

Interculturalidad estética y prácticas artesanales

Mujeres, feminismo y arte popular

Eli Bartra, Liliana Elvira
y Marisol Cárdenas
(coordinadoras)



las coordinadoras...

Eli Bartra

Nació en la Ciudad de México, en 1947. Doctora en filosofía y profesora distinguida de la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, México. Cofundadora del área de investigación “Mujer, identidad y poder”, de la maestría en Estudios de la Mujer, y del doctorado en Estudios Feministas, del cual es coordinadora. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores. Autora de numerosas publicaciones, entre ellas: *Desnudo y arte; Feminism and Folk Art: Case Studies in Mexico, New Zealand, Japan, and Brazil; Women in Mexican Folk Art: Of Promises, Betrayals, Monsters, and Celebrities; Mosaico de creatividades: experiencias de arte popular; Mujeres en el arte popular; Frida Kahlo: mujer, ideología y arte*. Compiladora de *Creatividad invisible: mujeres y arte popular en América Latina y el Caribe; Crafting Gender: Women and Folk Art in Latin America and the Caribbean*. Autora de numerosos artículos y capítulos de libros. Profesora visitante en diversos países del continente americano, Europa, Asia y Oceanía.

Liliana Elvira Moctezuma

Nació en la Ciudad de México, en 1984. Maestra en Estudios de la Mujer por la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco y licenciada en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Nacional Autónoma de México. Se ha desempeñado como asistente de investigación en el Instituto Mora, como investigadora en el Museo Soumaya y desde 2017 es ayudante del doctorado en Estudios Feministas en la UAM-X. Ha trabajado con distintas técnicas artesanales y su tema de investigación son las mujeres en el arte, especialmente aquellas dedicadas a la creación de arte popular.

Marisol Cárdenas Oñate

Investigadora social inter y transdisciplinaria, especialista en Estudios del Sentido especialmente en semiótica visual, retórica metafórica contemporánea y Estudios de Género en el área de Arte Popular y Mujeres. Doctora en Ciencias Sociales, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco. Actuales campos de investigación: estéticas rituales de los pueblos ancestrales, así como mujeres, creatividad afrodescendiente y ecologías de la migración. Investigadora visitante en diversas universidades de Ecuador (su país natal), así como de México, Bolivia, India y en la Universidad de California, Berkeley.

INTERCULTURALIDAD ESTÉTICA Y PRÁCTICAS ARTESANALES
MUJERES, FEMINISMO Y ARTE POPULAR

D.R. © 2019: Universidad Autónoma Metropolitana
UAM-Xochimilco
Calzada del Hueso 1100
Col. Villa Quietud
04960 Ciudad de México
[dcshpublicaciones.xoc.uam.mx]
[pubcsh@correo.xoc.uam.mx]

Primera edición: octubre de 2019

Cuidado de la edición en español: Ana María Cortés Carmona y Rosario Núñez Mendoza
Cuidado de la edición en portugués: Diana Erika Alcaraz López
Arte popular de la portada: Vanesa Salas, *Sirena*, tela, 2016
Fotografía de la portada: Manuel Ortiz Escámez
Diagramación de portada e interiores: Sandra Mejía De la Hoz

ISBN 978-607-28-1616-9

Esta publicación del Departamento de Política y Cultura de la División de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, fue dictaminada por pares académicos externos especialistas en el tema. Agradecemos a la Rectoría y a la Secretaría de la Unidad por el apoyo recibido para esta publicación.

Impreso y hecho en México

Interculturalidad estética y prácticas artesanales
Mujeres, feminismo y arte popular

Eli Bartra
Liliana Elvira
Marisol Cárdenas
coordinadoras



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD XOCHIMILCO División de Ciencias Sociales y Humanidades



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

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

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-XOCHIMILCO

Rector de Unidad, Fernando de León González
Secretaria de Unidad, Claudia Mónica Salazar Villava

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

Directora, Dolly Espínola Frausto
Secretario académico, Alfonso León Pérez
Encargada del departamento de Política y Cultura, Angélica Rosas Huerta
Jefe de la sección de publicaciones, Miguel Ángel Hinojosa Carranza

CONSEJO EDITORIAL

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

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

COMITÉ EDITORIAL DEPARTAMENTAL

Harim Benjamín Gutiérrez Márquez (presidente)
Clara Martha Adalid Urdanivia / Fabiola Nicté Escárzaga
Anna María Fernández Poncela / Marco Antonio Molina Zamora
Elsa Muñiz García / Hugo Pichardo Hernández / Ángeles Sánchez Bringas
Esthela Sotelo Núñez / Eduardo Tzili Apango
Luis Miguel Valdivia Santamaría

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

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

Índice

Introducción	9
<i>Eli Bartra</i>	

CAPÍTULO 1

Trabajo artesanal de las mujeres, trayectorias de vida y transculturalidad

Interculturalidad antagónica	15
<i>Ileana Almeida, Ecuador</i>	

Arte popular y artesanía en resistencia	23
<i>Amanda Motta Castro, Brasil</i>	

El habla del agua en los altares afrodescendientes: una estética ritual cimarrona	37
<i>Marisol Cárdenas Oñate, Ecuador</i>	

CAPÍTULO 2

Modelar la tierra con manos de mujeres

A Construção do Feminino na Produção dos Objetos de Cerâmica – uma análise a partir do Brasil e Peru	55
<i>Danielle Araújo, Brasil</i>	

Cerámica sarayaku: saber femenino, un acto de reafirmación	67
<i>Angélica María Cárdenas Piedrahíta, Colombia</i>	

Cerámica de Tlayacapan. Ritual y creación de mujeres 77
Alma Barbosa Sánchez, México

Autorrepresentación en el arte de alfareras oaxaqueñas 87
Liliana Elvira Moctezuma, México

CAPÍTULO 3

Arte textil y empoderamiento de las artesanas

Mochila *wayuu*, el arte de las mujeres del desierto nacional 101
Fanny Montes, Colombia

O que aprendemos cuando “artesanamos” juntas! 115
Edla Eggert, Brasil

Mantas traperas, tradición textil en manos de mujeres 123
Paula Larghero, Hersilia Fonseca, Cecilia Jones y Virginia D’Alto, Uruguay

CAPÍTULO 4

Los sonidos de las mujeres y lo popular

Los sonidos del silencio: música y estética feminista 137
María Guadalupe Huacuz Elías, México

Un pacto de ternura con la vida, una plegaria al gran espíritu,
corazonando desde las sabidurías insurgentes de las guardianas
y guardianes de la Madre Tierra 147
Patricio Guerrero Arias, Ecuador

CAPÍTULO 5
Fronteras líquidas en (con) las artes

¿Borrar fronteras?: arte popular y artesanías	155
<i>Eli Bartra, México</i>	
La artista como frontera: del coleccionismo a la reescenificación del arte popular. Claudia Fernández y su exposición <i>Ceremonia</i> en el Museo Tamayo	161
<i>Cynthia Martínez Benavides, México</i>	
Quem tem medo da cerâmica e do barro, da costura e do tecido, do fio, do crochê e do tricô?	171
<i>Roberta Barros e Leandra Espírito Santo, Brasil</i>	
El arte textil permite ver, a través de otras mujeres, la propia vida	185
<i>Mariana Grapain, México</i>	

CAPÍTULO 6
Comercialización del arte popular y las artesanías

Artesanía patrimonial y comercio justo	197
<i>Catalina Sosa Andino, Ecuador</i>	
[PARA CERRAR]	
No me supongas	207
<i>Diana Vallejo, Honduras</i>	

Introducción

Eli Bartra

El arte popular, ése que elaboran, en su gran mayoría, las mujeres de todos los pueblos del planeta, es el que nos ocupa en este libro. Sin embargo, se ha hecho un recorte geográfico deliberado, se seleccionó únicamente el de los pueblos de América Latina y el Caribe, el de Nuestra América.

Existe, no cabe duda, un interés feminista detrás de la labor de compilación de este libro. Se trata de conocer más, y más a fondo, ese quehacer artístico; qué crean las mujeres, cómo lo hacen y qué significados afloran.

En Nuestra América hay una riqueza enorme en cuanto a lo que se refiere a creaciones de arte popular, en unas regiones más que en otras, pero, sin temor a equivocarme, considero que no existe país en donde no se haga arte popular. Si bien se trata de obras comúnmente elaboradas con técnicas e iconografías de larga tradición, que tal vez incluso se hallan en proceso de extinción, todos los días surgen nuevas expresiones por doquier.

De ahí la importancia de contemplar, en la medida de lo posible, la estrecha relación que se da entre tradición y modernidad. Es necesario prestar atención tanto a las expresiones artísticas populares que tienen una larga historia, como a las que nacieron ayer, así como observar las transformaciones que van sufriendo. En esa misma medida, se está gestando un proceso —en distintas partes de la región— en la relación entre el diseño y el artesano, que mucho tiene que ver con el vínculo entre tradición y modernidad.

Por ejemplo, trátase de textiles o de barro, se produce una relación no siempre fácil y no siempre exenta de perversidad entre las personas adiestradas en el diseño y las artesanas. Además, existe el vínculo entre personas de distintas clases sociales, con diferentes nacionalidades a veces, o género, por lo que se trata, en muchas ocasiones, de relaciones asimétricas.

En 2017 se realizó en el Instituto de Patrimonio Natural y Cultural (IPANC), en la ciudad de Quito, Ecuador, el Tercer Coloquio Internacional *Mujeres, feminismo y arte popular*, que dio continuidad al trabajo iniciado hace unos pocos años en América Latina y el Caribe. Es muy probable que dicho coloquio sea único en el mundo con esas características, pues el nexo entre la vida de las artesanas y su labor desde una perspectiva feminista, se ha estudiado poco en nuestra región.

En 2014, en la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, en la Ciudad de México, se organizó el Primer Coloquio *Mujeres, feminismo y arte popular* con la participación de 25 académicas internacionales, de las cuales la mayoría fueron mexicanas, al igual que las artesanas. Las primeras expusieron sus conocimientos, mientras que las segundas contaron sus experiencias, además de mostrar y vender sus productos. Una selección de los trabajos presentados fue publicado en Eli Bartra y María Guadalupe Huacuz Elías (coords.), *Mujeres, feminismo y arte popular*, México, UAM/UNISINOS/Obra abierta, 2015.

Un año después, en 2015, se llevó a cabo el Segundo Colóquio *Mulheres, Feminismo, artesanato e arte popular. Saberes de oficios* en la Universidad UNISINOS de Porto Alegre, Brasil; en él la participación de los ponentes fue más o menos numerosa como en el Primer Coloquio de México, solamente que la composición fue variada: la mayoría eran brasileñas y unas cuantas académicas internacionales, mientras que todas las artesanas provenían de Brasil. Una selección de los trabajos presentados en este Segundo Coloquio se publicó como *dossier* en *Trama Interdisciplinar*, São Paulo, v. 7, n. 1, enero/abril 2016.

El principal objetivo de estos coloquios y de la difusión del conocimiento que de ellos surge es dar visibilidad al artesanado y al arte popular —realizado mayoritariamente por mujeres— cuya feminidad ha pasado inadvertida. Para lograr esta finalidad se pretende continuar y ampliar el diálogo tanto académico como con las artesanas a fin de enriquecer y profundizar cada vez más en el conocimiento de esta temática en Nuestra América.

En distintos países se ha estudiado el trabajo artesanal y el arte popular de las mujeres desde diversas disciplinas, pero, en buena medida, cada una de las estudiosas, y unos pocos estudiosos, se han encontrado un tanto aisladas, pues existen escasos espacios formales para entablar diálogos fructíferos en este campo.

En algunas ocasiones se organizan paneles o mesas redondas sobre arte popular en ciertos encuentros académicos; otras veces, pocas, se aborda la cuestión de mujeres o género, y en escasas oportunidades se mira el proceso del arte popular desde el feminismo. Sin embargo, resulta prácticamente inédito que se organice todo un coloquio con esta temática y que cuente con la participación de artesanas.

Esos dos aspectos lo hacen diferente de otros espacios similares que puedan existir: la participación de las mujeres creadoras que comparten sus experiencias y saberes junto con los y las académicas que estudian el arte popular nutre de manera singular a todos por igual. Enriquece a la academia, a las estudiosas, a las curadoras, así como a las propias artesanas al tener la oportunidad de comunicar e intercambiar vivencias con otras creadoras.

De este modo, los coloquios y las publicaciones tienen como principal objetivo incrementar la comunicación y el intercambio de ideas entre estudiosas y practicantes del arte popular en la región para el fortalecimiento de este campo de acción y de conocimiento. Además, como objetivo secundario, está el de contribuir a la difusión de las problemáticas relacionadas con este tema.

Resulta crucial una publicación de esta naturaleza para la difusión de los conocimientos sobre la materia. La gran ambición es que pudiéramos tener algún día un libro que abarcara el trabajo artesanal de las mujeres de toda Nuestra América y de diversas regiones de cada país. Es por lo anterior que en esta compilación tenemos textos de seis países en dos idiomas: español y portugués; es decir, no hay traducción, los textos se quedaron en la lengua en la que fueron escritos a excepción de uno.

Siempre es difícil la introducción a un libro colectivo. Múltiples voces de diversas procedencias se reúnen en un mismo espacio que, a querer o no, dialogan. O quizá ésa sea la esperanza, la de establecer un diálogo y no la de conjuntar monólogos.

El arte popular es una de nuestras pasiones y ése es el hilo conductor de todas las autoras de los textos. Trátese de barro, textiles o del material que sea, tanto quienes lo trabajan como quienes lo contemplan para consumirlo comparten esta pasión. Desde luego, existe gente que detesta el arte popular, lo encuentra burdo y sin interés, pero aun ese disgusto, a menudo, es apasionado.

Si bien en este libro las artes populares visuales se han visto privilegiadas, por ahí también se colaron los sonidos y la música de las palabras. Desde tiempos inmemoriales, las mujeres han trabajado los textiles y el barro, de la misma forma en que en la prehistoria diseñaron sobre los muros de las cuevas. Por eso, de manera un tanto azarosa, este libro se ha visto integrado, sobre todo, por textos que hablan de barro y de textiles, así como de las mujeres inmersas en su elaboración, distribución y comercialización.

Aparece en estas páginas, en primera instancia, la interculturalidad antagónica atravesada por la cultura popular en Ecuador, además del artesanado y el arte popular brasileño como formas de resistencia. De Ecuador también emerge el trabajo en torno a la estética afrodescendiente de las muñecas negras de trapo de las artesanas de Valle del Chota.

Pasamos de ahí a la tierra, a las manos enfangadas de las mujeres de Brasil y Perú, de Colombia y de México en dos localidades: Morelos y Oaxaca. Con hilos multicolores se tejen las mochilas *wayuu* de las indígenas de La Guajira en Colombia y brotan los hilos entrelazados que, además de arte, crean identidad.

El proceso educativo siempre presente en la transmisión de los saberes artesanales de madres a hijas es escudriñado en Brasil. Las colchas de retazos, famosísimas en los Estados Unidos, aparecen aquí en la otra punta del continente americano, en Uruguay. Los sonidos tan importantes en los quehaceres artesanales asoman en el corazón feminista musical de México y en el *corazonar* de Ecuador.

Todos los caminos están empedrados de provocaciones. Si las personas biempensantes y las que abanderan un pensamiento crítico bregan por borrar fronteras, aquí hay un empeño por ponerlas desde México y desde lo artístico. Asimismo, desde Brasil, hay un interés por eliminar fronteras artísticas. Por supuesto, no podía faltar la mirada mexicana a la vinculación tan frecuente entre diseño y artesanado, entre tradición y modernidad.

No hay proceso artístico, popular o ilustrado, que valga sin la comercialización y la recepción que cierra el círculo y ese gran empeño puede verse desde Ecuador. Por último, un canto de mujer, unas cuantas palabras musicales centroamericanas dolientes.

El conjunto de textos de este libro conforma una auténtica polifonía que, por definición, es armónica y que entabla una especie de diálogo imaginario de múltiples voces semejantes y diferentes al mismo tiempo.

Trabajo artesanal de las mujeres,
trayectorias de vida y transculturalidad

Interculturalidad antagónica¹

*Ileana Almeida*²

El descubrimiento de América y su colonización constituyen un único proceso histórico que determinó las relaciones de dominación de España a costa del quebrantamiento de muchas de las estructuras económicas y sociales de los pueblos indígenas. En la consolidación del régimen colonialista se manifestaron elementos de progreso tecnológico, pero, asimismo, importantes componentes de las tradiciones y demás superestructuras de aquellas comunidades.

En los primeros siglos de la conquista y la colonización de América se empezaron a sentar los fundamentos étnicos, ideológicos y culturales de una nueva fase histórica en la que intervienen españoles e indígenas. La cultura colonialista pasó a ser la dominante y las culturas indígenas, las dominadas, de ahí que la relación que se dio entre ellas puede definirse como un caso de *interculturalidad antagónica*. No obstante la enorme presión que tuvieron que soportar las tradiciones indígenas, para ser sometidas o hacerlas desaparecer a lo largo de los siglos posteriores al descubrimiento, se han dado no pocos procesos espontáneos de interculturalidad. Más aún, se siguen dando y, por tanto, hay que entender la interculturalidad como un proceso inacabado. Es la interacción de culturas y en este proceso hay una traducción de elementos externos a los propios códigos y textos. En la traducción mutua, se crea una estructura única y se encuentran elementos analógicos entre las culturas implicadas en la interacción. Desde luego no puede decirse que en el proceso de la interculturalidad la influencia mutua siempre se da en plano de igualdad: el predominio de una cultura sobre la otra deforma o impide la interculturalidad.

Entre los temas fundamentales del pensamiento actual sobre la descolonización de América Latina, la cuestión de la *interculturalidad antagónica* ocupa un lugar importante.

¹ Este texto fue publicado también en *La línea de fuego*, véase <https://lalineadefuego.info/2017/11/16/interculturalidad-antagonica-por-ileana-almeida/>

² Ecuatoriana, doctora en antropología. Correo: ilalo2@hotmail.com

El interés por este asunto ha impulsado la comprensión de los múltiples problemas que la relación desigual entre culturas puede llegar a plantear, aún más cuando van desde lo cotidiano y lo doméstico, hasta el análisis filosófico de las formas complejas de la interrelación.

En este texto tomaremos dos ejemplos de la síntesis cultural entre lo español y lo quechua, representada en imágenes simbólicas femeninas de la Colonia, en donde se trasluce la interculturalidad antagónica de la época. En el primer caso se observa la intención de los catequizadores españoles de utilizar la imagen quechua, dotarla de nuevos significados y ponerla al servicio de su intención evangelizadora. En el segundo se da el apoderamiento de la figura central de un ritual muy antiguo, se despoja de su sentido sacro y se le adjudica otro fuera de todo el contexto. La cultura quechua, en cambio, utiliza los pequeños resquicios que deja el dominio ideológico, apela a la costumbre y a la tradición para mantener el pensamiento indígena, los significados culturales propios, aunque ocultos en las formas, y confiando sólo en la memoria colectiva.

La interculturalidad antagónica es posible porque implica niveles de equivalencia convencionales, mecanismos analógicos en las dos culturas, acercamiento y distanciamiento de códigos propios y ajenos.

La trenza indígena de la Virgen

El investigador alemán Jens Tagesspiegel en su nota de la *Revista Humboldt*³ hace un comentario muy interesante sobre el lienzo de la *Virgen de Latacunga* que data de 1706 y que pertenece al Museo Etnológico de Berlín. Dice Tagesspiegel que en el arte colonial de América Latina hay fusiones y transformaciones que no pueden verse a simple vista, como en el caso concreto del lienzo de la *Virgen de la Merced en Latacunga*. Sucede, como él lo señala, que los colores del alegorismo cristiano: rojo, blanco y verde, también cumplían un rol significativo en la tradición inca.

Además, la Virgen María del cuadro colonial, como observa el investigador, es, sin duda, una mujer indígena, con su piel morena y su trenza al estilo inca. Podemos aún añadir algo, en el tiempo del incario se esperaba que la *coya*, esposa del inca, procreara muchos hijos como analogía de la creación del mundo, de aquí el nombre de *Mama Oollo* (mujer fecunda) que, según el mito-historia, fue esposa del primer Inca del Cuzco, Manco Inca. Si se observa con atención, la mujer es una madre que protege a sus dos

³ Revista *Humboldt*, Instituto Goethe, núm. 144, véase <http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/esindex.htm>. Consultada el 21 agosto de 2019.

hijos y no María con su hijo y San Juan Bautista según los evangelios. Por lo visto, el cuadro fue pintado por un artista quechua y aceptado por los religiosos mercedarios.

El afán de retener lo propio llevó a los indígenas a aceptar, aparentemente, la devoción a María de las Mercedes, aunque detrás de su aspecto se conservara la memoria de la *coya*, esposa del Inca, como mostraremos más adelante. Si hacemos un poco de historia, encontraremos en las crónicas sobre los incas que entre las funciones que las mujeres de la élite cuzqueña debían cumplir estaba la obligación de otorgar “mercedes” a los pobres y menesterosos, intercediendo por ellos frente al soberano. Por su lado, la Virgen católica es la intermediaria entre los desheredados y la voluntad de Dios. La analogía entre los personajes femeninos es evidente.

Para poner ejemplos puede citarse al cronista quechua Guamán Poma que escribe que “la mujer de Mayta Capac hurtaba hacienda de su marido para dar merced a los viejos, viejas y a los pobres, mas servía a los pobres que no a sus principales”. Dice también que “Mama Micay, gran señora y gobernadora, hacía mercedes y fue casada con Inca Roca”. Agrega que “Rawa Ocllo, esposa de Wayna Capaq, era hermosa y de buen talle y de mucha cabellera y de buen cuerpo, discreta y de mucho caudal con los pobres y a los indios les hacía muchas mercedes”⁴.

El idioma desempeñó el papel primordial en la tarea de acelerar la cristianización. Los curas católicos, que pronto aprendieron la lengua quechua necesaria para su labor evangelizadora, encontraron términos equivalentes por el significado en uno y otro idioma. La palabra *jaumay*, merced, gracia, favor, que las mujeres incas prestaban a los desfavorecidos, intercediendo frente a la generosidad de los Incas, sus esposos, fue traducido por los sacerdotes españoles, siempre prontos a borrar de la conciencia de los indígenas toda huella de sus antiguas creencias, como la merced, el favor, la gracia, que otra mujer, Nuestra Señora de las Mercedes, podía concederles como intermediaria entre su hijo Jesucristo y los devotos.

La analogía entre las imágenes femeninas quizá facilitó la construcción de la iglesia de la Virgen de la Merced en *Llactacunga* (Latacunga), centro poblacional que los incas habían fundado como avanzada en su ruta de conquista y construida probablemente sobre los escombros de algún templo o palacio inca.

A título de deducción, nuevamente, detengámonos en otro ejemplo conocido de interculturalidad conflictiva. Éste tiene que ver, asimismo, con la traducción cultural entre la Virgen de la Merced y la *palla*, posiblemente esposa de Wayna Capaq, y madre del Inca Atau Huallpa.

⁴ Guamán Poma de Ayala. *Nueva crónica y buen gobierno*, México, Siglo XXI, 1980, pp. 105, 109 y 119.



Foto 1. Anónimo, *Virgen de Latacunga*, óleo sobre tela, Museo Etnológico de Berlín, 1706.

En el rango jerárquico de las mujeres de la nobleza cuzqueña figuraban las *pallas* que, si bien no eran la *coya*, la esposa principal, gozaban también de mucho prestigio y solían acompañar a los incas en sus incursiones militares. Dichas *pallas*, al igual que las *coyas*, cumplían con el deber de otorgar mercedes a los indios necesitados.

En la parroquia de la Merced, cercana a Quito, se celebra hasta la actualidad, en el mes de junio, el *Inti Raymi* o solsticio de verano. En esta fiesta, los indígenas quechuas de la zona sacan una enorme figura femenina vestida de un blanco que deslumbra, para que reciba el fervor de la población indígena. La mujer podría representar a la *Tuta Palla*, madre de Atau Huallpa⁵. Los curas de la parroquia nunca la han aceptado de buen agrado y dicen que se trata de una representación de María, pero en el contexto general no encaja la idea de una virgen cristiana.

Resulta admirable que las creencias, los sentimientos más profundos del alma quechua se hayan conservado en formas reconocibles y contenidos ocultos, a pesar del paso del tiempo. Aún hoy, los símbolos cristianos pueden “traslucir” antiguos símbolos de la

⁵ Pedro Cieza de León. “Crónica del Perú”, en Valcárcel, Luis Eduardo, *Historia del Perú antiguo*, Lima, Juan Mejía Baca, Tomo III, 1964, p. 62.

cultura quechua. El recuerdo, parafraseando a Yuri Lotman, puede tener un carácter inconsciente, lo que no impide que en determinados momentos históricos pueda actualizarse y convertirse en un vínculo plenamente consciente de la cultura⁶.

La fiesta de la Mama Negra



Foto 2. La Mama Negra en la fiesta-ritual de la Virgen de las Mercedes.

Con este ejemplo quisiéramos proponer la idea de que la Mama Negra, personaje central de la fiesta-ritual de la Virgen de las Mercedes, que se celebra en la ciudad de Latacunga, no es otra que la *Pachamama*, divinidad andina que representa a la diosa madre y a la fecundidad. Hace algunos años no se celebraba en Latacunga, sino sólo en unas pocas comunidades rurales quechuas de la provincia de Cotopaxi. Entonces el personaje de la mujer no iba a caballo, sino en medio de otros personajes que representaban, en un único sistema cultural, papeles acentuadores del sentido ritual. No involucraba como ahora a los políticos en turno en calidad de padrinos, pero sí, respondiendo a códigos vinculados a la tradición, se elegían *priostes*⁷ dentro de la propia comunidad. Esta fiesta quechua guarda su esencia, a pesar de las tergiversaciones de las que ha sido objeto.

⁶ Yuri Lotman. *La semiósfera*, Madrid, Cátedra, Tomo II, 1988.

⁷ Mayordomos.

A lo largo de los Andes, la cultura quechua, con sus variantes, preserva su singularidad y homogeneidad, como lo prueban las representaciones de la *Pachamama* en figuras de cerámica, madera, paja, así como en personajes rituales de fiestas y procesiones en muchas comunidades.

Su característica perceptible a simple vista es su color negro que alude al interior de la tierra, en algunos casos aparece rodeada de serpientes, símbolo de la feracidad de la madre tierra, de su fuerza productiva⁸. En Huancavelica, zona andina del Perú, la divinidad es una mujer negra, sus brazos y falda están ceñidos por serpientes. Actualmente en las cercanías de Cuzco se representa a la *Pachamama* como a una mujer baja, morena, de pies grandes y acompañada de un perro negro (Santuario del Alba). Posiblemente el perro negro fue introducido como elemento mnemotécnico para retener el significado del color negro del interior de la tierra. En la comunidad de Chibuleo (Ecuador), las jóvenes en las fiestas del *Inti Raymi* hacen ondear sus faldas oscuras de lana pesada con animados movimientos en clara alusión a la serpiente.

Hay muchos elementos para sostener que la Mama Negra de las comunidades indígenas de Cotopaxi pertenece, en su variante, al mismo código único de la fiesta de la *Pachamama*. En ella la fertilidad se muestra a través de signos evidentes: muchos hijos le cuelgan por la espalda y las caderas, incluso lleva a algunos en los brazos y sentados en su regazo. Es pesada y cargada de materia, sus faldas son hechas de lana de borrego o alpaca, en contraste con los personajes masculinos que la preceden y que llevan trajes livianos con máscaras blancas que representan, como en otras fiestas y rituales de los Andes, divinidades menores o espíritus. Le siguen a la Mama los *ashanga*, que cargan con todas las nutridas ofrendas que se le brindan: cuyes, papas, mellocos, tortillas de maíz, choclos, chicha o bebidas embriagantes, porque el hambre y la sed de la *Pachamama* son desmesurados. Durante el recorrido, una persona con una jeringa aspergea con leche a la Mama y a los curiosos (como se sabe, la leche es símbolo del semen), esto reitera la presencia de fuerzas vitales de la tierra que se representan en la fiesta. Otro protagonista va junto a la Mama para levantarle los follones y darle aire fresco con un abanico de paja para mitigarle sus ardores que vienen de su hálito vital. Cumpliendo el recorrido fijado por el ritual, la Mama comienza su camino desde un sitio predeterminado a otro, por lo general desde alguna vertiente o riachuelo, puesto que el agua tiene sentido de estado inicial de todo lo existente, hasta alguna piedra o roca que guarda su sentido especial.

Por todas las evidencias, los curas mercedarios cambiaron el sentido del personaje. Permitieron que fuera una mujer negra, pero inventaron que la fiesta se debía

⁸ Ivanov V. V. "Sierpe", en *Árbol del mundo*, La Habana, Casa de las Américas, 2002, (col. Criterios).

al agradecimiento de una esclava a quien se le apareció la Virgen de la Merced y que, desde entonces, se hizo católica. Aunque quiera ocultarse la idea de fertilidad tan relacionada con el campo de lo sexual y, con ello, el tabú del discurso, no se logra. Pese a lo propuesto por los curas católicos, el fuerte sentido de lo ubérrimo, de lo carnal de la mujer, no pudo ser reemplazado por completo con la esclava “Mama Negra” y el milagro de su conversión.

Hay aun otro argumento: la composición bisilábica de la palabra compuesta del quechua y la estructura bimembre de ellas también sirvieron para encontrar las analogías y desvirtuar el sentido del ritual original, Mama Negra y *Pachamama* tienen la misma estructura morfológica y ritmo sonoro. La fiesta de Mama Negra o de la *Pachamama*, despojada de su carácter sagrado, puesto que está dedicada a la deidad femenina de la tierra, ha perdido su esencia y deviene en diversión para los turistas.

No quiere afirmarse, por supuesto, que la cultura es algo constante, ni pensamos que los y las indígenas deben repetir sus tradiciones sin variantes, pero cada símbolo conservado debe ser analizado en su contexto para servir de mecanismo de regeneración y revalorización cultural. No se trata solamente de pasado y presente, sino de que la interculturalidad no sea antagónica, sino que tienda a la igualdad y a la identidad.

Quito, 2017

Referencias

- Almeida Ileana. Apuntes de investigaciones de campo, archivo personal.
- Cieza de León, Pedro. “Crónica del Perú”, en Luis Eduardo Valcárcel, *Historia del Perú antiguo*, Tomo III, Lima, Juan Mejía Baca, 1964.
- Guamán Poma de Ayala. *Nueva crónica y buen gobierno*, México, 1ª ed. 1615, Siglo XXI, 1980.
- Ivanov V. V. “Sierpe” en *Árbol del mundo*, La Habana, Casa de las Américas, 2002. (col. Criterios).
- Lotman, Yuri. *La semiósfera*, Tomo II, Madrid, Cátedra, 1988.
- Revista Humboldt*, Instituto Goethe, núm. 144, disponible en <http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/esindex.htm>. Consultada el 21 agosto de 2019.

Arte popular y artesanía en resistencia¹

*Amanda Motta Castro*²

Cuestiones iniciales: cuando el arte y la universidad se encuentran...

El negro tiene que entender que todo para él es difícil. Cuando él entra en un lugar, entra con el pie derecho, pisando firme, entra imponiéndose, porque de otra forma no es posible.³

Djavan, 2013.



Figura 1. Acervo del MENE

¹ Agradezco a Eli Bartra y a Marisol Cárdenas por la invitación a participar, por segunda vez, en ese importante coloquio para discutir sobre arte popular. ¡Fue un lindo e impactante evento!

² Profesora del Programa de Posgraduación en Educación/PPGEDU de la Universidad Federal de Rio Grande do Sul/FURG, Brasil. Correo: motta.amanda@gmail.com

³ Entrevista con el cantante y compositor brasileño Djavan. <https://musicariabrasil.blogspot.com.br/2013/03/os-sinais-de-djavan.html>. Consultada en 2017.

Arte del MENE

Este texto tiene como objetivo principal presentar el trabajo de investigación realizado conjuntamente con el MENE, Grupo de Mujeres Negras, recientemente creado en el municipio de São Lourenço do Sul en el sur de Rio Grande do Sul.

La investigación *Artesanía como resistencia* tiene como objetivo estudiar los procesos artesanales de creación, el arte de enseñar y de aprender ese trabajo, así como potenciar la generación de empleo e ingresos.

De acuerdo con Juliana Soares: “MENE en *Yoruba* significa nunca estar sola”⁴. Nace por la necesidad de empleo e ingresos, además de ser un grupo político a favor de la igualdad racial.

Después de entrar en la universidad, gracias a las acciones afirmativas de las “cuotas”, dos estudiantes de licenciatura en Educación del Campo de la Universidad Federal de Río Grande (FURG, por sus siglas en portugués), estudiantes negras quilombolas⁵ se encontraron desempleadas y sin ingresos y crearon MENE.

Escribir sobre el MENE es escribir y reescribir parte de la dura historia de la población negra en Brasil, principalmente en relación con el acceso a los derechos básicos como educación, salud, habitación, trabajo, ocio y seguridad.

La mayoría de la población en Brasil es negra. De acuerdo con datos del Instituto Brasileño de Geografía y Estadística (IBGE), los habitantes con este color de piel corresponden al 53.6%⁶ de los brasileños. Sobre esa mayoría, la integrante del MENE, Maria Escarlata dice: “Somos mayoría y nuestra cara no está, no está en las universidades, no está en los comercios, no está en muchos lugares”⁷.

⁴ Juliana Soares y Maria Escarlata Pereira. “Entrevista MENE”, agosto de 2017.

⁵ Juliana Pereira y Maria Escarlata explican didácticamente qué son los quilombos: “debido a toda maldad y violencia traídas con la esclavitud, las poblaciones negras comenzaron a organizarse para escapar, algunos lo consiguieron, pero cuando pensaban en hacerlo se preguntaban ¿hacia dónde iremos? Buscaron lugares que fueran de difícil acceso, generalmente tierra con mucha piedra, una colina, que tuviesen que pasar por espinas, acantilados y también puntos estratégicos donde ellos pudiesen visualizar a quien estuviera aproximándose. Así, ellos y ellas huyendo se fueron a vivir a esos lugares que fueron denominados quilombos, sólo que con la función de la susodicha liberación de los y las esclavos y esclavas, algunas personas siguieron viviendo ahí. No cabían todos y los y las esclavas, los quilombolas, que huyeron hacia ahí y aun siendo esclavos constituyeron familias; nacieron hijos, nietos y nietas, bisnietos, tuvieron descendencia. Algunas personas aún viven ahí, y esas personas son quilombolas en el sentido de la localidad y no en el sentido del sentimiento”. Información recopilada en entrevista en agosto de 2017.

⁶ Véase <https://www.ibge.gov.br/estatisticas-novportal/sociais/populacao.html>. Consultada en agosto de 2017.

⁷ Juliana Soares y Maria Escarlata Pereira. “Entrevista MENE”, septiembre de 2017.

A pesar de la afirmación de la integrante del MENE, es bastante común en varios lugares del mundo la idea de que en Brasil vivimos en una democracia racial. Estudiosas del racismo en este país la señalan como una sociedad racista: “Es falso afirmar que Brasil no lo sea. Vivir con esta afirmación no se trata solamente de ‘tapar el sol con un dedo’, y sí de continuar permitiendo un cuadro social que favorece a una población de élite y blanca o, por lo menos, de personas que se identifican con eso”⁸.

Sobre el mismo asunto, la feminista Heleieth Saffioti señala: “Dice, la boca menu-da, que en Brasil existe democracia racial. Nada sería más falso que esta afirmación. Basta examinar las estadísticas para verificar que los negros están en las ocupaciones de menos prestigio y mal remuneradas, que presentan bajos grados de escolaridad, que no participan del poder político”⁹.

Para Djamila Ribeiro¹⁰, Brasil sí es un país racista, porque tuvimos más de 300 años de esclavitud, además de medidas institucionales para impedir el avance y la movilidad de la población negra. En la sociedad brasileña, el racismo es un elemento estructurante, y esa estructura también es vista dentro de la universidad.

La universidad en Brasil ha sido históricamente blanca, principalmente porque para su acceso –aun cuando se ha afirmado como “igualitaria”– es necesaria la preparación intelectual, y tal vez ése sea uno de los principales factores de desigualdad de raza en las instituciones de educación superior de ese país.

En general, la escuela privada básica está destinada a la población blanca, que sale de las escuelas de excelencia con una notable formación educativa. Las poblaciones negras, en su mayoría, apenas tienen acceso a una educación primaria deficiente. Como señala Saffioti:

Es importante enfatizar la heterogeneidad de las categorías sociales que reciben tratamiento de minoría, como negros, mujeres. Las propias clases dominantes incentivan mantener esta heterogeneidad. Es más, estimulan el surgimiento de un mayor grado de diferenciación interna de las categorías sociales. Gracias a esta heterogeneidad, las clases dominantes pueden, fácilmente, dividir movimientos reivindicatorios de estas categorías sociales, es una manera de debilitarlas.¹¹

⁸ Joseh Silva. *O mito da democracia racial no Brasil*. Véase <https://www.cartacapital.com.br/blogs/peiferia/aranha-e-o-mito-de-que-nao-ha-racismo-no-brasil-4850.html>. Consultada en abril de 2017.

⁹ Heleieth Saffioti. *O poder do macho*, São Paulo, Moderna, 1987. p. 51.

¹⁰ Djamila Ribeiro. *Racismo: Manual para os sem-noção I – Um guia para evitar as ofensas e o senso comum em relação à luta feminista das negras*. Véase <https://www.cartacapital.com.br/revista/957/racismo-manual-para-os-sem-nocao-i-71822009000200014&lng=pt&nrm=iso>. Consultada en enero de 2016.

¹¹ Heleieth Saffioti. *Ibid.*, p. 87.

El hecho concreto es que los números apuntan a una desigualdad absurda. En 1997 había apenas 2.2% de pardos¹² y 1.8% de negros entre 18 y 24 años que cursaban o habían concluido una licenciatura en Brasil. Además de presentar los números, la investigadora Teresa Olinda Caminha Bezerra señala que “las personas estaban impedidas de estudiar, en Brasil, por el color de su piel o su condición social. Se hacía necesaria, en la época, una medida que pudiese abrir camino para la inclusión de negros y pobres en las universidades”¹³. Como punto de partida de las luchas de los movimientos sociales, el país caminó rumbo a la elaboración y la aplicación de la propuesta de las cuotas raciales en las universidades públicas.

La Universidad del Estado de Río de Janeiro (UERJ) fue la primera institución de educación superior brasileña en adoptar cuotas de ingreso en 2001. Después de ésta, las cuotas también fueron adoptadas por la Universidad de Brasilia (UnB), que quedó como la primera Universidad Federal del Brasil en 2004¹⁴ en trabajar con las cuotas. En 2012 fue firmada por la presidenta Dilma Rousseff, la Ley núm. 12.711/12¹⁵ que garantizaba el acceso universidades federales por las cuotas. De acuerdo con la ley:

Las plazas reservadas a las cuotas (50% del total de plazas de la institución) serán subdivididas, mitad para estudiantes de escuelas públicas con ingreso familiar bruto igual o inferior a un salario mínimo y medio *per cápita* y mitad para estudiantes de escuelas públicas con ingreso familiar superior a un salario mínimo y medio. En ambos casos, también se llevará en cuenta el porcentaje mínimo correspondiente a la suma de negros, pardos e indígenas en el estado, de acuerdo con el último censo demográfico del Instituto Brasileño de Geografía y Estadística (IBGE).¹⁶

En todo el territorio nacional brasileño, la implementación de las cuotas resultó y creó ciertas reacciones. Por un lado, sirvió para exaltar los ánimos de las personas racistas

¹² El término “pardo” es utilizado en Brasil desde el periodo colonial y también es usado por el Instituto Brasileño de Geografía y Estadística (IBGE) para configurar uno de los cinco grupos de “color o raza” que componen la población brasileña. Generalmente la persona parda tiene la madre blanca y el padre negro o, viceversa, padre negro y madre blanca. El adjetivo de pardo significa “ser entre blanco y negro”. En Brasil, mientras más oscura es la piel, más se padece de racismo. Véase <http://blogueirasnegras.org/2015/01/27/colorismo-o-que-e-como-funciona/>. Consultada en agosto de 2017.

¹³ Teresa Olinda Caminha Bezerra. *Des anos de cotas na universidade: o que mudou?* Véase <https://une.org.br/2014/06/dez-anos-de-cotas-na-universidade-o-que-mudou/>. Consultada en abril de 2014.

¹⁴ Véase el documental de televisión *Câmara sobre las cuotas raciales de la UnB*, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ovZVqkyBbo>.

¹⁵ Véase la citada ley en http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/112711.htm. Consultada en enero de 2017.

¹⁶ Ley núm. 12.711/12

que estaban camufladas (o no) de forma que manifestaron su odio y fueron contrarias a la entrada de las minorías en la universidad. Por otro lado, tuvimos la reacción de las personas que están a favor de la ideología dominante:

Hablar de cuotas es siempre bastante polémico, es cómico porque sólo se habló de cuotas cuando surgieron las cuotas de reparación social para negros; cuando había la cuota del buey nadie dijo nada, porque si tú hubieras salido a la calle y hubieras preguntado a alguien sobre qué era la cuota del buey, nadie hubiera sabido porque no interesaba a los medios de comunicación anunciar la cuota del buey. En relación con las cuotas, ellas son necesarias porque son sólo un pedazo del pastel que este país nos debe a nosotros, los negros, desde la liberación de los esclavos, que en verdad fue la condenación del pueblo negro.¹⁷

La otra reacción es la contrahegemónica, de quien está remando contra la marea de la élite dominante. Una de las cosas más importantes de las cuotas fue, sin duda, la apertura del diálogo sobre las minorías en la universidad y la entrada de las poblaciones históricamente excluidas, ocupando un espacio al que tenían derecho: la educación formal.

A pesar de toda la dificultad encontrada con la implementación de las cuotas, éstas abrieron las puertas de la universidad a casi 150 mil personas negras:

Según datos del ministerio de educación de Brasil entre 2013 y 2015, la política afirmativa de reserva de cuotas garantizó el acceso a aproximadamente 150 mil estudiantes negros en instituciones de enseñanza superior en todo el país. Según datos del Ministerio de Educación, en 1997 el porcentaje de jóvenes negros, entre 18 y 24 años, que cursaban o habían concluido la enseñanza superior era de 1.8% y el de pardos, 2.2%. En 2013 esos porcentajes ya había subido a 8.8% y 11%, respectivamente.¹⁸

Dentro de esas estadísticas se encuentran las mujeres que en 2016 se reunieron para pensar cómo conseguir dinero para mantener a sus familias y estudiar.

Metodología

Con la mirada puesta en la producción de conocimientos de feministas, sobre todo en América Latina, *Artesanía como resistencia* trabaja con base en la investigación participante y con la metodología feminista.

¹⁷ Juliana Soares, integrante del MENE, entrevista en septiembre de 2017.

¹⁸ Véase <http://www.seppir.gov.br/central-de-conteudos/noticias/2016/03-marco/em-3-anos-150-mil-negros-ingressaram-em-universidades-por-meio-de-cotas>. Consultada en agosto de 2017.

De acuerdo con Eli Bartra, esta metodología se hace a partir del punto de vista feminista, trabajando principalmente a partir de las experiencias de vida. En este sentido ella dice que “el punto de vista feminista es, antes que nada, el punto de partida, el arranque, el comienzo de ese camino que llevará al conocimiento de algún proceso o procesos de la realidad, ese camino que se va haciendo a medida que se desarrolla la investigación”¹⁹.

Graciela Hierro²⁰ asegura que “la investigación feminista surge de la consideración de lo que hacen las mujeres y de cómo lo hacen, observado por las mismas mujeres”. Siendo así, puede pensarse la metodología feminista como una manera de hacer investigación con mujeres, las cuales son analizadas por nosotras mismas.

Esta metodología contiene un carácter abiertamente político por buscar, conocer y reconocer el pasado, entender el presente y preparar el futuro con una nueva mirada, una mirada de transformación.²¹

De este modo, la metodología feminista trabaja procurando deconstruir la visión androcéntrica de la investigación tradicional, buscando que, a partir de la experiencia, las mujeres hablen de lo cotidiano para proporcionar su cambio.

Obviamente, como está en oposición a la investigación androcéntrica, que impera en la academia, es probable que aparezca, en alguna parte, la pregunta que las feministas están muy acostumbradas a responder sobre la necesidad o no de una investigación que trabaje con la metodología feminista.

La pregunta escuchada por nosotras constantemente es “¿para qué sirve la metodología feminista?”. Didácticamente, Bartra explica: “el método sirve como un deconstructivo peine fino que se usa para modificar el androcentrismo aún reinante y crear un mejor conocimiento, con menos falsificaciones”²². Hierro agrega que “a través de la metodología feminista utilizada para conocer y reconocerse en el pasado, entendemos el presente y preparamos el futuro”²³.

En este trabajo, la metodología feminista se encuentra con la investigación participante, la cual surgió en 1960 en un contexto de luchas sociales por iniciativa de investigadores e investigadoras, especialmente de América Latina, identificados con

¹⁹ Eli Bartra. “Reflexiones metodológicas”, en Eli Bartra (comp.) *Debates en torno a una metodología feminista*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 2002. p. 148.

²⁰ Graciela Hierro. *De la domesticación a la educación de las mexicanas*, México, Torres Asociados, 2007, p. 13.

²¹ Sandra Harding. “¿Existe un método feminista?”, en Eli Bartra (comp.) *Debates...*, *op. cit.*

²² *Ibid.*, p. 155.

²³ Graciela Hierro. *Op. cit.*, p. 14.

proyectos de investigación social. En aquel contexto, se pretendía la aproximación entre investigadores e investigadoras y las personas insertadas en la dura realidad que querían transformar.

Así, la investigación participante pasó a existir como contrapunto y alternativa teórico-metodológica a los modelos de ciencias sociales de herencia positivista y funcionalista, oriundos principalmente de América del Norte²⁴.

La investigación participante desea “hacer con” y “no hacer para”, la búsqueda de la participación de la comunidad con la investigación constante.

La *participación* es una categoría muy trabajada por Paulo Freire, sobre todo en las obras *Política y educación* de 2001, *La educación en las ciudades* de 1991 y *Educación y cambio* de 2008. Para Freire²⁵, la participación puede ser entendida como el ejercicio de voz, de tener voz, ejercitar la ciudadanía y luchar por una transformación social y una emancipación.

Utilizamos como técnica de investigación la observación participante, entrevistas, grupo focal, fotografías y exposiciones.



Fotos 1 y 2. Artesanas del MENE. Acervo del MENE.

²⁴ Carlos Rodrigues Brandão. *Saber e ensinar: três estudos de educação popular*, Campinas, Papirus, 1986.

²⁵ Paulo Freire. *A educação na cidade*, São Paulo, Cortez, 1991.

Mujeres negras, trabajo y generación de ingresos

La situación de la mujer negra se manifiesta, con pocos cambios, como una prolongación de la realidad vivida en el periodo de la esclavitud, pues ella continúa en último lugar en la escala social, es aquella que más carga las desventajas del sistema injusto y racista del país.²⁶

Investigaciones realizadas en los últimos años muestran que la mujer negra presenta el menor índice de escolaridad y trabaja más. No obstante, tiene un rendimiento económico menor.²⁷

De la totalidad de la población negra ya citada en este texto, 27% son mujeres. Dentro de esta perspectiva, aquellas que son negras deberían estar ocupando más espacios de trabajo formal. Sin embargo, la discriminación hacia ellas está visiblemente presente en el mercado laboral.

Cuando alguna intenta obtener una plaza, generalmente es para realizar trabajos relacionados con la limpieza, mal remunerados, insalubres, ligados al cuidado y como “extensión del quehacer doméstico”, los cuales socialmente son tildados como menos “importantes” en la escala de la sociedad de clases.

La mayoría de las veces que salimos a buscar trabajo, son los quehaceres domésticos los que nos son ofrecidos y que los blancos prefieren no realizar. Ni siquiera analizan nuestro currículum, pues, cuando miran nuestro color, automáticamente ya saben el cargo que debemos ocupar, como ya fue citado anteriormente. Es triste esta constatación; no obstante, más que triste, es verídica.²⁸

Las palabras de las integrantes del MENE corroboran los escritos de Angela Davis, en la década de 1980: “En la desesperanzadora situación económica de las mujeres negras, ellas realizan el peor de todos los trabajos y son ignoradas”²⁹.

Si seguimos esta misma línea, podemos observar que las mujeres negras son las que ocupan, la mayoría de las veces, esas plazas en servicios domésticos, muchas veces informalmente, con largas jornadas, lo que les imposibilita estudiar y, luego, ascender profesionalmente.

²⁶ Angela Davis. *Mulheres, cultura e política*, São Paulo, Boitempo, 2017.

²⁷ Véanse algunas investigaciones en <http://www.sintect-sp.org.br/noticias/ubm-lanca-manifesto-pelo-dia-da-negra-latino-americana-e-caribenha/> y <https://www.geledes.org.br/como-estamos-nos-as-mulheres-negras-no-dia-internacional-da-mulher/>. Consultadas en junio de 2017.

²⁸ María Escarlata, integrante del MENE, en entrevista realizada en septiembre de 2017.

²⁹ Angela Davis. *Op. cit.*, p. 105.

En la sociedad patriarcal, clasista y racista en que vivimos, vemos poco a la mujer como protagonista. Si tal sociedad dificulta la vida de las mujeres, podemos imaginar que es peor para aquélla que es negra.

De acuerdo con Davis³⁰, las mujeres negras de la clase trabajadora viven un triple prejuicio: por ser mujeres (en una sociedad patriarcal), negras (en una sociedad racista) y por ser de la clase trabajadora (en una sociedad clasista).

Para ellas, la mayoría de las oportunidades resultan lejanas y escasas. Podemos decir que son casi inexistentes. De acuerdo con la misma autora: “Las mujeres de la clase trabajadora y aquellas racialmente oprimidas confrontan la opresión sexista de una manera que reflexiona hacia las interconexiones objetivas reales y complejas entre la explotación de clase, la opresión racial y la supremacía masculina”³¹.

