrado con un chal, práctica corporal que ha sido también bordada en las manos de estas mujeres y que también han ejercido las mujeres indígenas. Estas son algunas de las circunstancias de maternazgo que todavía las políticas actuales de salud sexual y reproductiva no alcanzan a decolonizar aún.

Otra de las dimensiones simbólicas desde la circulación de esta lógica emotiva que ha emergido en el trabajo de campo es el recuerdo de los cantos de cuna, quizás porque el sonido ha sido una de las voces del pueblo afrodescendiente de alter-comunicación, pues no requieren otro acompañamiento más, aunque a veces puede estar acompasada de un tambor. Pensemos que en la diáspora fueron sus cuerdas vocales lo único de lo que no podían ser despojadas/os. En otra provincia del Ecuador, Esmeraldas, por ejemplo, se preserva el arte de los arrullos, que a manera de coplas por distintos motivos y ciclos de la vida, como en Navidad se los canta en las calles y los hogares durante toda la Noche Buena.

MUÑEQUERÍA: UN LABORATORIO DE LA ELIPSIS METAFÓRICA INFANTIL

La piel negra de la muñeca es el único elemento isotópico de este cuerpo metafórico, pues todos los demás aspectos varían de acuerdo al estilo de cada creadora, las telas que tenga a mano, su deseo creativo y múltiples factores. La conversación estructura este camino. Se hilvanan puntadas subversivas a las imagineras como preguntas en torno a sus vivencias frente al tópico que ellas descosen o cosen desde sus propios relatos, comentan dichos, refranes, citan a otros sujetos, entre otras

estrategias de in-flexión discursiva. Es por ello que este es un proceso de relaciones afectivas que se construye en complicidad y confianza. Una reflexión poética de la investigación, desde un vínculo cercano íntimo comunitario. Esto significa adentrarse en la producción del recuerdo y recobrar los derechos de la gente de la experiencia compartida que crea sabiduría.

Susy llegó al Juncal al año de edad por eso ella se considera “una más de las juncaleñas, una mujer afro” y no importa que su tez sea blanca-mestiza, pues sabe que a la cultura se la lleva más allá de la piel. Es madre y esposa. Ella presenta mucho cuidado con sus “muñequitas” con el detalle, el dobléz, intensa colocación, detalle de cada artificio del vestuario, “todo en su puesto”. El peinado es quizá una de sus especialidades. Recuerda y cuenta con emoción cómo las mujeres de antes guardaban en sus “chimbos” el dinero de la faena mercantil, uno de los tipos de peinados afrodescendientes; otros son “la peineta”, “el peinetón”, entre otros que se relatan en el video *Abrazando la memoria*. La mayoría de sus muñecas ofrecen el gesto de el laburo de la carga en la cabeza, de leña, trastes, vasijas de barro en las cuales transportan la mercancía, cajas de tomate, la *guagua*.¹⁰

Jobita es esposa y madre y tiene todavía hijos pequeños, por lo que siempre anda entre puntada y puntada levantándose a atenderlos, a la vez que a su madre anciana que vive con ella. Su hogar es el que ha cobijado el trabajo de este colectivo por las tardes. La sala es el lugar en donde se reúnen entre cartoneros, entre telas para encajar y desencajar estos discursos de infancia.

Las muñecas de Jobita son menos detalladas pero su simpleza en la elaboración hace que cobren una ternura especial aunque ostenten de vez en cuando una expresividad de molestia, quizás por la cercanía al dibujo infantil, pues con pocas puntadas hace emerger una cara, manos, cabello afrodespeinado. Ella prefiere los retazos de tela que le recuerdan a las telas que usan las mujeres en su laburo cotidiano, momento en que menos están vestidas para la celebración, el baile o la misa. Claro, esto no impide que porten joyas y collares de vistosos colores, tal como observamos a las mujeres ancianas que en los pórticos de sus casas o de las de sus vecinas, hijas, o en la esquina pasan el tiempo viendo el cielo azul de su Valle.

Jenny es la más joven de las tres integrantes de Piel Canela y es la que se encarga de la economía grupal. Tiene hijas adolescentes por lo que a veces ellas le ayudan en esta labor. Ella representa trenzados mucho más sueltos, tal como las mujeres jóvenes ahora lo usan. También se acuerda mucho de su tía y la homenajea con sus *guaguas* de trapo, vistiéndolas como solía verla a ella en su infancia.

¹⁰ *Guagua* o *Huabua* es un sonido kichwa que aún se conserva en el español cotidiano y coloquial para hablar de las mujeres bebés, niñas o hijas.