Así pues, cuando las alumnas de la FURG necesitaron trabajar tuvieron dificultad para hacerlo en el pequeño municipio. De este modo, ellas se reunieron, pensaron juntas y rescataron memorias: “La gente pensó: ¿qué vamos a hacer ahora?, ¿qué hacíamos antes? Antes no teníamos empleo en la ciudad, ahora tampoco tenemos, pero sobrevivíamos, ¿qué hacíamos antes? Ahí comenzamos a rescatar la artesanía, yo sé coser... Y así fue”³².

La reflexión sobre la infancia y los trabajos manuales que aprendieron con las mujeres de la familia y la necesidad de ingresos fueron el punto de partida del MENE.

MENE: arte popular, artesanía, lucha y universidad

Después de la decisión colectiva de que la salida para la cuestión financiera de las mujeres negras sería a través de la artesanía, se inició el proceso de creación del MENE.

La universidad tuvo aquí una función importante, pues, además de las reflexiones teóricas sobre mujeres, raza y clase que culminaron con la investigación, ésta también fue un factor importante de apoyo logístico, de distribución, exposición y venta.

Después de madurar la idea se llegó a la conclusión de que el MENE debería ser algo que, además de generar ingresos y rescatar los conocimientos de la infancia, necesitaría ser político y valorar a la mujer negra: “Nosotras somos militantes del movimiento de conciencia negra de aquí de la ciudad. La gente siente esa carencia de tener productos con nuestra cara, con nuestra estampa, sean ellos el vestuario o cualquier otro aspecto”³³.

³⁰ *Idem.*

³¹ *Ibid.*, p. 140.

³² Juliana Soares, integrante del MENE, en entrevista realizada en septiembre de 2017.

³³ Maria Escarlata, en entrevista realizada en agosto de 2017.

Así, el MENE inició su trabajo en 2016 como una forma de enfrentamiento con la sociedad patriarcal y racista que invisibiliza y silencia a las mujeres y la lucha de la población negra, como si no tuviésemos valor, y relacionó a las minorías raciales con todo lo que es considerado feo por esta sociedad.

En el proceso de resistir, el primer movimiento parece ser el rompimiento del silencio, cuando el narrador cuenta su historia de dolor y violencia. A partir de ese intercambio, ya que contar su propia historia implica siempre una audiencia, es posible la reconstrucción de la propia historia, a partir de fragmentos del pasado. Hablando sobre la discriminación y la sumisión, las mujeres perciben cuanto ellas luchan y pudieron enorgullecerse de sí mismas en la identidad negra.³⁴

Tras el inicio del proyecto se realizaron muchas cosas. El MENE trabaja con una gran variedad de productos: bolsas, camisetas, llaveros, muñecas, instrumentos musicales, vestidos, almohadas, en algunos de los cuales ponen imágenes de personas importantes en la lucha por la igualdad racial como: Dandara, Zumbi dos Palmares, Nelson Mandela, Angela Davis, Nina Simone, María Felipa, Martín Luther King, entre otras.

El MENE ya expuso en varios eventos científicos de la Universidad Federal de Río Grande (FURG), en la Universidad Federal de la Frontera Sur (UFFS) y en la Universidad del Estado de Bahía (UNEB). Además de las exposiciones, las estudiantes han realizado presentaciones de trabajos en congresos y seminarios y han organizado foros y muestras de materiales en las escuelas de educación básica en São Lourenço do Sul.

Con un enorme esfuerzo, con el MENE se constata que a través de la artesanía, el principal objetivo del trabajo está siendo alcanzado, que es nada menos que la concienciación y la valorización de la cultura afrobrasileña. Además de ello, la artesanía muestra un espacio de proyección de esperanzas, por tanto, de posibilidades de reinención de lo cotidiano y de lo colectivo³⁵.

³⁴ Maria Luisa Pereira de Oliveira. *Modos de subjetivação de mulheres negras: efeitos da discriminação racial*. p. 1. Véase http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822009000200014&lng=pt&nrm=iso. Consultada en enero de 2016.

³⁵ Luciene Jung Campos. "Artesanato: resíduo elogiado ou possibilidade de crítica", en Edson Luiz Andrade de Souza (org.) *Seminário da utopia, arte e psicanálise*, Porto Alegre, Editora UCS, 2005.



Fotos 3 y 4. Bolsas hechas por el MENE. Acervo del MENE.

Cuestiones finales: ¡cuando el arte lucha!

Uno de los principales papeles reservados a la educación consiste en potenciar a la humanidad de su capacidad de tejer caminos para su propio desarrollo. En este sentido, la educación tuvo un lugar especial para la formación del MENE. Entre el deseo de crear, politizar lo privado y crear un arte político que fortalezca la lucha de la población negra, así como por la articulación teórica y académica sobre su quehacer cotidiano, el MENE ha caminado.

El proceso de enseñar a la infancia vía la experiencia ha sido formativo y potenciador para las artesanas del MENE, grupo que comenzó con pocas mujeres y que ya creció.

El trabajo realizado por las alumnas/artesanas que vienen de experiencias de un cotidiano ordinario³⁶, para nosotras, las de la Universidad Federal de Río Grande, imbuidas en la investigación *La artesanía como resistencia* y que conformamos el grupo

³⁶ Ivone Gebara. “As epistemologias teológicas e suas conseqüências”, en Eliane Neuenfeldt, *et al.* (orgs.), *Epistemologia, violência, sexualidade: olhares, do II Congresso Latino-Americano de Gênero e Religião*, São Leopoldo, Sinodal, 2008.

de investigación *Nosotras del Sur*³⁷, ha sido inspirador. Es necesario mirar la experiencia de las mujeres, aprender con ellas y percibir esas experiencias como formadoras de aprendizajes que crean y (re)crean³⁸.

En el artículo “Estudios feministas, arte popular y educación popular, aproximaciones y aprendizajes”, Eli Bartra y Edla Eggert inician su texto con un epígrafe de Paulo Freire y entre paréntesis las autoras escribieron: “¡Aplíquese esta idea a las mujeres!”. Ésa fue la premisa cuando inicié este texto con la frase de una entrevista al cantante y compositor brasileño Djavan: “¡Aplíquense las fuertes palabras del artista a las mujeres negras!”. El texto inició con ese epígrafe porque percibo que las artesanas del MENE han pisado firme y fuerte al entrar en los lugares donde transitan. Las artesanas narradas en este texto son mujeres negras, quilombolas de infancia pobre, con experiencias ricas y, de esta riqueza, ellas han hecho un arte como acto político de resistencia.

El MENE es pensado y creado por mujeres, teniendo como punto de partida sus experiencias y sus aprendizajes protagonizados por las de sus familias durante sus infancias. La universidad tuvo una función importante durante el proceso de creación, pues las artesanas tienen el aporte teórico de feministas que sistematizaron la experiencia y las luchas de las mujeres a lo largo de la historia.

³⁷ Grupo de investigación de la Universidad Federal de Río Grande, el *Nós do Sul* (Nosotras las del sur) busca discutir los pensamientos, conocimientos, los saberes y las epistemologías del sur global.

³⁸ Amanda Motta Castro. *Fios, tramas, cores, repassos e inventabilidade: A formação de tecelãs em Resende Costa, MG*. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Centro de Ciências Humanas. São Leopoldo, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2015.

Referencias

- Bartra, Eli. “Reflexiones metodológicas”, en Eli Bartra (comp.) *Debates en torno a una metodología feminista*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 2002.
- Bartra, Eli y Edla Eggert. “Estudos feministas, arte popular e educação popular – aproximações e aprendizagens”, en Amanda Motta Castro y Rita de Cássia Machado (orgs.), *Estudos feministas, mulheres e educação popular*, Curitiba, CRV, 2016.
- Bezerra, Teresa Olinda Caminha. *Dez anos de cotas na universidade: o que mudou?* Disponible en <https://une.org.br/2014/06/dez-anos-de-cotas-na-universidade-o-que-mudou/>. Consultada en abril de 2014.
- _____. *A política pública de cotas em universidades, enquanto instrumento de inclusão social*. Pensamento & Realidade, v. 27, Rio de Janeiro, 2012.
- Brandão, Carlos Rodrigues. *Saber e ensinar: três estudos de educação popular*, Campinas, Papirus, 1986.
- Campos, Luciene Jung. “Artesanato: resíduo elogiado ou possibilidade de crítica”, en Edson Luiz Andrade de Souza (org.), *Seminário da utopia, arte e psicanálise*, Porto Alegre, Editora UCS, 2005.
- Castro, Amanda Motta. *Fios, tramas, cores, repassos e inventabilidade: A formação de tecelãs em Resende Costa, MG*. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Centro de Ciências Humanas. São Leopoldo, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2015.
- Davis, Angela. *Mulheres, cultura e política*, São Paulo, Boitempo, 2017.
- _____. *Mulheres, raça e classe*, São Paulo, Boitempo, 2016.
- Freire, Paulo. *A educação na cidade*, São Paulo, Cortez, 1991.
- _____. *Educação e mudança*, São Paulo, Paz e Terra, 2008.
- _____. *Política e educação*, São Paulo, Paz e Terra, 2001.
- _____. *Pedagogia da esperança. Um reencontro com a pedagogia do oprimido*, São Paulo, Paz e Terra, 2003.
- Gebara, Ivone. “As epistemologias teológicas e suas consequências”, en Eliana Neuenfeldt et al (orgs.), *Epistemologia, violência, sexualidade: olhares, do II Congresso Latino-Americano de Gênero e Religião*, São Leopoldo, Ed. Sinodal, 2008.
- Harding, Sandra. “¿Existe un método feminista?”, en Eli Bartra (comp.) *Debates en torno a una metodología feminista*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 2002.

- Hierro, Graciela. *De la domesticación a la educación de las mexicanas*, México, Torres Asociados, 2007.
- Oliveira, Maria Luisa Pereira de. *Modos de subjetivação de mulheres negras: efeitos da discriminação racial*. Disponible en http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822009000200014&lng=pt&nrm=iso. Consultada en enero de 2016.
- Ribeiro, Djamilia. *Racismo: Manual para os sem-noção I – Um guia para evitar as ofensas e o senso comum em relação à luta feminista das negras*. Disponible en <https://www.cartacapital.com.br/revista/957/racismo-manual-para-os-sem-nocao-i-71822009000200014&lng=pt&nrm=iso>. Consultada en enero de 2016.
- Saffioti, Heleith. *O poder do macho*, São Paulo, Moderna, 1987.
- Silva, Joseh. *O mito da democracia racial no Brasil*. Disponible en <https://www.cartacapital.com.br/blogs/speriferia/aranha-e-o-mito-de-que-nao-ha-racismo-no-brasil-4850.html>. Consultada en abril de 2017.
- Silva, Maria Nilza da. *Mulheres negras: o preço de uma trajetória de sucesso*. PUC/São Paulo, Dissertação Mestrado, 1999.
- Soares, Juliana y Maria Escarlata Pereira. “Entrevista MENE”, São Lourenço do Sul. FURG, agosto de 2017.
- Soares, Juliana y Maria Escarlata Pereira. “Entrevista MENE”, São Lourenço do Sul. FURG, septiembre de 2017.

El habla del agua en los altares afrodescendientes: una estética ritual cimarrona

*Marisol Cárdenas Oñate*¹

Parto de que me bebo este poema,
de que yo siempre sueño cataratas,
de que no en vano se me va la lengua si,
aunque se atoren las palabras secas,
cuando empujo mi sed,
empieza el agua
empieza el agua buena de los niños,
el agua niña del alegre charco,
el agua de los lunes,
los domingos.
El agua primordial de todo el año,
el agua audaz que se decide a ola;
el agua firme que borda la roca,
el agua torrencial que me ha mojado;
el agua lavandera de la casa,
el agua que anda a pie por los sembrados;
el agua perspícaz que al coco trepa,
el agua que pensó con la cabeza,
el agua sabia que colmó el milagro...

Antonio Preciado, *Tal como el agua*, 1976.

Tal como el agua, así fluyeron las personas por la exposición *Altares afrodescendientes, entre los cuatro ríos de Cuenca*, proyecto que dirijo como parte de la investigación transdisciplinaria *Afroestéticas*, que parte del empoderamiento cocreativo con diferentes colectivos de mujeres afrodescendientes. Cuenca es la tercera ciudad más importante del Ecuador, donde 17% de la población pertenece al pueblo afroecuatoriano, cuyo origen fue la migración laboral por los años setenta del siglo pasado. La muestra desarrolló performances

¹ Ecuatoriana, antropóloga de las estéticas rituales. Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco. Proyecto de investigación de estancia posdoctoral en UC Berkeley. Correo: lorena.marisol.cardenas@gmail.com

de rituales de acción socio-estético-pedagógica e involucraron a colectivos como Piel Canela, el Movimiento AfroLibre del Azuay, la Universidad Nacional de Educación del Ecuador (UNAE), a través de la carrera de Educación Intercultural Bilingüe, y gente de organizaciones sociales centroamericanas, así como artistas de México y Ecuador, quienes se sintieron convocados por la propuesta curatorial, misma que surgió, como todo, por una coyuntura de miradas entre sujetos, cuya semiosis cimarrona inició entre el río Tomebamba y yo. Una noche, mientras lo observaba y escuchaba sus suaves microolas, recordé a *Oshun*, la diosa de las aguas dulces, deidad *Orisha* del panteón *Yoruba*, altamente venerada en Cuba y Brasil y *sentí-pensé* con las abuelas piedras que lo constituyen: “Cuenca es una ciudad bañada por esta deidad, al tener nada menos que cuatro ríos en su corporeidad urbana”.



Foto 1. Diosa *Oshun*, deidad *Orisha*, a la que se ofreció la exposición. Elaborado por Colectivos Piel Canela, AfroLibre del Azuay y Marisol Cárdenas. Imagen de Diana Varas.

Sin embargo, el protagonista fue el río Yanuncay, que corre a una cuadra del Centro Cultural El Ángel de Chahuarchimbana al final de la calle y el barrio de Las Herrerías en la urbe cuencana. El oficio de herreros fue uno de los más importantes de esta población en otros tiempos. Fue este espacio museal con larga historia, perteneciente al municipio de

Cuenca, el que acogió la propuesta de corporeizar narrativamente los discursos diversos de las historias de vida invisibilizadas de mujeres negras y afrodescendientes del Ecuador y del mundo. Ahí se tejieron el discurso curatorial con el anecdótico, el periodístico, el investigativo, el publicitario y, por supuesto, el pedagógico, entre otros, generándose así un tipo de “obra abierta”, recordando al taita Umberto Eco, quien también fluyó en el año 2016, dejándonos a los que caminamos dinámicamente la semiosis imaginaria, un gran surco por dónde seguir profundizando.

El habla de los altares

Los altares son espacio-tiempo sagrados de la vida espiritual de las culturas de todo el mundo, principalmente son parte significativa de los pueblos ancestrales, aunque también pueden y son usados en los espacios modernos y contemporáneos. Su poder de densidad de sentidos se expresa a través de la estética sagrada y son metáforas del habla de la conexión entre los devotos y sus creencias a través de su dimensión simbólica: deidades en sus diversas expresiones. Funcionan como signos y, sobre todo, como símbolos comunitarios a través de los que se comunican emociones, deseos, peticiones, agradecimientos y plegarias, mediante lenguajes diversos: objetuales, cromáticos, espaciales, musicales, olfativos y, por supuesto, corporales.

Los altares pueden estar colocados en templos, pero también son tradicionales en las casas de los creyentes. Este tipo de práctica tiene un sentido muy especial, pues es un espacio de creatividad y de expresión de diversos lenguajes que se juntan para su elaboración e incluye un fondo económico, una estética cotidiana, personal y comunitaria, elementos heredados, objetos regalados, comprados, encontrados, todo lo cual genera una sintaxis particular cuya combinación la hace el o la creyente que en ese momento funciona como artista y son ellos o ellas las que configuran así una gramática ritual cuyos “actos de habla”² trascienden el lenguaje oral o escrito para ser corporeizados, es decir, encarnados. Cabe mencionar que las mujeres han sido tradicionalmente las encargadas de cuidarlos, debido a que es un tipo de creatividad íntima hogareña, aunque los hombres muchas veces son los que los dirigen. De esta manera, el altar es un traductor interdimensional que ofrece y ofrenda los códigos más profundos para esta comunicación espiritual y gesta la vinculación entre sujetos naturales y espirituales. En ellos, el uso de códigos es uno de los aspectos más importantes, porque cada

² Véase el término propuesto por el profesor John L. Austin en el libro *How to do Things with Words*, Harvard, 1962.

elemento tiene un tiempo-espacio preciso para su ejecución. En los altares todo tiene una razón de ser, un momento, y está en consonancia con los ciclos cósmicos y el modo específico de expresarse en el escenario representativo del altar. De ahí que resulte fundamental conocer las condiciones sociales de producción de estos sentidos rituales, pues sólo es posible descifrarlos tomando en cuenta las múltiples dimensiones, correlatos y correlaciones que configuran el texto concreto y, a su vez, abstracto.

Las culturas africanas y afrodescendientes, a veces austeras y otras más profundas en elementos, son ricas en lenguajes, como el colorido, formas y uso de objetos animistas en sus rituales. Es así que el altar, al ser un hecho estético a descifrar —razón por la cual pudo camuflarse en mestizajes diversos—, logró acompañar los pasos de este pueblo a través del tiempo, siendo ese canal de comunicación y empoderamiento espiritual, a pesar de las condiciones de migración forzada que vivió gran parte de la población del continente africano.

Los altares personales o colectivos siempre son comunitarios, pues el altar incluye a todas las dimensiones del *axis mundi*: el mundo, con los seres sintientes, el inframundo con los seres del agua y de las entrañas de la tierra y el supramundo con sus dioses y diosas. Por todo ello, es una semiótica de lo invisible³ que evidencia la presencia en ausencia, pues justamente están representados ahí los ancestros, los muertos de la familia y el grupo deífico más íntimo del o la creyente. El altar se resignifica y refuncionaliza de acuerdo con las necesidades, economía, intereses y también emociones, lo cual influye en las condiciones rituales. En la historia de la llegada a América del contingente de africanos y africanas en condición de esclavitud fueron emergiendo nuevos discursos de acuerdo con su ecología medioambiental de acogida. De ahí que un elemento fundamental para entender estas prácticas rituales semiótico-discursivas es su polisemia. Recordemos que en las situaciones mencionadas, los africanos y afrodescendientes tuvieron que desarrollar códigos crípticos para no ser descubiertos y castigados por los esclavizadores. Podríamos, sin lugar a duda, decir que los pueblos originarios y afrodescendientes, como los que vinieron a este continente, tendrían que ser reconocidos como los primeros semiólogos prácticos, al ser conscientes de la importancia del funcionamiento del sentido que guardan los símbolos y que supieron usarlos para su sobrevivencia.

³ Adrián Gimete y Julieta Haidar (coords). “La argumentación”, en *Ensayos de análisis de textos verbales y visuales*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2013.

Los altares exponen los elementos, sujetos y prácticas más significativas del *corazonar*⁴ espiritual o en términos de la filosofía zen: de su mente-corazón⁵ y muestran la riqueza de estas culturas que, por sus condiciones de traslado, olvidaron nombres, lugares de origen, lingüísticas. De ahí que tengamos una deuda histórica, a propósito de la coyuntura del Decenio de la Afrodescendencia, declarado por Naciones Unidas, y una forma de reparación es el reconocimiento de sus cosmovisiones, sus prácticas sagradas, el aprendizaje de sus dioses y deidades complejas, para abandonar expresiones de rechazo por miedo, provenientes del desconocimiento de su semiosis compleja, que implica lenguajes/ofrendas con alimentos y animales a las deidades del panteón de los *Orishas*, por ejemplo. Conocernos entre nosotros y nosotras en esta diversidad del crisol cultural de creencias, del que la rama afrodescendiente tiene una raíz profunda, a la que también pertenecemos, es el único modo de identificarnos desde el ejercicio de una interculturalidad estética crítica e inclusiva como un bastión político de equidad, justicia y reparación social.

Habló el río a Berta Cáceres, quien defendió sus derechos

A Berta Cáceres, lideresa del Consejo Cívico de Organizaciones Populares e Indígenas de Honduras (COPINH), quien diera su vida por el río Gualcarque, le dedicaron un altar principal en la muestra. Hablar de ella fue recordar la profundidad de su palabra (cósmica): “En nuestras cosmovisiones, somos seres surgidos de la tierra, el agua y el maíz. De los ríos somos custodios ancestrales –el pueblo Lenca–, resguardados, además, por los espíritus de las niñas que nos enseñan que dar la vida de múltiples formas por la defensa de los ríos es dar la vida por la defensa de la humanidad y este planeta”⁶. Fue una férrea activista por los Derechos de la Naturaleza en Centroamérica, desde este posicionamiento ideológico, cosmogónico y político. Trabajó interculturalmente con los pueblos indios y negros o afrodescendientes como los garífunas que, en el caso de Centroamérica, no fueron esclavizados.

La instalación del altar fue de las que más interpelaron al compromiso, para que cada quien asuma esa estafeta que ella dejó al concientizarnos sobre la importancia del cuidado de los recursos hídricos de cada pueblo en el mundo. Cuidarlos de los

⁴ En palabras de Patricio Guerrero: “Conjuntar el pensamiento del corazón con el pensamiento racional” en *Corazonar, una antropología comprometida por la vida*, Asunción, Fondec, 2017.

⁵ Maestra zen Berta Meneses, Centro Zen Karuna, Quito, 2016.

⁶ *Guardiana de los Ríos*, Documental sobre Berta Cáceres, Honduras, Radio Progreso y El Eric, 2016.

intereses empresariales que contaminan e intentan esclavizar sus espíritus al capitalismo de mercado es la consigna, pues como ella solía decir: “Me lo dijo el río”.



Foto 2. Altar en honor a Berta Cáceres. Elaborado por Diana Vallejo. Imagen de Diana Varas.



Foto 3. Muñeca de trajo y tutuma o batea de agua en honor a Berta, que se rompió en la muestra y contenía agua traída de los cuatro ríos lugareños. Imagen de Marisol Cárdenas.



Foto 4. Detalle del altar dedicado a Berta, hecho con piedras del río Tomebamba. Elaborado por Héctor Martínez. Imagen de Diana Varas.

Hablaron las voces en susurro histórico de las Mamas Negras de nuestra independencia

Muy cerca de este espacio expositivo se encuentra la Quinta Bolívar, casona que obtuvo su nombre por haber hospedado en varias ocasiones al Libertador, héroe de la independencia latinoamericana. Cercano a ella pasa el río Yanuncay. No es difícil imaginar que en alguno de esos viajes por la zona esta casa acogió a Manuela (o “cerquita en otra casa que ya se tumbó”, como dice la memoria popular). Manuela Sáenz, generala de las fuerzas libertarias, fue creadora, compañera y cómplice de los deseos independentistas de su compañero Bolívar. Es sabido que don Manuel Sáenz, padre de esta heroína ecuatoriana, le compró a su hija dos mujeres esclavizadas, Nathan y Jonatás, mismas que aparecen ampliamente en la literatura, como en la de Argentina Chiriboga, quien propone que estas dos mujeres pusieron en Manuela la semilla libertaria para el horizonte independentista. García Márquez también subrayó con anécdotas su importancia para la independencia latinoamericana.

Una muy conocida es la que relata que en dos ocasiones Jonatás salvó a Bolívar, al escuchar en la cocina –lugar donde se comparten los más importantes secretos no sólo alimentarios, sino íntimos y políticos– una conversación sobre la emboscada que le tenían preparada para cuando saliera de ahí, información que llevaría esta aguerrida mujer a su “amita” Manuela, quien enseguida dio un beso fuera de contexto a Bolívar, y él captó al instante que se le había tendido una trampa, por lo que cambió su itinerario y la puerta de salida.

Junto a estas dos mujeres poco reconocidas en la gesta libertaria por la historia oficial también compartieron el altar “María Chiquinquirá y Martina Carrillo”. La primera, recordada por atreverse a entablar un alegato contra el rey, argumentando su estado de libertad al momento de su nacimiento, ya que era hija de una mujer esclavizada y manumisa, que por su enfermedad fue abandonada, como era la costumbre. Ella tomó conciencia de sus derechos y los de su hija María del Carmen justo cuando estaba embarazada, y aunque se desconoce el resultado del fin del juicio, se sabe de su emblemático ejemplo de atreverse a ir a la Corte y luchar por sus derechos y los de su hija.

De Martina Carrillo, oriunda del Valle del Chota, se sabe que sus ideas libertarias las expandió entre las mujeres de las haciendas que sobreexplotaban a sus hermanos y hermanas de esta zona de producción de caña de azúcar, por lo que era considerada insurrecta.

Por supuesto también se incluyó al reconocido Alonso de Illescas, esclavizado africano y primer héroe afroecuadoriano que lideró como monarca un palenque intercultural, de indígenas y otros cimarrones. Con su historia abrió una huella significativa, tocando el sonido marimbero de “La Libertad”.



Foto 5. Altar en honor a María Chiquinquirá, Natán y Jonatás. Elaborado por Rómulo Oñate. Imagen de Stephen Guaranda.

Hablaron los y las *Orishas* en las voces de las “muñequitas”⁷ de trapo

Uno de los altares principales de la muestra fue el que se ofreció a las *Orishas* desde el diálogo intercultural religioso afrocubano-brasileño, debido a que en esta tradición de mestizaje religioso, deidades provenientes de la cultura *Yoruba* se sincretizaron con algunas de las deidades, santos y santas del panteón católico, con lo cual se siguió conservando esta religión en las dos zonas de nuestro continente. La muestra

⁷ Es el modo como siempre sus creadoras se refieren a ellas y que demuestra una dimensión no sólo de aprecio, sino también de cariño.

ofreció un trabajo de ventriloquía simbólica a través de un objeto ritual de la infancia femenina que tiene una larga data de memoria en la tradición afrodescendiente: las muñecas de trapo. Es conocido que en los barcos de la trata de hombres y mujeres esclavizados murieron y nacieron niños y niñas que tuvieron que ser amamantados y calmados para que dejaran de llorar. Sus madres se rasgaban trozos de tela de sus vestimentas con los cuales elaboraban rápidamente una especie de muñequitas. A esta tradición se le conoce en Brasil como “Abayomis” y existe un proyecto creativo que Lena Martins dirige. Aquí, en Ecuador, el grupo Piel Canela del Valle del Chota compuesto por Jenny Espinoza, Jobita Lara y Susy Perez, se propuso esta vez a crearlas recordando las deidades de la santería: *Elegguá*, *Oshun*, *Yemayá*, *Changó*, *Obatalá*, *Ochosi*, *Oggún*, *Orula*, entre otras, sólo que ahora elaborados todos y todas en cuerpos femeninos, con los símbolos principales, como es el color expresado en sus vestimentas y sus collares. De este modo, este altar posibilitó narrativas políglotas interculturales y sensitivas. Por ejemplo, ver a una muñeca *Changó* con la conexión del poder en rojo, o a una muñeca *Elegguá* de rojo y negro implicó un ejercicio de cimarronaje feminista a estos dioses, tradicionalmente masculinos. Esto se acompañó de relatos como el poema de Shirley Campbell Barr, que nos empodera a todas las mujeres al ritmo de la otra belleza: *rotundamente negra*.



Foto 6. Altar *Orishas*. Elaborado por todas las participantes de los colectivos. Muñequitas fabricadas por el Colectivo Piel Canela. Imagen de Marisol Cárdenas.

Los otros altares

Además de los altares que ya se mencionaron, se ofrecieron otros de la tradición africana, especialmente de la zona del Serengueti, que mostraron la importancia de la simplicidad de elementos, como una invitación a la idea de que podemos elaborar nuestro propio altar en casa, con elementos de la naturaleza como piedras, cocos, maíz o frutos de la *Pachamama*. De modo que todos y todas podemos ejercer este derecho a la espiritualidad ritual desde cualquiera de las tradiciones religiosas o en interculturalidad espiritual ecuménica que es, sin duda, un reto actual para la etnogénesis religiosa.



Foto 7. Altar a la *Pachamama*. Elaborado por la Shamana Mama Yáma con los diversos tipos y colores del maíz. Imagen de Marisol Cárdenas.

Hay que decir también que la tradición cristiana estuvo presente en esta propuesta con la presencia de la versión negra y afrodescendiente de sus principales exégesis de autoridad bíblica como San Martín, que compartió espacio con la Virgen Negra del Valle del Chota.

Sin embargo, es importante señalar que en Cuenca se habla de lo afroandino como propuesta de una mixtura de raíces que emergió del encuentro de culturas, en una zona

donde la población originaria tiene un fuerte legado indígena. Es a este tejido al que se suma esta raíz que ya ha dado segundas y terceras generaciones de afrocuencanos y afrocuencanas.

En este sentido, Mama Yama, chamana creadora y ahora impulsora del Movimiento Afro Libre del Azuay, subraya esta doble raíz y también la necesidad de entender las prácticas religiosas del pueblo negro y afrodescendiente de raíz animista que sacraliza el monte a donde se va a recoger respetuosamente sus elementos, entre iguales. Hay que mencionar que existe una deidad de este panteón que se corporaliza en el hierro, por lo que para su cuerpo se utilizó este material de los talleres de la cuadra. Se requiere incorporar una simbología diversa y compleja para que justamente, en vez del miedo a lo desconocido, pueda producirse semiosis social y hasta complicidad de sentidos con este otro modo de vinculación con las deidades que, así como los seres humanos, se alimentan, bailan en los cuerpos de sus devotos, se casan, se enojan, hacen milagros y viven en otros cuerpos, que si bien fueron impuestos por la colonialidad, encontraron sus estrategias semiótico-discursivas para hablar en otro idioma, sus propios lenguajes:

En occidente, la espiritualidad que llegó con el Pueblo Negro desde África no fue sacra; se encontró en la sincretización el espacio para que hoy sea revalorada. La espiritualidad para el pueblo afroazuayo es muy compleja porque, por un lado, nos causa miedo y, por otro, nos atrae mucho, ya que nos identificamos con nuestras raíces, y ahí nace un sincretismo interesante donde conviven los *Orishas* y la *Pachamama* y ésta es nuestra riqueza, en el ejercicio de la interculturalidad.⁸

Por todo ello es que propongo hablar de cimarronía interestética, intersubjetiva y trascendental en tanto evoca la insurgencia libertaria más allá de la literalidad geográfica, encontrando en la metáfora espiritual un campo nutricional para la resiliencia. Así ésta sería otra expresión de una epistemología “decolonial” del poder, del ser y hacer⁹ que dialoga con la propuesta feminista crítica del “nomadismo” de Rosi Braidotti¹⁰ para recuperar las prácticas diversas de la sensibilidad comunitaria caminando otras formas de creatividad, empoderada, corporalizada, solidaria desde la economía espiritual del *Ubuntu* que ofrece ejercer un nuevo tipo de voz que surja de la conciencia dialógica entre las alternas dimensiones de los seres sintientes.

⁸ Entrevista a Mama Yama, Cuenca, octubre, 2016.

⁹ Aníbal Quijano. “Bien vivir. Entre el ‘desarrollo’ y la des/colonialidad del poder”, en *Ecuador debate*, Quito, 2011.

¹⁰ Rosi Braidotti. *Sujetos nómades*. Barcelona, Paidós, 2000.

Desde esta perspectiva, escuchar no sólo la voz de los altares, sino también sus silencios y cuidarlos, fueron prácticas cotidianas de una manera diferente de revisitarse este museo vivo. Por ejemplo, el agua debía ser vertida constantemente, los alimentos reciclados, los sonidos de los tambores al ser tocados desde diversas palmas de las manos, y géneros de los visitantes, generaron ritmos y tonos diferentes. Esta performance ofrecía, por tanto, un lugar “otro” para autorrepresentarse, autocrearse y hasta autosanarse desde la voz ancestral de esta piel con larga historia.

En este mismo registro, está la presencia geometrizada de deidades *Vudú* que en esta religiosidad y cultura se dibujan en el piso de las casas para su protección y convivencia corporal. A ellos se juntaron las *adrinkas* o símbolos de poder de algunas culturas africanas con los *dashinques*, un tipo de vestimenta africana con que se vistieron altares al sonido de los tambores cuya habla susurró otros lenguajes haciendo contrapuntos entre tonos cotidianos de lo sagrado con los antepasados pidiendo su permiso a través del abuelo tabaco vinculatorio del fuego, las velas, flores y semillas de la fertilidad con que se abrieron caminos, facultad atribuida a *Elegguá*.

A su vez, en esta muestra se habló de la necesidad de seguir luchando por los derechos y la no discriminación, así como de abolir los estereotipos que funcionan como marcas para el pueblo afrodescendiente, por lo que se recordó con un altar en honor a Rosa Park, quien dignamente hizo su revolución desde su asiento, en el transporte público donde no cedió su puesto, en la época en que Estados Unidos vivía la segregación racial que motivara al entonces joven estudiante de leyes Martin Luther King Jr. a su defensa y a su posterior compromiso con los derechos de igualdad racial desde la paz, como lo aprendió de Gandhi.

El habla de los altares en la Bahía de California

Para concluir con esta polifonía, quiero mencionar que esta experiencia fue replicada con la cocreación de altares realizados en la Universidad de California, Berkeley, donde tuve la oportunidad de armarlos en honor a mujeres violentadas de esta historia, como por ejemplo, Sara Baartman, de la etnia *Khoikhoi*, del sur de África —lo que hoy es Sudáfrica—, quien se hiciera popular al arribar a Europa en el siglo XIX. Fue exhibida en los gabinetes de curiosidades de la época; además de sufrir la voraz mirada del “otro”, fue fagocitada por el interés de los “científicos” por descubrir los rasgos fenotípicos alternativos a su antropología física. De los pocos elementos que se conoce de su biografía, parece ser que en su pueblo natal vivía cerca de un río, al que siempre recordaba.

A pesar de los años que han pasado, la violencia a las mujeres insurrectas afrodescendientes continúa, recordemos que el año pasado Mariela Franco, lideresa política de las favelas brasileñas, fue asesinada en Río de Janeiro, noticia que recorrió los medios de comunicación del mundo. La Universidad de California, Berkeley, al ser una comunidad con una alta cantidad de alumnos y residentes brasileños en esta bahía, como es tradición en esta casa de estudios, no se quedó callada y armamos este homenaje a su vida.



Fotos 8 y 9. Altar en honor a Sara Baartman, Departamento de Estudios Afroamericanos de UCB, Berkeley, 2 de noviembre del 2017, así como a Mariela Franco, 1 de mayo de 2018. Imágenes de Marisol Cárdenas.

Agradeciendo la compañía del agua

De tal forma, esta muestra que nació en las aguas de los ríos ancestrales del sur del continente americano —específicamente en la cuenca del río Mira, donde se encuentra ubicado El Juncal, lugar de residencia de las muñequeras Piel Canela, iniciadoras de este proyecto— llegó hasta el mar del Norte, al océano Pacífico, a *Yemayá* tejiendo con sus aguas manos, torsos, rostros de diversos colores de mujeres que en *Ubuntu*,

se “*apalencuaron*”, “*arracimándose*”, como prefiere decir Mama Yama, aludiendo a la experiencia de sentirnos todos parte de un solo racimo desde la espiritualidad que en clave negra-afrodescendiente se conoce como *Ubuntu*:

La palabra proviene de la lengua bantú y está relacionada con la noción Zulu y Xhosa: *umuntu ngumuntu ngabantu* y significa que una persona es sólo persona a través de su relación con las y los otros. *Ubuntu* es un concepto cotidiano de uso tradicional que también implica sanación y curación. Una persona en *ubuntu* está abierta y disponible a los demás, no se siente amenazada o está en competencia, como en el sistema capitalista. Parte de una adecuada seguridad en sí misma que proviene de saberse perteneciente a un todo mayor, común, donde se incluyen a sus ancestros, la naturaleza y animales, además de todos los seres humanos desde su familia, tribu y otras comunidades, tanto de los sujetos vivos, como sus ancestros, así como los sujetos naturales.¹¹

Este “todo de todos” evoca la interconexión que en lenguaje zen sería la compasión hacia todos los seres sintientes, pues estamos “intersiendo”¹² en esta *biosfera* y *semiosfera* de sentidos, tonos y multivocalidad polifónica de sujetos en voces de hermandad. Recordando los principios de vida en comunidad caminemos la palabra de Berta Cáceres de trabajar por construir sociedades capaces de coexistir de manera justa, digna y por la vida: “Juntémonos y sigamos defendiendo con esperanza la sangre de la tierra y sus espíritus”.

¹¹ Marisol Cárdenas Oñate. “*Ubuntu*, una voz palenquera de múltiples colores. Hacia una argumentación metafórica cimarrona”, en *Discurso y sociedad*, 2016.

¹² Tomado de la propuesta espiritual de la maestra zen Berta Meneses, conferencia impartida en la Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador, 2019.



Foto 10. Shamana Mama Yama ofreciendo la ceremonia del tabaco como diálogo espiritual a través de las muñecas. Imagen de Stefen Guaranda.

Referencias

- Austin, John L. *How to do things with words*, Cambridge, Harvard University Press, 1962.
- Braidotti, Rosi. *Sujetos nómades*. Barcelona, Paidós, 2000.
- Campbell Barr, Shirley. *Rotundamente Negra y otros poemas*, San José, Ediciones Torremozas, 1994.
- Cárdenas Oñate, Marisol. “Ubuntu, una voz palenquera de múltiples colores. Hacia una argumentación metafórica cimarrona”, en *Discurso y sociedad*, vol. 10, núm. 4, 2016. Disponible en [http://www.dissoc.org/ediciones/v10n04/DS10\(4\)Cardenas.pdf](http://www.dissoc.org/ediciones/v10n04/DS10(4)Cardenas.pdf).

Entrevista a la lideresa autonombrada Mama Yama, Cuenca, octubre de 2016.

Gimate, Adrián y Julieta Haidar (coords). *La argumentación. Ensayos de análisis de textos verbales y visuales*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2013.

Guardiana de los Ríos. Documental sobre Berta Cáceres. Honduras, Radio Progreso y El Eric, 2016.

Guerrero, Patricio. *Corazonar, una antropología comprometida por la vida*, Asunción, Fondec, 2007.

Preciado, Antonio. *De sol a sol*, estudio introductorio por Esther Bermejo de Crespo, Quito, 1992, (col. Antares).

Quijano, Aníbal. “Bien vivir. Entre el ‘desarrollo’ y la des/colonialidad del poder” en *Ecuador debate*, Quito, núm. 84, diciembre de 2011.

Modelar la tierra con manos de mujeres

A Construção do Feminino na Produção dos Objetos de Cerâmica – uma análise a partir do Brasil e Peru

*Danielle Araújo*¹

Introdução

Este trabalho tem o objetivo de analisar a construção do feminino na produção dos objetos de barro produzidos na localidade do Tope², em Viçosa, do Ceará, e em Pucará³, no Peru. Busca-se discutir a construção de masculinidades e de feminilidades a partir da divisão sexual do trabalho na prática do artesanato de cerâmica. A divisão de gênero em masculino e feminino ressoa no mundo do trabalho e as atividades passam a ser vistas como coisas de homem ou de mulher. Observar as rupturas e as correspondências é o objetivo deste ensaio. As pesquisas foram realizadas em momentos distintos e inicialmente não tiveram a pretensão de estabelecer relações comparativas. Partirei da experiência vivida, onde homens e mulheres, com e na divisão de tarefas, constroem o que denomino de gênero da prática, estabelecendo critérios que dividem as atividades em coisas de homem ou de mulher.

A prática do artesanato, onde quer que ele seja produzido, mobiliza representações de gênero. No Brasil a produção artesanal é considerada uma prática marcadamente feminina, apesar da existência de etapas que contam com a presença de homens.

A antropóloga britânica Marilyn Strathern, em *O Gênero da Dádiva*, nos diz que poucos etnógrafos podem evitar as questões das relações de gênero. Para Strathern⁴,

¹ Antropóloga e docente da Universidade Federal da Integração Latino-Americana – UNILA, Foz do Iguaçu, Brazil. E-Mail: danielle.araujo@unila.edu.br

² Tope está localizada a 3km da cidade de Viçosa, do Ceará, na Serra da Ibiapada, a 348km de Fortaleza, capital, na região Nordeste do Brasil.

³ O distrito de Pucará está localizado no departamento de Lampa, na estrada que liga o Lago Titicaca em Puno e Cuzco, no departamento de Cuzco.

⁴ Marilyn Strathern. *O Gênero da dádiva: problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia*, São Paulo, Editora da Unicamp, 2006, p. 20.

gênero consiste nas categorizações de pessoas, de artefatos, de eventos e de sequências que se fundamentam em imagens sexuais – nas maneiras pelas quais a nitidez das características masculinas e femininas tornam concretas as ideias das pessoas sobre a natureza das relações sociais.

Ao analisar as reciprocidades e as dívidas criadas através das dádivas, a antropóloga observa que, na Melanésia, as trocas de presentes acompanham regularmente a celebração dos eventos do ciclo da vida e são, marcadamente, instrumentos de competição política⁵. As dádivas, ao saírem de um doador e chegarem a um receptor, são categorizadas como masculinas ou femininas. Essa identificação não está relacionada à natureza do que está sendo doado, pois, mesmo quando há a transferência de mulheres, não se pode dizer que se trata de uma doação de base “feminina”, pois, como nos diz Strathern, a base para a doação não é o objeto em si, mas como eles são transacionados e para que fim. Logo, a ação é uma atividade que possui gênero.

Partindo de uma linha de raciocínio de Strathern e do trabalho de investigação com os/as ceramistas, observo que a produção de cerâmica também tem gênero. Há um gênero da prática que se constrói na relação de múltiplos fatores e alguns deles chegam até mesmo a contrariar o que socialmente é concebido como feminino.

A divisão sexual do trabalho é algo comum em todas as sociedades do mundo, onde determinadas profissões e práticas são vistas pelo crivo do gênero, comumente chamado de coisa de homem ou coisa de mulher. O gênero sugere estereótipos relativos ao corpo do macho ou da fêmea, atrelando as diferenças biológicas aos papéis sociais.

Desde a mais tenra infância, as práticas, a começar pelas brincadeiras e pelos brinquedos, são divididos pela imposição do que é do homem e do que é da mulher. Apesar do avanço da tecnologia e da multiplicidade das atividades de trabalho, as divisões permanecem presentes e seguem uma lógica binária, e, sobretudo, assimétrica, que desvaloriza as atividades executadas pelas mulheres.

Essa lógica da divisão sexual do trabalho atribuiu atividades delicadas às mulheres, enquanto aos homens foram destinadas atividades que demandam força e resistência. Junto à divisão entre força x fragilidade veio, a reboque, a divisão público x privado, segundo a qual à mulher foi atribuído o espaço doméstico. Essa divisão conservadora, ao longo do tempo, criou um critério segundo o qual os lugares e os sentidos das chamadas atividades masculinas são mais valorizadas em detrimento das atividades femininas. É importante observar que o gênero da atividade nem sempre está relacionado à presença

⁵ *Ibid.*, p. 22.

do homem e da mulher em atividade “a” ou “b”, pois os discursos e aquilo que foi socialmente atribuído se torna preponderante para a modelagem do gênero da atividade.

Muitos são os exemplos presentes no chamado mundo do trabalho em que determinadas profissões contam com uma desigualdade de gênero, apesar da presença de homens e de mulheres. Essa lógica é fundada nas primeiras relações sociais da criança, quando os brinquedos e as brincadeiras são totalmente executados com o que se chamaria de sinalizadores de gênero, com permissões e negações explícitas a cada um dos dois sexos.

No Brasil, a prática do artesanato⁶ é vista como uma atividade majoritariamente feminina. Neste trabalho não tenho a pretensão de discutir exaustivamente as categorias conceituais sobre arte e artesanato. Meu interesse está focado em compreender como a prática da produção de cerâmica cria supostas masculinidades e feminilidades. Logo, meu interesse reside não só em analisar como os corpos produzem objetos, mas como a produção de objetos cria corpos. Como as atividades criam corpos tidos como femininos ou masculinos, mesmo que tais noções contrariem premissas básicas socialmente atribuídas ao masculino e ao feminino.

A produção da cultura material

A produção de objetos manuais na América Latina é muito vasta. Produzidos em diferentes matérias-primas, a produção, guarda, na sua materialidade, a memória de diferentes lugares e visões de mundo. Nas chamadas atividades tradicionais, a produção é recebida e transmitida de forma hereditária e, então, os objetos “falam” no tempo presente sobre histórias passadas, ou seja, esses objetos atualizam, em um só gesto, tempos e lugares. Denominados de artesanato, esses objetos feitos por homens ou por mulheres nascem de universos particulares e comunicam histórias reais e imaginárias, sem deixar de apontar para necessidades econômicas e sociais. Desses objetos se pode dizer que a sua existência transporta lugares e carrega virtualidades – pedaços de realidades e imaginação que “andam” de um lugar ao outro.

Como citei recentemente, a categoria artesanato é pouco explicativa, tamanha a variedade da produção. Para uma maior clareza do que se quer referir com esse termo, o ideal é ter como base a matéria-prima envolvida na produção. Neste trabalho estarei,

⁶ Neste trabalho opto por usar o termo “artesanato de barro”, “cerâmica” ou, como é denominado no Tope, em Viçosa do Ceará, “loiceira”, aquele que produz louça de barro.

especificamente, fazendo referência à produção de cerâmica, ou seja, artesanato de barro. Minhas observações partem da pesquisa etnográfica realizada nas comunidades produtoras, no Brasil e no Peru.

As comunidades visitadas guardam entre si a similitude de serem importantes polos produtores de cerâmica, entretanto também guardam muitas outras diferenças. A cerâmica da localidade do Tope, na cidade de Viçosa, do Ceará, está voltada, em sua grande parte, para a produção de objetos utilitários, como painéis, potes e pratos, que são consumidos pela população local ou por turistas. A cerâmica de Pucará, apesar de produzir objetos utilitários, está mais voltada para a produção de objetos ditos “pré-hispânicos”, com destaque para o *torito de Pucará*⁷.

Em ambas as localidades a produção conta com participação feminina e masculina, mas em tarefas específicas por gênero. É importante observar que, embora sejam peças de cerâmica produzidas por homens e mulheres, a atividade de modo geral é identificada como “coisas de mulher”.

A produção de cerâmica é uma atividade exaustiva, que requer preparo, força física e resistência – atributos percebidos como masculinos. Então, ao longo das pesquisas no Tope e em Pucará, eu me perguntei por que a atividade de cerâmica era percebida como uma prática feminina, visto que a sua execução não corresponde aos critérios de feminilidade! Por que essa opção de feminizar a prática, ao invés de masculinizar as produtoras? No esporte, por exemplo, observo que é comum a masculinização de mulheres que praticam futebol. A desenvoltura física, o ganho de massa muscular e a própria vestimenta são aspectos importantes para a masculinização das jogadoras. Na produção da cerâmica isso não acontece, pois a prática segue sendo feminizada, mesmo que a atividade demande desenvoltura física, força e resistência – atributos masculinos.

A antropóloga Sônia Missagia, ao realizar um estudo sobre o gênero na produção do artesanato do barro do vale do Jequitinhonha, observou que a prática do artesanato não era somente uma forma de transmitir saberes hereditários. As mulheres, ao receberem a memória das suas mães, aprendiam a tornar-se mulheres. Logo, não se trata de grupos que produzem significados, mas como relação simbólica de pessoas que são receptoras de significado.

Esse “tornar-se mulher” pode ser entendido de diversas formas. Uma das primeiras é a necessidade de se responsabilizar pela criação dos filhos, já que a produção doméstica está inevitavelmente relacionada ao cuidado da casa e, conseqüentemente, dos filhos,

⁷ *Torito de Pucará* é uma vasilha cerimonial pré-hispânica. Atualmente é a peça de cerâmica mais produzida em Pucará, segundo a sabedoria local, se a vasilha for colocada sobre o telhado da casa, isso atrai prosperidade ao lar.

em meio à realização da atividade. A produção da cerâmica, enquanto prática de reprodução e de criação, faz com que as mulheres encarnem e transmitam uma lógica de feminilidade que passa de geração a geração. A atividade de cerâmica, principalmente no caso da produção de objetos grandes, como potes ou grandes panelas, demanda muito envolvimento corporal. Os potes são feitos no chão, com o barro entre as pernas, postura pouco aceitável para os homens. A foto abaixo foi retirada no Tope numa oficina de produção em uma casa.



Foto 1. Imagem de Danielle Araújo

Da produção da cerâmica à produção de corpos

Uma peça de barro necessita de várias etapas para ser produzida; uma delas é a extração de barro das minas, tarefa que demanda força física e pode ser realizada por homens e por mulheres. Após a extração, temos a mistura dos barros, mistura que é feita de acordo com a peça a ser produzida. Cada uma dessas etapas demanda saberes específicos; o tipo de barro apropriado para cada peça, a quantidade e a técnica de modelagem. No Tope, quando fiz a pesquisa, as loceiras, estavam preocupadas porque as panelas produzidas já não suportavam o cozimento de alimentos. Isso estava acontecendo porque elas já não sabiam mais onde encontrar barro apropriado e a proporção para a produção de panela.

A mescla do barro é um tipo de conhecimento específico, pois a quantidade de um, em relação a outro, não passa por uma medição exata, e isso sempre é feito com base em aproximações. É o estoque cultural⁸ que permite que as ceramistas criem novas técnicas com base em saberes acumulados. Esses tipos de saberes são sedimentos e, ao mesmo tempo, obtidos na prática, na vivência cotidiana. Na sequência temos a parte considerada mais importante, que é a modelagem das peças para posterior secagem no sol e queima no forno a lenha.

Observe-se que cada uma dessas etapas requer posições, desenvoltura física, força e agilidade. Então são corpos que modelam e são modelados a partir de uma lógica em que a separação baseada no princípio de gênero é determinante. Em cada etapa temos marcadores de gênero sinalizando permissões e negações. A prática da cerâmica é uma atividade exaustiva e que encontra pouco respaldo nos ideais de delicadeza muitas vezes atribuídos às mulheres. O que é interessante observar é que o discurso social, como citei anteriormente, ao invés de masculinizar as mulheres, preferiu feminilizar a atividade, no caso do Tope.