De este modo, a través de la cultura material se evoca la representación de la infancia y se genera un diálogo entre la mujer adulta de ahora y la niña de antes en torno a la vivencia de las feminidades que fueron significativas para su construcción identitaria de hoy. La muñeca es así un pretexto discursivo de representación sociocultural y personal. Hay que decir también que cada muñeca grande tiene una cinta que generalmente es colocada en el vestido, donde se expresa el nombre de cada imaginera, como un modo de distinción de autoría y reconocimiento creativo y que las ayuda también para hacer sus cuentas.



Susana Pérez, Jenny Delgado y Jobita Lara, Muñecas de trapo manufacturadas, El Chota, Ecuador, 2014.

Así, desde este lugar de *continuum* dialógico, se van tejiendo historias de vida, abrazando buenos recuerdos y olvidando dolores al transformarlos en un objeto numinoso y producirse así lo que podríamos llamar una “cura metafórica”, acción catártica que emerge al explicitar la palabra antes silenciada, el tabú del objeto, el deseo profundo desempolvado que —como las monedas en las trenzas— había sido guardado en sus memorias. Es decir, que ya la traducción se hace desde el lugar de la zona de conciencia de la mujer adulta que, sin embargo, se permite este ejercicio lúdico que activa la emoción como hilo invisible-visible de la espiral de sentidos en “juego”. Después, cada muñeca camina hacia las condiciones de circulación a través de la venta de la misma. Es por ello que hablamos de una “cimarronía estética”, un territorio metafórico “encarnado” donde se desplaza lo explícito a lo implícito, el escuchar a la intuición, la pose a la postura, el Vacío a la Forma, en zigzag y viceversa.

BIBLIOGRAFÍA

- Albán Achinte, Adolfo (2006), *Conocimiento y lugar: más allá de la razón hay un mundo de colores. Textiendo textos y saberes*, Popayán, Editorial Universidad del Cauca.
- Bartra, Eli (coord.) (2004), *Mujeres y arte popular en América Latina y el Caribe*, México, UNAM.
- Braidotti, Rosi (2000), *Sujetos nómades*, Buenos Aires, Paidós.
- Beristáin, Helena (2001), *Diccionario de retórica*, México, Porrúa.
- Bell Hooks (2003), “Vendiendo bollitos calientes. Representaciones de la sexualidad femenina negra”, *Revista Criterios*, núm. 34, La Habana, Casa de las Américas, pp. 29-50.
- Cárdenas Oñate, Lorena Marisol (2010), *De la sirena a la mujer hay un mar de imaginarios... metáforas visuales nómadas en la estética ritual de la semiosfera alter-creativa oaxaqueña*, tesis doctoral, México, UAM-X.
- ____ (2009), “Estética ritual nómada, una autoetnografía popular”, Quito, Flacso Andes, Portal de Antropología Visual. 52pp. http://www.flacsoandes.edu.ec/antropologia_visual/audiovisuales/Esteticas_rituales_nomadas.pdf
- ____ (2008), “Estética ritual nómada, una autoetnografía popular”, Quito, Flacso Andes/Portal de Antropología Visual.
- García, Juan (2009), *Los territorios ancestrales afroecuatorianos*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar/Abya Yala.
- Guerrero, Patricio (2007), *Corazonar: una antropología comprometida con la vida*. Asunción, Fondec.
- ____ (2012), “Decolonizar desde las sabidurías insurgentes”, *Diálogo indígena misionero*, núm. 69, año xxv, julio, Asunción, Coordinadora Nacional de Pastoral indígena (CONAPI)/Conferencia Episcopal Paraguaya (CEP).
- Haidar, Julieta (1994), “Las prácticas culturales como prácticas semiótico-discursivas”, en González y Galindo Cáceres (eds.) *Metodología y cultura*, México, CONACULTA.
- ____ (2013), “De la argumentación verbal a la visual: lo emocional y la refutación en la argumentación visual”, en Adrián Gimete Welsh y Julieta Haidar (coords.), *La Argumentación. Ensayos de análisis de textos verbales y visuales*, México, UAM.
- Lakoff, George y Mark Johnson (1986), *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra.
- Lotman, Iuri (1993), “El símbolo en el sistema de la cultura” en *Escritos*, núm. 99. Puebla, Universidad Autónoma de Puebla.



_____ (1996), *Semiosfera I*, Madrid, Cátedra /Frónesis.

Walsh, Catherine (2007), “Interculturalidad y colonialidad del poder. Un pensamiento y posicionamiento otro desde la diferencia colonial”, en Saavedra, José Luis (comp.) *Educación superior, interculturalidad y descolonización*, La Paz, Programa de Investigación Estratégica en Bolivia-Comité Ejecutivo de la Universidad Boliviana.