Em Pucará temos outra realidade de produção, já que a maioria das peças é feita com o uso do molde, apesar de existirem outras técnicas.

É difícil precisar quando o molde foi introduzido na produção de cerâmica de Pucará. Certamente o uso dessa técnica aqueceu a produção em série e ajudou para que Pucará se tornasse um dos maiores polos produtores de cerâmica do Peru. O aumento da produção e a consequente venda dos objetos fez com que cada vez mais pessoas estivessem envolvidas.

Tanto em Pucará, quanto no Tope, a produção da cerâmica acontece dentro das casas em concomitância com as atividades domésticas. A produção acontece juntamente com as tarefas de cuidar dos filhos e dos afazeres domésticos.

Durante a minha pesquisa no Tope, fui levada a crer que a relação da produção de cerâmica com a vida doméstica retroalimentava a lógica conservadora que reserva ao feminino o espaço privado. Diferentemente, o meu contato com Pucará mostrou uma realidade absolutamente distinta, visto que em Pucará a atividade é igualmente feita por homens e por mulheres no interior das suas casas, e nem por isso os homens participam das atividades domésticas.

A distinção de uma atividade a outra está exatamente no sentido da produção, em que um conjunto de fatores se retroalimenta, configurando um gênero para a prática.

⁸ Barth (2005) denomina “estoque cultural” a esse contínuo de ideias, de princípios e de valores gerados por meio da experiência.

Nesse contexto, uma categoria aparece como divisora de águas. Refiro-me à categoria “arte”. Essa categoria, quando usada em contextos de comunidades que produzem o que invariavelmente é chamado de artesanato, gera uma ruptura de sentidos. Quando usada em contexto de produção artesanal, a categoria arte torna-se uma porta de entrada para os homens, pois deixa de ser artesanato – que é “coisa de mulher” – e passa a ser permitida aos homens.

A designação “arte” supõe a superação da ideia de produção em série, considerada não criativa. Outra distinção importante é que o artesanato teria uma função mais utilitária, enquanto objetos como estatuetas, bonecas, dentre outros, cuja função é marcadamente decorativa, seriam considerados arte.

Entretanto, essas realidades não aparecem de forma simplista. Elas, em verdade, estão mescladas. O que denomino de “sinalizadores de pertença de gênero”, estes variam de acordo com lugar, com o que é produzido e para onde se destina, tudo num complexo jogo de articulação.

Partindo dessa lógica, apontaria quatro modelos de articulação em que a produção dos objetos de barro explicita o gênero da prática. São elas:

- produção doméstica para fins domésticos;
- produção doméstica para fins extradomésticos;
- produção extradoméstica para domésticos;
- produção extradoméstica para fins extradomésticos.

É importante observar que cada uma dessas articulações impõe “naturalmente” um corpo à produção. No caso da produção doméstica para fins domésticos, observei que temos a presença de mulheres que produzem objetos utilitários para as necessidades domésticas e familiares. As panelas e os potes do Nordeste brasileiro seguem essa ordem e quase todas as etapas são produzidas pelas mulheres dentro das suas residências. Até mesmo a queima dos objetos é feita por mulheres.

Com a produção doméstica para fins extradomésticos são produzidos objetos utilitários que satisfazem as necessidades dos moradores da comunidade. Esses objetos são feitos em pequena escala, já que a produção é destinada ao público local. No Tope, observei uma nítida divisão de tarefas. Aos homens fica destinada a tarefa da extração de barro e da queima das peças, o que localmente é denominado de cozimento. Os homens também ajudam na venda das peças, mas, apesar da ajuda masculina, a produção é tida

como uma prática feminina. Os homens que produzem artesanato são tidos mulheres. Para a comunidade, os homens que produzem esse tipo de artesanato são gays, já que a produção é coisa de mulher.

Em Pucará, a lógica da produção é bem mais equilibrada, pois tanto homens como mulheres participam de forma ativa de todas as etapas e o fato de os homens produzirem artesanato utilitário não faz recaírem sobre eles questionamentos sobre a sua opção sexual. A produção de artesanato de Pucará é significativamente superior à de Tope. Em Pucará, a produção está em quase todas as casas. Trata-se de um distrito reconhecido nacional e internacionalmente pela produção de cerâmica e cuja existência é considerada anterior à civilização Inca. Em Pucará as inúmeras articulações de produção estão presentes, assim como a referencia a produção como algo artístico.



Foto 2. Imagem de Danielle Araújo

O Tope é uma comunidade de aproximadamente cem famílias que têm na cerâmica sua fonte de sobrevivência. A atividade nessa localidade conta com poucos estudos e dados arqueológicos que possam comprovar a longevidade.

Voltando as minhas análises sobre os diferentes tipos de articulação e a produção do gênero da prática, na produção extradoméstica para fins domésticos acontece normalmente quando a intervenção governamental ou a comunidade cria espaços coletivos

de produção. Nesse caso, a divisão do gênero em algumas etapas é mais nítida. As mulheres são responsáveis pela produção do objeto, os homens ajudam na venda em feiras e nas chamadas lojinhas de artesanato. Nesse caso, a intervenção modifica não só o lugar, mas, sobretudo, o que é produzido, assim como a forma de transmissão dos saberes. Os objetos precisam atender ao gosto do cliente, que não é mais um membro da comunidade, mas um turista. A produção de objetos para o turismo modifica a relação corporal da/o artesã/o com o objeto e, conseqüentemente, com todo o corpo de significados que a prática engendra. A produção assume contornos de profissionalismo e a forma de produzir é modificada com a introdução de mesas e de locais específicos de armazenamento e de queima. A tentativa é superar uma forma de produção caseira, para uma entendida como profissional. Nessa ambiência, os estigmas da produção de cerâmica como uma prática feminina é atenuada. A produção extradoméstica amplia as redes de relação. Socialmente é atribuído outro sentido. De única possibilidade de ingresso econômico, ele passa a ser visto como uma opção de renda.

Tanto no Tope quanto em Pucará, em ambos os lugares observei que a introdução de curso de cerâmica e a criação de espaços externos para a produção modificam sobremaneira a relação de quem faz e o que é produzido. À medida que a produção perde o sentido de caseira e passa a ser vista como profissional, os homens têm o interesse desperto, mas raramente se dedicam à produção de objetos utilitários. Em Pucará, a produção de cerâmica feita por homens e aquela feita por mulheres têm, no objeto que é produzido, um elemento de distinção das chamadas coisas de homens daquelas que são coisas de mulheres. O único objeto que é produzido por ambos os gêneros é o *torito de Pucará*. Isso ocorre devido ao crescimento da demanda do *torito* nos últimos anos.

Na produção extradoméstica para fins extradomésticos, nela o rigor, a chamada profissionalização, é maior. Essa lógica está presente nos chamados galpões de produção que agora passam a ser denominados de ateliês de arte e, neles, as peças produzidas são mais valorizadas simbólica e economicamente. Esses espaços geram outra lógica, e assim outra relação dos objetos de cerâmica com o corpo que está produzindo. Como citei em momentos anteriores, é nesse contexto que a categoria arte surge e altera completamente os sentidos da produção e dos objetos. A matéria-prima – como barro, cipós e tecidos, comumente usados na feitura do artesanato – se torna indicativo de uma pertença ancestral que passa a ser ressignificada para a produção de obras de arte.

Retornando ao barro

A pesquisa identificou que a biologia é incontrovertível, mas a construção social é maleável, criando circunstâncias específicas de masculinidades e de feminidades. No que concerne à produção de atividades artesanais, a construção dos corpos femininos e dos corpos masculinos passa por um conjunto de articulações sobre o lugar da produção, o objeto produzido e ao seu destino. Nesse contexto, parece válido indagar: Qual é o gênero da prática? Como acontecem as negociações em torno do gênero da prática? Como a prática convencionada as relações de gênero e gera uma ordem discursiva sobre o lugar do corpo e suas possibilidades?

Essas articulações acabam por criar uma lógica de identidade de gênero e opções sexuais que seguem ao estabelecido socialmente.

O fato é que a demarcação das atividades e dos espaços pela lógica do gênero construiu identidades de práticas. No caso da produção cerâmica, temos uma atividade que demanda muita força de dispêndio físico, mas nem por isso as produtoras de artesanato foram masculinizadas, pois, no caso, a lógica social preferiu feminilizar a prática, ao invés de masculinizar os corpos. Essa questão é interessante para observar a força das convecções sociais para a manutenção dos papéis. A masculinização das mulheres levaria à feminilização dos homens ou o questionamento da sua opção sexual das mulheres. A narrativa sobre os papéis sociais dos gêneros cria espaços, identidades, estereótipos e consolida sistemas de classificação impositivos que modelam percepções, mesmo que a prática dura da produção questione outras lógicas. Para a manutenção e a construção do que é socialmente aceitável, outras articulações são colocadas em prática, criando um arranjo social onde vários elementos se complementam.

Uma outra perspectiva também permite observar que é dentro de lógicas conservadoras que os indivíduos constroem espaços de subversão, no caso específico, mulheres que tomam protagonismo e passam a exercer um papel central no sustento da família ou homens que encontram na produção do artesanato um caminho paulatino para assumir a homossexualidade.

Nesse sentido, o universo das práticas manuais, denominadas de artesanato, é um espaço privilegiado para observar as imposições e as inúmeras estratégias de transgressão e de criação. Não podemos deixar de considerar que aquilo que é denominado artesanato, numa sociedade automatizada e globalizada, por si só já se configura como um ato de rebeldia.

A multiplicidade das técnicas e os tipos de objeto não são apenas as expressões estéticas diferentes. Cada técnica e objeto é a materialidade de saberes. Eles são acúmulos de histórias que guardam, na realidade, trajetórias construídas na relação com meio e com as necessidades impostas. A cerâmica é o depositário de temporalidades escrito com as trajetórias corporais.

Os ceramistas e as ceramistas são corpos marcados e unidos pela necessidade da sobrevivência e separados pelos determinantes do gênero, que cria lugares e sentidos de valor. Nesse contexto, os gêneros são construídos num processo dialógico em que a prática é uma ruptura com o discurso. Desse modo, que embora o senso comum atribua às mulheres o papel de produção do artesanato, ele também é feito por homens. Assim como a produção também não está marcada pela ideia de feminilidade e de delicadeza atribuída às mulheres. A prática é marcada pela força e pela dureza que a atividade demanda.

Ao mesmo tempo as estratégias e as divisões das tarefas da produção e da comercialização são acionadas para a manutenção do ordenamento e dos papéis sociais.

A demarcação das práticas artesanais, como atividade destinada às mulheres, também é reforçada pela dicotomia do público e do privado. Sabemos que gênero não é uma categoria binária, de pares simplesmente opostos. Gênero é uma categoria que explicita relações de poder. Quando aplicada à produção manual, essa categoria atua reificando uma lógica de desvalor e de exploração, lugar destinado às atividades manuais numa sociedade cada vez mais automatizada. A desvalorização do chamado artesanato de barro, assim como de outras práticas manuais, é a desvalorização de todo o conjunto de relações em que essa prática está imersa. É a valorização do saber moderno em detrimento ao saber ancestral. É a valorização dos objetos artificiais em detrimento do valor da natureza. Desvalor da mão de obra pela valorização da máquina. É desvalorização de todo o processo de trabalho e de sociabilidade do fazer, em favor da produção em série; é desvalor do barro em favor do ferro; é desvalor do gesto em favor do ato mecânico; desvalor da palavra cantada no corpo em favor do inerte do plástico; é o desvalor dos inúmeros caminhos por uma via única; por fim, é o desvalor de vidas humanas construídas e significadas em corpos masculinos e femininos pela utilização da máquina.

Referências

- Araújo, Danielle Michelle Moura de. *Tramas da arte ou tramas da vida: o artesanato de cipó na comunidade Pé-de-Ladeira em Guaramiranga-Ce*, Monografia de Especialização em Arte e Educação, Fortaleza, Centro Federal de Educação Tecnológica, 2004.
- _____. *João e Maria de Barro – Quem são? O artesanato no Tope Viçosa do Ceará*, Dissertação de Mestrado em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Pernambuco, 2005.
- Barth, Fredrik. “Grupos Étnicos e suas Fronteiras” em Fredrik Barth *Teorias da etnicidade*, São Paulo, Editora da Unesp, 1997.
- Matos, Sônia Missaglia de. “Artefatos de gênero na arte do barro: masculinidades e feminilidades”, *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 9, n. 1, janeiro, 2001, p. 56. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2001000100004>. Consultado em 25 de outubro de 2017.
- Strathern, Marilyn. *O gênero da dádiva: problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia*, São Paulo, Editora da Unicamp, 2006.
- _____. “Novas formas econômicas: um relato das terras altas da Papua-Nova Guiné”, *Mana*, v. 4, n. 1, Rio de Janeiro, abril, 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci>. Consultado em 6 de novembro de 2008.
- _____. “No limite de uma certa linguagem”, *Mana*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, outubro, 1999. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script>. Consultado em 7 de fevereiro de 2008.

Cerámica sarayaku: saber femenino, un acto de reafirmación¹

*Angélica María Cárdenas Piedrahíta*²

Introducción

Saber(es)-hacer(es) femeninos

Siempre mi abuela solía decir: “Esto es la educación de las mujeres, porque si una mujer no sabe o no hace la cerámica, no somos mujeres completas. Una mujer debe realizar toda clase de cerámicas”.

Ena Santi³

Sumergida en la inmensidad de la selva, la comunidad de Sarayaku ha construido su cosmovisión en un diálogo permanente con la naturaleza. Esta relación constituye el fundamento de su cultura, manifiesto en la sabiduría que Nunguli⁴ ha dado a la mujer, convirtiéndola en el tronco de transmisión cultural de la comunidad.

De esta manera, por medio de diferentes rutas, el conocimiento femenino está latente: uno de ellos es la palabra, una acción permanente mediante la cual resguarda su lengua: el kichwa, palpable desde el instante en el que se enciende el fogón de leña antes del amanecer. En este espacio, la conversación está presente en la familia y la mujer va compartiendo su saber con los más pequeños. El conocimiento femenino es esencial para

¹ Este artículo es inédito, su contenido se estructura a partir del proceso de investigación abordado en el marco del proyecto *Sentidos y significados en la práctica cerámica de la mujer sarayaku*, disponible en <http://hdl.handle.net/10644/5530>.

² Administradora pública colombiana, maestra en artes plásticas y magíster en estudios de la cultura. Correo: angelicamariapiedrahita@gmail.com

³ Ena Santi, mujer sarayaku, madre cabeza de familia, mujer líder dentro del gobierno tayjasaruta hasta mayo de 2017.

⁴ Nunguli, dentro de la cosmovisión kichwa de sarayaku, es el espíritu femenino presente en la selva, la fuente de la sabiduría femenina.

el cultivo de la chakra⁵, sólo la mujer conoce bien en qué momento sembrar y en cuál recoger la cosecha para llevar el alimento a su familia. También sucede con el cultivo de la yuca, elemento base para preparar la chicha tradicional, mediante un encuentro de mujeres que tiene lugar al interior de cada *huasi* o casa, en un tiempo-espacio durante el cual las mujeres mayores, luego de cocinar la yuca, se sientan en torno a una batea de madera, toman el mazo entre sus manos y van macerando la yuca cocida, a la vez que introducen trozos en su boca para masticarla y fermentarla con su saliva. Las más pequeñas siguen el ejemplo de su madre o hermanas y una a una se acercan a la batea para repetir esta acción.

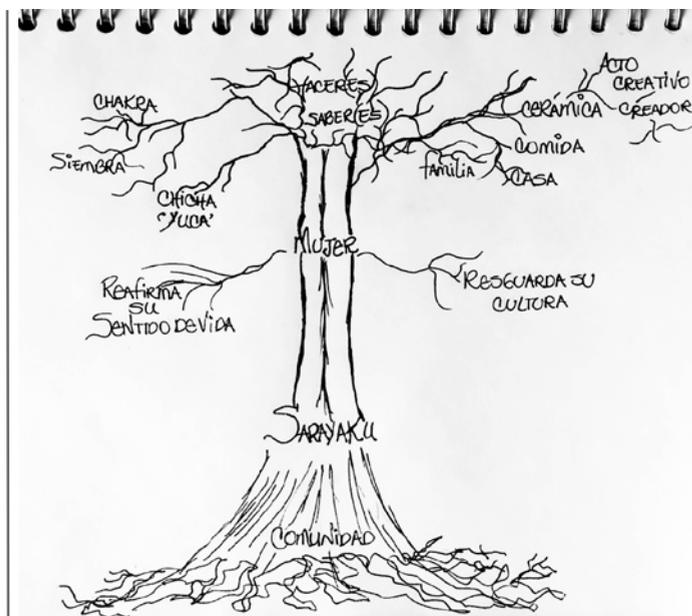


Foto 1. Representación del ser mujer dentro la cultura sarayaku, bitácora de dibujos. Visita a Sarayaku, núm. 4, 2015.⁶

⁵ Terreno heredado por los padres (de la mujer o del hombre) al nuevo matrimonio, para el cultivo de yuca, plátano y algunos frutos con los que proveen el alimento para el nuevo hogar o *huasi*.

⁶ Véase Angélica María Cárdenas Piedrahíta, *Sentidos y significados en la práctica cerámica de la mujer sarayaku*, Quito, 2017. Tesis de Maestría en Estudios de la Cultura. Mención en Artes y Estudios Visuales. Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador. Área de Letras y Estudios Culturales. Disponible en <http://hdl.handle.net/10644/5530>.

En cada hacer, el conocimiento femenino hace visible la fuerza de la mujer. Sin embargo, la complejidad de su saber alcanza su mayor expresión en el acto creativo de la cerámica. En ella se entrecruzan su hacer y su pensamiento, dialogan al interior de su ser y de él surgen magníficas piezas cerámicas dotadas de significados dentro de la mirada del mundo de los sarayaku.

Cerámica sarayaku

La cerámica sarayaku sobresale de entre las diferentes propuestas cerámicas por ser un saber-hacer eminentemente femenino; en este espacio de la región andina, el conocimiento en torno a la cerámica, es privilegio de las mujeres. Son ellas quienes lo han heredado y tienen la potestad para asir el barro en sus manos, recogerlo, moldearlo y transformarlo mediante la elaboración de delicadas piezas que resguardan la cultura del pueblo kichwa. El poder que tiene la mujer para moldear el barro deviene de su fuerza, presente en su cuerpo, en su ser y pensamiento, otorgado por la dueña de la mina, para que sólo ella le dé vida al barro, pues el hombre está impedido para cogerlo; si lo hiciera, perdería su capacidad para funcionar sexualmente, por ello, en la cosmovisión kichwa, la dueña de la mina solamente otorga *manka allpa* (“barro” en kichwa) a las mujeres. Cuenta una sarayaku, Ena Santi⁷, que cuando ellas se van a recoger el barro, claman a la dueña de la mina, diciendo: “*Manka allpa apa*, es decir, ¿puedes dar más?”⁸.

Durante el proceso, las mujeres van hasta la mina (lugar que les provee el barro) a recoger el *manka allpa*, lo depositan en su *chalo* o canasto, que cuelga en su cabeza y para protegerlo cubren su interior con hojas de palma que cortan antes de llegar a la mina. Al llegar a su casa, lo limpian, amasan y dejan reposar para que pierda humedad; cuando ha alcanzado un buen punto de secado, toman lo necesario para empezar a modelar las *mukawwas*, recipientes para beber la chicha de la yuca o tinajas para almacenarla y fermentarla, también ollas y *callanas* (platos).

⁷ Ena Margot Santi, entrevista de Angélica María Cárdenas Piedrahíta. *El saber de la mujer sarayaku en torno a la cerámica*, 14 de noviembre de 2015, Puyo, Ecuador. Para la entrevista completa véase Angélica María Cárdenas Piedrahíta, *Sentidos y significados en la práctica cerámica de la mujer sarayaku*, tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador, 2017, p. 27.

⁸ Registro audiovisual. Fragmento del mito narrado por Ena Santi, Puyo, Ecuador, 14 de noviembre de 2015, entrevista de Angélica María Cárdenas Piedrahíta. *El saber de la mujer sarayaku...*, op. cit.



Foto 2. Jazmín Gualinga y Lila Cisneros, Mina de *Manka Allpa*, pueblo kichwa de Sarayaku. Serie *Mujeres y barro*, núm. 5, 2015, archivo personal.⁹

Mediante la técnica del cordel van formando tiras de arcilla para luego moldear las vasijas o figuras de cerámica. Con su propio ingenio elaboran sus herramientas, por ejemplo, utilizan un trozo de pilche o fragmento de totumo para emparejar las paredes o contorno de la pieza, un trozo de hoja de maíz es ideal para pulir los bordes y, para la aplicación de la pintura y decoración de cada figura, elaboran finos pinceles con una pequeña ramita de árbol y atan a éste un mechón de su propio pelo, de esta manera forman pinceles de diferentes calibres, de acuerdo con el trazo que necesitan realizar.

Existen tres arcillas o pinturas naturales: blanco, rojo y negro, los colores básicos a partir de los cuales trazan complejos diseños que cubren el cuerpo de las vasijas, de las figuras animales o humanas. Finalmente, la cerámica cocida y pintada es recubierta con una goma natural que proviene del tronco de un árbol, llamada *shilquillu*, que se aplica sobre la pieza caliente, apenas se retira de la leña, para dar brillo y protegerla.

Durante el proceso de decoración, las mujeres usan piedras cóncavas, sobre las que vierten las arcillas de colores diluidas en agua; poco a poco, dotadas de absoluta precisión en sus manos, van realizando finos trazos inspirados en el caparazón de las tortugas, la piel de las boas, leopardos, lagartos, el cuerpo de la araña y diversos insectos que mutan sobre la cerámica cocida en líneas de diferentes grosores, dibujadas siguiendo

⁹ Angélica María Cárdenas Piedrahíta. *Op. cit.*, p. 80.

patrones geométricos. El rigor y la exactitud de la grafía femenina kichwa dan cuenta de la complejidad del pensamiento femenino, del uso de elementos ligados a su cosmovisión, a los que acuden para resguardar su cultura del desborde de su imaginación y creatividad para tejer una hermosa *mukawa* con la cual halagar a su compañero, esposo o prometido, ya que para un hombre sarayaku es muy valioso que una mujer le ofrezca de beber chicha en una hermosa *mukawa*.



Foto 3. Detalle de pintura de *mukawa* inspirada en el caparazón de una tortuga, pueblo kichwa de Sarayaku. Serie *Mujeres y barro*, núm. 37, 2015, archivo personal.

Cerámica, acto creativo de reafirmación

En diversos espacios académicos hemos escuchado y leído sobre el atractivo de la cerámica, tanto como proceso, como el resultado o pieza final que deslumbra nuestra mirada; sin embargo, en nuestro imaginario, pocas veces reconocemos que la cerámica elaborada por las comunidades es un acto creativo, quizá pensemos que es una forma de reconocimiento para nuestras comunidades, pero no es así. Inicialmente, la cerámica surge en el espacio comunitario, la tradición nos ha mostrado que es un saber-hacer heredado, transmitido por los mayores a sus hijas e hijos, vale decir, una labor familiar cultivada en el tiempo. Sin embargo, no reconocemos la creatividad que recubre

cada pieza. En el caso de Sarayaku, la cerámica es trabajada *casa-adentro*¹⁰ en cada *huasi* por las mujeres, quienes se sientan a tejer juntas y de acuerdo con el grado de conocimiento y/o destreza que cada una ha alcanzado realizan esta labor: amasan, tejen, pulen o pintan. Este encuentro configura un acto creativo compartido que reafirma el concepto de comunidad; el ser y el hacer con la otra mujer igualmente reafirman su relación con el territorio que habitan.

Para la fiesta de la *Pachamama*, llamada *Uyantza*, que tiene lugar cada dos años en el mes de febrero, la comunidad organiza su agradecimiento a la tierra por todo lo que le ha dado. Es una fecha especial en la cual las mujeres de todos los *ayllu* (familias) de la comunidad se encuentran para preparar la chicha y tejer la cerámica para la fiesta que dura aproximadamente una semana, es un tiempo de celebración que se prepara con anticipación. La mujer de la familia que tiene a su cargo la fiesta ha cultivado en los meses previos la yuca para la chicha y junto con las otras dispone de las tinajas para poner a fermentar la bebida. De manera similar, se ha reunido suficiente *manka allpa* para el tejido de hermosas *mukawwas* y *purus* (pequeñas tinajas elaboradas especialmente para la fiesta) en los que se servirá la chicha para dar de beber a los visitantes.

Dentro de la tradición sarayaku, al finalizar la fiesta se rompen algunas cerámicas en agradecimiento a la tierra, lo cual evidencia claramente “otro” pensamiento, muy distinto a la noción occidental que tiende a la acumulación y al apego asociado a un valor económico y/o sentimental. Desde luego, su pensamiento y visión del mundo es distinta.

Por una parte, podemos pensar que la mejor forma de agradecer a la *Pachamama* es entregando lo más bello que han elaborado las mujeres, desde su ser, su pensamiento y su cuerpo, ahí está inmersa la noción de desapego a lo material. También es posible considerar que siendo la madre naturaleza la que les proporcionó el barro, la destrucción de las piezas cerámicas significa un retorno a ese estado inicial, razón que quizá se aproxime un poco a la realidad, ya que son figuras muy delicadas y las condiciones ambientales de la selva, la humedad y los insectos afectan el tiempo de durabilidad y la resistencia de estas cerámicas. Sin embargo, en la actualidad, se ha reducido el número de piezas que se rompen; en su mayoría, las *mukawwas* y *purus* se entregan como regalo a algunos invitados o turistas que asisten a la fiesta.

¹⁰ La expresión *casa-adentro*, propuesta por el maestro Juan García Salazar, hace referencia a todos los procesos que tienen lugar al interior de la comunidad, es decir, se construyen allí. Véase *Territorios, territorialidad y desterritorialización. Un ejercicio pedagógico para reflexionar sobre la importancia de los territorios ancestrales*, p. 113.



Foto 4. Mujeres de diferentes nacionalidades indígenas de la Amazonia ecuatoriana tejiendo y quemando *mukarwas*, ciudad de Puyo, 2016, autor desconocido.

Como lo mencioné al inicio, la mujer constituye el tronco que sostiene la cultura del pueblo originario kichwa de Sarayaku, de ella se desprenden diferentes saberes que permiten mantener viva la tradición. Cada saber-hacer está acompañado por la fuerza de su palabra que se traduce en actos de reafirmación cultural y de “reexistencia”¹¹. En la historia del pueblo han sido ellas las que han defendido con su cuerpo y su voz, en innumerables circunstancias, el territorio sarayaku ante la inmersión del estado ecuatoriano y de empresas petroleras que quieren entrar para continuar con la explotación que han iniciado en gran parte del territorio amazónico. En el año 2016, mujeres indígenas de diferentes nacionalidades se congregaron en la sede de la CONFENAIE¹², en la ciudad de Puyo, para defender el territorio amazónico ante la explotación para la extracción de petróleo. Desde su conocimiento, emprendieron la mejor

¹¹ Adolfo Albán Achinte. “Prácticas culturales basadas en lugar e investigadores locales”, 2013, p. 13.

¹² Confederación de Nacionalidades Indígenas de la Amazonia Ecuatoriana.

ruta y reunidas empezaron a tejer *mukavvas* y a quemarlas. Con esta acción, ellas destinaron todo su poder creativo como un acto de reafirmación de su saber-hacer y de resistencia, ante la incursión de militares, el Estado y empresas petroleras.

Conclusiones

Sin lugar a dudas, la cerámica tejida por las mujeres sarayaku se inscribe en lo que Adolfo Albán identifica como una “práctica creativa”¹³ ligada a una comunidad con una tradición propia, en la que su fuerza física, mental y oral ha permitido conservar el saber-creativo en torno a la cerámica; es decir, la cerámica es un acto-creativo-cotidiano revestido por la complejidad de significados que abarca la visión del mundo sarayaku.

Pensar en las formas de vida de la comunidad y su relación con la naturaleza quizás nos lleve a ver la cerámica sarayaku como un proceso que dista de ser artístico, posiblemente porque su elaboración no tiene cabida en el espacio académico, tampoco ocupa su lugar el sujeto artista dotado de una extraordinaria habilidad para hacer arte. No obstante, la espiritualidad que abriga esta práctica, el pensamiento de la mujer que la crea, la cromática que escoge para recubrirla, la grafía que narra el mundo de los sueños femeninos habla de la riqueza e inmensidad del territorio amazónico en el que se elabora la figura, lo cual, junto con el significado de la vasija en el marco de lo ritual-ceremonial, son elementos que dan cuenta de la mirada de la artista e inmediatamente la posicionan como un sujeto creativo.

Sin embargo, la mirada sigue encubriendo a la mujer sarayaku y a su creación, ambas continúan situadas en la “zona del no ser”¹⁴; el hecho de ser mujer indígena, originaria de la Amazonia, concededora de técnicas tradicionales y que modela sus figuras con herramientas elaboradas de materiales naturales, ratifica la clasificación marginal impuesta a lo largo de la historia del arte y las sitúa en el lugar de un “arte poco refinado, [o] ‘menos arte’”¹⁵ a la vez que distancia al mundo del privilegio de apreciar otras formas de creación de base comunitaria.

Por esta razón, he dirigido mi propuesta a visibilizar la acción creativa de las mujeres kichwas, palpable en la variedad de piezas cerámicas elaboradas casa-adentro, donde su significado y su uso determinan la importancia de su creación. Sin embargo, cuando la cerámica sale del lugar para el cual fue concebida, queda desprovista del sentido para

¹³ Adolfo Albán. *Op. cit.*, 2013, p. 7.

¹⁴ Frantz Fanon. *Piel negra: máscaras blancas*, Madrid, Ediciones Akal, 2009, p. 220.

¹⁵ Marián López. “Metodologías para la investigación sobre arte y género. Una propuesta posible”, 2015.

el que fue tejida, es admirada sí y también es vista como un objeto de decoración, mas no es posible que dé cuenta de los significados que encierra casa-adentro. Puede llevar una etiqueta que explique su origen y usos, pero al estar en un espacio distinto, pasa a ser un objeto atractivo por su diseño, aunque despojado de su contenido ritual-ceremonial.

Referencias

- Albán Achinte, Adolfo. “Prácticas culturales basadas en lugar e investigadores locales”. Junio-octubre de 2013. Disponible en <http://www.territoriosonoro.org/marimba/wp-content/uploads/2011/11/Ensayo.-Pr%C3%A1cticas-culturales-basadas-en-lugar-e-investigadores-locales.-2013.pdf>. Consultada el 4 de junio de 2017.
- Cárdenas Piedrahíta, Angélica María. *Sentidos y significados en la práctica cerámica de la mujer sarayaku*, tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador, Quito, 2017.
- Fanon, Frantz. *Piel negra: máscaras blancas*, Madrid, Ediciones Akal, 2009.
- Chávez, Gina, Rommel Lara y María Moreno. *Sarayaku: el pueblo del Cenit. Identidad y construcción étnica: informe antropológico-jurídico sobre los impactos sociales y culturales de la presencia de la compañía CGC en Sarayaku*, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), sede Ecuador, CDES, Quito, 2005.
- López F. Cao, Marián. “Metodologías para la investigación sobre arte y género. Una propuesta posible”, abril de 2015. Disponible en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/arte2o/documentos/investigacionmarian.htm>. Consultada en junio de 2017.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. Entrevista de Lulú Barrera y Perla Vásquez. “Entrevista a Silvia Rivera Cusicanqui”. *Rompeviento TV*. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=SY-32cphYDiI&t=1542s>. Consultada el 28 de octubre de 2015.
- Salazar García, Juan. *Territorios, territorialidad y desterritorialización. Un ejercicio pedagógico para reflexionar sobre la importancia de los territorios ancestrales*, Fundación Altrópico, Quito, 2010.

Cerámica de Tlayacapan. Ritual y creación de mujeres

*Alma Barbosa Sánchez*¹

Sin duda resulta excepcional la producción de artesanías indígenas con una función ritual. En Tlayacapan, Morelos, la artesana Felipa Hernández Barragán (1910-2011) elaboró durante su larga existencia un conjunto de piezas cerámicas denominado “Juego de aire”, utilizado en el proceso de curación ritual de los padecimientos que provocan precisamente los “malos aires” que se encuentran en la naturaleza. Con un realismo escultórico, las figuras representan al enfermo postrado en una cama y al curandero o curandera rodeados de pequeños animales, como describe doña Felipa: “Un alacrán, un ciempiés, dos víboras, un sapo, una *huilota* (ave). Puros animalitos, el enfermo y el curandero”². Metafóricamente, el “Juego de aire” describe la acción que llevan a cabo los actores rituales y afirma la identidad entre los sujetos reales y su representación cerámica.

Los testimonios de los miembros de la comunidad describen que los síntomas que manifiestan los aquejados del mal del aire son de naturaleza contagiosa, además de mareos, vómitos, pérdida de la vista, erupciones en la piel, entre otros. Pedro Rojas Ávila señala: “Una de las cosas que se sienten es como si se quisiera uno caer, como si estuviera tomado. Se mareo uno o, a veces, en los oídos: zumban como si trajera agua aquí adentro, como si trajera algún mosquito, le zumban los oídos y así es como se da uno cuenta”³. La artesana Modesta Santamaría Tlazilcapa agrega:

Mucha gente no cree en el “aire”. Yo era una de ellas que no creía en el “aire”. Una vez, a mi tío le agarró “aire”. Tenía la costumbre de que se iba al campo y tenía hambre, y llevaba los tacos. Luego, aquí, no sé si conozca los tlacoyos, pero aquí, molemos el frijol

¹ Socióloga mexicana, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. Correo: lunatzin@yahoo.com

² Comunicación personal. Doña Felipa Hernández, Tlayacapan, 2 de agosto de 2003.

³ Comunicación personal. Pedro Rojas Ávila, Tlayacapan, 2 de septiembre de 2013.

en el metate, negro o chino; le molemos el polvito y ya le ponemos con agüita de tequezquite. Le ponemos su salecita y mantequita, y si no, pus, (sic) chalitas. Luego, pobrecito, pues, ya estaba grande y tenía hambre. Ya después se le antojó y que saca un tlacoyo que habíamos hecho; saca rajadas de cuaresmeño con huevo. Por ahí, donde pasábamos, había unos cajetotes de tierra de las hormigas, de las malas: las coloradas. Pues, ¿qué creé?, le agarró “aire” a mi tío. Se le fue la boca chueca. Entonces se acostaba y cuando se paraba, decía que se mareaba y le agarraba vómito.⁴

Entre las causas que provocan los padecimientos corporales se encuentra la inadecuada conducta del individuo con su entorno natural, como el hecho de no ofrecer parte de su alimento a las entidades anímicas que moran en los hormigueros. Asimismo, se menciona el susto y la ira en la actitud personal. “Según en la antigüedad o los de antes, era porque algún familiar no le dio a uno satisfacción en algo o uno era grosero con él. Ésa era la creencia”⁵.

El ritual de curación tiene el propósito de “limpiar” o remover simbólicamente del cuerpo los maléficos “aires” a fin de restaurar la salud. Utilizando distintas plantas y un huevo, la autoridad ritual frota ligeramente el cuerpo del afectado, operación que lleva a cabo tres veces.

Con un hilo rojo cada pieza del “Juego de aire” es atada a un cigarro sin consumir. Mientras que la autoridad ritual fuma tabaco, impregna las figuras cerámicas con el humo que exhala a manera de consagración.

El testimonio de Margarito Reyes Hernández informa que también se utilizaba una gallina o un pollo negro para “limpiar” al enfermo:

Mi abuelita se llamaba Virginia, ella era la que los “limpiaba” y realizaba determinadas curaciones. El día que se hacía la limpia, mi mamá hacía las figuras, se compraba un papel de china rojo y se sacaba a los hormigueros, fuera de la población. Ahí, iba, se extendía el papel enfrente del hormiguero; se llevaban mole, tamales y las figuras. Antes de llevar eso, limpiaban al enfermo con las figuras (cerámicas), o sea, que decían: “Se le va a sacar el aire”. Y llegaban allá, se extendía el papel y se comenzaba a poner allí el par de moles, los tamales. Se tenía que llevar una gallina negra: se limpiaba con una gallina negra o un pollo negro, al enfermo. Yo veía que le agarraban los pies y la cabeza, y lo comenzaban a limpiar. Terminando de limpiarlo, el animal estaba muerto; se moría.⁶

⁴ Comunicación personal. Modesta Santamaría Tlazilcapa, Tlayacapan, 2 de septiembre de 2013.

⁵ Comunicación personal. Pedro Rojas Ávila, Tlayacapan, 2013.

⁶ Entrevista. Margarito Reyes Hernández, Tlayacapan, 2003.

Doña Virginia Cervantes poseía la capacidad de obtener revelaciones mediante los sueños:

Los papás de los enfermos venían a ver a la señora Virginia. Entonces, ella iba y veía si había que darle una limpia. Entonces, se le daba la limpia. Tenían que ser nueve limpias, sí, parece que sí. En esas nueve limpias, todos los días lo limpiaba con unas hierbas que se llaman “jarilla”, flor roja —ya sea tulipán, cualquier flor roja—, romero, albahaca y otras que no recuerdo. Los limpiaba durante los nueve días. A los nueve días, según ella, en sus sueños tenía visiones. Y ella pedía a los espíritus o la verdad no sé. De allí, ella les pedía (a los familiares del enfermo) “tienen que traerme esto”. Llevaban un pollo negro para limpiarlo —en su casa—, ya llevaban todas las hierbas que necesitaban, flores... Tenía que ser mole, tamales, todas las figuras. Todas las figuras tenían que ir amarradas con un estambre rojo y se les ponía un cigarro amarrado. Y eso se nombraba ofrenda y se llevaba al hormiguero.⁷

Cuando el enfermo, sus allegados y la autoridad ritual se trasladan hacia un hormiguero cercano a la población, sobre un papel de china color rojo, colocan las piezas cerámicas y la ofrenda alimenticia, como mole y tamales. A continuación, la autoridad ritual procede a orar y acciona un pequeño silbato de arcilla, en forma de ave (huilota). El testimonio de doña Felipa Hernández sintetiza el procedimiento ritual:

Para ahuyentar el “mal aire”. Si usted tiene “mal aire”, tiene que limpiarlo. La que lo limpie, tiene que limpiar con hierbas de “aire”: jarilla, ruda, estafiate, cordoncillo. Limpian con un huevo, las hierbas. Luego, a cada figura de “aire” le ponen un estambre rojo amarrado de un cigarro apagado. A cada figura le ponen su cigarro, con estambre rojo, al alacrán, al ciempiés, la lagartija, las dos culebras, el curandero, el enfermo; a todo le ponen su estambre rojo. El que cura tiene que echarle el humo del cigarro al “Juego de aire”. A donde van a poner la ofrenda en la tierra ponen papel de china rojo, y el curandero le reza. ¿Qué le rezará?, quién sabe, y empieza a silbar por todos lados.⁸

Un momento culminante de la ceremonia es cuando las divinidades o los “señores aires” responden a la invocación de la autoridad ritual, manifestándose bajo la forma de un torbellino caprichoso. Doña Felipa Hernández describe:

⁷ *Idem.*

⁸ Comunicación personal. Doña Felipa Hernández, Tlayacapan, 2 de agosto de 2003.

Yo nada más vi a la curandera. No le dije nada. Va poniendo la ofrenda. Ya después, me dice: retírese usted porque van a venir los señores “aires”. Me retiro para atrás. Pues, ¿quiénes serán? Yo no sé. Yo busqué a la curandera, nada más me dijo que me retirara porque ella estaba arreglando la ofrenda. Me recargué en un tecoral de la barranca, donde está el puente para allá, en la esquina, y que se levanta un remolino, pero remolino. Llegando a la esquina —el tecoral tronó—, dio la vuelta y como me dijo la señora que me quitara, me retiré—. Ya dándole la vuelta al árbol de la esquina, se pasó chiquito, chiquito —yo estoy parada, estoy mirando, y ella está rezando—; dio la vuelta haciéndose chiquito, chiquito. Yo no dije nada, me quedé mirando. Me espantaba que pasara sobre mí. No, dándole la vuelta al árbol se fue haciendo chiquito (el remolino), se fue derecho y se metió a donde estaba la señora, enfrente, y dijo: “Son los ‘aires’, un mal viento de la calle”. Se metió, acabó de rezar, le echó dos flamas de alcohol y al rato dijo: “Vámonos”.⁹

Doña Felipa Hernández describe su iniciación en la tradición de elaborar las figuras rituales del “Juego de aire”, a partir de su matrimonio y residencia en Tlayacapan, desde el año 1930, cuando aprendió el oficio de la alfarería gracias a su suegra Virginia Cervantes. En sus palabras relata:

Yo los hacía porque la finada de mi suegra era curandera de “aire”. Y luego los mandaba hacer (las figuras) con un tío de ella. Un día me dice: “M’ija, hazlos tú”. “¿Cómo los hago?”. Y como los iba a traer ella, los mandaba a hacer con una señora. Luego venía y me decía: “Mira, ¿sabes qué?, voy a traer estambre, amárramelos todos”. Ya me enseñó cómo, yo los amarraba todos, yo se los componía para que de aquí, ya saliera a donde se iba a curar.¹⁰

El procedimiento adoptado por doña Felipa Hernández para elaborar las piezas rituales resulta sumamente particular, tanto que no es aplicado por ningún artesano de la población, toda vez que las figuras de arcilla horneada reciben una imprimatura de yeso líquido que ella misma prepara, proceso al que denomina “blanquear”. A continuación, los objetos son ornamentados pictóricamente con líneas negras o de color rojo, a las cuales se les incorpora diamantina:

Ya voy a moler el yeso. Mi esposo se iba a traer una bolsa de un camote baboso, como la baba de nopal, hasta el monte, hasta el cerro. Venía, me ayudaba a lavarlo. Y luego, luego, lo machucaba bien, bien. Ya lo batía yo, como si fuera a relavar el nixtamal. Entonces

⁹ *Idem.*

¹⁰ *Idem.*

allí ponía una escoba y mi tina. Pero ya tengo el yeso molido, ya está en polvo y lo voy colando, se hace como atole. Agarro un angelito, un caballito y los mete uno (al yeso líquido), que se seque. Ya se secó, es que ya está. Si le falta, vuelvo a echarle más porque tiene que quedar (el objeto) blanco, blanco, blanco, como si fuera una manta blanca. Para eso se ocupaba el yeso, para blanquear.¹¹

Indica que para confeccionar las figuras humanas emplea un molde de barro, no así en las figuras de la fauna que son modeladas. Empíricamente y con sus propios recursos fabricó su horno, con piedra y lodo: “Yo hice el horno, pues ve uno la forma en que hace las cosas, a forma de que uno mismo se caliente la cabeza para ver cómo, para que queme uno. [...] Y luego lleno mi hornada y ya lo tapo (el horno) con zacate verde encima”¹². Indica que el periodo de cocción de las piezas es de una hora y media a dos horas: “Hasta que encumbra (el fuego) allá arriba (en el horno), se ve que está rojo, rojo encima. Al otro día, a descargar el horno, amontonar todo por ahí: candeleros, sahumadores, angelitos y caballitos, todo”¹³.

La cuidadosa ornamentación pictórica de las piezas cerámicas también está sujeta a una significación simbólica particular, ya que los colores son aplicados en función de las características y edad de los enfermos. Doña Felipa Hernández narra que utiliza pintura negra cuando el enfermo es un adulto y si es un niño, aplica el color rojo. Precisa que en el caso de que sus piezas no estén destinadas a una función ritual, sino decorativa, recurre a diversos colores para su ornamentación:

El rojo es de niño y el negro es de adulto. Así los ocupan para los “Juegos de aire”, así son. Solamente, como ahora que es para adulto, pues se pintan de colores, de verde. Como ahora, los caballitos estos, el torito, le pongo verde o rojo, negro, sus cuernitos todo, pero es para vender, de adorno. Pero el “Juego de aire” no, porque así se usa, así tiene que ser todo el “Juego de aire”, porque no lo voy a poner de colores.¹⁴

Además de las piezas rituales, Felipa Hernández aprendió a producir otros objetos, como ángeles de pequeño formato, que se caracterizan por llevar un penacho colorido asumiendo un carácter sincrético. Relata que su suegra:

¹¹ *Idem.*

¹² *Idem.*

¹³ *Idem.*

¹⁴ *Idem.*

Trajo unos moldes de angelito, un torito y un caballito, y dice: “Mira, éstos los vamos a hacer.” Ya estaría de Dios para que me enseñara a mí a trabajar. Empezó a trabajar, primero, los angelitos. Yo estoy mirando, dice: “Ahora, hazlo tú, ándale, en lo que voy a moler; ya viste cómo lo hice, así hazlo”. Y empecé a hacer como vi que hizo los angelitos. Ella se había sacado siete, yo me saqué 14. Y dice: “Ya hiciste hartos”. “Pues me dijo usted que los hiciera; ya los hice.” Y empecé a trabajar, empecé a trabajar, después, ahorita... Vi cómo los saqué y vi que pude, le echaba territa y los empecé a sacar. Ahorita me hice lo de dos huacales de éstos que, anteriormente, se usaban de madera; dos huacales colmados de puro angelito.¹⁵

El conjunto escultórico del “Juego de aire” reproduce la anatomía humana y la de diversos animales para connotar a los personajes reales y simbólicos que participan en la acción ritual. Su función simbólica se inscribe en la cosmovisión nahua, en la cual se atribuye a las representaciones visuales la misma energía que poseen las figuras descritas, de tal manera que la imagen constituye una recreación de la energía de los personajes representados, ya sean divinidades, humanos o animales.

En esta perspectiva, las figuras cerámicas de diversos animales constituyen una recreación simbólica de las características y naturaleza de determinadas deidades que se asocian e identifican con especies animales. En fuentes coloniales, se encuentra un antecedente del simbolismo del alacrán, el ciempiés, la araña y la serpiente como significantes de las fuerzas divinas. La *Crónica Mexicayotl*, de Fernando Alvarado Tezozomoc, refiere que el Tlatoani Ozomatzintectli del reino de Cuauhnahuac (en lo que es hoy el estado de Morelos) llevó a cabo un ritual para proteger a su hija Miahuaxihuitl de los pretendientes que la solicitaban en matrimonio, a través de animales que coinciden con los representados en el “Juego de aire”. El Tlatoani con su conocimiento de *nahualli*, esto es de dominar las artes sobrenaturales, convocó a las arañas, al ciempiés, a la serpiente, al murciélago y al alacrán para defender a la princesa Miahuaxihuitl, como se describe a continuación:

¹⁵ *Idem.*

Según se dice, Ozomatzinteachli era brujo “nahualli”: llamaba a todas las arañas, así como al ciempiés, la serpiente, el murciélago y el alacrán, ordenándoles a todos que guardasen a su hija doncella, Miahuaxihuitl, que era bien ilustre, para que nadie entrase donde ella ni bellaco alguno la deshonrara; estaba encerrada y muy guardada la doncella, hallándose toda clase de fieras resguardándola por las puertas del palacio. A causa de esto había muy gran temor y nadie se acercaba al palacio.¹⁶

Es patente que la estética ritual asume una formidable potencia simbólica a través de los atributos animistas que le confiere la religión mesoamericana. Forma parte de la dimensión privilegiada del diálogo e interacción con las divinidades. Las imágenes operan como un medio de recreación de las ocultas entidades anímicas de las divinidades, los seres mundanos y la materia. En esta cosmovisión, la autoridad ritual opera como especialista e intermediario entre los dioses y los miembros de la comunidad para solicitar protección, reparar daños o agradecer los favores recibidos. A su vez, propicia la cooperación de las entidades anímicas, a través de cada uno de los elementos que integran el conjunto escultórico del ritual de curación en Tlayacapan. Sin duda, el “Juego de aire” constituye uno de los raros conjuntos escultóricos que escenifican acciones colectivas con fines rituales.

Cabe mencionar otro ejemplo de representación escultórica encontrado en 1970 como parte de las ofrendas del sitio arqueológico el Opeño, Michoacán¹⁷. Las diez figuras cerámicas (12 cm de altura) denotan a los integrantes del Juego de Pelota en diferentes posiciones y actitudes. Es patente la intención de escenificar esta actividad pública considerada sagrada.

Lamentablemente, la producción de cerámica ritual tiende a extinguirse como indica doña Felipa Hernández: “Ya no hay nadie que las haga (‘las piezas de aire’), la única soy yo”¹⁸. No obstante, su arte ritual ha sido objeto de reconocimiento dentro de las instituciones culturales estatales que han exhibido su obra en diversas exposiciones nacionales. La fama de sus productos se debe, tanto a su propia originalidad estética como a su función ritual. Debido a esto no se inscriben dentro de la comercialización

¹⁶ Fernando Alvarado Tezozómoc. *Crónica Mexicayotl*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1975, p. 91.

¹⁷ José Arturo Oliveros. “Juego de Pelota entre las ofrendas del Opeño, Michoacán”, en Mari Carmen Serra Puhe y Carlos Navarrete (eds.). *Ensayos de alfarería prehispánica e historia de Mesoamérica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.

¹⁸ Comunicación personal. Doña Felipa Hernández, Tlayacapan, 2 de agosto de 2003.

pública. Generalmente, los compradores nacionales y extranjeros llegan directamente a su casa para adquirir las figuras cerámicas: “Aquí vienen muchas familias, vienen preguntando y llegan hasta acá”¹⁹.

Además de los objetos rituales, doña Felipa Hernández elaboró piezas tradicionales, como sahumadores, candeleros y ángeles que se incorporaron a las ofrendas del Día de Muertos. Las figuras de ángeles portando un penacho ejemplifican el sincretismo cultural de la estética occidental y mesoamericana. Doña Felipa Hernández rememora que en la conmemoración de los difuntos de cada año salía a vender sus piezas a la población de Ozumba:

Me iba a Ozumba a vender. De aquí salíamos a las tres de la mañana, a las dos de la mañana. Salíamos de aquí, caminando hasta Ozumba; salíamos a las tres, a las siete ya estamos allá. El animal iba cargado con huacales. ¿A cómo íbamos a dar? Barato, a tres centavos cada angelito; dos angelitos por cinco centavos en aquel tiempo.²⁰

Mediante su producción cerámica, doña Felipa satisfacía la demanda de objetos con un carácter ritual o destinados a las ofrendas del Día de Muertos, fecha en la cual se repite la tradición precolombina de reencontrarse simbólicamente con los ancestros. La importancia de los sueños, como un medio de revelaciones y comunicación con sus ancestros es patente en el testimonio de doña Felipa Hernández:

Dicen que los muertos ya no vienen. ¿Quién sabe? Yo digo que sí, porque recién que murió su mamá (de su esposo), mi suegra, yo no le puse (en la ofrenda) mucho mole para ella solita. Le puse una docena de tamales. Le puse sus tortillas, su servilleta, su plato, su cuchara, todo le puse. Al poco tiempo que me dormí, se me relevó ella en sueños. Cuando ví, ya entró. No venía solita, ya venía con un señor: “Ya se juntó mamá con alguno”. Un señor con sombrero tejano, grande, guapetón, colorado, chapeado. ¡Ay!, este señor, ¿quién sabe quién será? Se metieron. Luego les platico: no sé si el sueño será mentira o será verdad, no sé, pero ella entró derecho y entraron hartos (personajes). Ella entró primero y, entonces, abracé a la difunta de mi suegra: ¡Ay, mamá! –le digo–, ya viniste. Pero yo no la soñé muerta, yo la soñé viva. Entra y me dice: “¿Qué me pusiste, hija?”. Le digo: “¡Ay, mamá!, hice tantito molito”. Teniendo tanto animal, le maté una gallina, y eso le puse. Agarró la ollita, así, y la tienta, me dice: “Hombre”, dice, “¿qué crees que vengo solita? Como ahora, ¿crees que va a alcanzar esta comida para ellos? Ahora, mira los tamales que me pusiste”. Yo no le contesté. Nada más me la quedé mirando. Tengo que hacer más –yo, entre mí, pensé–, voy a hacer más. Así como entraron, dieron la

¹⁹ *Idem.*

²⁰ *Idem.*

vuelta al cuarto; así hasta que llegaron junto a ella, dice: “Mira, luego vengo, ahorita, regreso”. Le digo: “Mamá, ahorita le hago a usted más tamales y más mole.” Salen, ella dio la vuelta; toda la gente dio vuelta, así como venían, y fueron, la siguieron atrás. Y salí a verlos a la calle y los esperé hasta que dieron la vuelta en la esquina. Que me meto corriendo y digo: “Ahorita voy a hacer mole.” Que paso a despertar. ¡Ay, santo Dios!, y digo: “A mi mamá no le gustó el mole, no le alcanza”. Desde entonces, ya no le pongo su ollita chiquita de mole, sino sus ollas grandes de mole.²¹

En el año 2011, doña Felipa Hernández falleció, heredando a su hija, María del Refugio Reyes Hernández, la tradición cerámica de elaborar el “Juego de aire”. Si bien recibió el reconocimiento institucional, como artesana distinguida en el arte popular, su actividad, como la de la mayoría de las artesanas en México, careció del apoyo cultural y económico que merecía. Como acertadamente ha señalado la estudiosa Victoria Novelo, para las instituciones culturales: “El indio como ciudadano y artista es una concepción apenas en pañales”²². Si bien la política gubernamental ofrece periódicamente premios o reconocimientos institucionales a la labor de las artesanas, no brinda las condiciones necesarias para el desarrollo de su trabajo, ya sea mediante subsidios o la promoción de la justa retribución económica a sus productos. En su lugar explotan la creatividad indígena con fines turísticos o de justificación de las políticas culturales, como ejemplifica el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (Fonart).

La actividad de las artesanas no sólo constituye un medio de preservación de sus tradiciones estéticas e identitarias, sino también es una forma de proveer recursos a su economía familiar. En el caso de las artesanas de Tlayacapan, la mayoría participan en la venta de los productos cerámicos. Sin embargo, en otras comunidades artesanales, las mujeres son presa de la voracidad de los intermediarios que aprovechan su aislamiento y carencia de oportunidades para comercializar personalmente sus productos,

Las mujeres artesanas no están acostumbradas a salir de la comunidad y se convierten en presa fácil de intermediarios, que llegan a las comunidades y compran a precios bajísimos. Ellas, para tener por lo menos esos pesos, muchas veces no recuperan ni el costo del material, y como la expresión artesanal la llevan en el alma, aunque no ganen, igual la siguen haciendo.²³

²¹ *Idem.*

²² Victoria Novelo. *Artesanías y capitalismo en México*, México, SEP-INAH, 1976. p. 47.

²³ Carlos Paul. “Paulatina pérdida de saberes ancestrales de la artesanía”, en *La Jornada*, México, 27 de marzo de 2004, Sección Cultura, p. 2.

En la actualidad, la producción artesanal afronta el embate de las industrias culturales internacionales que plagian los diseños de sus productos. Toda vez que las comunidades artesanales carecen de la protección jurídica de las instituciones del país.

Debido a lo anterior es pertinente promover una perspectiva feminista en el arte popular, con el fin de colaborar en la revaloración de su creatividad y denunciar el carácter racista y clasista que impera en la sociedad mexicana, como fundamento para la posición de marginación en la que se encuentran las artesanas del país.

Referencias

Alvarado Tezozómoc, Fernando. *Crónica Mexicayotl*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1975.

Novelo, Victoria. *Artesanías y capitalismo en México*, México, SEP-INAH, 1976.

Oliveros, José Arturo. “Juego de Pelota entre las ofrendas del Opeño, Michoacán” en Mari Carmen Serra Puche y Carlos Navarrete (eds.). *Ensayos de alfarería prehispánica e historia de Mesoamérica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.

Paul, Carlos. “Paulatina pérdida de saberes ancestrales de la artesanía”, México, *La Jornada*, 27 de marzo de 2004, Sección Cultura.

Entrevistas

Comunicación personal. Doña Felipa Hernández, Tlayacapan, Morelos, 2 de agosto de 2003.

Comunicación personal. Pedro Rojas Ávila, Tlayacapan, Morelos, 2 de septiembre de 2013.

Comunicación personal. Modesta Santamaría Tlazilcapa, Tlayacapan, Morelos, 2 de septiembre de 2013.

Comunicación personal. Margarito Reyes Hernández, Tlayacapan, 3 de septiembre de 2003.

Autorrepresentación en el arte de alfareras oaxaqueñas

*Liliana Elvira Moctezuma*¹

Desde hace algunos años he estudiado la vida y las creaciones de alfareras del estado mexicano de Oaxaca porque considero que están prácticamente ausentes de los textos que hablan sobre la labor artística de las mujeres. En México, a pesar de que los libros de historia del arte rescatan los nombres de unas cuantas artistas plásticas, se ha ignorado a aquellas mujeres que se encuentran fuera del círculo elitista del arte. Por lo cual en este texto quiero mostrar un poco del trabajo artístico de las alfareras Angélica Vázquez (1958), Maricela Gómez (1974), Teresa Mendoza (1961) y Sara García (1990), y la autorrepresentación en su arte.

Desde el feminismo considero importante que miremos a aquellas personas que crean arte desde una posición subalterna: a las que habitan un medio rural, que no aprendieron a crear dentro de una escuela o academia, que, además, son mujeres y se encuentran en una situación socioeconómica poco privilegiada. Estas condiciones las condenan a una doble invisibilidad: si de por sí el arte de mujeres ha luchado por ser reconocido en tanto a su calidad artística, el arte de aquellas artistas populares está oculto bajo la máscara de arte del “pueblo”².

La noción de artesanía como el arte creado por el “pueblo” es parte de un discurso nacionalista en el que se realza todo aquello creado fuera de la urbe y que está realizado con materiales y técnicas tradicionales. Se ve como la expresión de un ente colectivo, la cual nos invita a consumir sin pensar en que detrás de cada pieza existen personas

¹ Mexicana, maestra en Estudios de la Mujer, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, México. Correo: liliana.elvira.m@gmail.com

² Eli Bartra. *Mujeres en el arte popular. De promesas, traiciones, monstruos y celebridades*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2005.

que, a decir de Eli Bartra, “habitan en un lugar específico, y que tienen características culturales y de género bien definidas”³. En esta misma idea se habla indistintamente de artesanía y arte popular.

A pesar de que los límites son difusos, considero que sí existe una diferencia entre ambas nociones: la artesanía suele ser realizada en serie, es utilitaria o hecha para venderse como *souvenir*, mientras que el arte popular es menos repetitivo y contiene un mayor valor simbólico y artístico; además, éste suele venderse entre público especializado y coleccionistas.

Es esta dificultad para distinguir entre la artesanía y el arte popular la que hace que el trabajo artístico realizado por mujeres sea casi invisible. Además, existe un sistema de prestigio que dota a lo masculino de mayor valor⁴ porque se considera que los varones suelen estar más profesionalizados, mientras que la labor de las mujeres casi siempre se considera parte del trabajo no remunerado y, por eso, se le da un menor valor tanto económico como simbólico. Por lo tanto, se habla de “grandes maestros del arte popular” donde el mayor reconocimiento lo tienen los varones, a pesar de que muchos de los oficios artesanos son casi exclusivamente realizados por mujeres. Sonia Missagia menciona que cuando un oficio artesano alcanza cierto prestigio, aquello que tradicionalmente se considera femenino es retomado por algunos hombres porque representa un medio de subsistencia y es así como ellos logran un mayor reconocimiento⁵.

Las alfareras de las que hablaré son originarias de Oaxaca, una de las regiones más pobres de México, lo cual contrasta con su riqueza cultural y natural. Es muy probable que esta precarización haya hecho que quienes ahí habitan busquen en la creación artesanal y/o artística un medio de subsistencia, por lo que muchas comunidades se especializan en algún oficio artesano: el tejido, el bordado, la hojalatería, la talla de madera y la alfarería son quizás los más destacados.

Específicamente en la alfarería, desde los años cuarenta, con la apertura de la carretera panamericana, llegó el turismo y empezaron a sonar algunos nombres entre las y los coleccionistas que venían sobre todo de los Estados Unidos⁶: Doña Rosa Real Mateo (1900-1980) de San Bartolo Coyotepec, pionera del barro negro; Isaura Alcántara

³ *Idem*.

⁴ Dolores Juliano. “La construcción social de las jerarquías de género”, en *Asparkia. Investigació feminista*, vol. 19, Barcelona, Universitat Jaume I, 2008, pp. 19-27.

⁵ Sonia Missagia de Matos, “Artefatos de género na arte do barro: masculinidades y feminidades”, en *Estudios feministas*, año 9, segundo semestre, Santa Catarina, UFSC, 2001, pp. 56-80.

⁶ Hernández, *et al.* *Artisanas y artesanos. Creación, innovación y tradición en la producción de artesanías*, México, Plaza y Valdés, 2007.

(1925-1969), quien trabajó el barro rojo policromado en Ocotlán de Morelos y, por último, Teodora Blanco (1928-1980) de Santa María Atzompa, quienes innovaron con el barro rojo de dicha comunidad.

A pesar de que su arte sí era apreciado, su modo de vida no cambió considerablemente porque el valor económico del arte popular no suele ser tan alto como el de una obra de arte elitista dentro de una galería. Lo anterior nos hace cuestionarnos cómo al momento de consumir el arte sí nos importa quién lo hizo y en dónde se distribuye. Incluso si durante su vida gozaron de cierto reconocimiento y sus piezas lograron aparecer en colecciones de arte popular, como la de Nelson A. Rockefeller, sus obras fueron valoradas en tanto expresiones del pueblo y se ha estudiado poco la calidad artística. Hasta el día de hoy estas condiciones han variado poco y, aunque en algunos casos las artistas populares sí logran alcanzar un poco de fama, pocas veces se habla de ellas como sujetos creadores de arte y no como conservadoras de una tradición.

Para indagar acerca de la creación artística de las alfareras en la actualidad, elegí el caso de cuatro artistas que considero representativas de distintas situaciones que viven las mujeres dedicadas al arte popular. La primera, Angélica Vázquez, es una de las artistas populares más reconocidas en México; Maricela Gómez es una mujer que, aunque comenzó su trayectoria con el barro después de sus 20 años, ha logrado poco a poco hacerse de una voz dentro del arte popular; Teresa Mendoza, por ser un caso representativo de cómo la labor de las mujeres ha sido invisibilizada dentro de los procesos productivos y creativos del arte y, por último, Sara García, la de menor edad de este grupo y que representa a las generaciones más jóvenes de alfareras.

Cuando me acerqué a ellas y a su arte quise encontrar en dónde radicaba su creatividad. Después de analizar tanto su intervención en el proceso de trabajo, como las piezas que creaban, encontré un eje común: estas cuatro artistas frecuentemente se autorrepresentaban en sus obras, ya sea retratándose a sí mismas o a través de narraciones de su historia personal. Descubrí que todas buscaban –sutilmente o no– hacerse presentes en sus piezas, demostrándonos que su arte no es anónimo porque al reflejarse en el barro (y narrarnos sus vivencias) están buscando hacerse visibles, incluso cuando no se les quiere mirar.

Angélica Vázquez

Dentro del arte popular hay personas que han destacado tanto por sus creaciones como por sus historias de vida. Éste es el caso de Angélica Vázquez, una de las pocas mujeres galardonadas con el Premio Nacional de Ciencias y Artes en la categoría de artes

y tradiciones, el cual se le otorgó en el año 2008. Ella ha sido llamada la preciosista del barro porque su manejo de la técnica del pastillaje es muy delicado y ha captado la atención por sus composiciones basadas en leyendas y tradiciones de su comunidad, Santa María Atzompa, ubicada en la región de los Valles Centrales de Oaxaca.

Angélica Vázquez es una de las herederas de la tradición de Teodora Blanco, porque por razones de parentesco tuvo contacto con su arte desde que era niña. Blanco se caracterizó por la creación de figuras femeninas con vestimentas típicas de la región, decoradas con técnica de pastillaje y este mismo tipo de figuras las realizaba el padre de Angélica, quien trabajó para esta alfarera.

Por eso, uno de los primeros recuerdos que tiene Vázquez con respecto al barro es que ella decoraba las vestimentas de las mujeres que su padre modelaba. Según narra, un día cambió las flores y los animales por figuras que se imaginaba a partir de las leyendas que le contaba su abuela, lo que en un principio generó rechazo de su familia, pero que más tarde fue lo que la hizo destacar entre quienes consumen este tipo de arte.

En su adolescencia, Vázquez se casó con el hijastro de Teodora Blanco y se fue a vivir a su casa paterna. Ahí hacía figuras de barro, aunque firmaba con el nombre de su suegro, Antonio García Reyes, quien había sido pareja de Blanco y se aprovechó de su fama imitando el estilo de esta alfarera. Más tarde, Angélica Vázquez se separó de su esposo y, tras desempeñarse como trabajadora del hogar en la ciudad de Oaxaca, regresó a Santa María Atzompa y estableció su propio taller en las afueras de su comunidad.

Actualmente Vázquez habita en una casa que ha hecho poco a poco con las ganancias de su trabajo. Es una de las pocas artistas populares que cuenta con un taller afuera de su entorno doméstico y con un espacio dedicado exclusivamente a la exhibición de sus piezas. Para las personas que visitan Oaxaca buscando conocer un poco más sobre arte popular, su casa es una parada obligada, por lo que ella está acostumbrada a recibir visitantes de todo el mundo.

Angélica Vázquez se desenvuelve con soltura y narra, en una especie de biografía aprendida, la historia de su vida y las leyendas que la inspiran a hacer sus figuras y composiciones en barro, algunas de ellas bastante monstruosas dada su temática. Ésta es una de las principales dificultades a las que me he enfrentado al querer entrevistar a artistas que han dado el mismo discurso una y otra vez. Fue por eso que cuando me contó que tenía una fotografía de un autorretrato que había realizado únicamente en tres ocasiones, captó mi atención. Aunque en ese momento no lo tenía de modo físico, me lo mostró en fotografías.



Foto 1. Angélica Vázquez, *Autorretrato*, barro con engobes.

Para la artesana, ésta es una pieza muy especial porque cuenta que la realizó después de la muerte de uno de sus hijos, asesinado a los 14 años. Angélica Vázquez narra que autorrepresentarse le dio cierto consuelo y que por eso es algo que difícilmente ha aceptado repetir. En esta composición ella es el personaje central, pero lo que llama la atención es el hecho de que se representa mitad hombre y mitad mujer. A pesar de que en su discurso habla despectivamente de los varones, es curioso ver cómo para ella su lado masculino representa la fortaleza. En contraste, su lado femenino simboliza la maternidad, el cuidado y la oscuridad, dando una noción bastante esencialista de que es ser hombre y ser mujer. Vázquez afirma que se retrató así porque siempre ha sentido que una parte de ella es masculina y otra femenina. Al mirarla, menuda, pero con una voz y gestos fuertes, una entiende por qué asume esta dualidad.

Su pecho tiene las costillas al descubierto y adentro se encuentra un ángel que representa el espíritu. Sobre su cabeza se posa una corona, aunque un demonio se la está quitando como alegoría de la envidia. En su regazo colocó una osamenta representando la muerte; de una de sus manos brota agua, mientras que en la otra se encuentra una cadena rota que significa la libertad. Alrededor de esta figura hay muchos elementos con los que la artista plasmó diversos simbolismos.

A su lado están su madre y su abuela como representación de la maternidad y la vida. Sin embargo, en la parte superior de la composición hay personas gritando, las

cuales simbolizan el dolor que la llevó a modelar esta pieza. Como puede observarse, una constante en el arte de esta alfarera es la dualidad. Sobre su cabeza se encuentra una montaña, con la que quiso representar el peso de la vida. Incluso le colocó otros elementos de inspiración prehispánica, como un guerrero y una serpiente, como una alegoría del mestizaje y la resistencia indígena.

Esta obra resume en muchos sentidos el arte de Angélica Vázquez: en él hay múltiples contradicciones y opuestos con ángeles posando al lado de monstruos. Esta pieza es una de las más interesantes porque en ella no sólo se ve plasmada la artista como sujeto, sino que narra sus sentimientos, su historia y contribuye a esa leyenda personal que ha creado.

Maricela Gómez

Es una artista proveniente del municipio de Yanhuitlán, ubicado en la región de la mixteca oaxaqueña. A diferencia de otras alfareras, ella no aprendió a trabajar con el barro desde la infancia, sino que lo hizo ya siendo adulta. A los 12 años de edad fue enviada a Ensenada, Baja California, al norte de México, para desempeñarse como trabajadora del hogar.

A los 18 años viajó a la Ciudad de México para trabajar en casa de una persona llamada Victoria Ruiz, quien tenía una galería. Ahí Maricela Gómez se fue acercando poco a poco al arte, aunque con un poco de recelo porque le incomodaba estar presente en las clases de dibujo al desnudo. Durante ese periodo conoció a Manuel Reyes (1972) cuya familia era igualmente originaria de la mixteca, pero quien creció en la Ciudad de México e incluso comenzó los estudios de artes plásticas.

Después de un tiempo de vivir en la Ciudad de México y en Cuernavaca, en el año 2002 decidieron volver a Oaxaca porque Reyes quería aprender una técnica artesanal que le permitiera crear arte. Esto coincidió con el nacimiento de su primera hija, Natalia. Maricela Gómez recuerda que ella acompañaba a su pareja mientras él aprendía a trabajar el barro con distintas personas. Como una manera de entretenerse, comenzó a hacer unas placas donde colocaba las huellas del pie de su hija. Poco a poco fue tomando confianza y al poco tiempo colaboraba con Reyes en el modelado de las piezas.

Sin embargo, un día se acercaron a ella por parte del gobierno para que participara en una exposición colectiva de mujeres indígenas, a pesar de que no se adscribe como tal. Manuel Reyes la incitó a participar diciéndole que con sus vivencias podía crear arte. Para la pareja, el arte ha sido una manera de sostenerse y lograr prestigio, por lo que se entiende que Reyes quisiera que ella también fuera reconocida como artista.

Desde ese momento, su arte comenzó a desarrollarse. Maricela Gómez es una mujer menuda, de cabello negro y piel morena. Desde sus piezas más tempranas, comenzó a plasmarse a sí misma, lo que veía a su alrededor y sus vivencias: la migración, la familia y el machismo. Lo último porque veía cómo su padre rechazó a sus hijas y cómo su madre trabajaba para sostener la casa. Aunque no siente que haya machismo en su casa, es algo que le duele porque fue lo que la hizo migrar y trabajar prácticamente sin remuneración.

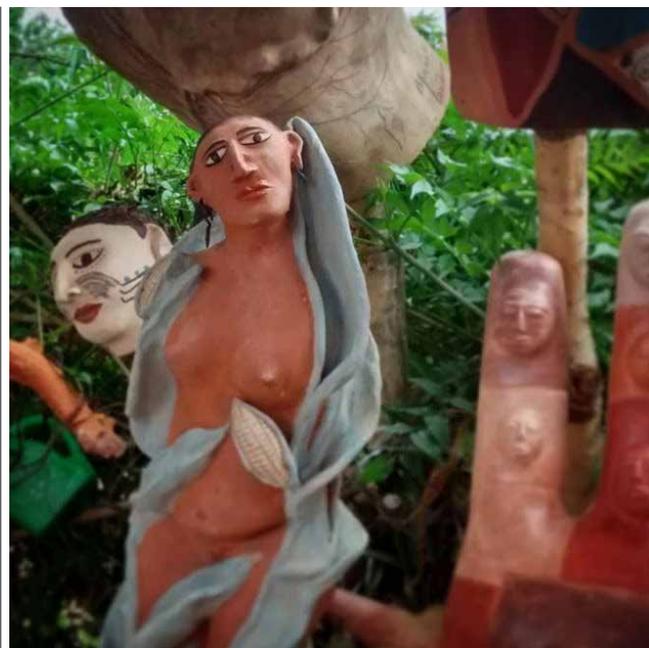


Foto 2. Maricela Gómez, *Mujer de maíz*, barro policromado.

El tema más recurrente en su arte es la figura femenina, que suele ser ella misma al lado de su familia: podemos verla en forma de tortuga o como parte de una planta de maíz, pero siempre con dos elementos, como dos tortugas pequeñas o dos pequeñas mazorcas, las cuales representan a Natalia y Sebastián, su hijo más pequeño. Esta artista rara vez repite una pieza y las realiza desde un formato pequeño (20 cm), hasta de más de un metro.

Otra cosa que me llama la atención es su manejo del color. A diferencia de otras alfareras que usan acrílicos de tonos chillantes o engobes en tonos similares al barro, Gómez y su pareja utilizan pigmentos tanto naturales como comerciales que le dan a su arte una gama de colores terrosos y distintos a los del trabajo en barro de otras regiones de Oaxaca. Esto me hace pensar en cómo el arte de Maricela Gómez, a pesar de que es creado con un material como el barro y con una técnica tradicional, se acerca muchas veces al arte elitista. Sin embargo, ella rara vez es reconocida como escultora y en ocasiones incluso se le conoce como “la esposa de”. Quizás esta falta de valoración de su arte tenga que ver con la oposición de una figura masculina a la que sí se le da el nombre de artista y al hecho de que su arte sea introspectivo, narrativo y la coloque a ella como el sujeto principal.

Teresa Mendoza

El pueblo de San Antonino Castillo Velasco, ubicado en la región de los Valles Centrales, es famoso por el bordado de flores que ahí se realiza. Sin embargo, en ese lugar también habita una familia dedicada a la alfarería que ha logrado cierta fama en los últimos 15 años. Esto se debe a José García Antonio (1947), alfarero que cobró notoriedad al quedarse ciego a causa del glaucoma en el año 2000.

Llegué a este taller porque en alguna ocasión me comentaron que José García no era el que realizaba las piezas, sino Teresa Mendoza, su esposa, y que él se quedaba con el crédito. Me acerqué a la pareja pensando que esto podía ser posible, ya que lamentablemente es algo muy común en muchos ámbitos. Sin embargo, lo que encontré ahí fue muy distinto. Aunque efectivamente al que se le conoce es a él y fue la primera persona a quien me presentaron, a la media hora me pidió que también hablara con Teresa porque ella era parte importante del proceso creativo.

La familia recalca que antes de que José perdiera la vista, nadie le había puesto atención a su trabajo. Lamentablemente como público y consumidoras de arte popular, muchas veces nos gusta comprar la idea, más que una pieza de arte, por lo que un alfarero ciego puede resultar más atractivo al público que una familia dedicada al barro.

Teresa Mendoza nació en una familia dedicada al campo. A los 20 años se casó con José García, quien también trabajaba en el campo, pero en sus tiempos libres trabajaba el barro. Dice que no fue hasta que él perdió la vista que ella comenzó a modelar el barro. Antes se dedicaba al trabajo doméstico y a la crianza de sus hijas e hijo.

Hoy en día, las piezas que ambos crean consisten básicamente en figuras femeninas idealizadas que llegan a alcanzar los casi dos metros: unas con forma de sirena

y otras con trajes típicos de la región, aunque el más común es la indumentaria del mismo San Antonino. José García comienza levantando la figura, después modela las extremidades y poco a poco les va dando forma. Mientras tanto, Mendoza va haciendo los detalles más finos: con una espina de maguey labra los bordados de las blusas sobre el barro, teje sus trenzas y modela el rostro de cada una de estas mujeres. Pero algo que pocas veces notan es que cada una de estas figuras lleva un gran lunar en la frente, semejante al que Teresa Mendoza tiene en el mismo lugar.



Foto 3. Teresa Mendoza con José García trabajando.

Si bien Teresa dice que hace cada rostro indistintamente, reconoce que algunos los hace parecer más jóvenes que otros. Al preguntarle el porqué del lunar, respondió que alguien le dijo que el suyo era muy bonito y entonces decidió hacerlo una característica de sus obras.

Al buscar reportajes sobre esta pareja, lo más frecuente es observar la manera en que recalcan el papel de él como creador y el de ella como musa. No es extraño encontrarse fotografías donde sólo se nombra a él, incluso si ella permanece a un lado. Lo que me pareció aún más impactante es que todas las piezas están firmadas

por los dos con rúbricas del mismo tamaño. Por lo tanto, si no se ha dado el lugar a Teresa Mendoza como creadora, es también por el público que se niega a ver lo evidente: que esta es una pareja creadora y que ambos a su manera están haciendo arte.

El hecho de que Teresa Mendoza decida poner su lunar a cada una de las piezas y que reproduzca figuras con tanta delicadeza y con la vestimenta que ella usa para eventos formales es una manera de autorrepresentación. En este caso es quizás la más importante porque busca revertir la situación de invisibilidad a la que las personas que aprecian su arte la han relegado.

Sara García

En la casa de la familia García Mendoza se encuentra arte por todos lados: es tanta la cerámica que producen, que en cada rincón de esta casa es posible observar alguna pieza. Sin embargo, la primera vez que los visité en el año 2014 llamó mi atención el trabajo de su hija Sara García Mendoza, quien comenzó a trabajar el barro cuando su padre perdió la vista. Aunque en un principio intentaba imitar las sirenas que les han dado fama, poco a poco esta artista ha ido desarrollando un estilo propio.

Sara trabaja en el taller familiar al lado de su hermano José. Es madre soltera de una pequeña niña llamada Lucero, quien a su lado a veces juega con el barro. Ella dice que notó que sus amigas al casarse dejaban de desarrollar sus oficios artesanos y que esto las deprimía. Por eso asegura que cuando quiso ser madre, decidió tener una hija con uno de sus amigos y así poder quedarse en su casa a trabajar el barro. Aunque es difícil saber si esto es cierto, esta condición le ha ocasionado que su madre y su padre le nieguen las clases de arte que le han querido dar en Oaxaca, a diferencia de su hermano que viaja frecuentemente a clases de pintura y escultura, lo que ha hecho que su arte se note cada vez más académico.

A pesar de esto, Sara García dentro de su hogar se está haciendo un lugar en medio del arte popular. Para alejarse de las representaciones típicas creadas por su familia, esta artista comenzó a hacer imágenes de mujeres —a veces en pareja con hombres— mezcladas con elementos zoomorfos y fitomorfos. Tiene una serie llamada “Seres de firmeza”, que consiste en figuras femeninas cuyos torsos emergen del tronco de árboles con las que ha logrado aparecer en algunas exposiciones en el ámbito nacional.

Pero lo que más llama mi atención del arte de García es su gusto por plasmar distintas formas. Tiene una colección de botellas, las cuales imita y les agrega elementos,

como senos, espinas o mazorcas. Esto también la ha llevado a crear formas femeninas menos idealizadas a las delgadas sirenas de su padre y más parecidas a ella misma.

En el caso de Sara García, veo la autorrepresentación al momento de plasmar en el barro deseos, historias y cuerpos que ella pudiera habitar, más allá de las figuras de sirenas que son más comunes en el arte popular. A pesar de que su familia no le permite rebasar los límites del espacio doméstico, Sara García continuamente lo está transgrediendo al crear cosas distintas y al alejarse de los arquetipos que ahí han creado.



Foto 4. Sara García con sus obras.

Conclusiones

Como puede verse, en cada uno de estos casos, la autorrepresentación se manifiesta de formas distintas: varias son más narrativas, otras más simbólicas y algunas más abstractas. Sin embargo, estas alfareras demuestran cómo su arte sí tiene un rostro, dejando por completo la idea de que es una simple expresión del pueblo y, al hablar desde ellas mismas, se lucha contra la idea de que el arte popular sólo reproduce tradiciones y cosmovisiones de la idea romántica de lo que debe ser una artista popular.

Aunque ésta es una breve descripción de cómo estas alfareras exploran su creatividad al autorrepresentarse en el barro, considero que es un punto de partida para indagar más acerca de cómo están creando las artistas populares. También me interesó hablar de

autorrepresentación porque es la manera más clara de revertir la invisibilidad a la que han estado sometidas como sujetos creadores. Considero que al encontrar sus rostros, sus cuerpos, sus deseos y sus narraciones personales en el arte, se está luchando en contra de la idea de que es un arte sin rostro.

Bibliografía

Bartra, Eli. *Mujeres en el arte popular. De promesas, traiciones, monstruos y celebridades*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2005.

_____. “Rumiando en torno a lo escrito sobre mujeres y arte popular”, en la revista de estudios de género *La ventana*, núm. 28, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2008.

Hernández-Díaz, Jorge y Gloria Zafra. *Artesanas y artesanos. Creación, innovación y tradición en la producción de artesanías*, México, Plaza y Valdés, 2007.

Juliano, Dolores. “La construcción social de las jerarquías de género”, en *Asparkía. Investigación feminista*, vol. 19, Barcelona, Universitat Jaume I, 2008.

Missagia de Matos, Sonia. “Artefatos de género na arte do barro: masculinidades y feminidades”, en *Estudos feministas*, año 9, 2o. semestre, Santa Catarina, UFSC, 2001.

Fuentes

Diario de campo, 29 de abril al 10 de septiembre de 2015.

Entrevistas con Angélica Vázquez, 1 de mayo y 8 de septiembre de 2015.

Entrevista con Teresa Mendoza, 29 de abril de 2015.

Arte textil y empoderamiento
de las artesanas

Mochila *wayuu* el arte de las mujeres del desierto nacional

*Fanny Montes*¹

Introducción

Una breve descripción etnográfica

El sol nace en las llanuras del bosque seco. En una ranchería *wayuu* humilde, todas las personas ya están despiertas desde hace unas horas. No hay luz eléctrica en la enramada, hay que aprovechar el sol, una taza de café acompaña el amanecer de las mujeres de piel cobriza². Hacen sus tareas del hogar; la abuela, que también es *piache* (médica tradicional *wayuu*), revisa los tres telares de chinchorro que aún no terminan y en los que han trabajado a toda prisa la noche anterior a la luz de una vela y que sus clientes, *arijunas* (palabra para designar a los no-*wayuu*) y *wayuu*, demandan. Los hombres, los niños y niñas después de hacer sus tareas diarias, como soltar a los chivos, se sientan en sus sillas para comenzar a tejer la espiral de la *katoïi*; si hay un pedido, tal vez no podrán salir a jugar o ir a la escuela. Cada par de manos está trabajando para aportar al sustento de la familia, los compradores pagarán dos euros y veintidós centavos por cada mochila unicolor que hagan. Sus agujas y el hilo son prestados por los compradores de estas mochilas, las y los *wayuu* de esta ranchería sólo pueden ofrecer su mano de obra. Se dice que estas mochilas se venden en otras partes por mucho dinero, pero sólo los pequeños saben *arijunaiki* (lo que hablan los *arijunas*) y no hay dinero para ir más lejos que a la ciudad más cercana (cuando hay dinero). Muchos hombres, que antes se desplazaban a Venezuela a trabajar como jornaleros, ahora se refugian(rán) en sus casas para tejer la espiral, lejos de los ojos punitivos de la tradición, que ve el tejido de la espiral como un trabajo para mujeres.

¹ Antropóloga colombiana, doctora en estudios feministas y de género, País Vasco, España. Correo: fannymontesg@gmail.com

² Esta idea de *los piel cobriza* es una referencia a la escritora *wayuu* Vicenta Siosi y a su libro *El dulce corazón de los piel cobriza*, Fondo Mixto para la Promoción de la Cultura y las Artes de la Guajira, 2002.

Años de sequía han dejado al desierto moribundo, los arroyos arrasados por la tala de árboles que transformaban en carbón vegetal están secos; los ingleses ya no compran frutas de dividivi para pintar sus telas. *Juya* (la lluvia) ya no ha vuelto, las aguas subterráneas escasean o tal vez el molino fue destrozado por el tiempo y cada balde de agua implica caminar hasta un kilómetro con la ayuda de un burro viejo. Ya el rosal no da auyama, frijol ni maíz. La economía mixta de los *wayuu*, que permitía vivir según el calendario de lluvias de este territorio semidesértico, ahora se enfrenta a una reducción y cada vez más parece una economía de un solo producto: la *katoï*.

La mochila

Mi objeto de estudio es la mochila *wayuu*, a la cual nos referiremos de ahora en adelante como *katoï*. Esta mochila es creada por miembros de la comunidad *wayuu*; específicamente, son mujeres las creadoras de este artículo textil. Los *wayuu* se localizan en la parte norte de Colombia, en la península de La Guajira y en parte de Venezuela. Son una comunidad matrilineal (la filiación de los miembros va por línea materna, al igual que la propiedad) y matrilocales (la familia se establece en el territorio materno). La mujer *wayuu* es sujeto central en diferentes momentos rituales, es la encargada de la reproducción, de la casa, de la familia y es intermediaria con el Estado, siendo el eje central de la organización y funcionamiento de la comunidad.

La creación de una *katoï* tradicional toma de dos a tres semanas, dependiendo de la destreza de su creadora. El objeto está constituido por un cuerpo, una gasa o colgadera, un cordón y borlas. Cada pieza tiene una técnica textil diferente que se integra en un mismo objeto: crochet, telar, nudos y trenzado. En el cuerpo de la *katoï* podemos encontrar *kanasü* o dibujos. Éstos son patrones geométricos, abstracciones y representaciones de la realidad *wayuu*, su entorno, su cultura y ese mundo que comparten con las y los *arjunas*. Los *kanasü* son construcciones matemáticas que a la vez nos hablan de una estética propia de las mujeres *wayuu*. El material primario es el hilo de acrílico que es importado al país; antiguamente se usaba el hilo de algodón que ellos mismos cultivaban.

La relación tejer-ser-mujer se manifiesta en el ritual del encierro de las mujeres *wayuu*. Cuando las niñas *wayuu* tienen su menarquia, son aisladas de la comunidad en una pequeña cabaña, en donde sólo tienen contacto con mujeres y maestras de tejido. En la antigüedad, el tiempo de aislamiento iba de dos a cuatro años; actualmente puede ser de una semana a un mes (ya que un tiempo mayor entra en conflicto con

el calendario escolar). En este periodo de aislamiento iniciático, la niña, ya *majayut* (señorita), comienza su proceso de aprendizaje en el arte del tejido, heredado por *Walekerü*: la araña.

El tejido es así, siguiendo a Pía Escobar³, un espacio propio femenino en el que “tejen día a día su condición de mujeres dentro de la cultura y su condición de creadoras y regeneradoras de ella”⁴. Según diferentes autores⁵, el tejido permite a la mujer *wayuu* una independencia económica, pues los elementos tejidos tienen un gran valor dentro y fuera de la comunidad; asimismo, el conocimiento adquirido en relación con el tejido concede a la mujer un nivel de prestigio dentro de la comunidad, en palabras de Escobar: “Su conocimiento adquiere un valor en la cultura que le permite a quienes lo poseen intercambiarlo por animales o collares, que son la forma de pago más importante”⁶. A través del tejido, la mujer es capaz de crear un capital propio, exclusivo para la productora del objeto; idealmente este capital no está bajo el control de otro miembro del colectivo. Sin embargo, no todas las mujeres *wayuu* tienen la posibilidad de estar encerradas un largo tiempo, pues esto implica en términos económicos una gran inversión de la familia. Como lo explica Iris Aguilar:

Las mujeres *wayuu* antes, las únicas que sabían era la gente de un poder económico; la gente pobre y la gente media no sabía por qué se ocupaba en el rebaño, que en esto, que en la cocina, que aquello, entonces las niñas, las señoritas de bien, son las que sabían solamente manejar este tema. [...] yo le dije a mi mamá que fuera maestra [en los talleres que comenzaría a realizar junto a Artesanías de Colombia S. A.] y ella dijo, abrió los ojos y dijo: “¡¿Qué es lo que tú estás diciendo?! Esto y esto, para que la gente también sepa hacer eso. Iris eso no se hace, esto es costoso”. Cuando a mí me enseñó, cuando a mí me enseñó mi abuela, eso que era mi abuela y mi tía, mi mamá tuvo que pagarle a su hermana y eso que mi mamá es mi mamá, eso es para enseñarle a uno que eso es costoso.⁷

Cabe resaltar que no existe espacio ritual especializado en la educación para los hombres y niños de la comunidad. Aun así, desde temprana edad los pequeños se educan junto a sus tíos maternos en el arte del pastoreo (elemento central en la economía *wayuu*) y sobre las pautas culturales de comportamiento masculino (incluyendo ciertas técnicas

³ Pía Escobar Gutiérrez. *Los wayuu se tejen a sí mismos*. Santafé de Bogotá, Universidad de los Andes, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Departamento de Antropología, 1996.

⁴ *Ibid.*, p. 104.

⁵ Iris Aguilar Ipuana y Marta Ramírez Zapata. *Wale'kerü*, Bogotá, Artesanías de Colombia S. A., 1995.

⁶ Pía Escobar Gutiérrez. *Op. cit.*, p. 29.

⁷ Iris Aguilar, entrevista con la autora el 14 de marzo de 2016 en la ranchería Maku, La Guajira, Colombia.

textiles). Los hombres, además de ser pastores, cultivan rozas (huertas), migraban a Venezuela (cuando su economía era estable y más fuerte que la colombiana) en donde trabajaban como jornaleros; recogían dividivi (árbol usado para tintura) que antiguamente vendían a comerciantes europeos; pescaban cuando sus rancherías estaban en las cercanías del mar, talaban árboles para crear carbón mineral para la venta en la región, trabajaban en moto-taxismo y en otras actividades.

La división sexual del tejido y el mercado

Vivir en una comunidad *wayuu* es vivir entre tejidos, en las enramadas (espacios de socialización), en los techos de las casas, en las cercas de la roza (huerta tradicional), se duerme en grandes chinchorros de hilo acrílico, socializan en las enramadas sentados en chinchorros de hilo reciclado, mientras las mujeres tejen *katoü*. Los y las *wayuu* tejen su existencia en su entorno semidesértico; los roles de género y la división sexual del trabajo también son importantes en el arte del tejido *wayuu*. Los hombres tejen techos, cercas, sombreros (técnicas de cestería), *waireñas* (zapatos tradicionales), *sii'ira* (faja masculina, parte de la indumentaria tradicional masculina) y otros elementos para adornar a los caballos (objetos que demuestran niveles de estatus para los hombres de la comunidad) como la *Siiia* (silla de montar), jáquima (cabezal de caballos) o la *osonuchii* (técnica de hilo torcido). Por otro lado, las mujeres tejen chinchorros (hamacas tradicionales *wayuu* en hilo acrílico), *katoü* (mochila *wayuu*), *süüsü* (mochila grande para viajes) y mantas (ropa tradicional femenina). Si bien los hombres también tejen, son ellas las que están ligadas a este hacer desde los mitos y desde lo ritual, pues es *Walekerü* quien enseña a las mujeres el arte del tejido⁸.

En relación con el tejido de la comunidad *wayuu*, el arte del tejido femenino es el más estudiado, se ha relegado el tejido *wayuu* masculino a un segundo plano, casi invisible. Sólo hay un texto sobre el arte del tejido masculino, una cartilla, *El arte del tejido entre los hombres de la etnia wayuu de la Guajira colombo-venezolana*⁹, escrita por Iris Aguilar Ipuana, lo que la hace una autora y autoridad en el tema, además de ser una de las primeras mujeres artesanas *wayuu* en trabajar con Artesanías de Colombia S. A. (institución semipública). Llama la atención la poca literatura que existe sobre el tema de los tejidos masculinos *wayuu*.

⁸ Pía Escobar Gutiérrez. *Op.cit.*, 1996.

⁹ Iris Aguilar Ipuana y Marta Ramírez Zapata. *El arte del tejido entre los hombres de la etnia wayuu de la Guajira colombo-venezolana*, Bogotá, Fundación Universidad de América, 2007.

Hay varios elementos que permiten ver la transformación del objeto: la primera es la introducción de la *osonuchii*: gasa o colgadera en técnica de hilo torcido. Este elemento, producido tradicionalmente por los hombres para adornar a sus caballos o burros, reemplaza la gasa tradicional (en técnica de telar). Esta innovación tiene varios efectos. En primer lugar, se rompe la tradicional división sexual del tejido, ya que a un tejido femenino (la *katoii*) se le introduce –como parte constitutiva– un tejido masculino (*osonuchii*), la artesana debe aprender a tejer la nueva gasa o comprarla a otro artesano, de modo que si una *katoii* era producida por sólo una artesana, ahora necesita de dos productores (incluso de un tercero: aquél que ensambla las partes). La segunda razón es que sube el precio del material de la mochila: una gasa “tradicional” se hace con menos de dos bolas de hilo (200 gramos de hilo acrílico), mientras que para la *osonuchii* se usan cinco bolas (500 gramos de hilo acrílico). Sin embargo, no se le paga más a una artesana por una mochila con la gasa *osonuchii*, que por una tradicional. Esta innovación reduce las ganancias por mochila a las artesanas, ganancias que ya de por sí son bajas.



Fotos 1, 2 3 y 4. Arriba, de izquierda a derecha: mochila tradicional; mochila con gasa *osonuchii*; mujer uniendo gasa *osonuchii* en el Mercado Nuevo; hombre tejiendo mochila unicolor en su rancharía.

Fotos 5, 6 y 7. Abajo, de izquierda a derecha: mochilas de dos hebras; mochila de una hebra con patrón tradicional; mochila de flores de una hebra.

Las *katoï* con gasa *osonuchii* son las más apetecidas por los *arijunas*. Este objeto, que antes tenía un valor mayor, era un elemento bien pagado, pues se relacionaba con acceso económico y estatus. Con su entrada al mercado a la par de la *katoï*, ha bajado su valor y precio, tanto así que en el Mercado Nuevo (lugar de venta de artesanías para los intermediarios y comerciantes en Riohacha, Colombia) se encuentran colgadas por decenas, cada una con un precio de 10,000 a 15,000 pesos colombianos (cinco a siete euros). La *osonuchii* se ha masificado y cada día incursiona en nuevos objetos (cámaras, guitarras, bolsos de cuero, etcétera); un tejido a la deriva en el mundo de la producción masiva.

Una segunda innovación ha sido bajar la calidad del punto de crochet que constituye el cuerpo. Así es que el o la compradora puede elegir una mochila de una hebra o de dos. La mochila tradicional es hecha de varios colores, cada color es constituido por un hilo; si la mochila es de cinco colores, en cada fragmento del cuerpo se encontrará el punto visible que recubre los otros cuatro hilos. En una mochila de dos hilos, cada punto visible es constituido por dos hilos del mismo color, los cuales recubrirán los otros ocho hilos.

Producir una mochila de una hebra demora dos semanas en manos de una diestra artesana; en manos de esa misma artesana una mochila de dos hebras demorará una semana. La mochila de dos hebras tiene un mayor peso, ya que utiliza el doble del material; de nuevo, como en la *osonuchii*, el costo de la producción de la *katoï* de dos hebras sube. Las mochilas de dos hebras con gasa *osonuchii* son las más deseadas por los consumidores *arijunas*. Siendo así, las *katoï* tradicionales de una hebra son un artículo de lujo, su valor oscila entre 43 y 86 euros¹⁰, y las de dos hebras tienen un valor que oscila de 12 a 14 euros¹¹, lo que ha permitido la masificación de la mochila *wayuu*, ya que más gente puede tener acceso a ellas. Las comunidades, cuyo principal ingreso económico son las *katoï*, han aumentado la producción de mochilas de dos hilos, relegando la *katoï* de una hebra a una segunda categoría. Sin embargo, en Bogotá, Europa y Estados Unidos se venden *katoï* de dos hebras en 100 euros o más; el desconocimiento de los consumidores sobre estas dos variantes de *katoï* ha disociado la relación entre valor de venta y calidad.

Una tercera innovación la representan las mochilas mudas o unicolor. Si las mochilas tradicionales son construcciones matemáticas cuyos resultados son hermosos y complejos dibujos que hablan de un mundo propio *wayuu* y de aquél que comparten con *arijunas*, las mochilas mudas son exactamente eso, mochilas que no dicen nada. Éstas son más

¹⁰ 150,000 a 300,000 pesos colombianos.

¹¹ 45,000 a 50,000 pesos colombianos.

rápidas de hacer, necesitan menos concentración y pueden ser hechas por artesanas o artesanos sin mucha experiencia, como aquellos hombres que se han visto obligados a tejer *katoü* debido a la reducción de la economía mixta tradicional.

Narrativas que rodean la *katoü*

En la presentación a este coloquio, mostraba como principal objetivo del encuentro dar visibilidad “al artesanado y al arte popular realizado mayoritariamente por mujeres, pero que ha pasado bastante inadvertido”. Sin embargo, el caso de las *katoü* es particularmente diferente. En primer lugar, Iris Aguilar, una artesana *wayuu*, es autoridad académica sobre el tejido *wayuu*. En segundo lugar, en el discurso público sobre la mochila, las mujeres *wayuu* son el sujeto hegemónico, lo que resulta evidente al hacer una rápida revisión en las tiendas virtuales sobre la mochila *wayuu* o *wayuu bag* (comerciantes e intermediarios):

Organizados en clanes matrilineales, los niños *wayuu* llevan el apellido de su madre, convirtiendo a las mujeres *wayuu* no sólo en el centro de la familia, sino también en líderes culturales. Uno de los aspectos más significativos de la cultura que practican las mujeres *wayuu* es el arte de tejer las mochilas *wayuu*.¹²

Las palabras que se usan para definir a las mujeres son: matriarcas, matrilineaje, líderes y guías culturales; estas características son elementos centrales del discurso sobre el objeto: “Como matriarcas de los clanes familiares, las mujeres *wayuu* han asumido posiciones de liderazgo y, como tal, todos los miembros de la familia y la comunidad en general las siguen a ellas para obtener orientación en la preservación de la cultura *wayuu*”¹³.

Otras tiendas virtuales nos hablan del poder del consumo como herramienta de transformación social. Éste es el caso de Putchipuu¹⁴, una empresa de artesanías *wayuu*

¹² *Wayuu Tribe*, página de internet de venta de mochilas *wayuu*. *Wayuu people*, 20 de septiembre de 2017, traducido por la autora. Véase <https://wayuutribe.com/pages/about-wayuu-women>. Consultada el 10 de septiembre de 2018.

¹³ *Wayuu Made*, página de internet de venta de mochilas *wayuu*. *Wayuu People, Wayuu Made*, 20 de septiembre de 2017, traducido por la autora. Véase <http://wayuumade.com/wayuu-people/>. Consultada el 16 de mayo de 2018.

¹⁴ El nombre de esta empresa tiene su origen en la institución *wayuu* del *Püchípü'ü*, que es el palabrero, sujeto central para la administración de la justicia *wayuu*, cuyos principios son la mediación, reparación y compensación. Esta empresa tiene marca registrada internacional sobre el nombre; sin embargo, el *Püchípü'ü* es patrimonio inmaterial de la humanidad, reconocido como tal por la UNESCO. ¿Es esto un ejemplo de apropiación cultural?

(principalmente la *katoï*), cuya sede está en los Estados Unidos. “La gente está empezando a entender [que] lo que usan y compran tiene el poder de cambiar el mundo. Como tal, todos nuestros productos se producen bajo el comercio justo. También estamos comprometidos a usar materiales respetuosos con el medio ambiente, siempre que sea posible”¹⁵.

¿Qué quieren decir con comercio justo o ético? Realmente no lo sabemos, pues los vendedores usan palabras como *fair-trade* (comercio justo) y *environmentally friendly* (amigable con el medio ambiente), pero no existe contenido que explique en qué sentido sus mochilas tienen estas características. Existe una clara intención de mostrar el objeto como uno de creación exclusivamente femenina:

Nuestras Mochila *Bags* son tejidas exclusivamente por mujeres de la tribu *wayuu* en Colombia, a las que se les ha enseñado el arte del tejido a una edad muy temprana. La tradición se ha transmitido a través de muchas generaciones. No sólo el arte del tejido *wayuu* depende solamente de las mujeres, también los niños *wayuu* llevan el apellido de su madre. Esto hace que las mujeres sean líderes culturales poderosas de la tribu.¹⁶

Muchas de las tiendas virtuales de mochilas usan un lenguaje cercano al feminista: empoderamiento de la mujer, comercio justo o ético, desarrollo sostenible, mujeres emprendedoras, organizaciones sin fines de lucro. Un ejemplo interesante es el siguiente: “Busca rescatar el legado cultural de las comunidades indígenas en América Latina, a través del empoderamiento de la mujer y el comercio ético”¹⁷.