XVIII. LA MAESTRA ARTESANA

Isabel Castillo
Testimonio

Bueno, para comenzar, yo soy Isabel Castillo Orta y soy artesana de Izúcar de Matamoros, Puebla. Las piezas que yo trabajo las aprendí de mis padres, más bien de mis abuelos, y quisimos conservar ese trabajo.

Podría decir que me siento artista porque he ido siempre progresando más y más, como dice el dicho: en el camino se hace el maestro; yo no necesito moldes, pues me siento maestra. Ya me siento artista.

Las piezas que elaboro sí sirven para algo, por eso precisamente mi mamá le dijo a mi abuelo que las hiciera, cuando ya venía la fiesta de todos santos; en aquellos tiempos sólo las hacían para todos santos, para los difuntos; se hacían candelabros por eso tienen las boquillas, para poner velas, y otras figuritas, ángeles, animalitos, muñequitos, para los niños chiquitos. Así es como se empezó a retomar, a revivir el trabajo.

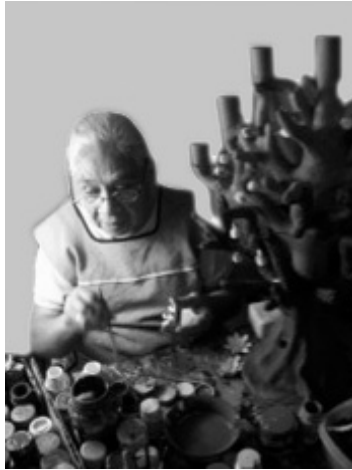
Mis piezas no son copiadas, copiada ni una, gracias a Dios no lo necesité, no lo necesito, todavía vivo. Algunas de las piezas son los diseños tradicionales que venimos conservando, por ejemplo, piezas como son las arandelas, las coronas, unas como lámparas que las mandaban a hacer para que no se fueran a quemar las casas, que eran de basura. El árbol de la vida lo mandaban a hacer para regalos, para dar a los matrimonios cuando se casaban, pero todos son para usarlos, son utilitarios.

Se copian los otros, todos salieron de nosotros, de mis cuatro hermanos. Tuvieron empleados, se separaron, se independizaron y son los mismos diseños que se llevan. Cuando vamos progresando haciendo más diseños, por el mercado, la demanda, nos pide nuevos modelos y nosotros somos los que los sacamos. Siempre me han copiado diseños.

Claro que me interesa que me reconozcan, por eso es el esfuerzo para que las piezas queden bien; sentirte orgullosa de que agradó a la gente, que quedó satisfecha la persona que mandó a hacer la pieza; sí me gustaría que me reconocieran y la fama también porque si hay fama hay demanda.

No creo que me hayan hecho justicia en cuanto a reconocer mi trabajo, sólo en el extranjero.

Pues lo mismo un hombre que una mujer, si su trabajo le gusta trata de quedar bien. A menos que nomás trabaje sólo por lo monetario, para que haya otra entrada, pienso que no les gusta su trabajo. Cuando a una le gusta, siempre quiere quedar bien, mejor que el otro, sea hombre o sea mujer, a quien le guste más su trabajo, quien progrese más en eso. Pero no hay diferencia. Tiene que haber pasión. Una lo ve como una creación suya original, por eso le pones interés, porque es tuyo, tanto el hombre como la mujer. Por eso nos gustan las cosas como si fuera un hijo que lo estás educando, que lo estás moldeando. Esa es la idea que tiene uno en la cabeza, que quieres que quede muy bien. Aunque con los hijos no salga. Pero con las piezas si no te gusta la vuelves a pintar hasta que crees que ya está correcta.



Isabel Castillo pintando, Izúcar de Matamoros, 2009.
Foto: Gregorio Mercado Morgan.

A veces tengo una pieza que es para mí, que no la vendo, aunque me ofrezcan mucho dinero. Porque yo tengo la idea de dejarle una pieza a cada uno de mis once hijos, les quiero dejar una pieza para que la conserven y digan esto es de las manos de mi madre. Por eso no la vendería, a ningún precio. Si quieren les hago una igual. Esa es la repetición, la primera es única y luego hay repetición. Son copias de la original.

Las mujeres no tienen desventajas en este oficio. No se nota que sean elaboradas por una mujer. No se distingue si la hizo un hombre o una mujer. Si aman su trabajo va a ser lo mismo, no hay distinción.

La maternidad no representó un obstáculo, al contrario, me ayudó a impulsar, a sentir una necesidad de conseguir lo que mis padres me habían enseñado, lo que

aprendió mi madre de mi abuelo. Sentí la necesidad de trabajar para que hubiera otra entrada por mis hijos. A lo mejor si yo hubiera tenido nada más dos hijos pues yo no hubiera seguido conservando este trabajo; a lo mejor hubiera alcanzado lo que mi esposo ganaba, pero ya habiendo muchos hay que meter el hombro los dos. Por eso yo traté de hacer lo que mis abuelos y mis padres trabajaban.