Esta misma empresa, en el año 2015, a través de Facebook, mostró una infografía, en la cual, si sigue los pasos señalados, el consumidor puede elegir la *katoï*, y otra en la que puede leerse “*Women Empower One Another*” (las mujeres se empoderan unas a otras).

En el caso de la infografía, como el título lo indica, la compradora “diseña su propia mochila” y la productora reproduce el objeto, no existe un proceso creativo por parte de esta última. Es pertinente preguntarse: ¿puede empoderarse a una artista, quitándole su proceso creativo? Esto es sólo un ejemplo de una tendencia discursiva en los espacios de venta digitales de este objeto. Estas tendencias nos hablan de un proceso en el que

¹⁵ Putchipuu, página de internet de venta de mochilas *wayuu*. *About-us*, 21 de septiembre de 2017, traducido por la autora. Véase <https://putchipuu.com/pages/about-us-1>. Consultada el 21 de septiembre de 2018.

¹⁶ Mochila *Bags*, página de internet de venta de mochilas *wayuu*. *About the Wayuu Women*, 20 de septiembre de 2017, traducido por la autora. Véase <https://www.mochilabags.com/about-us/>. Consultada el 5 de septiembre de 2018.

¹⁷ Fundación Hilo Sagrado, página de internet de venta de mochilas *wayuu*. *Fundación Hilo Sagrado*, 20 de septiembre de 2017, traducido por la autora. Véase <http://www.fundacionhilosagrado.org/fhs>. Consultada el 22 agosto de 2018.

se mercantilizan ciertos aspectos culturales del grupo que aumentan el valor del objeto y clasifican a las mujeres *wayuu* como productoras, nunca usuarias, y se excluye e invisibiliza a los hombres que ahora también son productores.



Fotos 8 y 9. Fundación Hilo Sagrado, infografía y “Women Empower one Another”. Disponible en https://www.facebook.com/HiloSagrado/?ref=br_rs.

Una narrativa estatal sobre el territorio *wayuu*

Las mujeres y hombres que producen las *katoïi* viven en un territorio donde se relacionan con diferentes actores, uno de ellos es el Estado de Colombia, representado por diferentes instituciones. Presentaré dos elementos (fragmentos) realizados por dos instituciones estatales, en los que puede encontrarse un paralelo escalofriante.

Este primer elemento, creado por el Ministerio de Comercio, Industria y Turismo de Colombia, bajo la campaña publicitaria “Colombia es realismo mágico”, es un cartel (foto 10), donde pueden verse el Cabo de la Vela (lugar sagrado para la comunidad *wayuu*), dos enramadas de las que cuelgan mantas (ropa tradicional femenina *wayuu*) y mochilas; en un segundo plano, seis mujeres *wayuu* bailando, un hombre *wayuu* tocando un tambor, en el centro una mujer blanca (turista) con una mochila que parece danzar con el grupo de mujeres *wayuu* y, en primer plano, unas manos morenas tejiendo un desierto con *kanasü* (dibujo), como si tejiera el territorio.

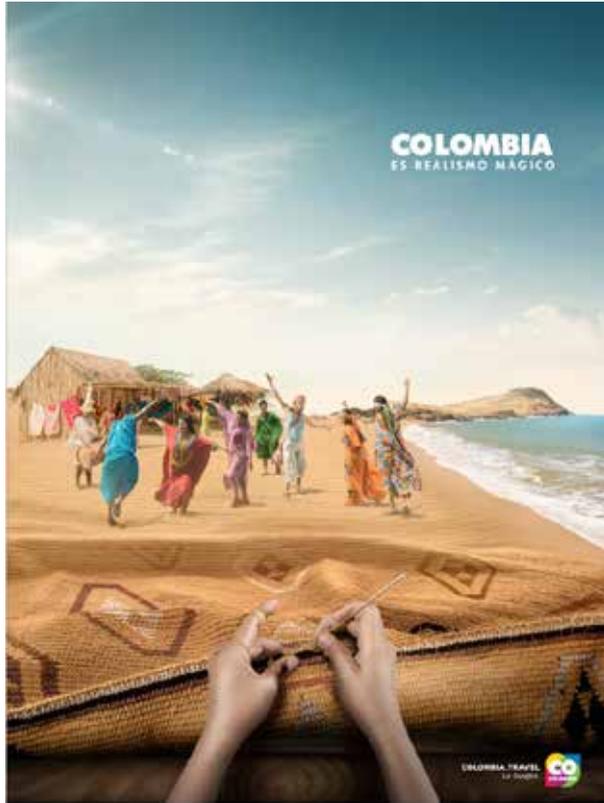


Foto 10. Ministerio de Comercio, Industria y Turismo de Colombia. Magdalena/La Guajira, 20 de septiembre de 2017. Disponible en <https://www.behance.net/gallery/47250139/CAMPANA-REALISMO-MAGICO-REF-GUAJIRA>.

El segundo elemento es la introducción al informe titulado *La Guajira: pueblo wayuu, con hambre de dignidad, sed de justicia y otras necesidades insatisfechas* del año 2016¹⁸:

¹⁸ Uno de los antecedentes a este informe es el fallo de medidas cautelares (MC 51/15), solicitado por la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH), en donde los solicitantes hablaban de la muerte de 4,770 niños y niñas por falta de acceso al agua y por desnutrición. Comisión Interamericana de Derechos Humanos, 2015. *Resolución 60/2015. Medidas Cautelares No. 51/15. Asunto niñas, niños y adolescentes de las comunidades de Uribía, Manauare, Riohacha y Maicao del pueblo wayuu, asentados en el Departamento de la Guajira, respecto de Colombia*. Véase <http://www.oas.org/es/cidh/decisiones/cautelares.asp>. Consultada el 14 de marzo de 2017.

Al elaborar en ejercicio de la función preventiva y de control de gestión un Informe sobre La Guajira, uno de los 32 Departamentos de Colombia, que tiene la mayor población indígena, se evocan también sus bellos paisajes como el que miles de turistas han contemplado en el Cabo de la Vela, su riqueza carbonífera y los tejidos coloridos elaborados por sus comunidades indígenas.¹⁹

En los dos elementos presentados podemos ver: bellos paisajes, turismo, población indígena y los tejidos coloridos (elaborados por estos indígenas). Un elemento emergente en el fragmento presentado del Informe es éste de “las riquezas carboníferas”.

La Guajira fue un lugar de poco interés para el Estado (delegado por años a comerciantes y a la misión capuchina), pero esto cambió con la crisis energética de 1973, cuando en 1975 el Estado nacional e Intercor²⁰ ponen los ojos en una de las reservas de carbón más grandes de Colombia (hoy cerrejón norte, descubierta en 1864). Es así como la exportación tradicional de La Guajira es hasta hoy el carbón²¹. La economía del Departamento es principalmente la explotación minera: sal, carbón y gas natural. Una mina de carbón tiene sus necesidades. En el caso de La Guajira y el Cerrejón, la necesidad primordial es el agua para hidratar el carbón a fin de disminuir su impacto medio ambiental, transporte y almacenamiento para evitar su combustión. La mayor fuente de agua disponible es la del río Ranchería y en el 2005 comienza el proyecto de la represa El Cercado y así se reconfigura el territorio, represando el río más importante de esta región semidesértica.

El río Ranchería y su represamiento han sido un punto clave para entender el problema del acceso de agua en la región. El Cerrejón es una de las empresas que aparece en las narraciones sobre el aprendizaje del tejido de la *katoü*. Muchas mujeres asisten a talleres ejecutados por la empresa de explotación minera, lo que pude percibir claramente en mis primeros días en La Guajira, cuando conocí a Altagracia, una mujer *wayuu* residente del Cabo de la Vela, que ya había tomado clases con el Sena (Servicio Nacional de Aprendizaje, institución del Estado) y me hablaba de un taller de esta empresa:

¹⁹ Procuraduría delegada para la defensa de los derechos de la infancia, la adolescencia y la familia. *La Guajira: pueblo wayuu, con hambre de dignidad, sed de justicia y otras necesidades insatisfechas*, Bogotá, 2016, p. 5. Véase [https://www.procuraduria.gov.co/portal/media/file/Informe\(1\).pdf](https://www.procuraduria.gov.co/portal/media/file/Informe(1).pdf). Consultada el 2 de agosto de 2019.

²⁰ Empresa filial de Exxon.

²¹ Como se explica en el informe del Departamento Administrativo Nacional de Estadística: “...en 2012 las regalías recibidas en La Guajira por explotación de carbón mineral decrecieron 68.8% al pasar de \$396.121 millones en 2011 a \$123.727 millones en 2012. Este comportamiento se atribuye al descenso en los precios de venta del carbón en el mercado exterior”, en DANE. *Informe de coyuntura económica regional*, Bogotá, DANE-Banco de la República, 2012, p. 45.

La misma cosa, ese taller del Cerrejón, también era lo mismo. Pero nosotros sí terminamos y el Cerrejón nos dio, pero nunca nos dieron una, un ¿cómo es que se llama eso? Un certificado de que nosotros hicimos estos cursos con ellos, nunca lo recibimos [baja la voz] y es algo que tenían que hacer, darnos una certificación que nosotros ya éramos tejedoras y podíamos tejer y salir adelante y que nos mandaron más profesoras para perfeccionar mejor el tejido, pero ellos no volvieron más, no sé por qué...²²

Lo cierto es que en la mayoría de las rancherías a las que fui me contaban de un curso de mochilas impartido por el Cerrejón. Pero ¿por qué una empresa de explotación minera tendría interés en impartir talleres de tejido en territorio *wayuu*? Una trabajadora del Cerrejón, hacía énfasis en el rol del mercado en la producción de la *katoï*:

La mujer aprende a tejer desde muy pequeña, pero, con el tema del mercado se han venido cambiando ciertos aspectos, [...] como que la calidad cambie, o sea, dicen buena calidad, pero ¿qué quiere decir buena calidad? [...] qué es de buena calidad y qué no es de buena calidad según el mercado, entonces en el programa lo que se busca no es decirles a las artesanas: “Ustedes no saben tejer”, sino decir: “Vengan acá, en el mercado, si ustedes son prácticamente la fuente de ingresos de sus familias, [...] es, mostrarles unas alternativas para mejorar ese tejido para el mercado y garantizar, [...] que ustedes puedan vender sus productos a un buen precio”.²³

Esta representante del Cerrejón nos habla del tejido para el mercado. ¿Y qué le queda al y a la *wayuu* que no puede cultivar la tierra ni criar chivos? Como decía doña Joro:

De hombres y mujeres, ahora con esto de que la mochila ha cogido [...] Sí, fuerza, que se vende, hasta los hombres, como no tienen nada qué hacer, también tejen mochila. [...] Ay, porque no hay nada qué hacer, nomás que cuidar animalitos los que tienen sus animales, porque ahora no hay nada qué trabajar. [...] Porque primero, los indios cortaban madera y vendían su madera y de eso podían vivir. Quemaban sus carbones. [...] Ya el indio no puede quemar carbón porque a ellos se lo prohibieron. Ellos vendían su madera pa' las casas y eso, pero ya no, ya no pueden cortar un palo porque les prohibieron eso de que estuvieran cortando los palos, eso y ahora no. [...] Por lo menos ahora en el invierno ellos cultivan su frijol, maíz. Ellos cultivan. [...] Sí, cuidaban animales. Ahora los indios no tienen ni animales, yo no sé qué pasa en La Guajira, que se han muerto

²² Doña Altigracia, en entrevista con la autora el día 13 de febrero de 2016, en el resguardo del Cabo de la Vela, La Guajira.

²³ Representante de la empresa Cerrejón, en entrevista con la autora el día 6 de octubre de 2016, en la ciudad de Riohacha, La Guajira.

del verano tan fuerte este, los indios han quedado sin animales, sin chivos. [...] Antes sí era un invierno bueno, era la primavera, el invierno, verano y así, tenían los animales cómo sostenerse y otra cosa, que antes los indios vendían dividivi.²⁴

Doña Joro, una gran comerciante en su juventud nos habla de algo que recogerá también el informe de la Procuraduría: “Los sistemas de almacenamiento de agua y arroyos que proveían agua a las comunidades están completamente secos, lo que imposibilita su consumo y la realización de actividades que permitirían la cría y pastoreo de ganado caprino y los cultivos de pancoger”²⁵.

Referencias

- Aguilar Ipuana, Iris y Marta Ramírez Zapata. *Wale'keri*, primera parte. Bogotá, Artesanías de Colombia S. A., 1995.
- Aguilar Ipuana, Iris y E. M. Reyes. *El arte del tejido entre los hombres de la etnia wayuu de la Guajira colombo-venezolana*, Bogotá, Fundación Universidad de América, 2007.
- Departamento Administrativo Nacional de Estadística (DANE). *Informe de coyuntura económica regional, La Guajira*, Bogotá, Banco de la República-DANE, 2012.
- Escobar Gutiérrez, Pía. *Los wayuu se tejen a sí mismos*, Santafé de Bogotá, Universidad de los Andes, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Departamento de Antropología, 1996.
- Siosi Pino, Vicenta María. *El dulce corazón de los piel cobriza*. Riohacha, Fondo Mixto para la Promoción de la Cultura y las Artes de la Guajira, 2002.

Documentos en línea

- Comisión Interamericana de Derechos Humanos 2015. *Resolución 60/2015. Medidas Cautelares No. 51/15. Asunto niñas, niños y adolescentes de las comunidades de Uribí, Manaure, Riohacha y Maicao del pueblo wayuu, asentados en el Departamento de la Guajira, respecto de Colombia*. Disponible en <http://www.oas.org/es/cidh/decisiones/cautelares.asp>. 2015. Consultada el 14 de marzo de 2017.

²⁴ Doña “Joro”, en entrevista con la autora el día 5 de octubre de 2016 en la ciudad de Riohacha, La Guajira.

²⁵ Procuraduría delegada para la defensa de los derechos de la infancia, la adolescencia y la familia. *La Guajira: Pueblo wayuu, con hambre de dignidad, sed de justicia y otras necesidades insatisfechas*. Bogotá, 2016, p. 27. Véase [https://www.procuraduria.gov.co/portal/media/file/Informe\(1\).pdf](https://www.procuraduria.gov.co/portal/media/file/Informe(1).pdf). Consultada el 2 de agosto de 2019.

Fundación Hilo Sagrado. 20 de septiembre de 2017. *Fundación Hilo Sagrado*. Disponible en <http://www.fundacionhilosagrado.org/fhs>. Consultada el 22 de agosto de 2018.

Mochila Bags. *About the Wayuu Women*. 20 de septiembre de 2017, Mochilabags.com. Disponible en <https://www.mochilabags.com/about-us/>. Consultada el 5 de septiembre de 2018.

Procuraduría delegada para la defensa de los derechos de la infancia, la adolescencia y la familia. *La Guajira: pueblo wayuu, con hambre de dignidad, sed de justicia y otras necesidades insatisfechas*. Bogotá, 2016. Disponible en [https://www.procuraduria.gov.co/portal/media/file/Informe\(1\).pdf](https://www.procuraduria.gov.co/portal/media/file/Informe(1).pdf). Consultada el 2 de agosto de 2019.

Tiendas virtuales de mochilas wayuu

Putchipuu. *About-us*. Putchipuu.com. 21 de septiembre de 2017. Disponible en <https://putchipuu.com/pages/about-us-1>. Consultada el 21 de septiembre de 2018.

Wayuu Made. *Wayuu People, Wayuu Made*, 20 de septiembre de 2017. Disponible en <http://wayuumade.com/wayuu-people/>. Consultada el 16 de mayo de 2018.

Wayuu Tribe. *Wayuu People, Wayuu Tribe*, 20 de septiembre de 2017. Disponible en <https://wayuutribe.com/pages/about-wayuu-women>. Consultada el 10 de septiembre de 2018.

Entrevistas

Comunicación personal. Doña Altagracia, Cabo de la Vela, La Guajira, 13 de febrero de 2016.

Comunicación personal. Representante de la empresa Cerrejón, Riohacha, La Guajira, 6 de octubre de 2016.

Comunicación personal. Doña Joro, Riohacha, La Guajira, 5 de octubre de 2016.

O que aprendemos quando “artesanamos” juntas!

*Edla Eggert*¹

Existe um processo invisível de aprendizados que acontecem durante a produção das peças produzidas nos ateliers. O objetivo desse texto é apontar alguns argumentos que temos desenvolvido ao observar o contexto de um atelier e dialogar com artesãs sobre a fabricação de peças têxteis. Observamos que, tanto na costura, passando pelo bordado e chegando à tecelagem entre outros trabalhos artesanais, podemos dizer que há momentos de silêncio, e outros de conversas sobre amenidades, mas há também conversas técnicas da feitura das peças, bem como, outros diálogos mais densos que envolvem situações da vida de cada uma das artesãs presente na cena da artesanaria. E é sobre todos esses momentos que gostaria de apresentar alguns recortes de diálogos produzidos com três tecelãs.

Observar o saber fazer de um atelier

Ao longo de quase 10 anos tenho acompanhado especialmente o trabalho de 4 tecelãs num atelier do Município de Alvorada, região metropolitana de Porto Alegre capital do Estado do Rio Grande do Sul². É um atelier que não possui tradição familiar, ou seja, as tecelãs desse local não aprenderam o ofício junto as suas mães e avós, e sim, aprenderam com uma mestra, Vera Junqueira, o atual nome do atelier. Inicialmente, ela produzia as

¹ Professora na Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil. Pós-doutora pelo Programa de Estudos da Mulher da Universidade Autônoma Metropolitana-Xochimilco, México. E-Mail: edla.eggert@gmail.com

² O estado do Rio Grande do Sul está situado no extremo sul do país, compondo um dos três estados da região sul, faz divisa com o Estado de Santa Catarina ao norte e possui fronteira com a Argentina a Oeste e o Uruguai ao Sul e o Oceano Atlântico a Sudeste. Segundo os dados do último censo (2010) é o Estado com a segunda menor mortalidade infantil do país (11,4 óbitos/1.000); com uma população de idosos superior à de crianças desde 2009 e demonstra que a expectativa de vida aumentou e que o estado diminuiu o número de nascimentos;

peças solitariamente, e à medida que foi sendo reconhecida pelo seu trabalho, recebia muitos pedidos e desse modo precisou de ajuda para concluir as encomendas de peças em tecelagem manual. Minha chegada até esse atelier se deu por meio de um contato que fiz junto à Cooperativa Rio Grandense de Artesãos – COOPARIGS, pois a intenção era pesquisar como se dava o processo de ensino e de aprendizagem num atelier. Na época, no ano de 2007, a vice-presidenta, ao ouvir meu relato sobre as intenções investigativas, respondeu prontamente: “eu sei onde tu poderás fazer tua pesquisa: no atelier Vera Junqueira, em Alvorada”³. E foi assim que iniciou esse processo de idas e vindas junto a esse grupo de mulheres. E é com base nele que apresento a seguir algumas memórias e reflexões.

Inspiro-me nas reflexões de Michel de Certeau⁴ sobre as justificativas que o levaram a produzir, com sua equipe, as pesquisas da invenção do cotidiano, as artes do fazer na vida ordinária. No meu caso, as pesquisas que tenho desenvolvido junto ao atelier remetem à vida ordinária de aprendizagens do trabalho artesanal feito por mulheres. Um “ordinário” tramado por mãos femininas, que trabalham em ateliers têxteis e que são produtoras de conhecimentos a partir de um fazer que sabem por ofício.

Conhecimentos que Maurice Tardif chama de saberes experienciais ou práticos, porque são desenvolvidos no trabalho cotidiano. Segundo ele, são os que “brotam da experiência e são por ela validados. Eles incorporam-se à experiência individual e coletiva sob forma de *habitus* e de habilidades, de saber fazer e de saber ser”⁵.

Ou ainda, tramo com Ivone Gebara que pensa a produção do conhecimento das mulheres por meio de uma “epistemologia da vida ordinária”⁶. E assim como Mónica Nepote⁷, partilho da suspeita de que nos fazeres entrecidos de trabalhos com fios, as mulheres e, em especial, as dos setores mais oprimidos, apontam novos movimentos de resistência e de organização na direção de perspectivas de um outro mundo. Pensar sobre

a taxa de alfabetização da população de 10 anos de idade ou mais é superior à brasileira e permanece entre as cinco melhores do país; está em sexto lugar no item de saneamento básico e possui uma população aproximada de mais de 5 milhões de habitantes. Confira: <https://www.ibge.gov.br/institucional/o-ibge.html> ; https://www.fee.rs.gov.br/wp-content/uploads/2014/12/201412173_fee-cenarios-rs_site.pdf.

³ <https://www.verajunqueira.com.br>

⁴ Michel de Certeau. *A invenção do cotidiano. 1. As artes do fazer*, Petrópolis, Vozes, 2011.

⁵ Maurice Tardif. *Saberes docentes e formação profissional*, Petrópolis, Vozes, 2014. pp. 38-39.

⁶ Ivone Gebara. “As epistemologias teológicas e suas consequências”, em Eliana Neuenfeldt, Karen Bergsch e Mara Parlow (orgs.). *Epistemologia, violência, sexualidade: olhares do II Congresso Latino-Americano de Gênero e Religião*. São Leopoldo, Sinodal, 2008.

⁷ Mónica Nepote. “Tejer las redes del cuidado”, em Anuska Angulo e Miriam Mabel Martínez, *El mensaje está en el tejido*, Ciudad de México, Futura Textos, 2016.

esse tipo de trabalho tem, para mim, uma implicação pedagógica, desde a experiência de aprender olhando como se faz até a experiência criadora do erro que, às vezes, obriga a desmanchar uma peça. Mas nesse atelier observei que, quando o erro é identificado, é possível ajustar tecnicamente uma peça em construção porque a tecelã é hábil o suficiente para consertar o erro na peça em pleno processo de produção. E desse modo, ajusta a peça de tal forma que, mesmo as pessoas com o conhecimento técnico artesanal da tecelagem têm dificuldade em perceber o ajuste.

Foi com essas tecelãs que percebi o quanto era importante explicar para elas (e para mim também!) como eu trabalhava metodologicamente na pesquisa. Fiz isso, quase um ano e meio depois quando já me conheciam o suficiente, por meio de caderno com anotações que havia feito, observações participantes, e lhes entreguei com quadro sistematizado, com adescrição dos processos que nomeei como pedagógicos. E em seguida propus realizar uma entrevista coletiva por meio de um Grupo de Discussão⁸.

Ao suspeitar que o conhecimento das artesãs é um conhecimento marginal, invisibilizado e pouco reconhecido, nessa entrevista pedi para que me falassem sobre como viam seu trabalho. Em especial, nesse grupo, as artesãs analisaram o espanto de suas amigas e também de familiares sobre o que era tecer uma peça manualmente. “Por isso que às vezes quando vêm as revistas aí que o Rm manda, eu levo pra casa, mostro pra todo mundo. Tá aqui a prova. E fotos nossas do trabalho. Tá aqui. Itália, exportação. Digo: se quiser entra no site pra vê como é verdade!” – Bf.

E em outra parte da discussão as tecelãs relataram que ao irem pela primeira vez a uma feira de artesanato na capital Porto Alegre, tiveram um impacto muito positivo ao verem as próprias peças expostas no stand do Atelier em que elas trabalham. Nesse momento da entrevista perguntei se o trabalho artesanal poderia ser considerado arte.

Df: Eu olho como arte. No começo até se torna sendo mais. Mas conforme passando os anos acaba sendo só um trabalho. Que nem eu falei, a gente foi lá na feira, a gente viu, né. Aquela coisa: nossa! Foi a gente que fez! Eu acho que é uma arte. Tu lida com o fio, o tecer. As vezes as pessoas param: mas como é que tu faz isso aqui? Quando eu entrei aqui eu perguntei: como é que tem um fio que passa por cima? Como é que trama isso? Então é uma arte. Tu sabe as cor, tu sabe o trabalho, como que tu faz uma manta. Então é uma arte. Eu acho que é uma arte. Uma coisa é tu ir numa loja e comprar uma manta, outra coisa é tu fazer. Então acaba sendo uma arte, tu conhece o trabalho. Tu chega numa loja, tu sabe do que é feito aquela roupa, do que é feito aquela manta, aquela almofada. Então se torna uma arte. E sabe principalmente que é tu que faz, né.

⁸ Wivian Weller e Nicholle Pfaff (orgs.). *Metodologias da Pesquisa Qualitativa em Educação: Teoria e Prática*, Petrópolis, Vozes, 2010.

A análise que a tecelã realiza sobre o seu saber fazer, ao se repetir muitas vezes, passa a ser considerado trabalho. Poderíamos pensar que é uma compreensão de que o trabalho e a arte são coisas distintas e quase opostas, no sentido de que a repetição do fazer as peças se transforma em algo enfadonho, o *tripalium* do trabalho no dia a dia; e o reconhecimento desse processo se dá para a tecelã quando ela identifica em sua narrativa a observação e admiração de uma peça artesanal na loja, feita por ela. Ou seja, distancia-se do que produz para apontar e dizer: eu sei fazer, tenho o domínio da técnica, no caso, o domínio do saber fazer. Por outro lado, uma vez identificada a técnica do saber fazer uma peça, por meio da reflexão, faz com que aos poucos a peça seja percebida como arte. E por outro lado há, a compreensão de que quando a ação passa a ser repetitiva, ela vira trabalho, propõe a compreensão de que a arte deveria ser algo sempre novo.

Em outra parte do Grupo de Discussão elas analisaram que, ao saírem juntas para uma feira de artesanato realizada em Porto Alegre, ficaram muito surpresas em encontrar muitas peças artesanais de vários estados brasileiros e também de países da América Latina. E entre distintos grupos elas contaram que ficaram muito impactadas ao constatar que as peças do próprio atelier eram muito lindas e bem feitas! Esse foi um dos objetivos do passeio: conhecerem a feira onde suas peças estavam expostas e à venda.

Sf: Tudo vira arte, basta tu saber fazer, né.

Df: Sim, ter criatividade. O principal a gente aqui sabe. Aí as vezes a gente pensa: a gente tá aqui no fundo de um pátio, em Alvorada. Mas aqui acaba chegando muitas coisas pra nós. Através da Vf através das técnicas, acaba vindo outros conhecimentos pra gente. E bem ou mal, cada uma pega esses conhecimentos. É que nem a Cf falou, a gente vê uma peça: ficaria melhor assim, ficaria legal assim. E isso é um conhecimento, é uma arte que a gente acaba tendo pela função do trabalho. A gente não se toca disso né, a gente fica acomodadinha no mundinho ali, mas que nem foi lá, a gente saiu, a gente viu lá o pessoal, a pintura, trabalho com barro, agente acaba tendo conhecimento.

Nos fundos de um pátio onde há um atelier e as mulheres estão reunidas para tecer, há trocas de saberes e técnicas, há compromisso de peças sendo tecidas e finalizadas. A percepção de que muitas coisas chegam nesse atelier em forma de conhecimento e que cada mulher administra isso de um jeito, demonstra a consciência do momento em que aconteceu a narrativa. Ou seja, aconteceu o dizer de si mesmas, que parece avaliativo quando o mundinho da comodidade foi denunciado a partir do passeio realizado na feira em Porto Alegre e outras coisas foram vistas e agora analisadas no grupo.

O excerto a seguir remete a parte final da entrevista transcrita:

Y⁹ – Isso tudo faz parte de uma sistematização né. São etapas, na verdade. A gente estuda isso né, metodologicamente. Assim como vocês tem de botar o fio no urdume, preparar o urdume, a gente também faz uma sequência de coisas que precisam ser feitas né. Então tudo é conhecimento. Tá gurias? Obrigada!

Foi com essa constatação que concluí uma das entrevistas realizadas com as tecelãs no ano de 2009 no atelier Vera Junqueira e, por meio dela, analisei experiências do trabalho artesanal. Saliento que, o que vivi nessa investigação observando o movimento de acompanhar as aprendizagens num atelier é o que intitulei nesse texto de “artesanar juntas”.

Por vezes quando eu repetia a pergunta às tecelãs sobre como faziam determinada peça ou determinado manuseio, e elas pacientemente contavam algum novo aspecto para mim, percebia o quanto de conhecimento tácito estava presente nos relatos. O atelier Vera Junqueira foi, durante esses quase 10 anos de convívio e de observação participante, uma mistura de aprendizagens narradas e tecidas ponto a ponto.

No atelier é que foi possível identificar o que também a pesquisa de Richard Sennett aponta sobre o conhecimento tácito.

Teoricamente, a oficina bem gerada deve equilibrar conhecimento tácito e explícito. Os mestres devem ser insistentemente induzidos a se explicar, para expressarem o conjunto de passos e soluções que absorveram em silêncio – se pelo menos forem capazes de fazê-lo e o quiserem. Boa parte de sua autoridade deriva do fato de enxergarem o que os outros não enxergam, sabendo o que não sabem; sua autoridade torna-se manifesta em seu silêncio.¹⁰

Cada uma de nós “artesanou” peças diferentes nesse tempo de pesquisa. Eu contava a elas como funcionava o processo metodológico de fazer pesquisa de um modo menos neutro e mais comprometido com a realidade que nos cerca, e elas permitiram que eu entendesse a complexidade pedagógica que somente intuía quando entrei lá pela primeira vez e retornei sempre de novo, como ato repetitivo quase tornado automático. Só não

⁹ Nas transcrições as pessoas foram identificadas por Abreviações, a entrevistadora Y sou eu, seguindo as orientações da proposta de WivianWeller (2006). – A citação de nomes deve ser cautelosa, mesmo quando as entrevistadas autorizam o uso dos nomes próprios no Termo Livre e Esclarecido. Em nosso caso temos mantido as abreviações dos nomes delas como de fato são, porém quando são citados outros nomes locais dentro das falas delas eu fiz uma desidentificação.

¹⁰ Richard Sennett. *O artífice*, Rio de Janeiro, Record, 2 ed., 2009. p. 93.

se tornou invisível porque, pensado coletivamente, tornando-o assim, de certa forma, uma experiência mediadora de processos educativos que analiso com Cheron Moretti em outro texto:

a experiência é uma categoria explicativa que pode ser compreendida a partir de diferentes perspectivas – aqui, no entanto, é histórica, tanto vivida quanto percebida; a experiência pode ser produzida como ausência, assim como pode ser falseada ante as ideologias “invisibilizadoras” das mulheres; as mediações educativas e pedagógicas possuem como ponto de partida e de chegada práticas sociais; a experiência, portanto, pode ser mediadora dos processos educativos e pedagógicos na relação complexa de interdependência entre classe, raça/etnia e gênero.¹¹

Esses momentos vividos no atelier produziram complicitades e foram chaves para uma recriação de um fazer pensar das experiências “artesanadas” juntas. A medida que identificamos os modos de saber fazer pensamos e é possível afirmar que tivemos outras percepções da produção artesanal que cada uma de nós faz. Com toda certeza um espanto sobre o que tudo tem sido produzido para além das peças tecidas pelos fios que nos tramam.

Considerações finais

Nossas conclusões são que os momentos vividos durante a pesquisa foram produzidos em ritmos distintos em cada encontro com o grupo. E algumas coisas foram acontecendo de um modo um tanto quanto inconscientes, são chaves para diferentes interpretações que, se destacadas e relidas, podem contribuir para a recriação de um fazer pensar as experiências que “artesanamos” juntas. E, ao identificarmos esses modos de fazer pensar, parece que uma outra percepção se instala sobre dinâmica dos grupos de produção artesanal. Um espanto sobre o que tudo é produzido para além das peças.

¹¹ Cheron Moretti e Edla Eggert. “Mulheres, Experiência e Mediação: encontros possíveis/necessários(?) entre a cidadania e a pedagogia”, em Danilo Streck, Telmo Adams e Cheron Moretti (orgs.). *Pesquisa-educação: mediações para a transformação social*, v. 1, Curitiba, Appris, 2017, pp. 45-65.



Foto 1. Exposição, Tecelãs desafiam a Educação de Jovens e Adultos, imagem de Suzana Pires. Alvorada, RS, 2016.

Aprendi que as vezes os silêncios e os olhares não encontram palavras que possam traduzir a experiência dos encontros no atelier.

Referências

Certeau, Michel de. *A invenção do cotidiano. 1. As artes do fazer*, Petrópolis, Vozes, 2011.

Gebara, Ivone. “As epistemologias teológicas e suas consequências”, em Eliana Neuenfeldt, Karen Bergsch e Mara Parlow (orgs.). *Epistemologia, violência, sexualidade: olhares do 11 Congresso Latino-Americano de Gênero e Religião*. São Leopoldo, Sinodal, 2008.

Moretti, Cheron e Edla Eggert. “Mulheres, Experiência e Mediação: encontros possíveis/necessários(?) entre a cidadania e a pedagogia”, em Danilo Streck, Telmo Adams e Cheron Moretti (orgs.). *Pesquisa-educação: mediações para a transformação social*, v. 1, Curitiba, Appris, 2017.

Nepote, Mónica. “Tejer las redes del cuidado”, em Anuska Angulo e Miriam Mabel Martínez, *El mensaje está en el tejido*, Ciudad de México, Futura Textos, 2016.

Sennett, Richard. *O artífice*, Rio de Janeiro, Record, 2 ed., 2009.

Tardif, Maurice. *Saberes docentes e formação profissional*, Petrópolis, Vozes, 2014.

Weller, Wivian. “Grupos de discussão na pesquisa com adolescentes e jovens: aportes teórico-metodológicos e análise de uma experiência com o método”, em *Educação e Pesquisa*, v. 32, n. 2, São Paulo, maio/agosto, 2006.

_____ e Nicholle Pfaff (orgs.). *Metodologias da Pesquisa Qualitativa em Educação: Teoria e Prática*, Petrópolis, Vozes, 2010.

Mantas traperas¹, tradición textil en manos de mujeres

*Paula Larghero, Hersilia Fonseca,
Cecilia Jones y Virginia D'Alto²*

Introducción

Las mantas traperas son colchas de retazos dispuestos en sucesivas capas, se aprovecha la ropa vieja, telas o materiales ya en desuso, a veces con partes tejidas a dos agujas o crochet, fabricadas para cubrir necesidades de abrigo. Esta tradición está asociada a las grandes oleadas migratorias que llegaban desde Europa y que Uruguay recibió durante los siglos XIX y XX, al igual que el resto de América. Este vínculo está presente en casi todas las regiones del mundo que tienen mantas traperas en su tradición.

La investigación³ acerca de la realización de mantas traperas en Uruguay tuvo y tiene el objetivo de poner en valor una práctica poco difundida fuera del ámbito doméstico local, amenazada por los avances tecnológicos y la sociedad de consumo. Asimismo, busca difundir y extender la experiencia en otras localidades, dando a conocer diferentes técnicas y diseños, posibilitando así el acercamiento entre personas y grupos que la practican.

¹ La palabra “traperas” deriva de la palabra “trapo”, que es un harapo o ropa vieja en desuso. Tiene raíces similares a las *quilts* en los Estados Unidos, las *boro* en Japón, las *waggas* australianas, el *trapunto* en Italia o las almazuelas en España.

² Paula Larghero, licenciada en Ciencias Antropológicas, UDELAR; Hersilia Fonseca, licenciada y profesora de Historia, UCUDAL; Cecilia Jones, ingeniera agrónoma, UDELAR / maestra en Ciencias, Universidad de Minnesota; Virginia D'Alto, gestora cultural, estudiante del posgrado Diploma en Gestión Cultural, UDELAR. Correo: hersiliaster@gmail.com

³ El resultado de esta investigación se publicó en julio de 2011. El libro recoge material gráfico, testimonios e historias de mantas traperas. Paula Larghero *et al.* *Mantas traperas. Tradición textil en manos de mujeres*, Montevideo, MEC/Fondos Concursables para la Cultura, 2011.

A partir del interés por las expresiones locales de esta tradición textil, el equipo de investigación⁴ comenzó a recopilar historias y anécdotas de mantas traperas y a interesarse por identificar la producción de estas mantas genuinamente locales.

Durante 2009, 2010 y 2011 se recorrieron distintos puntos del país, realizando visitas a hogares rurales y a grupos de mujeres que mantienen vigente la tradición de las traperas.

Las mantas traperas en Uruguay están asociadas a lo utilitario, hechas para cubrir necesidades y quizás esto explique que no hayan alcanzado el estatus artístico de otras regiones. Sin afán estético, pero con sentido utilitario, las mantas traperas logran de todos modos crear una estética propia e inconfundible, identificable por su técnica, materiales y diseño.

No son objetos del pasado o decorativos, sino parte de la vida diaria; por un lado, mantas rurales, confeccionadas por personas que viven en el aislamiento propio de ese medio y, por otro, una confección asociada al trabajo comunitario y social, ligado a iglesias, tanto metodista como católica. Las mantas realizadas se entregan a las personas que por diferentes razones (falta de abrigo, inundaciones) las necesitan.

María del Carmen de la iglesia metodista, de Montevideo, nos comenta:

Esta manta la armé con retazos que tiré en el piso, toda con ropa vieja. La hice con vestidos míos viejos, esa tela a rayitas era un vestido que yo quería mucho, no está unido con ningún criterio. Lo iba uniendo con alfileres en el piso, lo único que está entero es el forro, una gente me lo dio de una fábrica que había cerrado, es un fieltro entero. No hay ningún diseño. Y no tenía la menor idea de lo que era un *patchwork*. Todas las telas son usadas, lavadas, planchadas y usé pedazos de fieltros en los lugares que me faltaban. De esto hará unos 40 años.⁵

Por otra parte, Artemia de la parroquia Nuestra Señora de Guadalupe, Aiguá, Maldonado, nos da el siguiente testimonio:

⁴ El proyecto fue presentado a los Fondos Concursables para la Cultura (Ley N° 179300) 2010, Área Memoria y Tradiciones, que organiza el Ministerio de Educación y Cultura del Uruguay, y fue calificado con el máximo puntaje. Fue declarado de Interés Cultural por el Ministerio de Educación y Cultura, DC 459/2010 el 16 de junio de 2010. En una segunda etapa presentamos un proyecto para realizar talleres en diferentes localidades de Uruguay (Castillos, en Rocha; Villa Jardines de Pando, en Canelones y Aiguá, en Maldonado), que también obtuvieron el apoyo de los Fondos Concursables 2012, cuyo producto fue el cortometraje *Mantas traperas, imágenes de una tradición*. Tráiler del documental: <https://vimeo.com/309006031>.

⁵ Entrevista realizada por las autoras a María del Carmen, integrante del grupo *Ubuntu* de la iglesia metodista del Uruguay en su casa del Cerro.

Nosotros fuimos muy pobres, y me gustaba más ayudar a los pobres, no me gustaba la confección, es mucho trabajo pa' mí, dije yo; más bien, hago acolchados. Y bueno... salí con un cuaderno, todo por allá, por el barrio, averiguando a ver quién precisaba acolchados. Y entonces me fueron diciendo todos los que precisaban, los más pobres... e hicimos como 200 acolchados, hicimos.

Y los dábamos, en ese tiempo los regalábamos. Cada quince días yo llamaba a tres o cuatro vecinas para ir haciendo los acolchados y aprontaba para hacer dos juntos, cada vez que venían las otras.⁶

Por su parte, Alda Inés de Soriano dice al respecto:

Tengo una madre descendiente de italianos, de éstos que ven una semilla y la entierran y ven qué sale. El italiano es lo que tiene, planta todas las semillas que tiene a mano. De allí esto de hacer algo con ropa usada; de un trapito que se avejentó le da por lavararlo, cortarlo y usarlo para hacer mantitas. Mi madre se llamaba Rosa Blanca, ella nos hizo las mantas y nosotros nos tapamos con eso. Éramos cinco hermanos. Papá trabajaba en el campo. Vivíamos en Portones de Haedo, en el Rincón de las Gallinas, a unos 30 kilómetros de Mercedes, bien cerca del río Uruguay y el río Negro.

Tengo el recuerdo de que mi mamá hacía las mantas de pedacito a pedacito, iba usando los colores, que quedaran más prolijitos, más bonitos. Con el tiempo se van gastando y se van arreglando, para mí es porque viene de una sangre extranjera, que aprovechaban todo. Yo crié hijos afuera, pero no tuve necesidad de hacer las mantas.

Recuerdo a mamá haciéndolas [...] En aquel tiempo no había radio ni televisión, y se sentaban en rueda para cenar o para rezar, o las conversaciones que ahora no existen. Era muy lindo, ahora no hay ese diálogo. Esa colcha chica que hice es porque se tapaban las rodillas con esa mantita cuando se hacían esas rondas de charlas.

Mamá hizo unas cuantas mantas, le llamábamos acolchado porque ella las hacía rellenas de buzos de lana que ya no se usaban. Los lavaba, planchaba, los abría, les hacía un hilván y como había hecho esa colcha en retazos, ponía de los dos lados la manta de retazos y de relleno los buzos. Si se rompían, se cosían, recuerdo que mi mamá los remendaba, tenían que durar.

Mamá cosía y nos hacía un vestido en el día y nosotras le enhebrábamos la aguja, estábamos con ella, por eso aprendimos, también ella tejía para nosotros y para Manos del Uruguay⁷ más adelante. Para nosotras tejía hasta las tres de la mañana.⁸

⁶ Entrevista realizada por las autoras a Artemia, fundadora del grupo, en su casa de Aiguá.

⁷ Manos del Uruguay es una organización sin fines de lucro, que funciona como cooperativa, creada en 1968 con la finalidad de mejorar la calidad de vida de las mujeres del interior del Uruguay; se valoran sus saberes artesanales y se utiliza la materia prima que caracteriza al campo uruguayo, la lana. Véase <https://www.manos.com.uy/sobre-manos-del-uruguay/>.

⁸ Entrevista realizada por las autoras a Alda Inés en Montevideo.

Antecedentes históricos

En el siglo XIX y hasta mediados del XX, Uruguay recibió gran cantidad de inmigrantes de muy diverso origen, pero más que nada españoles e italianos, anglosajones y alemanes. Estas migraciones en aluvión formaron la población de Uruguay, junto a un porcentaje importante de afrodescendientes (9%), y un porcentaje menor de mestizos e indígenas. Es de destacar que los pobladores originarios de esta región no desarrollaron el arte textil como otras zonas de América.

Los inmigrantes que llegaban por mar a Montevideo o por tierra desde Brasil, para luego desparramarse por todo el territorio, dejaban atrás su patria, su rincón en el mundo, su familia y, unida al dolor de abandonar sus raíces, sólo tenían la esperanza que los animaba hacia un nuevo hogar. Junto a estos sentimientos, eran portadores de su cultura y de sus costumbres. No menos importante, traían consigo sus útiles de trabajo, ya fueran agricultores, comerciantes o artesanos, conscientes de que les esperaban tiempos difíciles: herramientas de labranza, semillas, recetas culinarias o telas formaban parte de esas escasas y preciadas posesiones.

Se estima que la cantidad de españoles, por tomar un caso, que cruzaron el Atlántico hacia América entre finales del siglo XIX y principios del XX es de unos tres millones: “Su partida afectó de modo gradual, aunque persistente, a la sociedad española y, del otro lado del mar, a la de las naciones receptoras [...] El éxodo en masa de España hacia América constituye una de las facetas más singulares de la historia social contemporánea del país”⁹.

De esa enorme cantidad de personas que tuvieron que emigrar de España, quizás un porcentaje muy bajo se estableció en Uruguay, pero para un territorio pequeño y despoblado fue un impacto significativo. “El Uruguay de 1830 apenas contaba con 70,000 habitantes. El de 1875 poseía ya 450,000 y el de 1900, un millón. El espectacular crecimiento —la población se multiplicó por 14 en 70 años— no tenía parangón en ningún país americano...”¹⁰

Llegaban a un país que todavía ofrecía tierra suficiente para trabajar, en un medio rural que aún no había entrado en la modernización. La influencia de los propios inmigrantes es decisiva en el proceso de modernización que se inicia a partir de 1870, nueva etapa de la revolución industrial en Europa.

⁹ Nicolás Sánchez Albornoz (comp.). *Españoles hacia América: la migración en masa, 1880-1930*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, (col. Alianza América).

¹⁰ José Pedro Barrán. *El nacimiento del Uruguay moderno en la segunda mitad del siglo XIX*, 1995.

En Uruguay, la vida en el campo era dura y violenta, se vivía en aislamiento y las guerras aún tardarían en cesar. Es en este contexto que los inmigrantes deben insertarse y trabajar para vivir. En estas condiciones parece inevitable desarrollar una cultura en la que se le sacara provecho a cuanto material hubiera, dándole un nuevo uso. Las telas –así como las herramientas o los utensilios de cocina– también son parte de esos materiales que se conservan y se reutilizan. Esta tarea de reciclar, de reutilizar toda prenda en desuso no sólo era una tarea determinada por la necesidad, sino también una manera de entretenimiento y de socialización.



Foto 1. Integrantes del taller de mantas traperas, colonia Miguelete.
Imagen de Paula Larghero.

El siguiente relato es de Silvia, de la ciudad de Salto, Uruguay:

BREVE HISTORIA DE UNA MANTA DE AMOR

Me resulta raro..., removedor, traer de mis recuerdos el lejano invierno de 1974... o fue en 1975, no lo sé con certeza, pero sí recuerdo que era un invierno muy frío, muy húmedo y el penal de Paso de los Toros no era un lugar acogedor. Las condiciones de vida eran difíciles, pero entre todas las cincuenta presas políticas que estábamos recluidas en el sector izquierdo sobrellevábamos la situación, aunque parezca una paradoja, con alegría. Teníamos diversas razones para que fuera así, una de ellas era el sostén de la familia. Madres, padres y hermanos regularmente se acercaban para visitarnos haciendo

todos los esfuerzos necesarios y mucho más que eso. Mi madre me hizo una manta que me abrigó hasta mi liberación en abril de 1977. La hizo con frazadas viejas, buzos de lana y una tela que envolvía todo eso, además del amor con el que estaba confeccionada y la preocupación de que yo no pasara frío en las noches de aquel penal que, la verdad, entre la humedad y el frío, eran bastante crudas. Pesaba una enormidad y le pusimos un nombre a la manta. Parafraseando al grupo Aguaviva (un grupo español muy conocido en aquella época) que cantaba una canción que decía:

“Veinticuatro bofetadas... veinticinco bofetadas... después mi madre a la noche me pondrá en papel de plata...”, nosotros la bautizamos como la “veinticuatro toneladas”, por el peso que tenía y por la relación con la madre y el cuidado a un hijo en situación difícil. Cuando salí, la manta la dejé para las compañeras que quedaron en el penal. Laura, ‘la Coco’, se la llevó a Punta de Rieles (otra cárcel de mujeres), cuando a fines de ese año las trasladaron a todas. No sé qué pasó con la manta, seguramente abrigó a muchas compañeras más durante esa larga noche que fue la dictadura.

Recordarlo me emociona, mi mamá está viva y muy viejita, le voy a contar que su manta va a ser motivo de registro histórico. La va a dejar muy contenta.¹¹

Antecedentes de las mantas traperas

Al investigar los orígenes de estas mantas, el camino nos fue guiando hacia América del Norte. En los Estados Unidos y Canadá el *quilting* fue introducido por inmigrantes ingleses y holandeses llegados a ese territorio entre fines del siglo XVIII y fines del XIX. Esta técnica ha tenido un desarrollo explosivo desde los años 70 del siglo XX en adelante. Se logra así revalorizar estas expresiones textiles en sus muy diferentes formas.

Al rastrear en el pasado pueden encontrarse las huellas del uso de mantas hechas con partes/retazos/pedazos de tela en el norte de África, Turkestán, Persia, Siria, Japón, India y China. En cada país se adaptó a los medios y necesidades de cada sociedad: en Italia se le llamó *trapunto*, que une dos capas sin relleno. En Francia, el *piqué de Marseille* y el *boutis* pueden llegar a confundirse ya que ambas surgen en Marsella en el siglo XV.

En Japón las mantas traperas se llaman *boro* y en Australia, *wagga*. En España se les conoce como *almazuelas*, derivada de la palabra *almazala* o *almazalla* que significa “saco de lona o de arpillera que, relleno de paja u hojas de maíz, sirve de colchón a los jornaleros del campo”. Es sorprendente la similitud de las mantas traperas en tan diversos lugares del mundo.

¹¹ Testimonio de Silvia Pose recibido por las autoras mediante correo electrónico, luego de un encuentro en la muestra de mantas traperas en la ciudad de Salto.

Los cambios en el mundo y en Uruguay

La primera revolución industrial se produce principalmente en Inglaterra y se relaciona con cambios en la maquinaria utilizada en la industria textil; en la segunda, los cambios llegan al resto de Europa y se produce la aceleración de los tiempos de producción gracias a que comenzó a hacerse en serie. A mediados del siglo XIX la aparición de la máquina de coser producida en serie por Isaac Merrit Singer provocó un cambio sustancial al hacerse más sencilla la tarea de crear prendas para el abrigo de la familia, tanto en talleres como en el hogar.



Foto 2. Angélica. Manta trapera, Rincón de Aparicio (Maldonado). Imagen de Cecilia Jones.



Foto 3. Rocío. Revés de manta trapera. Castillos (Rocha). Imagen de Paula Larghero.

Otra de las consecuencias es la aparición de nuevos materiales en el siglo XX que provocaron nuevos cambios en la producción textil, especialmente en la actividad manual y artesanal. La producción sencilla, barata, creativa y diversa, hecha por mujeres y en menor medida por varones, dio paso a la producción industrial, perdiéndose originalidad y calidez.

A fines del siglo XX y principios del XXI todo lo hecho con las manos, artesanalmente, vuelve a recuperar su valor, siendo apreciado en todo el mundo y, dentro de ese proceso, las mantas traperas deben lograr recuperar su espacio, unidas al auge de lo textil.

La industria textil en Uruguay

En Uruguay, la historia de la industria textil tuvo altibajos desde mediados del siglo XIX, dependiendo de las dos grandes guerras mundiales y la crisis de 1929. Internamente influyeron otras variables como la producción lanera nacional, la importación de algodón y las políticas proteccionistas del Estado. En los primeros años del siglo XX se fundaron las empresas textiles más importantes de Uruguay, como Campomar y Soulas y La Aurora, que concentraron gran cantidad de mano de obra y agregaron valor a la cadena. “La crisis de los años treinta obligó al país a replegarse hacia adentro y lo hizo poniendo el acento sobre nuevos puntos de apoyo, comenzó el proceso de sustitución de importaciones [...] la política proteccionista del Estado...”¹².

A mediados de los cincuenta comienza el debilitamiento de la protección estatal al sector, que unida a la recesión económica de 1980 y 1982, llevan a que éste entre en crisis. Mientras tanto, en la industria textil mundial surgen nuevas fibras y tejidos que provocan cambios en la producción y variedad de telas nunca antes imaginables.

Poco a poco las fibras sintéticas importadas, más baratas, más livianas, de fácil lavado y secado rápido, pasan a ser más populares que los abrigos de lana.

En los hogares, la confección casera de colchas de retazos forma parte del pasado. A esto se sumó el hecho de que el tiempo disponible de la mujer en el hogar disminuyó, ligado a su entrada en el mercado de trabajo. Estos cambios se reflejaron en las mantas traperas, quedando relegada su confección principalmente al ámbito rural, donde la mujer siguió ocupándose de la economía doméstica.

¹² Comisión Inversiones y Desarrollo Económico (CIDE). *Estudio económico del Uruguay*, Montevideo, 1963.

Arte y traperas

La manta traperera ha sido elemento inspirador de destacadas artistas uruguayas, entre las que se encuentran Lacy Duarte, quien representó a Uruguay en la quincuagésima primera Bienal de Venecia (2005) con una instalación cuyo eje son las mantas traperas, temática en la que trabajaba desde 1990. En su obra recoge lo femenino, lo rural y la tradición que heredó de su madre.¹³

También la artista Margaret Whyte, quien con prendas usadas muy valiosas para ella, creó un mundo textil propio, inspirado en su abuela, lejana y presente a un tiempo, al transmitirle en su infancia el gusto por estas tareas.¹⁴

El encuentro/los encuentros

En el transcurso de la investigación realizamos entrevistas a personas que confeccionan mantas traperas. Las localizamos gracias al método del “boca a boca”, recorrimos muchos kilómetros del territorio uruguayo, nos perdimos en más de una oportunidad, conocimos parajes urbanos y rurales. Nuestras visitas eran coordinadas de antemano, pero aun así nuestra llegada despertaba gran curiosidad. En general les resultaba difícil creer que las mantas traperas fueran motivo de interés. Debido a esto, los encuentros eran siempre muy cautelosos al principio, pero luego la comunicación se distendía y empezaban a fluir los relatos, las historias, las anécdotas familiares que nos hacían viajar juntas al pasado, como si las mantas fueran alfombras mágicas, capaces de trasladarnos a través del tiempo y las costumbres.

La visita a los grupos que confeccionan mantas traperas en forma comunitaria supuso una dinámica diferente. La visita se extendía, compartíamos el almuerzo o el té, con delicias tradicionales que preparaban para nosotras. Era un encuentro con tradiciones que vienen de lejos.

Por lo general trabajan en sus casas lavando y preparando las telas para las mantas y se reúnen una vez a la semana para la confección. Vimos que en varias oportunidades comercializan las mantas traperas a precios muy bajos para generar ingresos económicos a sus comunidades. Es una actividad que realizan desde hace muchos años y nos

¹³ Para mayor información acerca de Lacy Duarte, véase www.lr21.com.uy/mujeres/183995-lacy-duarte-en-venecia. Consultada el 3 de agosto de 2019.

¹⁴ Para mayor información acerca de Margaret Whyte, véase <https://ladiaria.com.uy/articulo/2015/1/audacia-mullida/>. Consultada el 3 de agosto de 2019.

relatan que comenzaron esta actividad guiadas por sus madres o abuelas. Tienen muy diferentes maneras de confeccionarlas, a mano o a máquina. En general trabajan con materia prima donada por los habitantes de sus comunidades.

De estos encuentros, charlas, intercambios, nos hemos enriquecido mutuamente. Hasta el día de hoy continuamos las actividades relacionadas con esta investigación, realizando presentaciones de nuestra colección itinerante tanto en Uruguay como en Buenos Aires, talleres con jóvenes liceales o con mujeres jóvenes que han empezado a descubrir la riqueza y belleza de este mundo en apariencia tan modesto. También ha sido presentada en encuentros internacionales en Costa Rica, México, Turquía y Chile.



Foto 4. Taller de mantas traperas, iglesia Valdense, colonia Valdense. Imagen de Paula Larghero.

Paradójicamente, ante la búsqueda actual de limitar el impacto que tiene sobre la naturaleza la cultura del consumo, viejas soluciones toman nuevos contenidos. Cierta cultura de la austeridad y de la reutilización que practicaban los inmigrantes en el uso de los bienes hechos por el ser humano o los creados por la naturaleza, parece ser una respuesta adecuada en nuestros días.

El fundamento mismo de las mantas traperas, la reutilización y recuperación es la característica que reubica esta actividad en la cultura del reciclaje del siglo XXI.

Referencias

- Barrán, José Pedro. *El nacimiento del Uruguay moderno en la segunda mitad del siglo XIX*, 1995. Disponible en <https://www.rau.edu.uy/uruguay/historia/Uy.hist3.htm>
- Barrios Pintos, Aníbal. *El silencio y la voz: historia de la mujer en el Uruguay*, Montevideo, Linardi y Risso, 2001.
- Beardsly, John *et al.*, *The Quilts of Gee's*, Atlanta, Bend Publisher, Tinwood Books, 2002.
- Beaudry, Mary C. *Findings. The Material Culture of Needlework and Sewing*, New Haven, Yale University, 2006.
- Comisión Inversiones y Desarrollo Económico (CIDE). *Estudio Económico del Uruguay*, Montevideo, 1963.
- D'Alto Oberti, Virginia. "Investigación de las mantas traperas en el Uruguay", ponencia presentada al Primer Congreso Latinoamericano de Gestión Cultural, realizado en Santiago de Chile, del 23 al 27 de abril de 2014.
- Larghero, Paula, Hersilia Fonseca, Cecilia Jones y Virginia D'Alto. <http://mantastraperas.blogspot.com/>. Consultada el 23 de julio de 2019.
- _____ *et al.* *Mantas traperas. Tradición textil en manos de mujeres*, Montevideo, MEC/Fondos Concursables para la Cultura, 2011.
- Sánchez Albornoz, Nicolás (comp.). *Espanoles hacia América: la migración en masa, 1880-1930*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, (col. Alianza América).
- Valdés, Natalia. "No diga *patchwork* porque se dice ALMAZUELA. ¿Dilema lingüístico o dilema técnico?" Disponible en <http://laborbata.blogspot.com/2009/01/no-diga-patchwork-porque-se-dice.html>. Consultada el 23 de julio de 2015.

Entrevistas

Comunicación personal. Alda Inés, Montevideo, Uruguay.

Comunicación personal. Artemia, fundadora del grupo *Ubuntu*, en su casa de Aigúa, Uruguay.

Comunicación personal. María del Carmen, integrante del grupo, en su casa del Cerro, Uruguay.

Testimonio de Silvia Pose recibido por las autoras mediante correo electrónico.

Los sonidos de las mujeres y lo popular

Los sonidos del silencio: música y estética feminista

*María Guadalupe Huacuz Elías*¹

A Violeta Parra por acompañarnos 100 años

Este breve ensayo tiene como finalidad analizar si la música como expresión artística considerada “neutra” ha permitido a las mujeres escapar de las inequidades producidas por la construcción de género. De la mano de las ancestras, reseño algunos de los límites y posibilidades de la creatividad musical de las mujeres, sostengo mis argumentos en los aportes de la estética feminista para tratar de mostrar por qué ellas han estado injustamente invisibilizadas en la historia de la música.

Primer movimiento: *Preludio*

Los caminos recorridos por las estudiosas de la música en relación con la estética feminista y el género, si bien señalan las causas de exclusión de las mujeres en la música, presentan problemas si seguimos concibiendo la producción musical como algo abstracto y asexuado. Por el contrario, la reflexión plantea la necesidad de acercarse a las discusiones feministas en torno a la posición de las mujeres en el arte, desarrolladas por las especialistas desde hace varias décadas que permiten analizar el discurso social que las ha excluido de su participación como creadoras del arte musical.

Al respecto, en 1985 Janet Kaplan apuntaba dos planteamientos en los estudios feministas del arte:

La ginocrítica, que centra su investigación en las mujeres, en donde se rastrean las líneas de influencia e intereses comunes [...] interpretándolas en relación con los contextos sociales en los cuales aparecen y, la crítica feminista, que se interesa por las imágenes

¹ Profesora investigadora del área Mujer, Identidad y Poder del Departamento de Política y Cultura, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco. Correo: uamhuacuz@gmail.com

y estereotipos de las mujeres, las omisiones y conceptos equivocados sobre ellas [...] poniendo al descubierto la mirada patriarcal de muchos de los textos habituales de crítica e historia del arte.²

En este mismo tenor, las especialistas reconocen que uno de los primeros textos de crítica feminista en el arte fue el de Linda Nochlin³, quien se pregunta “¿por qué no han existido grandes artistas mujeres?”⁴. Para responder a su pregunta, la autora propone como posibles vías: añadir sujetos a la historia del arte, esto es hacer una genealogía de las mujeres, construir ejemplos de artistas con talento e indagar la carrera de las artistas, aunque reconoce que estos caminos recurren a un cierto “victimismo”. Otra veta sería señalar el carácter femenino como específicamente diferente al masculino, lo cual identifica que el canon de lo estético está inmerso en concepciones androcéntricas que invalidan la obra de arte producida por mujeres.

Abonando a la discusión, algunas especialistas en el tema insisten en que existe un tipo de genialidad femenina o arte producido por mujeres, construido con base en la experiencia de vida de la artista, por ejemplo, Eli Bartra en su análisis sobre el arte popular imprime esta reflexión a lo largo de su obra⁵, mientras que otras investigadoras aseguran que no existen cualidades de “feminidad” que puedan buscarse para agrupar los estilos de las mujeres artistas, lo que significa que no existe una esencia de feminidad⁶.

Autoras como la historiadora Griselda Pollock en su texto “Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo”⁷ propone modificar el paradigma de la historia del arte, en el sentido de deconstruir la concepción evolucionista de la historia del arte como sucesión de grandes nombres y buscar la diferencia de la expresión, no con base en la biología, sino en las condiciones históricas concretas que han marcado la capacidad creadora de las mujeres y analizar cómo las artistas han tenido un papel importante en el mundo del arte. Actualmente, podemos reconocer que ésta es una tendencia que

² María Guadalupe Huacuz, “Apuntes para una estética musical feminista: *Allegro Ma Non Troppo*”, en Elvira Hernández Carballido (coord.), *Cultura y género. Expresiones artísticas, mediaciones culturales y escenarios sociales en México*, Conaculta, 2011, p. 17.

³ Linda Nochlin, “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?” en Karen Cordero e Inda Sáenz, *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, 1971.

⁴ Traducción en Karen Cordero e Inda Sáenz, *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana, PUEG-UNAM, Conaculta-Fonca, 2007.

⁵ Véase en la bibliografía las publicaciones de Eli Bartra de 2004, 2005 y 2015.

⁶ Linda Nochlin, *op. cit.*

⁷ Griselda Pollock, “Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo”, traducción en Cordero y Sáenz, *op. cit.*

prolifera en los estudios feministas de arte y feminismo, misma que como veremos en el siguiente apartado también se ha desarrollado en el terreno de la estética musical.

Segundo movimiento: *Lentissimo*

La crítica feminista del arte ha sido más tardía en los estudios sobre música que en otras disciplinas. Al respecto, Ramos⁸ señala que la lenta incorporación del feminismo a la musicología supone la desventaja de no contar con una tradición y un conjunto de estudios sobre las mujeres músicas que pueda compararse al de otras disciplinas como la literatura o la historia en general. Sin embargo, a decir de la autora, esta juventud a la par ha provocado que casi desde sus inicios, la musicología feminista esté impregnada del pensamiento posmoderno y viva en estrecha cohabitación con las diversas corrientes de la nueva musicología.

Un estudio pionero sobre el tema fue publicado por Sophie Drinker en 1948 bajo el título *Music and Women* (música y mujeres), en cuyo texto la autora pretendía la incorporación a la historia de la música de grandes compositoras y sus obras maestras. En esta misma línea podemos encontrar los textos sobre la vida de Alma Mahler de Karen Monson⁹ o el de Georgette Épiney-Burgard y Émilie Zum Brunn¹⁰, quienes analizan la obra de cinco monjas beduinas representantes de la música medieval, entre ellas, la más conocida, Hildegarda de Bingen.

En los años ochenta se escribieron algunas obras francesas de crítica a la ópera que marcan los estudios musicológicos feministas. A pesar de que sus autores no eran musicólogos, sino melómanos amantes de la ópera, Catherine Clément y Michel Poizat en su texto demostraron que hay un número considerable de temas por explorar en relación con las representaciones de las mujeres en la ópera, por ejemplo, la pasión desesperada de algunos compositores por la voz femenina; al respecto, el texto de Mari Franco-Lao, *Música bruja. La mujer en la música*, plantea, entre otras cosas, que la voz aguda de las mujeres en la ópera es un significante del dolor de éstas en la sociedad.

En esta misma década se publicaron algunas monografías que descubrían que la música hecha por mujeres era un objeto de estudio serio y de enormes posibilidades; de acuerdo con Ramos¹¹, algunos textos, como los de Carol Neus-Bates, Jane Bowers

⁸ Pilar Ramos. *Feminismo y música. Introducción crítica*, Madrid, Narcea Ediciones, 2003.

⁹ Karen Monson. *Alma Mahler*, Barcelona, Edhasa, 1987.

¹⁰ Georgette Épiney-Burgard y Émilie Zum Brunn. *Mujeres trovadoras de Dios. Una tradición silenciada de la Europa medieval*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1998.

¹¹ Pilar Ramos. *op. cit.*

y Jukith Tik, presentaban una relación entre mujeres y música centrandó sus estudios en la producción de las compositoras. Las estudiosas de la época también se preocuparon por las intérpretes, las orquestas femeninas y las mecenas, entre otros temas. Esta misma autora señala que es a partir de los años ochenta que la musicología feminista experimentó un crecimiento extraordinario, sobre todo en Norteamérica. En Europa la repercusión del feminismo en la musicología ha sido menor y dispersa, en América Latina y el Caribe, escasa y en México prácticamente inexistente.

Cuando se iniciaron las investigaciones sobre estudios feministas en musicología (realizadas con métodos historiográficos tradicionales), el centro de atención eran las compositoras y sus obras. Actualmente, los temas de interés y las metodologías de la musicología feminista son muy variados, por ejemplo: “la exclusión de las mujeres en el repertorio clásico o de concierto”, “problemática de la musicología feminista”, “la hermenéutica y la teoría de los estudios feministas”, “lecturas feministas de la música antigua”, “música popular y música no occidental (etnomusicología)”. Las investigaciones plantean estudios acerca de las actividades musicales de las mujeres en diversas culturas, proponen declaraciones de principios, exponen por qué es necesaria la musicología feminista, cuáles son sus objetivos y su manera de proceder e incluyen una bibliografía y catálogos de compositoras.

A principios de los noventa, Susan McClary publicó el texto *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*, en el cual propone cinco temas para la musicología feminista: “construcciones musicales de género y sexualidad”; “aspectos marcados por el género de la teoría musical tradicional”; “género y sexualidad en la narrativa tradicional”; “música como un discurso marcado por la idea de género” y “estrategias discursivas de las mujeres músicas”.

Más tarde aparecen títulos como *Women and Music. A History*, de Karin Pendle en 1991; *Gender and the Musical Canon*, de Marcia J. Citron en 1993 y *Music and Gender*, editado por Pirkko Moisala y Beverley Diamond en 2000. Las autoras de los textos señalan la complejidad del debate, proponen la importancia de discutir los cánones estéticos musicales, hacer análisis feministas sobre la música instrumental, la situación de las mujeres en la música y las compositoras en su contexto, entre otros tópicos.

Recientemente algunas autoras y autores discuten sobre los puntos de convergencia y divergencia entre la “Musicología gay y lesbiana y la de género”. Estas reflexiones se desprenden de la *teoría queer* y el libro de Philipp Barret cuyo título se tradujo como *Haciendo extraño o Mariconeando el sonido*, que destaca el interés por la relación entre la música, identidad, experiencia y cuerpo.

Otra discusión que se desprende del análisis semiótico y hermenéutico de la música es aquella que versa sobre lo masculino y lo femenino en las composiciones realizadas por los hombres. Al respecto, algunas musicólogas señalan que la crítica feminista de las obras canónicas compuestas exclusivamente por hombres desvía el feminismo musicológico de sus objetivos, esto significaría que no vale la pena continuar buscando el lenguaje femenino de las composiciones hechas por los compositores, sino analizar cómo impulsamos la producción musical de las mujeres en un mundo centrado en cánones estéticos e instituciones culturales fundamentalmente falocéntricas: “La nueva musicología postula otras lecturas del canon, pero incluso las obras más hirientes (para las mujeres) [...] han seguido seduciendo lo suficiente como para no cuestionar su inclusión entre aquellas obras que merecen la pena seguir escuchando”¹².

La musicología feminista vigente está inmersa en el estudio de viejos temas desde un nuevo discurso: las mujeres compositoras, las intérpretes, el público femenino, las representaciones de género (o ideas sobre las mujeres y los hombres desplegadas en las composiciones musicales), el problema de la autonomía de la obra de arte, la relación entre la compositora y su obra y entre su obra y su vida, la terminología de la teoría musical, entre otros tópicos.

Tercer movimiento: *finale allegro ma non troppo*

Pese a los documentos que en otras latitudes ya existen desde el siglo pasado, en América Latina y El Caribe los estudios sobre mujeres, feminismo, género y música son producidos a cuenta gotas y recientemente en Brasil dos títulos llaman la atención, el de Adélia Bezerra de Meneses, *Figuras do Feminino na Cancão de Chico Buarque*, en el que la autora analiza la figura de lo femenino en las letras de canciones del compositor; y dentro de la música de concierto, Dalila Vasconcellos de Carvalho¹³ hace un análisis de la vida cultural brasileña a través de la inserción de las mujeres músicas en ella.

En México podemos encontrar algunos textos sobre mujeres y música: la revista *Heterofonía* dedicó en 1991 un número especial sobre “La mujer mexicana en la música”; también existen algunos estudios sobre compositoras e instrumentistas contemporáneas, como el texto de Clara Meirovich, *Mujeres en la creación musical de México*, que desarrolla la trayectoria laboral de compositoras. Algunos otros textos

¹² *Idem.*

¹³ Dalila Vasconcellos de Carvalho. *O gênero da música. A construção social da vocação, São Paulo*, Alameda Casa Editorial, 2012.

analizan desde los estudios de género la letra de las canciones, como es el caso del trabajo realizado por María del Carmen de la Peza¹⁴ o estudios que pretenden rescatar del olvido a compositoras decimonónicas¹⁵.

En el plano de la “música y feminismo militante”, el colectivo de Mujeres en la Música¹⁶ A. C. ha realizado desde hace varios años en México y recientemente en Santiago de Chile eventos de divulgación de las obras de mujeres compositoras e instrumentistas y seminarios de reflexión académica, tratando de profundizar teóricamente en el significado de elaborar una musicología feminista en la deconstrucción de los paradigmas de la historia de la música, sobre todo mexicana.

Son pocos los trabajos sobre música que desde lo popular se preguntan: ¿las mujeres componen igual o diferente a los hombres?, ¿la interpretación de una partitura será distinta si es ejecutada por un hombre o por una mujer?, ¿el cuerpo sexuado puede marcar diferencias genéricas en la apreciación musical?, ¿será importante hacerse estas preguntas?, ¿cuáles podrían ser los caminos para incursionar en una propuesta estética musical feminista desde lo popular?

Otras preguntas relacionadas directamente con el arte popular vienen a complejizar la reflexión en el sentido de la poca resonancia que tienen las mujeres músicas que han incursionado en el terreno caracterizado por el menosprecio a sus aportes. Esto lo demuestra claramente Vilka Castillo¹⁷ en su texto: “Mujeres y música popular de bandas. Una perspectiva general”.

En el terreno musical, la reflexión se complica, pues a pesar de que, como sabemos, algunas de las obras “clásicas” poseen líneas musicales de cantos populares, la música popular como tal no ha entrado a las grandes salas de concierto, incluso existe una anquilosada discusión académica acerca de lo que en música se denominaría “popular”, generalmente ligado a lo comercial, lo folclórico, etnomusicología, música étnica, etcétera. Los estudios etnomusicológicos han tratado de profundizar en la discusión presentando además una amplia gama de producción artística ligada a la cosmovisión de los pueblos indígenas o de origen afro.

En esta misma línea, algunas propuestas también han tratado de “deconstruir” discursivamente los rasgos patriarcales de las letras de las canciones comerciales-populares que constantemente se reproducen en todos los medios sonoros, en los

¹⁴ Huacuz, *op. cit.*

¹⁵ María del Carmen de la Peza, *El bolero y la educación sentimental en México*, México, UAM-X, 2001.

¹⁶ Para mayor información véase <https://comuarte.org>

¹⁷ Vilka Castillo, “XVI. Mujeres y música popular de bandas. Una perspectiva general”, en Eli Bartra y María Guadalupe Huacuz, *Mujeres, feminismo y arte popular*, México, UAM-La Cifra, 2015, pp. 167-187.

“narcocorridos” o en la música romántica¹⁸. Estas primeras formas musicales en México han sido un “caldo de cultivo” para las investigaciones que, estrictamente hablando, no serían sobre música, sino análisis hermenéuticos de discursos musicales escritos.

Sobre las intérpretes y compositoras de “música popular” –utilizo esta nominación con mucha reserva, sabiendo de la necesidad de su discusión profunda– algunos estudios realizados en los Estados Unidos y México muestran cómo el género marca la posición y construcción social de la vocación artística de las mujeres músicas, incluso respecto a los instrumentos permitidos y prohibidos para ellas¹⁹.

Por supuesto que el rescate de nuestras ancestras músicas, creadoras e investigadoras es fundamental para hacer una genealogía de las mujeres dentro de la música popular. Algunas experiencias de vida y creatividad que podríamos seguir explorando son, por ejemplo, la de la mexicana Concha Michelle, la brasileña Helza Cameu o la chilena Violeta Parra, a quien todas y todos conocemos como una de las mejores expositoras de la música popular, cantante, compositora, poeta y etnomusicóloga (empírica), tal vez la más famosa del pasado siglo y quien recientemente cumplió 100 años de nacimiento. Por el aporte de su obra al arte popular latinoamericano y caribeño entretelado con su incansable lucha social, tendríamos que homenajearla todos los días también como un referente para nuestro trabajo creativo.

¹⁸ Carmen de la Peza. *Op. cit.*

¹⁹ Vilka Castillo. *Op. cit.*

Referencias

- Bartra, Eli. Introducción en *Creatividad invisible. Mujeres y arte popular en América Latina y el Caribe*, México, PUEG-UAM, 2004.
- _____. *Mujeres en el arte popular. De promesas, traiciones, monstruos y celebridades*, México, UAM, 2005.
- _____. “Apuntes sobre feminismo y arte popular”, en Eli Bartra y María Guadalupe Huacuz, *Mujeres, feminismo y arte popular*, México, UAM-La cifra, 2015.
- Bezerra de Meneses, Adélia. *Figuras do Feminino na Canção de Chico Buarque*, São Paulo, Ateliê editorial, 2000.
- Castillo, Vilka. “Mujeres y música popular de bandas. Una perspectiva general”, en Eli Bartra y María Guadalupe Huacuz, *Mujeres, feminismo y arte popular*, México, UAM-La Cifra, 2015.
- Citron, Marcia. *Gender and the Musical Canon*, Washington, Library of Congress, 1993.
- De la Peza, Carmen. *El bolero y la educación sentimental en México*, México, UAM-X, 2001.
- Escorza, Juan José. *Heterofonía. La mujer mexicana en la música*, México, Cenidim, 1991.
- Épíney-Burgard, Georgette y Zum Brunn, Émilie. *Mujeres trovadoras de Dios. Una tradición silenciada de la Europa medieval*. Barcelona, Paidós Ibérica, 1998.
- Franco Lao, Mari. *Música bruja, la mujer en la música*, Barcelona, Icaria, 1980.
- Huacuz, María Guadalupe. “Apuntes para una estética musical feminista: *Allegro Ma Non Troppo*”, en Elvira Hernández Carballido (coord.), *Cultura y género. Expresiones artísticas, mediaciones culturales y escenarios sociales en México*, México, Conaculta, 2011.
- _____. “El arte musical de México, la lectura de Alva Herrera y Ogazón en la transición del siglo XX un preámbulo a los géneros”, en *Primer coloquio de arte y género* (memoria), México, Inmujeres, 2002.
- McClary, Susan. *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1991.
- Meierovich, Clara. *Mujeres en la educación musical de México*, México, Cuadernos de Pauta, Conaculta, 2000.
- Moisala, Pirkko y Diamond Beverley (eds.). *Music and Gender*, Urbana, Chicago, University of Illinois Press, 2000.
- Monson, Karen. *Alma Mahler*, Barcelona, Edhasa, 1987.

- Nochlin, Linda. “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”, en Karen Cordero e Inda Sáenz, *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana, PUEG-UNAM, Conaculta-Fonca, 1971.
- Pendle, Karin. *Women and Music. A History*, Bloomington, Indiana University Press, 2001.
- Pollock, Griselda. “Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo”, en Karen Cordero e Inda Sáenz, *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, México, Universidad Iberoamericana, PUEG-UNAM, Conaculta-Fonca, 2007.
- Ramos, Pilar. *Feminismo y música. Introducción crítica*, Madrid, Narcea Ediciones, 2003.
- Vasconcellos de Carvalho, Dalila. *O gênero da música. A construção social da vocação*, Brasil, Alameda Casa Editorial, 2012.

Un pacto de ternura con la vida, una plegaria al gran espíritu,
corazonando desde las sabidurías insurgentes
de las guardianas y guardianes de la Madre Tierra

*Patricio Guerrero Arias*¹

Escucha el llanto de la tierra, la estamos matando día a día,
es urgente abrir el corazón,
y hacer un pacto de ternura con la vida.
Nuestra madre tierra está muriendo, a causa de la codicia ecocida
de una civilización de muerte, que prioriza el capital sobre la vida.
Es urgente un pacto de ternura, pues la *Pachamama* hoy agoniza,
no puedes quedarte indiferente,
lo que está en juego es la vida, date prisa.

Ya hace mucho nos advirtió el jefe Seattle,
de lo perverso de esta guerra suicida,
todo lo que le ocurra a la tierra,
le ocurrirá a los hijos de la tierra.
La tierra no pertenece al hombre,
el hombre pertenece a la tierra,
lo que le haga a la tierra el egoísmo,
del hombre sólo se lo hace a sí mismo.

Esto sabemos, todo va enlazado como la sangre que une a una familia, todo va enlazado.
Todo lo que le ocurra a la tierra, le ocurrirá a los hijos de la tierra. El hombre no tejó la
trama de la vida, el es sólo un hilo, lo que hace con la trama, se lo hace a sí mismo.

Cuanto daño está haciendo la arrogancia,
del hombre al creerse amo de la vida,
su ansia de poder y de dominio,

¹ Cantautor, poeta, cantacuentos ecuatoriano. Doctor en Estudios Culturales Latinoamericanos por la Universidad Andina Simón Bolívar. Profesor de la Universidad Politécnica Salesiana. Correo: patoguerrero@gmail.com

ha transformado la madre tierra en mercancía.
Es por eso que el mundo está muy enfermo,
que la madre tierra hoy agoniza,
el hombre es un devorador que no se sacia,
pues le importa más el dinero que la vida.
A la codicia del capital poco le importa,
que está provocando un cataclismo,
el mayor enemigo de la vida, ha sido, es y será el capitalismo.

El canto de los ríos ha enmudecido,
ya no se oye la risa de las cascadas,
los océanos están siendo asesinados,
están matando el espíritu del agua.
Mientras se inundan amplias zonas del planeta,
De la sabiduría del jefe Seattle.
De la sabiduría del jefe Seattle.
De la sabiduría del anciano guaraní Karai Miri Poty
a causa de la ciencia de la guerra,
en otras ya no cae el semen de la lluvia,
para fecundar el vientre de la tierra.

Nunca como ahora la tierra está tan amenazada. Os pido que nos ayudéis a preservar estos
lugares con toda la energía que encierran. Que nos ayudéis a conservar el agua en su
pureza, porque el agua contiene un poder de curación. El agua clama porque sufre
a causa de todas las impurezas que se vierten sobre ella, los árboles también sufren al
ser abatidos.

Que nuestros corazones se abran para escuchar lo que las plantas y los animales,
desde su profundo dolor quieren decirnos.
Al romper el lazo sagrado con la vida,
hemos olvidado una cósmica certeza
la naturaleza puede prescindir del hombre,
pero el hombre nunca de la naturaleza.
Apartado de la naturaleza,
el corazón del ser humano se endurece,
así solo se irrespetará a sí mismo,
y a todo aquello donde la vida crece.

En nombre de la modernidad y del progreso,
matamos la sinfonía de la vida,

mientras estamos hablando aquí sentados,
millones de árboles en el mundo son talados.
Desiertos de muerte hoy han crecido,
pues se arrasan, bosques, selvas y montañas,
¿qué mundo vamos a dejar a nuestros hijos?,
así no tienen posibilidades de un mañana.

La codicia ha hecho que perdamos el sentido de la espiritualidad,
estamos alterando el orden cósmico,
condenando a muerte a la humanidad.

Las guerras sólo traen más guerras, nunca traen la paz. Sólo uniéndonos en una paz espiritual
con amor en el corazón los unos hacia los otros, amor en nuestros corazones hacia el
Gran Espíritu y la Madre Tierra, podremos salvarnos del terrible Día de Purificación
que está ante nosotros.

Oramos para equilibrar la tierra, una vida en paz y para dejarle un mundo hermoso a los
niños que todavía no nacieron. Sabemos que ustedes tienen buenos corazones, pero los
buenos corazones no son suficientes para ayudarnos con estos grandes problemas si nos
quedamos ahí sólo sentados.

Las industrias de la muerte están matando,
lo poco de ozono que nos queda,
el calentamiento global quema al planeta,
pero el corazón del ser humano se congela.

De la sabiduría Apache

De la sabiduría Mohawk

De la sabiduría Sioux

Dan Evehema, Sabio Hopi

Estamos respirando aires de muerte,
ya no miramos cielos azules sólo bruma,
el smog ensombrece el mundo y nos oculta,
la luz de las estrellas y la luna.

No podemos seguir sembrando muerte,
pues será muerte lo que cosecharemos,
si seguimos depredando así a la vida,
en poco tiempo todos nos extinguiremos.

El poder como siempre con la muerte,
quiere colonizar por entero la vida

quiere robarnos no sólo el agua de los ríos,
sino también, el amor, la esperanza y la alegría.
No dejemos que nos roben la alegría,
pues todos debemos cumplir un mandato cósmico,
y es que tenemos el deber de ser felices,
para poder celebrar la sagrada fiesta de la vida.
Siempre nos han usurpado la tierra, el aire, los bosques,
el agua, las selvas, la libertad,
pero lo que el poder nunca podrá usurparnos,
son nuestros sueños, la ternura, la dignidad.
No permitamos que nos arrebaten el beso de la luna,
el calor radiante del padre sol, la húmeda caricia del mar;
el aroma del canelo y la sombra del pewuen,
alimento de nuestra esperanza.

No sólo el aire, la tierra, y los océanos,
sufren a causa de la contaminación,
lo más triste es que ésta ya ha llegado,
a contaminar también el corazón.
Somos indiferentes ante el dolor del mundo,
vemos en el otro a un enemigo, no a un hermano,
no nos importa que millones de niños mueran de hambre
ni que entre la basura sobrevivan seres humanos.

El capital no sólo deforesta las selvas,
los sueños también son deforestados
no sólo contamina los mares,
los espíritus también están contaminados.
Es urgente una ecosabiduría del espíritu,
una alteridad biocósmica que nos permita
dialogar con amor y con respeto,
con todo aquello donde la vida palpita.
De la sabiduría Amaútica de los Andes
Chamalú, Amawta andino
De la sabiduría Guaraní
De la sabiduría Mapuche.

Hoy no se trata sólo de sembrar árboles,
sembremos sueños, esperanzas, ilusiones,

no basta con reforestar los suelos,
sobre todo, hay que reforestar los corazones.
El anciano sabio Karai Miri Poty nos recuerda:
Que debemos aprender a crear, a ser nuestra propia agua,
nuestro propio sol, nuestra propia tierra.
Que para ello debemos aprender a caminar por nuevos caminos.
Que los seres humanos debemos reencauzar nuestro camino
y nuestro caminar.
Que la única forma de reencauzar el camino es desde la fuerza del corazón,
y para ello, hay que tener siempre encendido fuego en el corazón,
que no debemos dejar que nunca este fuego se apague.
Que tenemos la gran responsabilidad de ser guardianes del fuego del corazón, para que esté
siempre encendido, iluminando nuestros pasos y caminos por la vida,
pues sólo así podremos reencontrarnos con los demás, con los otros,
pero sobre todo, podremos reencontrarnos con nosotros mismos.
Que el espíritu de la palabra, que da vida al fuego del corazón,
hará posible que podamos conversar con amor y con respeto,
con el espíritu de la tierra, de la naturaleza y el cosmos.

Escucha Gran Espíritu esta plegaria,
que cantamos para sanar la tierra,
haz comprender al corazón humano,
que se está matando a sí mismo en esta guerra,
Es urgente, dice Karai Miri Poty,
curar de la madre tierra sus heridas,
rezar por el bienestar del mundo,
si queremos seguir tejiendo la vida.
Los Guardianes de la Tierra nos enseñan,
desde el profundo dolor de su vivencia,
que si queremos salvar la madre tierra,
debemos ser puentes para una buena existencia.
Sólo cuando se haya talado el último árbol,
sólo cuando se haya envenenado el último río,
sólo cuando se haya pescado el último pez;
sólo entonces descubrirás que el dinero no puede comerse.
En nuestra forma de vida, en nuestro gobierno, en cada decisión que tomamos, siempre
pensamos en la séptima generación que ha de venir.

Cuando caminamos sobre la Madre Tierra,
siempre posamos nuestros pies con cuidado,
porque sabemos que el rostro de las generaciones futuras
De la sabiduría del anciano guaraní Karai Miri Poty
De la sabiduría del anciano guaraní Karai Miri Poty
De la sabiduría del anciano guaraní Karai Miri Poty
Profecía de la sabiduría Cree
nos está contemplando desde debajo de la tierra.
Nunca les olvidamos.

Sólo si sanamos primero nuestro propio corazón,
podremos sanar el corazón de la Madre Tierra que hoy agoniza,
por la ambición de quienes sólo les interesa el poder y la riqueza.
Ya es hora de que comprendamos,
que si no hacemos un urgente pacto de ternura con la vida,
desde la fuerza espiritual del corazón,
no tendremos posibilidades para seguir tejiendo,
la trama sagrada de nuestra existencia.

La civilización de muerte de occidente
es un callejón que ya no tiene salida,
la esperanza está en las sabidurías insurgentes
de los pueblos a los que se les negó la vida.
Necesitamos con urgencia de guerreras,
de la tierra, del amor y la alegría,
que enciendan fuego en sus corazones
y militen tercamente por la vida.

Hermanos no nos queda mucho tiempo,
la muerte nos acecha día a día,
es urgente hacer un pacto de ternura,
y empezar a CORAZONAR la vida.
Desde Kitwa. “La tierra del Sol Recto”
En el décimo Pachakurik
de nuestra era andina
Oren Lyons, de los Onondaga
ama Nicolaza Toctaguano. Mujer medicina del Pueblo Panzaleo.

Fronteras líquidas en (con) las artes

¿Borrar fronteras?: arte popular y artesanías

*Eli Bartra*¹

Voy a presentarles una serie de reflexiones en torno a la concepción del arte popular y la validez, o no, de crear o reconocer fronteras, reales, imaginarias o conceptuales, en pleno siglo XXI.

Se piensa que lo deseable es ir hacia un mundo globalizado que, a mi modo de ver, seguramente será cada vez más plano y chato, sin diferencias ni matices. Se dice que los géneros –como los conocemos– no deberían existir, pues la diferencia oprime. En efecto, las diferencias han sido la base del sexismo, del racismo, del clasismo... Algo semejante pasa con el arte popular, se presume que si sólo existiera un arte, todo sería más amable, igualitario y menos discriminatorio. ¿Es así?

Las fronteras no son, ni deben ser, como el muro que quisiera Trump. Las fronteras geopolíticas marcan, de manera convencional, los límites de los Estado-nación. Otras fronteras son los límites entre dos cosas diferentes casi siempre determinadas socialmente. Por ejemplo, puede hablarse de fronteras entre las disciplinas o entre las culturas.

Pienso que las fronteras, en ciertos casos, pueden representar una recuperación identitaria. Ésta ha sido la historia reciente de los pueblos indios y de los pueblos negros de América Latina y el Caribe. Quieren fronteras que los demarquen de la identidad mestiza dominante, de la ideología del mestizaje, quieren colocar una frontera bien clara entre sus identidades –en tanto indios(as) y negros(as)– y las otras que les han sido impuestas desde hace más de 500 años. Quieren fronteras lingüísticas para que se respeten sus lenguas originarias, quienes las poseen. Han reivindicado su identidad étnica o racializada, quieren recuperar un nombre y un lugar propio, marcando diferencias,

¹ Mexicana, doctora en Filosofía. Coordinadora del doctorado en Estudios Feministas, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, México. Correo: ebartra@correo.xoc.uam.mx

por lo tanto, fronteras. Desgraciadamente, poco han conquistado, se trata de una larga lucha. Como ha dicho Ileana Almeida: “Tiene que haber una frontera para que se dé la interculturalidad”².

En otras latitudes también se libran batallas sólo remotamente semejantes, pues significan cuestiones identitarias. A modo de ejemplo, parte de la población de Catalunya (perteneciente de manera autónoma a España) pretende independizarse, romper cadenas y no se lo permiten. Buscan su identidad, su libertad, al colocar unas fronteras alrededor de un territorio (ya de por sí dividido artificialmente entre dos países: Francia y España). Buscan las fronteras simbólicas de la independencia, de la libertad, para integrarse a la Unión Europea sin fronteras.

Luego entonces, en este mundo, ya en pleno siglo XXI, resurge la anciana problemática de las fronteras. En todos los campos, en la realidad social y en la geográfica tanto como en la virtual. Hay quienes ponen fronteras geográficas y hay quienes quieren quitarlas.

Las personas están migrando más y más en todo el globo, las identidades dentro de las naciones se tornan cada vez más complejas. Los exilios, voluntarios, forzados o del tipo que sea, son nuestro presente. Si hablamos de exilio, ¿no hablamos acaso al mismo tiempo, indefectiblemente, de fronteras?

Sin embargo, las fronteras, como dije, son variadas y complejas. Por ejemplo, el vestido es la frontera entre el cuerpo desnudo y el cuerpo vestido. Harto diferentes entre sí, siendo uno y el mismo. El vestido separa al cuerpo con ropa del cuerpo sin ropa. El vestido lo cubre de la desnudez y representa los límites entre la desnudez y el cuerpo vestido. El vestido representa una frontera que es preciso entender, conocer, que causa conflicto a algunas personas y que encanta a otras. En el arte (incluido el arte popular), el desnudo femenino tiene una historia muy distinta al de las mujeres vestidas. Y es probable que en el desnudo quede claramente establecida la cosificación de las mujeres.

Entre el arte popular y el arte ilustrado se ha presentado siempre la guerra de fronteras. ¿Dónde empieza uno y acaba el otro? ¿Cuándo se divorciaron y de qué manera? En cada época histórica y en cada lugar la relación ha variado. Hoy en día la interacción, armónica o conflictiva aparece de diversas maneras. Hay arte popular tan sofisticado, tan perfecto técnicamente, tan caro, tan refinado, tan artístico, que ya difícilmente cabe dentro de la categoría de arte popular, pero ahí está. Es el caso de las vasijas de barro de Juan Quezada de Mata Ortiz, quien recibió en México el Premio Nacional

² Ileana Almeida. “Repensando la interculturalidad desde las culturas indígenas: lo político entre las mujeres”, ponencia presentada en el Tercer Coloquio *Mujeres, feminismo y arte popular*, Quito, 17 de agosto de 2017.

de Artes y Tradiciones Populares 1999, o de las figuras de barro de Alfonso Castillo, quien también fue premiado con el mismo en 1996. Las piezas de uno y otro, artesanalmente elaboradas, son únicas, originales y sin valor utilitario (como el arte ilustrado), aunque se inscriben dentro de un conjunto de obra que se compone de piezas semejantes, que a su vez son elaboradas, asimismo, por gran cantidad de otros artesanos y artesanas de la localidad. Lo único, entonces, no es tan único, sino que se encuentra subsumido en la creación colectiva de un pueblo. No obstante, el origen de clase de sus creadores sella las obras: son consideradas arte popular, a pesar de que su precio sea altísimo, además de las otras características que señalé y, por eso, se asemeje al arte ilustrado. Las fronteras operan ahí, aunque problemáticas.

Es así que existe una frontera entre arte popular y arte ilustrado, ni duda cabe. También existe una entre arte popular y artesanías, aunque ésta se vea más difusa y aun más ambigua que la otra. También se crea entre artesanías y manualidades. La frontera entre arte popular y arte ilustrado es claramente de clase. En la otra (arte popular y artesanías), en cambio, no existe la frontera de clase, pues tanto el arte popular como las artesanías comparten el mismo origen de clase social. No así su función. El arte popular tiene principalmente (no únicamente) una función estética y las artesanías (aunque sean estéticas) tienen de manera primordial una función práctico-utilitaria. Pero, como digo, esa frontera no es para nada rígida, sino más que laxa. Las manualidades son un “entretenimiento” para las amas de casa que “no tienen nada que hacer” y así se divierten. No son catalogadas como artesanías porque no quieren e inventan razones extravagantes, pero hay una frontera que las aparta de lo demás.

Una de las formas en que la frontera entre las artes se vuelve difusa es por medio del sincretismo artístico, ya sea que el arte popular esté impregnado de arte moderno o contemporáneo o que estos últimos integren al arte popular. Los pasadizos de ida y vuelta son múltiples, por lo que las fronteras, que en un momento dado parecen claras, también se vuelven borrosas. En México tenemos el caso de dos mujeres —entre otras—, Yosi Anaya y Claudia Fernández. Sobre esta última escribe Cynthia Martínez en este mismo libro.

Yosi Anaya incorpora, en sus instalaciones, figuras de barro elaboradas por artesanas de un pueblo de Veracruz, Aguasuelos, y crea textiles como huipiles mexicanos en serigrafía con los cuales viste a las muñecas-campana de barro. El resultado son significativas propuestas artísticas multimedia, pues también incorpora videos. Ella borra más de una frontera para entregarnos una obra acabada que, sin embargo, se inscribe dentro del arte contemporáneo ilustrado. No es arte popular, aunque lo incluya, lo mismo que Claudia Fernández. Ellas exhiben en museos y galerías de arte, no en mercados en donde podemos encontrar las artesanías y el arte popular que utilizan.

Dice el crítico de arte paraguayo Ticio Escobar: “El objeto deviene artístico al ser ubicado en cierto contexto: no sólo en cuanto se *muestra* allí, sino en cuanto hace saber que allí está ubicado. Es la idea de posición en cierto plano lo que opera el extrañamiento: esa turbia maniobra con la que opera el arte”.³

A fin de cuentas, las fronteras sirven a las identidades. Ésa es una de sus funciones colaterales, porque en realidad sirven, más que nada, a los poderes, trátense de arte, de género o de geopolítica. El arte lleva apellidos que implican fronteras, como he señalado: popular, ilustrado... también el género: hombre, mujer, trans... las etnias tienen fronteras lingüísticas, de usos y costumbres, de cultura. Los sujetos racializados conllevan fenotipos que los identifican y que marcan una frontera entre unas personas y otras, se trata de una identidad racializada. El problema grave es que diferencia no debería significar opresión y discriminación.

Sin embargo, es justo en virtud de esta carga identitaria que define, que conjunta lo común, que es posible hablar de arte popular distinto del arte ilustrado, de arte de las mujeres, distinto del de los varones, y podemos hablar de pueblos negros o indios diferentes a los mestizos. La blanquitud también conforma un conjunto de sujetos racializados que en nuestra región han sido dominadores, desde la colonización. Además de todas estas fronteras existen, desde luego, las de clase social. Fronteras, todas ellas, que se manifiestan y expresan de múltiples y diversas maneras en las artes.

Otras fronteras atraviesan, asimismo, al arte popular: aquéllas entre trabajo manual y trabajo intelectual, así como la de artesanado *versus* industria o la de tradición e innovación. El arte popular ha sido encasillado en lo manual, lo artesanal y lo tradicional. Aunque hoy en día esto se haya revolucionado y tengamos el arte popular que surge de proyectos tales como “Innovando la tradición”.

Bienaventuradas ciertas fronteras. Me parece que en las artes visuales, las que separan arte ilustrado, arte popular y artesanías son necesarias en aras de una mayor claridad sobre los productos elaborados. Por ejemplo, poner de manifiesto la condición de clase detrás de las artes. Distintas son cada una de estas artes con determinadas características y conjuntarlas sin distinción no ayuda en nada, sino que confunde. No facilita su conocimiento, al contrario. Igualarlas no hace que una canasta de mimbre se venda al precio de un cuadro de Diego Rivera. De la mismísima manera que la diferenciación genérica en el interior de las artes todas y particularmente en el arte popular viene a clarificar el campo de estudio. Precisamente porque quienes producen este arte se encuentran agazapados detrás del neutro concepto de pueblo. Resulta crucial entender

³ Ticio Escobar. *La mínima distancia. Cuatro ensayos*, Matanzas, Ediciones Matanzas, 2010, p. 34.

que además de todas las fronteras que he mencionado hay la de género. Cada género produce lo que produce de acuerdo con su *experiencia* de vida. El arte popular de las mujeres se halla incrustado en experiencias de vida distintas de las de los varones. Y son estas experiencias, traducidas a un lenguaje artístico, lo que nos ofrece un arte popular en femenino. En virtud de lo mismo, también son importantes las fronteras que demarcan el arte feminista del que no lo es.

Asumir las diferencias que a menudo significan identidades distintas, culturales, étnicas o de género es crucial. Así como es fundamental para las mujeres asumirse como sujetos generizados, distintos de otros géneros, con características –la mayoría impuestas, pero características al fin– específicas. Desde el registro individual de lo genérico, las mujeres pueden embarcarse en un largo y tortuoso proceso de crítica y transformación hacia lo que elijan ser, hacia lo femenino recreado o hacia otras identidades genéricas.

Me parece básica la revalorización de todo cuanto hay de marginado y despreciado por los poderes, entre lo que se halla el arte popular, un arte de segunda, frente al llamado gran arte.

Sin embargo, al revalorar esto no significa que se subsume a lo que domina. No significa que las mujeres debamos ser como los hombres, que el arte popular sea considerado arte ilustrado y las artesanías, arte. Tampoco que las clases trabajadoras se vuelvan burguesas y dominadoras. El asunto está en que la vida sea igual de buena para todo el mundo, que la clase trabajadora viva como la burguesa sin entrar en un proceso de dominación. Que la burguesa viva trabajando, como la trabajadora. Que las mujeres tengamos las mismas libertades y las mismas obligaciones que los hombres, considerando las diferencias. Las diferencias existen hoy por hoy y no todas hay que aniquilarlas. No es deseable achatar y homogeneizar el mundo. Las buenas artesanas deben ser reconocidas tanto como los llamados “maestros” artesanos. Hay que reivindicar al arte popular en femenino. Todo ello conforma, sin duda, *una utopía*.

Referencias

- Almeida, Ileana. “Repensando la interculturalidad desde las culturas indígenas: lo político entre las mujeres”, ponencia presentada en el Tercer Coloquio *Mujeres, feminismo y arte popular*, Quito, 17 de agosto de 2017.
- Escobar, Ticio. *La mínima distancia. Cuatro ensayos*, Matanzas, Ediciones Matanzas, 2010.

La artista como frontera:
del coleccionismo a la reescenificación del arte popular.
Claudia Fernández y su exposición *Ceremonia*
en el Museo Tamayo

*Cynthia Martínez Benavides*¹

Los museos son espacios arquitectónicos o virtuales que tradicionalmente se ocupan de exhibir objetos diversos, sirven para conducir la mirada desde determinados horizontes que destacarán el punto de vista artístico, histórico, social o político de lo que se muestra con la finalidad de crear sentido a quien los visita. Son espacios consagratorios, ya que el hecho de formar parte de sus salas de exposición y de su programación implica haber cruzado un umbral entre el mundo cotidiano y el espacio simbólico. ¿Qué acciones son necesarias para que un objeto común pueda formar parte de este nuevo espacio de significación? Este texto quiere compartir una serie de reflexiones que se desprenden de la obra de Claudia Fernández (Ciudad de México, 1965) y de su exposición más reciente, *Ceremonia*, que albergó el Museo Rufino Tamayo de Arte Contemporáneo en la Ciudad de México, de mayo a julio de 2017. *Ceremonia* reúne objetos de arte popular pertenecientes a la colección particular de Fernández, así como de otros coleccionistas, y que la artista coloca en escena para propiciar nuevos relatos, permitiendo que objetos que tradicionalmente son excluidos del espacio de exhibición del arte contemporáneo sean reunidos aquí y estimulen una experiencia distinta a quien los mira.