Isabel Castillo *Árbol de la vida*, barro policromado.
Izúcar de Matamoros, 2009.
Foto: Gregorio Mercado Morgan.

Pues casi nunca se conforma uno, cuando uno está acostumbrado a trabajar siempre quisiera uno seguir; como ahorita ya tengo 79 años y todavía quisiera yo seguir trabajando, como antes que estaba fuerte, todavía quisiera seguir sacando más diseños para dejarlos. No, todavía no estoy conforme, si me presta la vida Dios unos añitos más quisiera hacer los diseños que eran muy originales. De esas piezas que se usaban antes, que no se conocen mucho, las más antiguas, que no han sido populares todavía. Dejarlas a mi familia de recuerdo, si no me da tiempo que sean para que se vendan.

El arte popular hay que verlo como un apoyo para las mujeres que antes trabajaban en la casa y ahora, las que no pueden ir a trabajar en otro lado, y pues necesitan trabajar, si sus padres les enseñaron algo, hay que trabajar, no nada más el esposo es el de la obligación, los dos la tenemos. Sea de lo que sea, así puede ser un albañil, si lo hace bien es porque quiere su trabajo, en cualquier oficio, si amas el trabajo lo vas a sacar bien, no nada más el artesano. A menos que no les interese. Si es sólo por dinero no le ponen esmero a su trabajo, ¡yo digo, qué le tengan amor a su oficio!



Esta obra se imprimió en los talleres de:
Navegantes de la comunicación gráfica S.A. de C.V.
ubicados en Pascual Ortíz Rubio no. 40, Col. San Simón Ticumac,
Benito Juárez, C.P. 03660,
México, D.F.





“Las artesanas que posan como modelos en los catálogos para certificar la autenticidad de lo mexicano”.
 Tomado de la página oficial de Chamuchic, 2014:
<http://on.fb.me/1c33GLg>



Susy, Grupo Piel Canela, Muñeca negra de trapo, La chota, Ecuador, 2014.
 Foto: Manuel Ortíz Escámez.



Geovanni Mercado Morgan, *Candelero con mujer*, barro policromado, Izúcar de Matamoros, Puebla.
 Foto: Manuel Ortíz Escámez



Virginia Morgan, Caballero *Aguila*, barro policromado, Izúcar de Matamoros, Pue.
 Foto: Manuel Ortíz Escámez.



Ma. Antonieta Mora, *Ollita*, barro, Mata Ortiz, Chihuahua.
 Foto: Manuel Ortíz Escámez.



Beatriz Ortega, Espejito de laca, Pátzcuaro, Michoacán.
 Foto: Manuel Ortíz Escámez.



Entrada de una loja, Resende Costa-MG/BR
 Fonte: acervo da pesquisadora, 2011.



Concierto de la Banda Femenil de Santa María Tlahuitoltepec, Zócalo de Oaxaca, Oaxaca, 2012.
 (Tomada de: <http://www.oaxaca.gob.mx/?p=19960>).



Josefina Jiménez, Sarape de grecas tejido, Teotitlán del Valle, Oaxaca, 2014.



A última ceia.
 Fotografia de Isadora Aquino



Josefina Aguilar, *Autorretrato*, Ocotlán de Morelos, Oaxaca, 2014



Josefina Aguilar trabajando, Ocotlán de Morelos, Oaxaca. 2014



Primer memorial por las víctimas, 4 de noviembre de 2012, Parque de la Revolución, Guadalajara, Jalisco. Foto: Bordamos Por la Paz Guadalajara



Riché Richardson, *The Ties That Bind: JFK, MLK, RFK.*, 2004. Reproducido con permiso de la autora.



Alberta Miller, *African-American quilt*, 1974. Dallas County, Alabama. Derechos reservados.



Irma G. Blanco, Figura de barro natural con pastillaje, Santa María Atzompa, Oax. Foto: Manuel Ortiz Escámez.



Figuras de el "Juego de aire", barro policromado, Tlayacapan, Morelos



Muñeca, tela, hilo, terciopelo, Amealco, Querétaro. Proyecto de Investigación Formativa (PIF) "Corporeidad, experiencia y enfermedad", ENAH.



Foto: Bordamos Por la Paz Guadalajara



Una mujer se vio en el peligro de que la cachara su marido con un pequeño detalle que tenía. (Tomada de: <http://carlosluengo-otrasvocestrosambitos.blogspot.mx/2012/08/exvotos-expresionistas-mexicanos-x.html>).