La artista y su juego con los objetos

Desde el inicio de su trayectoria artística, Claudia Fernández recurre a los objetos cotidianos como signos para referirse a distintos aspectos de la vida. Ella espera que sirvan para provocar juegos de significados a partir de su naturaleza, la cantidad y/o el número, su tamaño o el entorno de exhibición. Uno de los primeros reconocimientos que recibió

¹ Artista visual mexicana, maestra en Comunicación y Lenguajes Visuales. Jefa de la sección de actividades culturales de la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco. Correo: cyntmtz@hotmail.com

fue en 1996 en la Tercera Bienal FEMSA al recibir el Premio de Adquisición en Instalación por su obra *El alimento*. En esta obra, Claudia Fernández coloca sobre un lienzo cuadrado y blanco de tres por tres metros, cerca de un centenar de objetos diversos: un anafre, una báscula, una carriola vacía, una pala, una carabina, dos sombreros, un galón de plástico, pares de zapatos usados, una televisión, la réplica de la Venus de Milo, un sofá para niños, una maceta vacía con forma de garza, y 50 platos de barro ensartados por una cuerda asemejando un collar monumental. Recargada sobre el muro reposa una gigantesca cuchara de peltre junto al collar, saco, falda y zapatos de la artista.

Estos objetos y muchos otros, que pudieron haber sido recogidos en lotes baldíos, mercados de pulga, casas abandonadas y/o en basureros de la ciudad, fueron cubiertos de una fina capa de pintura azul cerúleo con pintitas blancas asemejando los platos de metal esmaltado de uso doméstico que conocemos como “peltre”. Acompaña a este grupo de objetos una foto de la artista que se recuesta a un lado de la cuchara gigante, con su ajuar de peltre. *El alimento* es una obra que conmueve, hace visible y estético aquellas cosas demasiado comunes y abandonadas. La foto de la artista exhibida junto al universo de cosas “peltrificadas” nos muestra su pequeñez, nos transmite el exceso de objetos que nos rodean.

En una exposición de 1998, en el Palacio de Bellas Artes, Fernández volverá a recurrir a estos objetos de falso peltre, ahora siendo los soportes varios pares de zapatos fotografiados en lugares emblemáticos de México, como en las Pirámides de Teotihuacán o en el Centro Histórico. De este juego entre los objetos y la escala escribe Raquel Tibol:

El personaje de Claudia interpretado por Claudia no se rebela contra la domesticación, sino que decide llevarla consigo: se viste de peltre a costa de su condición humana, que se empequeñece a medida que aumenta el poder impositivo de las cosas.

Encarrerada en la dinámica de ampliar los asentamientos y valores de lo hogareño, incluidas las vestimentas, Claudia Fernández se hizo representar por zapatos de ella y de seres allegados para una confrontación entre lo monumental y ese adminículo que nos ayuda a plantar los pies en tierra.

Llevó la colección de calzados disfrazados de peltre hasta Teotihuacán y allí los instaló para tomarles una fotografía, todo lo distorsionada que se pudiera, para igualar en lo posible la base de la pirámide y la superficie de asentamiento del calzado. La confrontación entre la pirámide y los adminículos personalísimos dio por resultado una arqueología utópica. Los vestigios de futuras excavaciones (metafóricamente hablando) darán la real dimensión física de nuestra presente individualidad en el contexto del núcleo familiar.²

² Reseña de Raquel Tibol. Véase <http://www.proceso.com.mx/177703/paloma-torres-y-claudia-fernandez-en-diferencias-reunidas>. Consultada el 10 de agosto de 2017.

Al incluir el lenguaje propio de la fotografía como escaparate para el objeto, Claudia Fernández logra potenciar el significado del objeto en sí, permite no sólo retratar la historia propia del objeto usado y someterlo a un proceso de cambio de identidad mediante la pintura que hace que se asemeje a algo que no es, sino que introduce –como lo hizo con la cuchara y el collar monumental– un recurso a escala.

En un trabajo posterior intitulado *Abstraction in Action: La belleza oculta*, del año 2000, Claudia Fernández comenzó el registro fotográfico de las fachadas de las casas y de las puertas de las cocheras de la clase media urbana. Reunió decenas de imágenes a color que colocó en mosaicos para evidenciar los patrones de un diseño o el gusto de todo un sector social, nuevamente introdujo el recurso a escala, ya que un conjunto de imágenes de cocheras fue reproducido al tamaño de una baraja. Sobre esta serie ella comentó:

Yo trabajo mucho con cosas abstractas, pero que provienen de la realidad más cotidiana y que son muy comunes y vulgares, pero trato de ver la abstracción en esas cosas, y me interesa mucho hablar de la idiosincrasia que hay detrás de las formas, de los significados o de cuestiones sociales, económicas, que hay detrás de cosas estéticas.

Si te fijas cada quien tiene una muy subjetiva idea de la belleza: la fachada que es lo que se quiere mostrar a los demás, es una combinación de elementos eclécticos que son lo [*sic*] quieren expresar, es una expresión muy particular de cada propietario [...] Siento que ya hay demasiados objetos en el mundo y demasiada arquitectura, o sea ya no necesitamos más, ya no necesitamos construir más cosas, necesitamos rescatar y modificar para la vida de hoy, pero pues ya no necesitamos construir más cosas, eso es uno de los grandes problemas de la destrucción de la naturaleza.³

Me interesa recalcar que su comentario con respecto al exceso de objetos en el mundo le sirve para que busque dar una nueva vida y/o diseño a aquello que ya existe. En su trabajo se adivina una preocupación por situar la relación de las personas con los objetos: a la par de su trabajo artístico desarrolla proyectos socioculturales en los que emplea a jóvenes para restaurar muebles *vintage* y también para elaborar objetos de decoración con materiales de desecho y reciclaje⁴. En la acción de restaurar muebles, se irá vinculando con objetos artesanales de oficios extintos que comenzará a coleccionar.

³ Entrevista con Claudia Fernández en su estudio con motivo de la exposición *Abstract Possible*, montada en el Museo Tamayo en 2011. Véase [//abstractpossible.org/2011/04/29/claudia-fernandez-2/](http://abstractpossible.org/2011/04/29/claudia-fernandez-2/). Consultada el 28 de mayo de 2017.

⁴ Proyecto *Meteoro de Artes y Oficios* que ella impulsa.

Curar al objeto para restituir su entorno

Los objetos son las expresiones materiales de la cultura, pueden transmitirnos algo de información acerca del entorno físico donde se originaron, sobre el uso que se le dio, así como de su producción y circulación. En el trabajo temprano de Fernández, su atracción hacia los objetos producidos industrialmente nos transmite el gusto y los valores de cierto sector social pocas veces atendido por el arte contemporáneo: la clase media mexicana. Cuando Fernández aprecia el patrón de las puertas de las cocheras, también se refiere al valor que se le da a la fachada como símbolo de prosperidad, a la tendencia de lo abstracto como expresión de lo moderno y sitúa en el tiempo al aluminio como material de construcción en los años setenta y ochenta del siglo pasado.

A través de los muebles restaurados, Fernández puede reunir determinados objetos para reactivar el vestíbulo de la Sala de Arte Público Siqueiros o ampliar el efecto que produce entrar en contacto con objetos situados en determinada época, como lo hizo en la magnífica muestra del Dr. Atl exhibida en el Centro Cultural Tlatelolco, ambos centros emblemáticos para el arte actual. Me parece relevante destacar la acción de intervención que realiza Claudia Fernández en los espacios dedicados a la exposición del arte mediante los objetos para establecer uno de los ejes de análisis que conformarán *Ceremonia*.

Los artistas pueden fungir como frontera semiótica entre el objeto exhibido, su origen-contexto y una narrativa museológica. Las dos intervenciones antes citadas quieren activar la imagen de México como país vasto en recursos culturales, promovida por el estado y situada entre finales de los años cincuenta y hasta mediados de los setenta. El arte popular producido en México ha sido objeto de admiración e inspiración para varios artistas, sin embargo, los contextos actuales de producción y exhibición del mismo lo han encasillado como objeto suntuario y/o de diseño que se aleja de quien lo produce. De esta aproximación actual al arte popular, en ocasiones folclorizado y en otras “canibalizado”, es que Fernández busca construir una narrativa propia.

Resulta chocante ver las exposiciones de concursos artesanales, donde una obra excepcional se encima sobre la de junto, con frecuencia se premia la tenacidad y habilidad del artesano o artesana, pero no se trata al objeto producido por él como una pieza con valor en sí. Por otro lado, me refiero a la “canibalización” del objeto para abordar el trato que le dan algunos de los diseñadores actuales que fragmentan el objeto artesanal producido por otras manos que no son las suyas, para tratarlo como materia prima al incluirlo como detalle de una prenda diseñada y firmada por ellos. Así un huipil ceremonial podrá terminar como un zapato o el detalle de una cartera, un motivo de cosmovisión de un grupo puede ser intervenido y caricaturizado para reproducirse masivamente en tazas, portavasos o camisetas.

Puede que algo que me cause una admiración profunda hacia el trabajo que hace Fernández en relación con los objetos producidos artesanalmente, y que colecciona y representa, es que opera una transformación en torno al valor que el objeto tiene. Claudia Fernández no sólo activa espacios, también vuelve a reactivar los objetos.

***Ceremonia* y el túnel del tiempo**

La invitación electrónica para asistir a la exposición *Ceremonia*, de Claudia Fernández en el Museo Rufino Tamayo, mostraba un conjunto de imágenes sugerentes, un cuarto oscuro pequeño que exhibía una constelación de farolas de papel multicolor, un cuarto blanco con enormes madejas de lana de color y un horizonte de múltiples formas vidriadas oscuras que contrastaban con la blancura de ese recinto, de estas últimas figuras no se podía imaginar la escala.

En la publicación del Museo Tamayo se lee:

Ceremonia es una selección de objetos de esta colección⁵ y un ejercicio de exhibición que pone en movimiento dos prácticas distintas: presentar las piezas como contenedores de valor histórico y visual, mostrando la habilidad intrínseca que supone cada oficio, y utilizar las piezas para crear vínculos entre individuos que devengan en nuevas dinámicas sociales relacionadas a la manera en que conocemos, difundimos y consumimos este legado.⁶

El texto me resultaba enigmático y decidí asistir al lugar para ver la exposición. Lo primero que me llamó la atención fue que el acceso estuviera por el lado opuesto al recorrido natural del visitante al museo. Generalmente se inicia hacia la izquierda y el acceso a *Ceremonia* estaba al subir unas escaleras que se encontraban en el extremo derecho de la entrada principal. El inicio de la visita a la exposición era por un vestíbulo, al entrar se encontraba una larguísima mesa de madera —de aproximadamente 14 metros de largo—, sobre ella se agrupaban en hilera más de dos centenas de objetos cerámicos, un fragmento de este gigantesco grupo lo conformaban las figuras oscuras vidriadas fabricadas con la técnica de pastillaje (las que aparecían en la invitación), al estar frente a ellas tenían una escala más bien pequeña. Si trazábamos una línea del horizonte a partir de esta hilera de objetos, veíamos que su contorno y color contrastaban con el espacio del museo, de líneas rectas y de máxima blancura.

⁵ Se refiere a la colección personal de la artista.

⁶ *Newsletter* del Museo Rufino Tamayo, Ciudad de México, 2017.



Foto 1. Piezas de cerámica vidriada y una figura zoomorfa de flor “inmortal”, vestíbulo de la exposición. Imagen de la autora.

Frente a la gran mesa con cerámica había un conjunto de mesas y sillas de tule tejido, para que el visitante pudiera sentarse y consultar el material que sobre ellas se había colocado: revistas y libros alusivos a lo que veríamos en la exposición. Detrás de este conjunto de muebles tejidos reposaba sobre el piso un gran mapa de la República Mexicana dibujado y coloreado rústicamente sobre dos hojas de triplay de madera, describiendo los estados y su producción artesanal. A un lado del mapa y sobre el muro adyacente se fijaron, sobre la pared, piezas diversas tejidas en distintas fibras naturales, desde animales, manteles y un capisayo de tule, hasta sopladores de palma; sus formas y tamaños contrastaban. El material del que estaban hechos le daba unidad al conjunto que dialogaba cromáticamente con la madera y el mobiliario tejido del vestíbulo. Sobre este mismo muro se colocaron dos sencillas repisas de madera, largas como la mesa que exhibía la cerámica y que se encontraba enfrente. Estas repisas soportaban un grupo de fotos a color tomadas del libro *Lo eterno y efímero del arte popular mexicano*, del Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, publicado en 1974, en dos tomos, coordinado por Leopoldo Méndez (ilustre grabador mexicano fundador del Taller de Gráfica Popular) y Mariana Yampolsky, fotógrafa y coleccionista y del cual Fernández seleccionó las reproducciones que exhibía. Las imágenes elegidas para esta parte de la exposición retra-

taban a distintas comunidades indígenas en su entorno natural y en medio de sus fiestas. Podía apreciarse una procesión de Semana Santa entre la niebla, los elaborados altares fabricados con palma y frutos de la región, decorando edificaciones rústicas en medio de la selva o a un lado de la costa, así como el ajuar de una bella novia de la Mixteca, los voladores pendiendo de un largo poste en medio de la plaza principal de un pueblo.

Estas imágenes transmitían, a través de la paleta saturada del cibachrome, un país que ya no existe, fiestas y ceremonias con bellos objetos elaborados con carrizo, palma, papel y cera, textiles con motivos bordados que hace décadas no se encuentran. Escrito sobre el muro con lápiz se leía una discreta inscripción:

Fotografías tomadas del libro *Lo efímero y eterno del arte popular mexicano*, 1974.
Derechos reservados por el Banco Nacional de Comercio Exterior, S. A.
Manuel Álvarez Bravo, Pablo Méndez, Marco Octavio Peralta y Marianne Yampolsky.
Agradecimientos a BS Imagen virtual

Figura 1.

Interpreté que Fernández hacía un pequeño guiño al coleccionismo que realizaron del arte prehispánico y popular artistas notables como Mariana Yampolsky, Manuel Álvarez Bravo y el mismo Rufino Tamayo. Terminaba el vestíbulo e iniciaba el recorrido por las salas principales.

Lo que cobijaba

Se entraba a una sala larga, rectangular, donde se exhibían, en cada uno de sus lados, tapetes y cobijas de lana, colocados sobre rústicos soportes de madera al natural. Del lado izquierdo para el montaje seleccionó textiles teñidos con grana cochinilla en sus diversas tonalidades que contrastaban entre sí por sus tonos rojos y naranjas que combinaban y se alternaban en sus diseños con un negro profundo de la lana. Del lado derecho se hallaban textiles fabricados a partir de lana “al natural”: blanca, gris, café oscuro y negro, conformaban un gran mosaico abstracto monocromo a partir de sus distintos patrones de grecas.



Foto 2. Montaje de sarapes y cobijas de lana. Imagen de la autora.

Al fondo de la sala destacaba una pieza monumental de lana negra obtenida al ensamblar varios enredos típicos de San Juan Chamula en Chiapas –semejaban la piel de un gran animal– y en el muro opuesto contrastaba un par de brazos tallados en madera del nuevo San Juan Parangaricutiro en Michoacán. A cada lado de la sala podía seguirse el recorrido de la exposición; si íbamos por el lado izquierdo, llegábamos al espacio de las madejas gigantes de lana multicolor. Si optábamos por seguir hacia la derecha, nos topábamos con la sala de los sombreros, sarapes y huaraches. En esta sala, Fernández colocó los sombreros de tal manera que las circunferencias nos ofrecían un punto de vista que unificaba la diversidad de materiales y colores de cada uno de ellos. Los había de terciopelo e hilo de oro o plata si eran de mariachi, pero también de palma y plumas. Al centro, sobre una gran mesa larga, acomodó los sarapes, cuyos diseños y colores nos remitían al juego de fotografías de las fachadas de casas que Fernández coleccionaba. Al agrupar los sarapes, trascendía una superficie abstracta de grecas. Bajo los sombreros, una larga fila de huaraches tejidos. Contrastando con estas vestimentas masculinas, se encontraba una repisa en la sala que mostraba los juguetes de cartonería y tela, figuras mayormente masculinas, aunque también había personajes fantásticos y animales. Unida a esta sala, un pequeño cuarto negro exhibía una colección de bateas de madera laqueada, jícaras, bules, cajas y alhajeros originarios de Michoacán y Guerrero. Este cuarto formaba parte de una triada de espacios pequeños y oscuros (el de los faroles y el que representa un fogón) usados como acentos a la exposición que combinaba armónicamente el color y el blanco del museo.

Los sentidos

Claudia Fernández utilizó el color y el tacto para guiarnos en esta primera parte de la exposición. En las siguientes salas trabajó con el sentido del olfato y sutilmente introdujo la materialidad de lo que exhibía para remitirnos a distintos elementos que participaban en la creación del objeto o de su contexto. En el segundo cuarto oscuro puso, a manera de un gran horno, filas de cazuelas y anafres de barro. Se percibía una relación ancestral y primaria en el proceso de transformación de la arcilla a través del fuego para convertirse en cazuela o recipiente de agua, y del elemento fuego que remite al corazón y la entraña de la cocina y de la casa.



Foto 3. Instalación de cerámica de Oaxaca, modelada a mano y bruñida. Imagen de la autora.

Otro ejemplo era la sala del pan y las palmas, la combinación de olores nos alejaba del entorno aséptico del museo para introducirnos a una casa rural o un mercado en tiempo de fiesta, destacando los olores del chocolate, especias, piloncillo. En un patrón que repetía a lo largo de la muestra, Fernández acomodó sobre una larga mesa los panes de pueblo provenientes de Chiapa de Corzo, Zinacantán, Tlayacapan, Cholula, Oaxaca, Tepoztlán y Saltillo, frente a ellos, sobre un muro, puso distintas formas de palmas trenzadas. A un costado de las banderas de los Barrios de Chiapa de Corzo, que parecieran haber sido abandonadas por una procesión, era desconcertante tener una gran mesa puesta para una población ausente.

Los viejos oficios

Claudia Fernández reunió una decorosa colección de objetos cerámicos y de vidrio prensado. Las grandes vajillas chorreadas y los tarros, gallinas y botellones hacían patente la posibilidad de entrar en contacto con una dimensión atemporal del objeto. Pareciera que se trataba de un objeto antiguo, pero común. Sus colores y formas nos remitían a otros tiempos, un conjunto grande de objetos de vidrio soplado y prensado, lo cual coincidía con la única fuente de luz natural que tenían las salas. El vidrio se presentaba como contenedor de líquido y como en su fabricación era resultado de la técnica de vidrio soplado, también hacía alusión al aire.

Finalmente, el cierre de la exhibición se hizo con la última sala, pequeña y oscura, donde se mostraban farolas de papel. El efecto que producían resultaba fascinante. *Ceremonia* fue un ejercicio expositivo que puso en movimiento dos prácticas distintas: por una parte, relacionar el objeto con el oficio del cual provenía y, por otra, proponer nuevas dinámicas para dar a conocer y difundir este patrimonio.

Conclusión

¿Al referirnos a la exposición *Ceremonia* hemos hablado de arte?, ¿de arte popular?, ¿de objeto artesanal?, ¿de entorno expositivo?, ¿de rescate patrimonial?, ¿puede apreciarse la mirada y el trabajo de Claudia Fernández en esta muestra sin conocer su trabajo anterior? ¿Existe una mayor relación entre los objetos utilitarios, independientemente de la forma en la que fueron creados ya sea de manera artesanal o industrial, que entre el objeto artístico y el de arte popular?

Salí con una sensación de haber viajado a través del tiempo. Los objetos se hicieron presentes en cada una de las salas y lanzaron preguntas al aire... ¿Será posible que sigan existiendo, tan poderosos y bellos como son sin su tierra, sin su aire, sus plantas y las manos cariñosas que los fabrican? No puede separarse al objeto de su entorno y parte del poder que enunció la exposición fue la pérdida del patrimonio intangible.

Referencias

Newsletter del Museo Rufino Tamayo, Ciudad de México, 2017.

Tíbol, Raquel. Disponible en <http://www.proceso.com.mx/177703/paloma-torres-y-claudia-fernandez-en-diferencias-reunidas>. Consultada el 10 de agosto de 2017.

Quem tem medo da cerâmica e do barro,
da costura e do tecido, do fio,
do crochê e do tricô?

Roberta Barros¹ e Leandra Espírito Santo²

Historicamente, sabemos que, nas sociedades ocidentais, direitos de mulheres e homens sempre foram diferenciados, fato que teve consequências diretas sobre a maneira como ambos os sexos se inseriram no contexto social, cultural, político e econômico no ocidente. Apesar dessa diferenciação, por séculos, o discurso erudito associou determinados papéis sociais ao que foi considerado um comportamento natural feminino ou masculino, ignorando condições estruturais e estruturantes como os distintos acessos à educação possibilitados a cada gênero.

Algumas importantes diferenciações sociais de gênero podem ser traçadas desde o Renascimento. Esse período histórico representa uma época de importantes mudanças, marcando o início da Idade Moderna e o fim da Idade Média: é nele que o homem se torna o centro do universo (antropocentrismo), que a razão se torna a base do conhecimento e que o humanismo e o individualismo se tornam a base de formação do indivíduo.

Tais mudanças acabaram tendo repercussão também no âmbito das artes. A partir de então, podemos observar uma divisão mais nítida e hierarquizada entre as formas de artes: de um lado, as artes plásticas – no mais alto nível da hierarquia – e, de outro, as artes decorativas, ou artes e ofícios, que passam a ser consideradas formas de arte inferior. A própria formação artística deixa de acontecer nas oficinas artesanais e passa a ser oficializada pelas academias³ de arte. O status do artista também se modifica, ele

¹ Artista visual brasileira, pesquisadora e professora, autora do livro *Elogio ao toque: ou como falar de arte feminista à brasileira*, 2016. E-Mail: betabc@hotmail.com

² Artista visual e pesquisadora brasileira. Doutoranda e mestre em Artes Visuais pela ECA-USP. Especialista em História da Arte e Arquitetura no Brasil pela PUC-RJ.

³ A Academia de Desenho de Florença é a primeira academia de arte, e surge em 1562. Em seguida teremos: Academia de São Lucas, Roma (1577); Academia dos Progressistas, Bolonha (1580); Academia de Milão (1620).

deixa de ser um artesão das guildas e passa a ser um teórico intelectual das academias. A formação científica e humanística oferecida pelas academias de arte vai se diferenciar da ideia de arte como artesanato, assim como da de arte como genialidade pessoal do artista. Por meio de disciplinas como geometria, anatomia, perspectiva, história e filosofia, por exemplo, a academia sistematiza o ensino de todos aspectos que envolvem a criação artística.

Se o ensino de arte foi institucionalizado a partir do Renascimento com a constituição das academias, é essencial notar aqui que, desse período até o final do século XIX, o acesso a essa formação foi possibilitado apenas para homens, sendo proibido para mulheres – como veremos adiante na argumentação da historiadora de arte norte americana Linda Nochlin. Nesse ponto, voltamos à questão das diferentes inserções de gênero no contexto social. Segundo as críticas e historiadoras da arte Rozsika Parker e Griselda Pollock⁴, a questão de gênero na arte sempre condicionou a forma como o trabalho artístico foi avaliado. Seguindo o sistema de hierarquização das formas de arte, as artes consideradas superiores – como pintura e escultura – foram possibilitadas apenas aos homens, e as atividades artísticas direcionadas ao universo feminino estavam ligadas às tarefas manuais, artesanais e utilitárias, ou seja, às artes consideradas menores por serem mais simples e de menor exigência manual e intelectual.

Em seu texto “Why Have There Been no Great Women Artist?”, de 1971, Linda Nochlin discute o quanto a exclusão feminina⁵ do cenário geral das artes foi resultado de sua impossibilidade de adquirir formação artística, uma vez que as principais academias de arte europeias lhes foram vetadas ao longo de séculos. Na base desse cerceamento institucional, estava a questão do estudo do modelo-vivo⁶, considerado indecente para o “sexo frágil”.

⁴ Rozsika Parker e Griselda Pollock. “Crafty women and the hierarchy of the arts”, em *Old mistresses: women, art and ideology*. Londres, Pandora Press, 1981. p. 50.

⁵ Linda Nochlin demonstra a situação da mulher nas academias: “Na França, capital artística da Europa, as alunas só puderam ingressar na *École des Beaux-Arts*, a mais afamada academia internacional, a partir de 1897, ou seja, quando ela já era insistentemente combatida pelas vanguardas de finais de século. Na Alemanha, até 1914 apenas as Academias de *Breslau (Staatliche Akademie für Kunst und Kunstgewerbe)* e *Kassel (Kasseler Kunstakademie)* e a Escola de *Weimar as acolhiam. A Academia de Stuttgart (Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart)* as recebia em número limitado, em classes distintas e com um currículo inferior ao dos homens [...] No entanto, as academias mais reputadas não eram essas, e sim as de Berlim (*Akademie der Künste*) e de *Düsseldorf (Kunstakademie Düsseldorf)*. No Brasil, até os tempos da República, a Academia Nacional – Escola Nacional de Belas Artes – não recebeu matrículas femininas.” (p. 93).

⁶ Em Londres, por exemplo, até 1893, a Academia Real não permitia que mulheres participassem de aulas de desenho de modelo vivo e, depois que foram aceites, o modelo (ou a modelo) deveria estar semivestido.

Se, no Renascimento, o homem se tornou o centro do universo, o estudo do corpo humano passou a ter importância central na formação do artista, que estava sob o anseio de representá-lo fielmente⁷. Nesse período, tanto na pintura, quanto na escultura, o naturalismo e o realismo se tornaram as características essenciais da representação. O corpo humano volta a ser tema de representação e passa a ser figurado em sua beleza natural, assim como as imagens passam a apresentar as formas como são observadas *in natura*.

Podemos considerar, assim, que, tanto o estudo do modelo-vivo⁸, quanto o das regras de anatomia, constituíam saberes essenciais para a figuração do corpo humano, da mesma forma como para os artistas que almejavam à realização de grandes obras de arte da Pintura Histórica – que veio a se tornar a categoria mais elevada da arte na época⁹. Nesse sentido, ao se obstaculizar às mulheres o pleno conhecimento da representação do corpo humano, se estava, no limite, impossibilitando-as de realizar aquelas obras consideradas genuinamente representativas da “grande arte”, como salienta Linda Nochlin:

Ser privada desse último estágio da formação significava, de fato, ser privada da possibilidade de criar grandes obras de arte, ao menos que a aluna fosse muito engenhosa, ou simplesmente, como a maior parte das mulheres aspirantes a pintoras acabavam por se restringir aos campos “menores” de pintura como retrato, gênero, paisagem ou natureza morta. Seria a dificuldade comparada a um aluno de medicina que não pudesse dissecar ou mesmo examinar um corpo humano nu.¹⁰

Voltando o olhar novamente para a divisão hierarquizada das formas de arte, Parker e Pollock apontam para o aspecto classista dessa separação, que instaura um sistema econômico e social que passa a definir novos parâmetros para o artista, em oposição ao artesanato. Da mesma forma, a teórica faz relação dessa hierarquização com a divisão sexual dos papéis do masculino e do feminino. Para a teórica, a história da pintura floral pode ser considerada um bom exemplo que demonstra com clareza a relação entre atividade artística, sexo e status.

⁷ Basta nos lembrarmos das dissecações de Leonardo da Vinci, que visavam o conhecimento interno do corpo, como músculos e órgãos.

⁸ O programa de ensino da representação no meio bidimensional, em algumas instituições (como na academia de Londres, por exemplo), separava as técnicas por etapas que iam da cópia de imagens, passavam para o desenho de observação de esculturas, e terminavam no modelo vivo que seria a etapa mais importante e difícil.

⁹ A pintura de Jacques-Louis David é paradigmática desse momento da Pintura Histórica, trazendo ainda heróis perfeitamente desenhados, que encarnavam no corpo virtudes morais.

¹⁰ Linda Nochlin. *Women, Art, and Power and Other Essays*. Nova York, Harper & Row, 1989, pp. 159-160.

A pintura floral se origina como subgênero da natureza-morta na Europa entre os séculos XVI e XVII, tendo ganhado importância na Holanda a partir do século XVII. Nessa época, as flores eram usadas como ricas metáforas que representavam a moral e a mortalidade, aparecendo como alegorias de vaidade e ciclos da vida humana – nascimento, juventude, morte e decadência. No final do século XVIII, a pintura de flores se tornou um gênero comum mais voltado às mulheres artistas – mesmo que também envolvessem homens entre seus participantes, e que apenas algumas poucas mulheres¹¹ tenham estado envolvidas com esse gênero da pintura desde seu início¹².

De tal modo, a presença da mulher nesse tipo de arte demarcou historicamente seu status e a forma como esse gênero foi visto: a pintura floral seria caracterizada como tema “mesquinho”, delicado, de fatura minuciosa, que resulta em imagens bonitas, exigindo apenas dedicação e destreza manual – características, na época, relacionadas ao universo feminino. Então, é manifesto que o processo histórico pelo qual as mulheres se especializaram em certos tipos de arte, e o simbolismo da natureza morta e da pintura floral, foram obscurecidos pela tendência de identificar as mulheres com a natureza¹³. Fusionado na noção prevalente de feminilidade, que por sua vez foi construída cultural e socialmente, a pintura se torna apenas uma extensão da feminilidade e o artista se torna uma mulher que cumpre sua natureza.

Passando para outro exemplo, o bordado inglês é outra atividade elencada por Rozsika Parker e Griselda Pollock para demonstrar as relações de gênero, status e classe. De outra forma, podemos dizer que ele exemplifica: o impacto da divisão hierarquizada das formas de arte; a delimitação de fronteiras entre arte e artesanato: a relação desigual entre atividades artísticas realizadas por homens e mulheres; as delimitações de fronteira entre espaço público e privado.

Historicamente, o bordado inglês foi uma arte medieval muito valorizada que, inicialmente, era conduzida por homens e mulheres. Na Grã-Bretanha do primeiro século, o bordado foi praticado tanto por monges como por freiras em congregações

¹¹ As artistas envolvidas com o gênero da pintura floral desde o início foram: Fede Galizia (1578-1630), Clara Peeters (1594-posto 1657) e Louise Moillon (1610-96).

¹² Em relação ao contexto brasileiro de produção de artes plásticas do final do século XIX e início do XX, a pesquisadora Ana Paula Cavalcanti Simioni também observa a demarcação de modalidades artísticas femininas: “Em parte isso se explica pelo que já foi dito: o acesso tardio das mulheres a uma formação acadêmica plena. Mas é preciso considerar, também, o avanço da pintura de gênero como modalidade dominante de um ‘gosto burguês’. Assim, seguindo tendências mais gerais disseminadas no campo acadêmico brasileiro, as pintoras brasileiras se dedicaram predominantemente a gêneros como o retrato, a paisagem, a natureza-morta e a pintura de gênero” (Simioni e Dias, 2015, p. 95).

¹³ Rozsika Parker e Griselda Pollock. *Op. cit.*, p. 58.

religiosas e por profissionais independentes. Também era comum que as famílias reais e nobres tivessem suas próprias oficinas. Algumas mudanças influíram sob a forma de produção e, portanto, da codificação cultural desses bordados e, em determinado período, quando sua produção passa a ser relegada às oficinas das guildas, o bordado perde seu status de arte – por se tratar de uma tarefa utilitária, e, por fim, se torna uma atividade considerada feminina.

Nos séculos XIII e XIV, a produção britânica de bordados sofre uma grande modificação, que tem impacto sobre a forma como mulheres e homens lidam com esse ofício. A primeira mudança ocorre com o bordado medieval que, tendo culminado em um estilo conhecido como *Opus Anglicanum*, passa a ser exportado para toda Europa. Para atender as necessidades de mercado, ele deixa de ser produzido de forma esparsa pelo país e se concentra nas oficinas de guildas, organizadas por homens e centradas em Londres. Embora quase não houvesse ofício onde as mulheres não estivessem presentes, raramente eram admitidas como membros plenos das guildas. Nesse contexto, a família era a unidade econômica básica da qual as mulheres eram membros ativos, embora algumas mulheres trabalhassem de forma independente como *femmes soles*.

Enquanto a indústria familiar sobreviveu, homens e mulheres colaboraram no trabalho da produção de bordados. Foi apenas com as mudanças sociais e econômicas que começaram na era Elisabetana que o relacionamento das mulheres com o bordado foi alterado. A Reforma pôs fim à produção em larga escala do bordado eclesiástico, ao mesmo tempo em que uma maior prosperidade nacional levou a uma enorme demanda de bordados domésticos. Simultaneamente, uma divisão muito mais nítida desenvolveu-se entre trabalho amador e profissional e o número de amadores aumentou rapidamente. Todas eram mulheres.

Um fator crucial neste processo foi a crescente separação entre as esferas pública e privada, o lar e o local de trabalho. A teórica e feminista britânica Sheila Rowbotham descreve como essa mudança afetou a vida das mulheres:

À medida que os artesanatos se tornaram mais intensamente capitalizados, as esposas de maiores comerciantes já não trabalhavam no negócio [...] O mundo externo do trabalho se tornou a esfera dos homens exclusivamente, e o mundo interno da casa e da família era o bom negócio da mulher.¹⁴

Nesse sentido, o bordado tornou-se uma evidência concreta de que um homem gozava de situação econômica confortável a ponto de poder manter uma mulher ociosa,

¹⁴ *Ibid.*, p. 60.

de modo que, no século XVIII, o “trabalho feminino”, como era chamado, desempenhava um papel crucial na manutenção da posição de classe da família. A partir do trabalho com o bordado, vemos uma convergência de conotações de classe em vários níveis¹⁵. As mulheres foram encorajadas a encobrir todas as superfícies concebíveis porque a decoração em si sugeria um estilo de vida refinado e de bom gosto. Ao mesmo tempo, as horas que uma mulher passava sentada dedicando-se por amor ao lar e à família simbolizavam as virtudes domésticas da indústria incansável, a servidão desinteressada e a louvável economia de gastos – além de as afastarem de possíveis envolvimento em escândalos.

Vemos, então, que, desde o período medieval até o final do século XVIII, o bordado deixa de ser visto com sua aura de arte, se torna uma atividade artesanal e utilitária, até ser visto como sinônimo de feminilidade. O ato de bordar incorporou e, ao mesmo tempo, reforçou o estereótipo do feminino. Além de carregar status aristocrático, revelava as qualidades domésticas desejadas em uma boa esposa. As características consideradas de natureza feminina (paciência, submissão, subserviência, obediência, modéstia) passam a ser ensinadas para as meninas desde crianças por meio da prática do bordado.

A separação entre as esferas pública e privada reforça ainda mais uma visão importante sobre a estrutura da divisão sexual nas hierarquias artísticas. O que delimita as fronteiras entre a arte e o artesanato não são apenas os métodos, práticas e objetos diferentes, mas também o local onde são produzidos. As condições de produção e audiência para a arte criada no ambiente doméstico são diferentes da arte feita na academia que se volta para o mercado e para a galeria. As artes plásticas são, então, uma atividade pública e profissional, enquanto as artes decorativas, são, cada vez mais, atividades doméstica, voltadas apenas a uma finalidade de escala familiar.

Resignificação do artesanato na arte feminista contemporânea

Embora fosse evidente o reconhecimento de mulheres no contexto da arte norte-americana mesmo antes no final dos anos de 1960, para Judy Chicago e Mirian Schapiro, os trabalhos dessas artistas estavam, em maioria, conformados com os estilos dos artistas homens, primordialmente, do Expressionismo Abstrato e do Minimalismo, movimentos que ganharam a cena cultural das décadas de 1950 e 1960.

¹⁵ Havia ainda uma característica consistente na produção de bordados que viera a ser importante para moldar seu futuro: ele continuava a ser feito por rainhas, o que influenciaria numa questão de status de quem o praticava. Elizabeth I e Mary, Rainha dos escoceses, empunhavam a agulha.

No período posterior à Segunda Guerra Mundial, o eixo da cultura artística moderna havia sido deslocado da Europa para os Estados Unidos, Nova York. Naquele momento, juntamente com a reconstrução da arte americana, foi cunhado o termo “expressionismo abstrato”¹⁶ para definir a arte associada a Jackson Pollock, Mark Rothko, Barnett Newman e outros, a qual fora estrategicamente apresentada como emblema de liberdade. Para Clement Greenberg, uma das figuras determinantes na constituição de tal manobra, a aparência dessas pinturas era seu traço mais significativo, em nítido contraste com as intenções sociais e políticas dos artistas que trabalharam durante a Depressão, para os quais a arte fazia parte das intensas lutas ideológicas em torno da crise do capitalismo americano e da possibilidade de uma alternativa socialista para o futuro do país. Em *Pintura Modernista*, texto de 1960, o referido crítico de arte norte-americano pronunciou:

À primeira vista, as artes poderiam parecer estar numa situação semelhante a da religião. Destituídas pelo Iluminismo de todas as tarefas que podiam desempenhar seriamente, davam a impressão de que iriam ser assimiladas ao entretenimento puro e simples, e o próprio entretenimento parecia tender a ser assimilado, como a religião, à terapia. As artes só podiam se preservar desse nivelamento por baixo demonstrando que o tipo de experiência que propiciavam era válido por si mesmo e não podia ser obtido a partir de nenhum outro tipo de atividade [...] Assim, cada arte se tornaria ‘pura’, e nessa ‘pureza’ iria encontrar a garantia de seus padrões de qualidade, bem como de sua independência.¹⁷

“Pureza”, para Greenberg, era o mesmo que autodefinição, e seu discurso historicista em relação à produção artística no Ocidente defendia a supressão do tema e o abandono das práticas descritivas ou “de ilustração” de objetos reconhecíveis – bem como da representação do espaço em que esses objetos reconhecíveis podem ocupar – como o caminho inevitável pelo qual a arte evoluiu para seu estágio de excelência. Para o crítico e seus herdeiros, a pintura abstrata teria encontrado uma nova glória em ser o meio

¹⁶ O termo foi usado pela primeira vez para designar o movimento americano em 1952 pelo crítico H. Rosenberg. Os pintores mais conhecidos do expressionismo abstrato são Arshile Gorky, Jackson Pollock, Philip Guston, Willem de Kooning, Clyfford Still e Wassily Kandinsky.

¹⁷ Clement Greenberg. “A pintura modernista”, em Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Mello (orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Maria Luiza X. de A. Borges (trad.). Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001^a, pp. 101-102. Publicado pela primeira vez em 1960 como um panfleto numa série publicada pelo Voice of América. Com algumas pequenas modificações verbais, foi reproduzido no número da primavera de 1965 de *Art and Literature*, em Paris. E depois na antologia de Gregory Battcock, *The New Art* (1966).

em que a dessacralização da instituição da Representação alcançara maior eloquência¹⁸, em ser o oposto do *kitsch*¹⁹ – do popular, do adorado pelas massas, do literal e do associado ao gosto feminino e às técnicas domésticas. Assim, se por um lado a crítica modernista se distanciava da herança renascentista pela negação da Representação, por outro a reafirmava em seu esforço por demarcar firmemente as fronteiras entre arte e artesanato, entre profissionais e amadores, entre o pessoal e o político, apoiando-se em noções específicas de inovação técnica e formal, em concepções da singularidade da arte como meio e na suposição de que a arte é, em seus aspectos mais significativos, autônoma em relação às circunstâncias sociais e históricas.

Tal discurso crítico se tornou hegemônico no pós-guerra o que explica a grande influência do Expressionismo Abstrato e do Minimalismo na produção de arte tanto de homens quanto de mulheres ainda no contexto do final dos anos sessenta, inclusive no que diz respeito aos trabalhos iniciais das próprias artistas acima citadas. Entretanto, no início da década de 1970, o formalismo de Greenberg e toda sua insistência na autonomia da arte – do modo com que seus seguidores acabaram por interpretar redutivamente seus argumentos mais complexos –, passaram a ser vistos pelas feministas como uma imagem de isenção política que mascarava uma profunda politização, e como sinônimo de um discurso reacionário em seu efeito de manutenção do *status quo*. Assim, a partir da percepção de que as temáticas, os materiais, as técnicas utilizadas pela maioria das artistas mulheres encontravam pouca ou nenhuma relação com a história e com as experiências das próprias mulheres, Chicago e Schapiro criaram o *Feminist Art Program*, Instituto de Artes da Califórnia (CalArts), em 1971. Um ano depois, as vinte e uma alunas do curso exibiram seus trabalhos não em uma galeria ou em um museu, mas em uma casa real em Mariposa Street. *Womanhouse* (30 de janeiro a 28 de fevereiro de 1972) foi uma importante exposição de arte declaradamente feminista que também contou com trabalhos das co-fundadoras do programa, bem como de mulheres artistas da comunidade local, incluindo Faith Wilding, e recebeu aproximadamente 10.000 visitantes.

Dentre os trabalhos expostos, é oportuno aqui destacar dois, *Aprons in the kitchen*, de Susan Frazier, e *Crocheted environment*, de Faith Wilding, em que o uso de técnicas

¹⁸ Embora retrospectivamente talvez não pareça ser mais legítima a reivindicação de que a arte abstrata tenha ido “além” da representação, é certo que tais desenvolvimentos adicionaram algo de novo ao corpo de possibilidades artísticas da cultura Ocidental.

¹⁹ Este conceito é detalhado por Clemente Greenberg, no texto *Vanguarda e Kitsch*, de 1939: “A verdade é que – simultaneamente à entrada em cena da vanguarda, um novo fenômeno cultural apareceu no Ocidente industrial: isso a que os alemães dão o maravilhoso nome de *kitsch*, a arte e a literatura populares, comerciais, com seus cromos, capas de revista, ilustrações, anúncios, ficção barata e sensacionalista, história em quadrinhos, música de cabaré, sapateado, filmes de Hollywood etc., etc.” (Greenberg, 2001b, p. 32).

historicamente codificadas sob os rótulos de femininas, artesanais e, portanto, inferiores apresentavam-se como escolha política explicitamente feminista de confrontação a “algumas leis interessantes não escritas acerca do que são considerados temas e materiais apropriados para fazer arte”²⁰; apresentavam-se como questionamento das fronteiras entre público e privado/intimo, entre arte e não arte, sobre quem pode fazer arte, sobre quem decide o que é arte. O uso da costura e do crochê, respectivamente, vocacionavam-se, pois, a atender um objetivo radical do feminismo em fundir “arte erudita” e *kitsch*²¹ e, assim, provocar o colapso dos discursos (modernistas) ostensivamente desinteressados, que baseiam sua autoridade na presumida inerência dos valores artísticos – estratégia que foi potencializada na obra de Judy Chicago nos anos seguintes, encontrando ápice nos pratos com vulvas modeladas em cerâmica e coloridas em técnica de pintura chinesa de *The dinner party*, obra considerada por muitas feministas como um monumento/ícone do movimento nos EUA. É importante abrir parenteses para ressaltar que a escolha de técnicas artesanais para a produção de obras no campo das artes visuais contemporâneas como manobra política não ficou circunscrito à *Womanhouse*, o que se evidencia na força da tapeçaria nos trabalhos de Harmony Hammond, ou ainda no protagonismo do crochê na série *Laura’s Sweater* e do tricô em outras peças da também norte-americana Elaine Reichek. Ainda que se resguardando as lacunas entre gerações e geografias em relação a essas práticas dos anos setenta, e mesmo que no Brasil as escolhas de técnicas e materiais usualmente não venham acompanhadas de discurso explicitamente feminista, torna-se válido lembrar de trabalhos de Ana Miguel, Rosana Palazyan, Rosana Paulino, Maria Nepomuceno, Ana Maria Tavares, como modo de abrir espaço a perspectivas que possibilitem pluralizar a noção de feminismo nas artes visuais.

De volta à cena da década de 1970 nos EUA, conforme sublinha a historiadora e crítica de arte Amelia Jones, foi um passo crucial para o feminismo àquele momento mostrar o quanto a perspectiva de gênero informa a prática cultural, refutando a noção

²⁰ Miriam Schapiro, *The Education of Woman as Artists – Project Womanhouse*, Art Journal, vol. 31, no.3, Spring, 1972.

²¹ Para o crítico de arte norte-americano Clement Greenberg, o *kitsch* era manifestação de suspeitos simulacros, produzidos por uma cultura “inferior e academicizada”. Nesse sentido, por ser popular, adorado pelas massas, literal e associado ao gosto feminino e às técnicas domésticas, o *kitsch* seria o oposto extremo da arte modernista. Nas palavras do crítico: “isso a que os alemães dão o maravilhoso nome de *kitsch*, a arte e a literatura populares, comerciais, com seus cromos, capas de revista, ilustrações, anúncios, ficção barata e sensacionalista, história em quadrinhos, música de cabaré, sapateado, filmes de Hollywood etc., etc.” Greenberg, Clement. “Pintura modernista” em: Fe, Glória; Mello, Cecília Cotrim de (orgs.). *Clement Greenberg e o Debate Crítico*, Maria Luiza X. de A. Borges (trad.) Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001, p. 32.

machista de “universalidade” da história Ocidental, que vinha garantindo o privilégio das formas e temas definidos pelos homens como “esteticamente neutros” sobre a “sentimentalidade” das artes domésticas e populares. Inspirados por temáticas como casamento, sexo, menstruação, estupro, trabalho doméstico, beleza etc., o conjunto das obras na *Womanhouse* perturbava o significado tradicional da “casa” como lugar espacial e simbólico de segurança e pertencimento. A partir da perspectiva das experiências das mulheres artistas, a casa fora apresentada como *locus* de crise e violência em si mesmo. Conforme aponta Alexandra Kokoli, o feminismo da segunda onda, entre as décadas de sessenta e oitenta essencialmente, reformulou o conceito de esfera doméstica para desencobrir suas conotações culturais de gênero, bem como seus vieses inatos e essencialmente sexistas. Para o feminismo, a casa constituiu um *site*²² privilegiado em função de seus laços preconcebidos com a feminilidade: metonimicamente, devido ao presumido pertencimento da mulher ao espaço doméstico e seu papel indispensável e intransferível na manutenção do mesmo; metaforicamente, porque, conforme argumento de Lucy Irigaray, a domesticidade, a docilidade da “casa” é estruturada enquanto código por meio da nostalgia primordial do corpo materno/do útero e é garantida pela presença da mulher dentro da casa²³. Para revelar o quanto tal nostalgia seria estritamente masculina, e o tanto de violência que é inerente à esfera doméstica, em 1976, quatro anos após *Womanhouse*, as artistas do projeto *Feministo* ocuparam o *Institute of Contemporary Arts* (10 de junho a 20 de julho de 1977), em Londres, com a instalação *Portrait of the Artist as a Housewife*, em que espaços da “casa” eram *simulados*, mimetizando a domesticidade e simultaneamente exacerbando-a de modo tal a levá-la a um nível diferente.

O projeto de arte postal, que mais tarde receberia o nome “Feministo” (1975-1978), começou ocasionalmente, no final de 1974, instigado por Kate Walker e Sally Gollop, e com participação de Monica Ross, como protesto pelo isolamento doméstico e pela exclusão do sistema artístico vivenciados pelas referidas artistas-mães com filhos ainda pequenos. Consistiu em “fazer arte aos poucos e aos pedaços entre as trocas de fraldas

²² Aqui, alusão ao conceito de *site specific* que tem origem na década de sessenta, e “faz menção a obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado. Trata-se, em geral, de trabalhos planejados – muitas vezes fruto de convites – em local certo, em que os elementos esculturais dialogam com o meio circundante, para o qual a obra é elaborada. Relaciona-se de perto à chamada land art, que inaugura uma relação com o ambiente natural. Não mais paisagem a ser representada, nem manancial de forças passível de expressão plástica, a natureza é o *locus onde a arte se enraíza. O espaço físico – deserto, lago, canyon, planície e planalto – apresenta-se como campo em que artistas realizam intervenções precisas*”. Confira: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5419/site-specific>.

²³ Alexandra Kokoli. “Undoing ‘homeliness’ in feminist art: The case of *Feministo: Portrait of the Artist as a Housewife* (1975-7)”, *paradoxa: international feminist art journal*, vol. 13, Domestic Politics, janeiro 2004, pp. 75-83.

e as limpezas”²⁴. Constituiu-se em uma rede de intercâmbio postal²⁵ de pequenas obras, a maioria das quais se baseou em técnicas tradicionais de artesanato, por meio de uma perspectiva explicitamente dissidente – como um projeto de anti-arte no sentido Dada do termo –, e declaradamente feminista na crença de que a divisão da produção entre a “santidade” das belas artes e a “profanação” cotidiana do artesanato é intrinsecamente sexista. Conforme revelado na declaração de Su Richardson, sua escolha pelo crochê era devida à sensação de ser um meio que poderia contolar, na medida em que, sendo uma técnica há tempos conectada às mulheres, “não a havia aprendido com um homem, e, de modo geral, os homens não teriam conhecimento suficiente a seu respeito a ponto de traçar qualquer comentário”. Em seu icônico *Burnt breakfast*, Richardson criou um café da manhã completo à moda inglesa feito de linha, todo em crochê, todo artificial: expressão, com toque de humor e ironia, da crescente insatisfação com os papéis de gênero no patriarcado. Além desta, a obra *Packed Lunch* da artista em questão também integrou a instalação que reuniu os trabalhos do *Feministo* em 1977, em Londres, que procurou promover a entrada das mulheres, e das técnicas, dos materiais e das temáticas relacionadas a elas, no espaço público da estética, do museu, da instituição da arte, o qual acreditava-se nos meios feministas, os homens teriam dominado por meio da exclusão da produção de artistas do sexo feminino.

Em relação à manobra de ocupação empregada pelas artistas do *Feministo*, é interessante traçar um paralelo com a estratégia sugerida pela teórica feminista Luce Irigaray, em “*The Power of Discourse and the Subordination of the Feminine*”. Nesse texto de 1975²⁶, a autora aponta um determinado conceito de mimese como “talvez o único caminho” para privar “a cultura hegemônica e seus críticos da pretensão a identidades

²⁴ Sobre a origem do trabalho *Packed Lunch*, Su Richardson lembra: “Eu estava preparando os sanduíches para o almoço para colocar na lancheira, mas o tempo todo pensava que o que eu realmente gostaria era de criar algo que não seria comido em cinco minutos... uma declaração sobre minha vida... Então, fiz esses ‘sanduíches’ de crochê” (Richardson, 1988).

²⁵ Embora *Feministo* tenha se originado e se mantido inicialmente como troca pessoal de obras de arte de pequeno porte (e, portanto, baratas e fáceis de publicar), que serviram para manter a linha de comunicação aberta entre duas amigas, foi gradualmente politizada e expandida para incluir mais mulheres de diferentes idades e origens. Nem todas as participantes se conheciam. Alguns haviam estudado artes plásticas (ou eram estudantes, na época) e outras não. Suas percepções sobre o movimento feminista e o feminismo também eram amplamente variadas (Kokoli, 2004).

²⁶ Vale ressaltar que nomes estreitamente relacionados à proposição teórica do pós-modernismo escreviam a mesma época que Luce Irigaray (publicado originalmente como “Pouvoir du discours/subordination du féminin”, em *Dialectiques*, no. 8, de 1975; traduzido para o inglês em 1985): Jean-François Lyotard (*A Condição Pós-Moderna*/1979), Roland Barthes (“A Morte do Autor”, publicado em *O Rumor da Língua*/1984; traduzido para o inglês em 1986 e para o português em 2004) e Jean Baudrillard (*Simulacros e Simulação*/1981).

sexuais essenciais ou naturalizadas”²⁷. O mimetismo sobre o qual a autora colocou luz foi aquele na forma de re-presentação encenada, de repetição do discurso original de modo tão insistente que atingisse à ironia. Àquela altura da década de setenta, pois, Irigaray clamava por uma “escrita” que imitasse tão agressiva e repetitivamente o discurso patriarcal a ponto de iniciar uma desestabilização da realidade em si. Nas palavras de Irigaray, dever-se-ia, nesse sentido:

assumir o papel feminino deliberadamente. O que já significa converter uma forma de subordinação em uma afirmação, e, assim, começar a opor-se a ela. Ao passo que um desafio feminino direto a essa condição significa querer falar como um “sujeito” (masculino) [...] Brincar com a mimese é, então, para uma mulher, tentar recuperar o lugar de sua exploração pelo discurso, sem permitir-se ser simplesmente reduzida a ele. Significa re-submeter-se – porquanto ela está do lado do “perceptível”, da “matéria” – às “ideias”, em particular as ideias sobre si mesma, que são elaboradas em/por uma lógica masculina, mas tornar-se ‘visível’, por um efeito de repetição jocosa, o que deveria permanecer invisível: a cobertura de uma possível operação do feminino na linguagem. Significa também “revelar” o fato de que, se as mulheres são mímicas tão boas, é porque elas não são simplesmente reabsorvidas nessa função.²⁸

Assim, a instalação (1977) artificial, mas palpável e pouco acolhedora, no *Institute of Contemporary Art* de Londres imitava os ambientes domésticos e, portanto, femininos, criando uma “casa” assombrada pelo descontentamento feminista em face da divisão sexual do trabalho sob o patriarcado. Era falso: uma simulação, uma encenação política da domesticidade no espaço público da galeria de arte, do museu, que buscava evidenciar a artificialidade da codificação da casa como o lugar da mulher e como *locus* de proteção/segurança. Do modo como observa Kokoli, expor a realidade vivida pelas mulheres nos espaços concretos das casas foi um modo revolucionário/pungente de ameaça ao ideal patriarcal da feminilidade e da domesticidade. Portanto, o mimetismo, aliado ao protagonismo concedido às técnicas então codificadas enquanto artesanato, concedeu foco à perspectiva especificamente feminista a partir da qual a criatividade doméstica pôde ser criticada, ridicularizada e simbolicamente desfeita.

²⁷ Linda Hutcheon. “Negócio arriscado: a política ‘transideológica’ da ironia”, em Linda Hutcheon, *Teoria e política da ironia*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2000, p. 57.

²⁸ Luce Irigaray. *This Sex Which Is Not One*, Nova York, Cornell University Press, 1985, p. 76.

Referências

- Barros, Roberta. *Elogio ao toque: ou como falar de arte feminista à brasileira*, Rio de Janeiro, Ed. do Autor, 2016.
- _____. *Feminismos e geografias: a busca por uma crítica da cultura que inclua espaços não especializados em arte*. Apresentado no “Fazendo Gênero 11”, Simpósio temático 105: Resistências na criação artística: gênero e dissidências sexuais como afirmatividade – Instituto de Estudos de Gênero da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.
- Bishop, Claire. *A virada social: colaboração e seus desgostos*. Jason Campelo (trad.), Gisele Ribeiro (Revisão técnica). *Revista Concinnitas*, Rio de Janeiro, v.1, n. 12 (9), julho 2008. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/22825/16284>. Consultado em: 30 de junho de 2017.
- Daré, Paula Serafim. “O corpo na obra de arte: Idade Média, Renascimento e Maneirismo”. Monografia apresentada no Instituto Junguiano de São Paulo, da Associação Junguiana do Brasil, São Paulo, 2015.
- Greenberg, Clement. “A pintura modernista”, em Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Mello (orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Maria Luiza X. de A. Borges (trad.), Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001a.
- _____. “Vanguarda e kitsch”, em Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Mello (orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Maria Luiza X. de A. Borges (trad.), Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001b.
- Hutcheon, Linda. “Negócio arriscado: a política ‘transideológica’ da ironia”, em Linda Hutcheon, *Teoria e política da ironia*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2000.
- Irigaray, Luce. *This Sex Which Is Not One*, Nova York, Cornell University Press, 1985.
- Kokoli, Alexandra. *Undoing “homeliness” in feminist art: Feministo: Portrait of the Artist as a Housewife (1975-7), paradoxa: international feminist art journal*, vol. 13, Domestic Politics, janeiro 2004.
- _____. ‘Burnt Breakfast’ and Other Works by Su Richardson [exhibition leaflet]. Disponível em: https://www.academia.edu/1861381/Burnt_Breakfast_and_Other_Works_by_Su_Richardson_exhibition_leaflet_?auto=download. Consultado em julho 2017.
- Nochlin, Linda. *Women, Art, and Power and Other Essays*. Nova York, Harper & Row, 1989.
- Parker, Rozsika e Griselda Pollock. “Crafty women and the hierarchy of the arts”, em *Old mistresses: women, art and ideology*. Londres, Pandora Press, 1981.

- Richardson, Su. “Food for the eye, or... would you like your egg woven or knitted?”, novembro/dezembro 1988. Disponível em: <http://archive.theblack-e.co.uk/archive/category/visual-arts/textiles/content/%E2%80%98food-for-the-eye-or-%E2%80%A6-would-you-like-your-egg-woven>. Consultado em julho 2017.
- Schapiro, Miriam. *The Education of Woman as Artists – Project Womanhouse*, Art Journal, vol. 31, no.3, Spring, 1972
- Simioni, Ana Paula Cavalcanti e Eliane Dias. *Mulheres artistas: as pioneiras*. São Paulo, Pinacoteca do Estado, 2015.

El arte textil permite ver,
a través de otras mujeres, la propia vida

*Mariana Grapain*¹

Oaxaca es un espacio con raíces expandiéndose. Cuando volví a mi estado natal, decidí reapropiarme de mis raíces, recuperar lo olvidado.

Las oportunidades que la sociedad oaxaqueña genera se difuminan en localismos y no poca endogamia. Con estos hábitos, las oportunidades escasean; sin embargo, al nacer mi hijo, decidí que era el momento de abrir mi estudio textil.

La recuperación textil es una labor que me seduce día a día, me permite llevar adelante ideas en el ámbito creativo con mujeres indígenas y mestizas de mi país.

En un mundo poco esperanzador en cuanto a las labores textiles, existen corrientes creativas que me inspiran y mueven a la producción constante, inagotable, sin temor a las copias. No sé nada de la moda, casi todo está creado, sólo rediseño, reinvento formas iconográficas.

Mi estudio textil es un sentimiento, no un sitio

En cuanto a mi mirada textilera —es así como llamo a este efecto de ver una pieza textil, escanearla, interiorizarla y reinterpretarla—, algo que casi nunca comento es que ingresé en el mundo de la “foto” sin ser fotógrafa. En el 2003 participé en el concurso nacional de fotografía *Ecos de juventud, los derechos humanos de las personas de la tercera edad*, organizado por el Fondo de Población de las Naciones Unidas y la CNDH. Obtuve un segundo lugar nacional en la categoría de “Dignidad” con una fotografía análoga de mi tía abuela, con un pensamiento: “Los años se van, pero nunca el orgullo y dignidad que siento por mis raíces”. En la toma, mi tía abuela Epifanía, “Huaña”, sonríe como la gran mujer istmeña que fue, con un peculiar diente de oro, un majestuoso huipil

¹ Etnodiseñadora textil oaxaqueña, México. Correo: mariana.grapain@gmail.com

y, al fondo, la enramada de la Vela de mi pueblo. Reconocer a mis ancestros, los bordados que usaban y apreciaban, hace que se agudice mi mirada hacia las mujeres que portan con orgullo “lo hecho a mano”. En esta era industrializada, revalorar este oficio, el oficio de bordadora, es una encomienda de mi naturaleza y de mi ser.

Colaboraciones textiles

Mediante el trabajo colaborativo con bordadoras y tejedoras que elaboran textiles tradicionales en sus comunidades y aplicando un método de rediseño de iconografía artesanal, he rescatado más de 300 íconos y distintas técnicas para mejorar la calidad de la producción textilera.

Mi pasión por los bordados no se retira; crecí entre las confecciones que elaboraba mi abuela ixhuateca con esta técnica textil desarrollada en México en la época colonial, la cual se diversificó de múltiples maneras de acuerdo con gustos y modas de mi región, el Istmo de Tehuantepec.

Los bordados tradicionales mexicanos, como se ha visto en los casos de creaciones de las etnias mixe y chinanteca, ambas originarias de Oaxaca, están en constante peligro de ser imitados y simplificados por procesos industriales que los extraen muchas veces de su contexto etnográfico. Por eso, como diseñadora de textiles contemporáneos me he propuesto colaborar con tejedoras tradicionales de Oaxaca y otros estados, a fin de mejorar el acabado de sus saberes, aportándoles materiales de mayor calidad que los que tienen a mano en sus comunidades y renovando los diseños que han pasado de generación en generación, buscando preservar la esencia de los diseños originales y activar la economía de las creadoras de textiles.

Estoy a favor del comercio consciente, las mujeres con las que trabajo dedican pocas horas al día a los bordados, realizan técnicas en sus casas o cuando salen al campo, no existe un horario de oficina, por tal motivo nuestras creaciones están impregnadas de paciencia, dedicación y belleza.

Mi interés por los bordados tradicionales comenzó cuando mi abuela materna, Lamberta Matus Zárate, vendía telas en el mercado de San Francisco Ixhuatán, distrito de Juchitán, Oaxaca, de donde soy originaria. Es una comunidad donde confluyen dos tradiciones textileras importantes: la zapoteca del Istmo, en la cual destacan los bordados con figuras florales, y la huave o *ikoot*, en la cual sobresalen los brocados con figuras de animales marinos. Personalmente, me aficioné al bordado tradicional zapoteco y mixe de San Juan Guichicovi; hasta la fecha mi actividad como diseñadora de piezas refleja esa preferencia por los bordados con motivos florales y geométricos de cadenillas.



Foto 1. Mariana Grapain, Cadenillas, 2016.

Mi formación en la Licenciatura en Turismo del Instituto Politécnico Nacional, en la Ciudad de México, me permitió incorporar en mi desempeño profesional el conocimiento que tenía del bordado tradicional, a la par que tomaba talleres textiles; mi academia es técnica. Mi primera experiencia en la investigación sobre el tema la tuve con el maestro José Luis Sánchez Mastranzo, curador textil, en 2003. Me invitó a colaborar en una exposición de rebozos para los reyes de España en un exconvento de Salamanca, Guanajuato, para cuya restauración los monarcas aportaron recursos considerables.

Luego colaboré con la maestra Marta Turok, especialista en textiles mexicanos, para el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (Fonart). En 2005 comencé a trabajar con la diseñadora e historiadora del arte Maggie Galton, quien me recomendó con Beatriz Pintado de Mapelli, de la Fundación MAS, filántropa en la región de la Montaña de Guerrero, una de las zonas más pobres de América Latina. Éste fue un proyecto especial con artesanas mixtecas de Metlatonoc, Cochoapa, Tlapa de Comonfort, Alpoyecá y posteriormente con mujeres tlapanecas y nahuas ubicadas en una de

las zonas más peligrosas de Guerrero. Me tardaba más de 16 horas para llegar a esas comunidades, saliendo de la Ciudad de México. Ese recorrido es demasiado arriesgado en la actualidad, pero en aquella época fue una experiencia formativa y me permitió forjar mi camino.

En 2007, colaborar con Marta Turok para el libro *El ropero*, sobre la colección de prendas de origen indígena de Frida Kahlo, fue una gran etapa de mi vida, como abrir la tumba de Tutankamón: seis meses en la investigación, trabajando en contacto directo con su ropa. No soy fan de la obra de Frida, pero sí de su guardarropa. Mi labor era hacer un manuscrito sobre el origen de sus prendas, técnicas textiles y composición de sus telas. Aprendí que los textiles están cargados de energía de sus poseedores, porque otros colaboradores especialistas en otras ramas me comentaron que al manipular ese vestuario se enfermaron de la vista, del estómago, yo misma pude sentir cómo se me erizaba la piel al sostener en mis manos una capa de terciopelo café con flores bordadas; después vi en una fotografía que Frida la usó en su última exposición, a donde asistió recostada, la capa cubría sus piernas.

En cuanto a la relación de Frida Kahlo con el Istmo de Tehuantepec es necesario señalar que era muy aficionada a la vestimenta de mi región, no sólo porque su madre, Matilde Calderón y González, era originaria de Oaxaca, sino por su amistad con Alfa Henestrosa, esposa del escritor de mi pueblo, Andrés Henestrosa. La señora Alfa le regalaba mucha ropa istmeña a Frida, quien llegó a tener una buena colección de esas prendas en su vestuario. En lo personal, me he inspirado en gran parte de su serie de textiles.

En mi colección personal conservo muchas piezas *vintage* del Istmo de Tehuantepec y por eso mis diseños están fuertemente influidos por el bordado istmeño. Puedo ilustrar esto con la imagen de una enagua de color vino antiguo, de flat, que me regaló mi tía ixhuateca Rosalinda; fue su primera enagua, la cual tiene más de 80 años. En ésta pueden observarse los bordados por ambos lados de la tela (bordado envolvente), en una exquisita degradación de colores, evidencia de que el bordado istmeño evolucionó alrededor de los años cuarenta para ahorrar hilos. Las puntadas por el reverso se hicieron con otra técnica, una variante de punto al pasado.



Foto 2. Esta enagua tiene más de 80 años, es una fuente de inspiración.

El bordado istmeño ha cambiado; ahora las bordadoras y costureras buscan ahorrar tiempo y también economizar en sus confecciones para ampliar su mercado. Por ejemplo, el “bordado de tejido” se hacía con un hilo muy delgado, actualmente usan ovillos de perlé para avanzar más rápido. Este bordado se elabora con una fina aguja de crochet con la que se van formando las tradicionales cadenitas del huipil istmeño. Por mi parte, empleo esta técnica combinando hilos de diferentes grosores para lograr un nuevo efecto en las piezas.

Debo señalar que muchos huipiles istmeños actuales son burdos en comparación con los de principios del siglo pasado. Esto se nota especialmente en las degradaciones de color que eran mucho más difuminadas en el bordado a mano y hoy se muestran casi en bloques.

Un elemento singular en las prendas del Istmo es la cadenilla hecha a máquina, que es injustamente desvalorizada porque se ignora que ese tipo de técnica sólo puede hacerse con un modelo de máquina de coser que introdujo la empresa Singer en los años veinte y que fue una edición limitada. Con ese tipo de aparato se logra una cadenilla pequeña y cerrada, con la que las mujeres más talentosas hacen gala de su habilidad manual y mental para generar figuras geométricas bellas e interesantes con la contraposición de los colores de hilos. Es un reto mantener esos diseños porque las máquinas de coser, luego de tanto tiempo, se desajustan con frecuencia y es difícil hallar técnicos que les den mantenimiento, pero aún son utilizadas por sus poseedoras en la región del Istmo, quienes las consideran de gran valor.

Otra de las máquinas de coser con que se trabaja en el Istmo son las de pedal para costuras rectas y confeccionar los “trajes de tehuana”. Las artesanas que las emplean tienen una gran destreza para ir creando, llevando la tela manualmente a través de la máquina. Sea a mano o a máquina, las prendas istmeñas conllevan una cantidad de tiempo y destreza importantes.

Desde luego, con los ritmos de vida tan acelerados en la actualidad, las artesanas del Istmo manifiestan cierta resistencia a recuperar las técnicas antiguas, pues tardan mucho y lo que les interesa es hacer más huipiles en menos tiempo. Además, ahora se usan telas de poliéster, en vez de los terciopelos de seda y de algodón que se manejaban antes. Este tipo de textiles llegaban al Istmo desde Asia y Europa, pues con la introducción del ferrocarril y la fundación del puerto de Salina Cruz en 1907, el Istmo de Tehuantepec en su parte oaxaqueña se convirtió en una zona importante de intercambio comercial con el resto del mundo.

Etnodiseñadora

En ese proceso retomé mi relación con artesanas con las que trabajé desde 2004 en las comisiones de Fonart y Organizaciones No Gubernamentales y emprendí el establecimiento de mi propia marca, Mariana Grapain Etno Diseño, además de la apertura de un estudio textil en un espacio emblemático de la capital de Oaxaca: el jardín El Pañuelito, ubicado frente a la entrada lateral del imponente templo de Santo Domingo de Guzmán.

Me interesó aplicar mis conocimientos como diseñadora en nuevas creaciones y, al mismo tiempo, rescatar los diseños tradicionales que se preservan en diferentes comunidades indígenas, especialmente en Oaxaca. Aún trabajo con grupos que conocí hace

más de 10 años, como las mujeres deshiladoras de Calvillo, Aguascalientes, o bordadoras de Veracruz, pero principalmente trabajo con maravillosas artesanas mazatecas de la Región de la Cañada y Cuenca del Papaloapan.

La Cañada es conocida porque en esa región vivió la chamana María Sabina, especialmente su pueblo natal, Huautla de Jiménez. Región boscosa y selvática en municipios aledaños, abundante en corrientes de agua que provienen de manantiales, es una de las regiones con los sistemas cavernarios más grandes del mundo. La Cuenca también es una región muy atractiva por su paisaje selvático. Sin embargo, esta última zona se volvió muy insegura a partir de 2008, con el ingreso de grupos de la delincuencia organizada provenientes de Veracruz. Las artesanas de esta región me comentan que después de las seis de la tarde ya no se puede andar en la calle sin correr peligro de robos y secuestros. Tanto la Cuenca como la Cañada oaxaqueñas son zonas de alta marginación, con pocos recursos para que sus habitantes trabajen. Por ejemplo, no hay servicios de paquetería, por lo cual tenemos que enviar los paquetes con materiales por medio de camionetas Suburban del transporte público de esas poblaciones hasta la capital de Oaxaca. Así van y vienen lienzos-confecciones para bordados, pero la inseguridad definitivamente nos complica la operación, pues las tejedoras cada vez viajan menos a la ciudad.

Me interesa conservar la relación con las bordadoras mazatecas porque ellas elaboran algunas de las prendas artesanales más usadas en México, como la llamada blusa con “bordado oaxaqueño” o “bordado de pajaritos”. Esta blusa tan comercializada por todo el país tiene su origen en la región mazateca y hay diferencias notorias entre las distintas regiones que las producen.

En Huautla de Jiménez, las artesanas bordan huipiles de manta de algodón con pájaros enormes, de alrededor de 25 centímetros de largo, y pavorreales y flores de aproximadamente 10 centímetros. Es común que utilicen hilos multicolores que les van sobrando de otras labores.

La blusa o huipil mazateco tiene su origen en los años veinte y es de algodón crudo. Actualmente, en la población de Jalapa de Díaz ocupan como base una tela de rayón color negro, con iconografía muy grande y desproporcionada. Hay buenos dibujantes en ese lugar, aun cuando están acostumbrados a dibujar sin plantillas, todo a mano: pájaros y flores de gran tamaño en proporciones y repeticiones irregulares y las aves se fusionan con las hojas. Ese estilo es similar al que se produce en San Pedro Ixcatlán, aunque la iconografía en esta última población es un poco más reducida en tamaño, más sutil, con aves y hojas más finas, y ahí las tejedoras no rellenan los ojos ni los centros de las hojas al igual que las mazatecas de la región de la Cañada.

Alrededor de la presa Miguel Alemán hay varias comunidades que sufren inundaciones constantes. Una de ellas es Soyaltepec, donde las artesanas hacen bordados de flores redondas, circulares, no del tipo estrella con picos elaboradas en Jalapa de Díaz. Hay quien confunde estos bordados con los que se hacían en Tuxtepec, pero en esa ciudad limítrofe con Veracruz ya hay muy poca gente que borde.

En San Bartolomé Ayautla bordan sobre fondos de manta, normalmente blanqueada, con motivos delineados en negro. Las artesanas de esa comunidad muestran especial interés por asesorarse en temas de calidad y diseño, para lo cual acuden al Museo Textil de Oaxaca o conmigo. Eso me ha permitido proporcionarles telas de mejor calidad, como el lino, y al utilizar el telar de cintura han trabajado nuevas combinaciones de colores e hilos teñidos en tintes naturales. En esta comunidad tuve la oportunidad de trabajar un rediseño de arbolito de la vida que portó Lila Downs en la cinta *Matria*.

Otra importante fuente para mis diseños proviene del libro *Método de dibujo, tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*, publicado en 1923 por el dibujante e ilustrador Adolfo Best Maugard, a quien comisionó el entonces secretario de Educación, José Vasconcelos para registrar la iconografía de los pueblos de México. De esa valiosa fuente, que me proporcionó mi amiga Catalina Mont, he rescatado diseños de florecillas, aves y patrones de bordado para nuevos diseños.

Las piezas más solicitadas

Con artesanas de las comunidades de Huauteppec y San José Tenango, de la región de la Cañada y Cuenca del Papaloapan, he trabajado algunos de mis diseños más solicitados: blusas y camisas bordadas. Para esto recupero la iconografía de piezas antiguas, utilizo linos, sedas, algodones, rayones, fibras de eucalipto, telares de cintura y telares de pedal, entre otros lienzos.

Para rediseñar bordados, elaboro los dibujos a mano sobre papel, junto con mi equipo de trabajo, y creamos plantillas que permiten trazar con precisión sobre las telas. A veces retocamos las plantillas con el programa digital *Illustrator*, pero la base siempre la hacemos a mano.

He elaborado algunos lienzos de experimentación en los que busco recrear el hermoso e inaccesible entorno de la zona de bosque mesófilo que rodea a las maravillosas bordadoras mazatecas. Para eso trabajo en la reducción de elementos iconográficos de los bordados, respetando las figuras principales de inspiración, como animales y flores. Un ejemplo lo realicé en tela muy delgada, con bordados de recuperación. Estos lienzos son importantes para mostrar los procesos de diseño a quienes se interesan por mi trabajo.

Asimismo, realicé otro lienzo de experimentación con unos ramitos que rediseñé de un bordado de miniflores estilo barroco de la población de San Antonino Castillo Velasco, ubicada en la zona de los Valles Centrales de Oaxaca. Al bordar esos motivos conseguí que asemejeran a flores de cerezo. Destaco que ese diseño ha gustado mucho porque tiene un toque japonés, pero sigue manteniendo la esencia del bordado de San Antonino. También me basé en un bordado simplificado de San Antonino Castillo Velasco con detalle de deshilado de calache para simplificar los patrones y aplicarlos a una blusa “retro” cuya forma está en un modelo que usó Frida Kahlo.



Foto 3. Mariana Grapain. Blusa “retro”, mujeres de San José del Progreso, Ocotlán, Oaxaca.

Me enorgullece estar contribuyendo al rescate de la técnica de randa de aguja, para lo cual colaboro con una alumna de la gran maestra de la técnica Tamara Rivas, quien ha expuesto su obra en el Museo Textil de Oaxaca. La randa de aguja es una técnica que se trabajaba en Tlacolula y que está en peligro de desaparición, sólo 15 personas aproximadamente saben realizarla. La randa llegó de Europa a México, producto del mestizaje,

y es un fino encaje confundido con el deshilado o el ganchillo fino. Para elaborarla se recorta un rectángulo sobre una tela doble para que puedan sostenerse las “casitas” y luego se van haciendo finos nudos con una aguja de canevá. Añado innovación a ese estilo y dejo atrás el blanco sobre blanco utilizando colores en telas e hilos más finos.

Estoy a favor del comercio consciente. Lo hecho a mano es un lujo contemporáneo y es revalorizar los saberes de antaño.



Foto 4. Detalle de randa de aguja.

Comercialización del arte popular y las artesanías

Artesanía patrimonial y comercio justo

*Catalina Sosa Andino*¹

Hay un tema controversial alrededor de la producción de artesanía patrimonial y la comercialización de la misma en mercados turísticos de América Latina. Como mujer comprometida con la preservación del patrimonio artesanal de los pueblos y culturas de América, voy a hacer una reseña de la experiencia de la Fundación *Sinchi Sacha*, una organización de comercio justo del Ecuador, y su empeño por mantener vivas las tradiciones artesanales del país, a través del apoyo a los pequeños productores en la etapa precisamente de producción, así como en la venta de estos artículos en el mercado turístico local.

Fundación *Sinchi Sacha*, una organización de comercio justo

Sinchi Sacha significa “selva poderosa” en quichua. Es una ONG creada en 1991. Originalmente varios estudiosos y estudiosas de las ciencias sociales nos dispusimos a visitar comunidades con el fin de aprender sobre las culturas orales de las nacionalidades indígenas de la región amazónica ecuatoriana. Fuimos profundamente seducidos por la riqueza cultural de estos pueblos indígenas, que conocían tanto sobre el uso y manejo de los recursos del bosque húmedo tropical, como sobre complejas historias mitológicas en las que se encapsula la sabiduría transgeneracional. Como resultado de esta investigación, en 1993 se publicó el libro *Mundos amazónicos; pueblos y culturas de la Amazonia ecuatoriana*. Obra que después de más de 25 años de su publicación se ha convertido en notable referencia sobre temas antropológicos de estos pueblos, con imágenes irrepetibles, ya que los hábitos cotidianos cambian rápidamente a medida que la cultura occidental se adentra en la Amazonia ecuatoriana.

¹ Ecuatoriana, doctora en Filosofía. Directora del Museo Etnohistórico de Artesanías del Ecuador (Mindalae), Quito. Correo: cstianguez1@gmail.com

¿Cuál fue la problemática que nos impulsó a crear una organización de comercio justo? La disonancia más fuerte en nuestras incursiones a las comunidades amazónicas fue ser testigos de una forma de vida precaria por la falta de recursos económicos y, al mismo tiempo, descubrir un manejo excepcional de técnicas ancestrales para producir artefactos para la vida cotidiana con gran creatividad y arte. Encontramos armas, como la cerbatana y las lanzas adornadas con plumas, los *bancos chamánicos* tallados en finas maderas del bosque, como el copal y el canelo; la multiplicidad de canastos elaborados para cada necesidad o las impecables canastas a “prueba de agua”, tejidas con una hoja en medio de la urdimbre, para transportar en su interior ropa o alimentos que se mantuvieran secos aun bajo la inclemencia de las lluvias tropicales. Por cierto, y en lugar preponderante, está la producción de las alfareras, todas mujeres, con alguna excepción que confirma la regla, productoras de las muy conocidas *mukawwas* y tinajas.

Los albores de *Sinchi Sacha* se encuentran firmemente marcados por el reto de encontrar ingresos económicos para la población local que demostraba formar parte de un *patrimonio intangible único*. Era imperativo encontrar una vía para que estas poblaciones salieran de la más absoluta fragilidad económica, gracias al arte de sus manos y de su bagaje cultural.

Comprendimos que una vía para que los conocimientos y prácticas, así como los usos y tradiciones de las comunidades amazónicas, se mantuvieran en el tiempo, era prudente insertarlos en circuitos comerciales; constatamos que la compra se convirtió en un incentivo potente para que no dejaran de producir tan bellos artefactos. Poco a poco se entabló una relación de amistad y compraventa de bienes mediante acuerdos regidos por la normativa del comercio justo —de la que hablaré más adelante— que nos ha permitido mantener vínculos comerciales, confiables y transparentes por más de 25 años.

Recuerdo la oficina de Quito, llena de productos traídos de las comunidades visitadas, esperando una salida creativa; inicialmente hicimos un montaje artístico de un pequeño museo/tienda en las instalaciones de *Sinchi Sacha*, un lugar para apreciar el arte étnico. Comprendimos que la respuesta de nuestra parte era sumamente débil para las múltiples necesidades que podíamos sentir de parte de las comunidades productoras. Supimos de la disponibilidad de un espacio excepcional en la plaza de San Francisco, en el corazón del Centro Histórico de Quito —declarado por la Unesco Patrimonio Cultural de la Humanidad en el año 1978—. Participamos en un concurso para el manejo cultural de los espacios restaurados por el municipio de Quito en 1995 y tuvimos el gran privilegio de recibir los recursos de la iglesia mencionada para crear un centro cultural que dinamizara el turismo. Fue así como pusimos en marcha la primera tienda

de comercio justo en la ciudad, el TIANGUEZ, acompañada por un café cultural, en una de las plazas más antiguas de América, recordemos que la iglesia de San Francisco empieza a construirse en 1536.

En los años noventa tomamos contacto con la International Federation for Alternative Trade (IFAT), organización constituida por los fundadores del gran nuevo paradigma, en el ámbito mundial del desarrollo alternativo, el *comercio justo*. El esquema de producción y venta, en los albores de la creación de este movimiento, respondía a un modelo de exportación. La idea era producir en los países del sur (Asia, África y América Latina) y vender los productos artesanales y alimentos —especialmente café y té— en las “tiendas del mundo”, como se denominaron los puntos de venta del comercio justo en los noventa, ubicados en América del Norte y Europa. *Sinchi Sacha* consideró que si bien el comercio de exportación no era de su interés, debía valorar toda la normativa, traducida en estándares de comercio justo, los mismos que se convirtieron en una buena guía para entablar relaciones comerciales con comunidades indígenas de la Amazonia y de otras partes del país. El espacio comercial en San Francisco era suficientemente grande como para incluir artesanos provenientes de otras regiones del país.

Siguiendo con esta perspectiva, en los años subsiguientes, con el apoyo de la Cooperación Técnica Belga (CTB) y la Unión Europea, la Fundación *Sinchi Sacha* puso en marcha el Museo de Artesanías del Ecuador Mindalae, espacio que abrió sus puertas al público en el 2007 y sigue siendo nuestro objetivo poner en valor el patrimonio artesanal del país a través del comercio justo.

En 1997 solicitamos la membresía del IFAT y ser una organización certificada. En la década siguiente, el IFAT cambió de nombre a World Fair Trade Organization (WFTO). *Sinchi Sacha* ha visto crecer la membresía de WFTO y ha apoyado de manera decidida la creación de las sedes regionales y nacionales WFTO de América Latina y Ecuador.

La *mukawa* amazónica, ¿una arqueología actual?

La cerámica amazónica ha sido el tema de estudio al que hemos dedicado muchas horas de intercambio cultural, en talleres donde hemos tenido largas pláticas sobre este arte, para comprender su raigambre, el contexto femenino en que se elabora y la adaptación de esta tradición al mundo actual.

He tomado a la *mukawa* como una pieza emblemática para visualizar cómo *Sinchi Sacha* ha acompañado la producción y ha logrado comprender el significado simbólico de sus pictogramas. Estas piezas únicas han sido expuestas en las tiendas, con información

adecuada, mediante cédulas informativas y han sido comercializadas como piezas de valor étnico, por su estética y contenido cultural.

En los años en que recuperábamos material gráfico y fotográfico para la publicación de *Mundos amazónicos* descubrimos estos cuencos magníficamente decorados por las mujeres quichua de Pastaza. Lo hacían originalmente para las fiestas, para brindar la *chicha* de yuca y se sabía que en la catarsis final de la fiesta, las *mukarwas* debían ser lanzadas al techo y consecuentemente caer en mil pedazos al suelo. Un verdadero acto de entrega al espíritu de la *jista* (fiesta)...

Hemos considerado a la *mukarwa* como pieza patrimonial por los siguientes hechos que acompañan su producción y su uso. Está elaborada como en épocas remotas. Está modelada enteramente a mano, utilizando la técnica del enrollado, con ayuda del *wiwishcu* (pedazo de calabaza) que ayuda a tornear sus delicadas paredes. Este útil complemento fue entregado por la *Allpa Manga Mama* (madre mítica del barro) —retratada en la tradición oral como una anciana que camina con la ayuda de un bastón— quien enseña a una mujer quichua a utilizarlo, a cambio de pedir que el barro que se toma de orillas del río sea tratado con respeto y, sobre todo, se haga un uso responsable del mismo, sin desperdicio, y con alto agradecimiento a la *Allpa Mama* (Madre Tierra), proveedora de este recurso tan codiciado por las mujeres de la selva. Con estas características de producción que hemos descrito, nos preguntamos si nos hallamos frente a una arqueología actual.



Foto 1. *Mukarwa* tortuga.

¿Por qué la mukawa es una pieza fundante de la cultura culinaria de las quichuas?

Además de todo lo descrito, representa nada más ni nada menos que su relación con el alimento primordial de las poblaciones del bosque húmedo tropical, el tubérculo cultivado “devotamente” en la chacra, por las mujeres amazónicas, la yuca, con todas las modalidades de preparación, en especial la yuca que se fermenta con saliva para la preparación de la tradicional *chicha* que se sirve en las *mukawas*.

En los espacios de exposición de productos amazónicos llama la atención de manera especial la pictografía —representación de algo mediante signos gráficos— de las *mukawas*. Pintadas con pinceles hechos con el cabello lacio de las mujeres alfareras, con una técnica admirable, que parte de trazar una “Línea madre” —*mama churana*—, un pictograma tomado comúnmente de la aguda observación (por ejemplo) del caparazón de la tortuga, del cuero de la boa de agua, de la forma de las alas de los insectos en vuelo, en fin, de formas que fácilmente pasan inadvertidas a los ojos de la gente de la ciudad. Una vez hecho el primer trazo, sin ayuda de ninguna métrica, haciendo uso de una proporción que nace de la intuición o conexión con el desbordante mundo natural, contamos con el primer diagrama de la pieza. Este pictograma original se complementa con profusas líneas de relleno, llamadas *angu warwa*. Finalmente estamos frente a obras de arte que sorprenden por la proporción y armonía del trazo.



Foto 2.
Mukawa cuillur estrella.

La *mukawa* es una pieza frágil, difícil de transportar; nos esmeramos mucho en que viaje segura a su destino final y ponemos mucho énfasis en comunicar que es un privilegio para quien la compra y un pilar que ayuda a sostener vidas dignas de las mujeres quichuas de Pastaza.

Como comenta el director del museo Mindalae, Juan Antonio Martínez, la *mukawa* es una pieza de origen numinoso, proporcional y simétrica. Construida con trazos, líneas y círculos, que provienen y nos trasladan a universos simbólicos propios de una cultura que ha llegado a un proceso de desarrollo interior singular. Probablemente por su profunda conexión con el bosque tropical más biodiverso del planeta, la Amazonia.



Foto 3. *Mukawa* boa.

El impacto del comercio justo en la vida cotidiana de las alfareras quichua

Hay 11 estándares establecidos por WFTO que rigen las prácticas de comercio justo, sin embargo, voy a referirme a tres que considero tienen estricta competencia con los temas tratados en este artículo.

Primero. El estándar que sintetiza el móvil del comercio justo consiste en el apoyo al pequeño productor para que comercialice de manera confiable sus productos al mejor precio posible y con las condiciones de pago mutuamente establecidas entre las partes. Sobre este tema, la trayectoria de trabajo de *Sinchi Sacha* permite aseverar que las relaciones se vuelven fluidas y se sostienen en el tiempo, cuando las partes han

demostrado confianza y transparencia. Los frutos que estamos viendo repercuten en el entorno más íntimo, así como en los siguientes círculos donde se desenvuelve la vida de las alfareras.

Segundo. El estándar de género cuyo objetivo es *empoderar* a las alfareras de Pastaza, en los distintos ámbitos en los que transcurre su vida familiar, comunitaria y profesional, léase en su magnífico quehacer artístico artesanal. De hecho, las relaciones intrafamiliares varían de manera favorable para las mujeres si ellas disponen de recursos económicos provenientes de su trabajo, sobre el que pueden disponer “libremente”. Lo pongo entre comillas porque muy probablemente su libertad consiste —dada la precariedad de los ingresos familiares— en garantizar el bienestar, educación y salud de la familia integral. Con respecto a la comunidad, el manejo de recursos y el reconocimiento de su trabajo por parte de una entidad externa —como es *Sinchi Sacha*— poco a poco se va construyendo un perfil diferente de ellas: se escuchan sus voces y sus criterios empiezan a ser tomados en cuenta. Eventualmente son candidatas para ocupar cargos en la dirigencia política de la comunidad, con las consecuentes bondades y nuevos retos de estos roles. Lo que hemos llamado *empoderamiento*, son los nuevos roles que asumen las mujeres y de los que van aprendiendo con altibajos sobre esta nueva manera de insertarse en la sociedad.

Tercero. El estándar sobre la identidad cultural. Éste fue propuesto a WFTO desde América Latina. Consiste en que, allí donde haya un contenido identitario proveniente del patrimonio cultural de un grupo productor, éste debe acompañar a la pieza exhibida, de manera explícita, por ejemplo, con una cédula informativa, que dé razón de su procedencia, de la técnica utilizada, del significado de sus pictogramas; es decir, es una norma del comercio justo poner en valor las tradiciones artesanales que tienen un contenido patrimonial. Como es el caso de la *mukawwa*.

Este estándar ha sido una guía potente para la Fundación *Sinchi Sacha*. Hemos seguido el mismo procedimiento descrito con la *mukawwa* con otros productos patrimoniales de diferentes lugares del país, entre otros, los tapices del pueblo andino Salasaca, la pintura de los indígenas Tigua, procedentes de los Andes Centrales, las placas que reproducen los petroglifos de Cotundo, en la Amazonia, y los misteriosos *supai* o espíritus de la selva que modelan las ceramistas de Pastaza.

Conclusiones

1. Piezas especialmente importantes, como la *mukawwa*, para el patrimonio artesanal y artístico del Ecuador están en riesgo de desaparecer. Es evidente que si las alfareras quichuas no encuentran un ingreso económico estable que les permita mantener este

- “quehacer” y recibir un pago justo y, sobre todo sostenido en el tiempo, se verán obligadas a dejar de lado su arte para buscar otros medios de subsistencia.
2. Es inminente la necesidad de reconocer a las ceramistas de Pastaza como las depositarias de una técnica ancestral viva y en constante renovación.
 3. La Fundación *Sinchi Sacha*, en su largo acompañamiento a las quichuas, ha podido comprobar que el mercado justo efectivamente contribuye a que el patrimonio cultural intangible se transforme en objetos de valor etnográfico y mitológico. Los productos artesanales con identidad cultural provenientes del patrimonio mitológico, ancestral, de las mujeres quichuas de Pastaza son muy demandados en el mercado turístico que valora objetos con contenidos simbólicos, extraordinarios, como los provenientes del universo cultural de las mujeres de la Amazonia.
 4. El crecimiento de la demanda de estas piezas patrimoniales está lejos de ocasionar un daño a la población amazónica; el mercado no pone en riesgo las prácticas culturales, como algunos investigadores señalan. En este caso hemos constatado que ha servido para mantener la tradición y en realidad se ha logrado fortalecer la práctica y la innovación de la producción cerámica.
 5. Esta producción de piezas cerámicas no tiene ningún impacto negativo para el medio ambiente, en cuanto a la recolección del barro y el uso de tintes minerales, ni por la quema a fuego abierto, son prácticas milenarias, sustentables, que no causan impactos negativos en el entorno.
 6. La Fundación *Sinchi Sacha*, con el manejo de sus dos tiendas de comercio justo, TIANGUEZ, una en la ciudad moderna (adjunta al museo Mindalae) y otra en el Centro Histórico de la ciudad (plaza de San Francisco), ha apoyado por más de 24 años a emprendimientos de economía solidaria y comercio justo, precisamente para el fortalecimiento de la identidad cultural de los artesanos indígenas, afroecuatorianos y mestizos del Ecuador.
 7. En nuestra experiencia de manejo de piezas patrimoniales, hemos podido hacer una clasificación de éstas por sus características de tipo conceptual:
 - De uso ceremonial
 - Que cuentan representaciones míticas (cuentos y leyendas)
 - De contenidos numinosos/arcaicos
 - De denuncia política actual
 - De representación de actividades de la vida cotidiana
 - Que representan la fauna y la flora

Estas diversas representaciones de las expresiones culturales vivas de la artesanía y arte ancestral del Ecuador, consideradas pilares de nuestra identidad pluricultural, han sido meticulosamente expuestas y comercializadas por la Fundación *Sinchi Sacha*, siempre con el afán de que perduren a través de estimular su producción y activar su memoria histórica.



Foto 4. Pintura facial, mujer quichua.

Referencias

- Paymal, Noemi y Catalina Sosa. *Mundo amazónico. Pueblos y culturas de la Amazonia ecuatoriana*, Quito, Imprenta Mariscal, 1993.
- Whitten, Dorothea y Norman Whitten. *From Myth to Creation. Art from Amazonian Ecuador*, Urbana, Chicago and Springfield, University of Illinois Press, 2016.

[PARA CERRAR]

No me supongas

*Diana Vallejo*¹

No soy mujer sujeta...

Quizás no entiendas...

No soy atada, ni loca, ni sumisa, ni rebelde

No soy de tus verbos ninguna etiqueta

No soy pura, ni maldita

No soy madre por ser mujer,

o mujer por ser madre.

Pasó que nací, y me encasillaron en el grupo “mujer”

un pre concepto,

una pre idea

una marca de ropa,

un andar, un color, un proceder,

y yo, sin enterarme.

Y me pareció raro,

porque mi sexo, tenía que ver según conmigo

pero más que mi sexo, mi vagina,

y yo tan mental, tan meditativa

tan artesana, ambivalente,

¹ Artista, escritora, administradora de empresas, fotógrafa y gestora cultural hondureña. Correo: divpoeta@gmail.com

tan curiosa, tan de temple
tan irreverente, amistosa
fluyente, normalita...

A veces exigente, otras tranquila.
Esa yo,
esa vida involuntaria y presente
no está en mi útero, ni en mis senos,
ni en vos, ni en nadie.

Sé, pero parece que no te das cuenta...
tú, réplica distinta.

Que no tengo curvas para complacer tu cuerpo.

No tengo vientre para que vos te repliques,
no lo tengo para credos, ni para maquilas,
no lo tengo para mafiosos
no lo tengo para el olvido,
este útero es mío, como lo son mis brazos, mi pelo en cascadas,
mi color de piel, mis defectos, mis manías, mis recuerdos, yo pues,
este espacio en mi cuerpo me pertenece un rato,
igual que vos tienes el tuyo.

No soy tu censora
o tu libertad,
tampoco tu ideal de amor
o la pulpo incansable,
o la causa de tus males.

No eres el fin de mi vida
o el sin sentido de ella.

No me tienes que proteger, pero tampoco matar,
ni ellos los santos
ni aquellos los adinerados,
no te estimes tanto,
ni me requieras excesivamente.

No soy un complemento
ni la “razón” de tu existencia,
vete tranquilo,
dejen en paz
que a veces ni te extraño,
y el mundo tal cual
me harta y me fastidia.

No soy ni un par de llantas
o la Venus
ni la morena caliente
o la blanquita distante.

No soy actriz de esta vida, ni de la tuya...

Oigan, escucha,
no te debo nada;
ni mi lealtad sin mácula.
no soy un manojo de virtudes para exaltar prestigios
o dar bandera, a las tales guerras.

No busco la miseria para destruir vidas,
no soy “la” otra, soy un ella,
o la “buena”,
o la mujer magnánima según la cruel Iglesia,
ya sea por ser la imaginada
o por beata,
te cuento;
mi “pureza” es aún asunto de mercados.

Vos, ustedes...
¡No me supongas,
no me supongan!

No soy del bien, su artilugio de propaganda,
ni del mal su conato de expiación.

No te debo el amor,
ni la memoria
peor aún la sumisión.

Tampoco te debo mi tiempo
o mi maternidad,
tampoco mi cuerpo
este caos
es que nos asaltan,
es que vos, es que todos, es que otras
sólo inventan remedos de mí.

Oye, entiendan,
no les debo la luna, ni soy la luna
tampoco las estrellas en el mar
no soy de arena, ni de mármol
y en mi sexo, NO ESTOY YO...

Soy de piel, pero es mi piel
soy de seso
y de intestino
soy de carne y huesos
soy de sangre, de historias, más todas
en ellas hay resonancias.

Tampoco mis sesudas cavilaciones son resultado
de mi “nata sensibilidad” o mi tendencia a “ser” mártir.

Tampoco mis pechos son siempre de leche
ni tu erección el indicador de mi valía
o este mi pubis, es plenitud celestial
o acuario perfecto a tus verbos obscenos,
tampoco pedestal de honores,
o fundamento familiar.

No soy sólo una suposición de tu mente entre tus letras
No tengo por qué acomodarme a tus sueños o al santo grial de tus riquezas.

Suelo eructar, andar de malas,
suelo tomarme el día sin tu presencia,
pienso en política y en cómo resolver la economía diaria,
me encanta el arte, el tacto, el fútbol a ratos
el viento, la conversación, y un buen café.

Suelo divagar por la ciencia y en lo inexacto
investigo, pienso, voy al baño,
a veces me ves y no has visto nada,
pero entiendo que estás ciego
eres “hombre”, no procesas bien mi existencia
eres también la idea
de una sociedad de locos,
te cercenaron, te impidieron entender.

A veces me catalogas o me presupones
o repites, para según programarme, para que “no” olvide.
te aclaro, no contesto
porque me aburren las reiteraciones sociales,
tampoco creo en función a tus creencias,
me has tapado, me has santificado, me has ahorcado, me has venerado
déjame en paz, que ésta que soy tiene conciencia.

No soy mala, por no tener religión
ni tampoco bondadosa por tener alguna.

Dios se ocupa de la nada,
y la nada de Dios.

No soy de piedra, ni soy un palo seco,
porque en la cama me importas poco
o me importes demasiado,
más que eso, sólo es sexo, intimidad, un día concurriendo en la vida.

No soy fría, por no corresponderte,
mi temperatura oscila en la normalidad.

No soy insensible porque no me conmuevas,
sólo es que no me importa
sólo es que no me gustas...

No me interesa la pulcritud de mis menesteres de casa,
ni el pedestal de la sociedad carnívora,
peor aún el espejo de la ropa
y el cinturón de la publicidad.

Pero me gusta lo limpio por placer,
y lo complicado del debate.

No soy un objeto que miras sin que se percate
si no me conoces, ten cuidado que te puede ir mal si me enojo.

No digo no, para decir sí
mis pensamientos no son retorcidos,
ni masoquistas, ni nada que tú asumas por cierto,
antes de suponer, pregunta
antes de acercarte, respeta
antes de hablarme, mírame.

No asumas posturas para que te odie, o te ame,
no me importa decirte lo que pienso
o no decirte nada,

te lo diré si es pertinente
te escucharé por cortesía
para entendernos mejor, para entenderte mejor.

Pero oye, no soy lo que supones
hace tiempo que sé
que no soy una casilla
eso que suponen
no soy
un útero andante
un barril sin fondo
una ternura inacabable
una diosa
un sexo barato
un cuerpo etéreo
una santa
una mujer... pues
como me piensan... mujer.

Soy yo,
nomás esta conciencia.



Interculturalidad estética y prácticas artesanales, coordinado por Eli Bartra, Liliana Elvira y Marisol Cárdenas, se terminó de imprimir en octubre de dos mil diecinueve. El tiro consta de 500 ejemplares impresos sobre papel cultural de noventa gramos; cubiertas impresas sobre cartulina sulfatada de 12 puntos. Formación e impresión: Monarca impresoras. Constantino 338-A, col. Vallejo, alcaldía G. A. Madero, C. P. 07870 Tl. 55.19.97.80.45, monarcaimpresoras@hotmail.com.

El arte popular, ese arte que crean principalmente las mujeres de todos los pueblos del planeta, nos ocupa en este libro. Sin embargo, se ha hecho un deliberado recorte geográfico, pues únicamente aparecen contemplados procesos artísticos de Nuestra América.

Existe, no cabe duda, un interés feminista detrás de la labor de compilación. Se trata de conocer más a fondo ese quehacer artístico, qué crean las mujeres, cómo lo hacen y qué significados afloran.

En los diversos países de la región latinoamericana y caribeña hay una riqueza enorme en cuanto a creaciones de arte popular, en unas regiones más que en otras, pero, sin temor a equivocarnos, consideramos que no existe país en donde no se elabore este arte. Si bien se trata de obras comúnmente elaboradas con técnicas e iconografías de larga tradición, incluso algunas en proceso de extinción, todos los días surgen nuevas expresiones por doquier. De ahí la importancia de contemplar la estrecha relación entre tradición y modernidad. Es necesario prestar atención tanto a las expresiones artísticas populares que tienen una larga historia, como a las que nacieron ayer, así como observar las transformaciones que van sufriendo.

Por otro lado, en distintas partes de la región se está gestando una compleja y preocupante relación entre diseño y artesanado, la cual tiene que ver con el vínculo entre tradición y modernidad, así como con la cada vez más perturbadora concepción de progreso y “perfeccionamiento” de la producción a costa de lo que sea hasta llegar a la perversión y al hurto del diseño tradicional por parte de la mercadotecnia rapaz.

Todas estas cuestiones están plasmadas en este libro, que nos invita a seguir interrogándonos sobre las mujeres dedicadas al arte popular pues los esfuerzos, la diversidad y la complejidad de expresiones de arte popular en Nuestra América lo vuelven un tema necesario e importante para los estudios del arte desde el feminismo.

