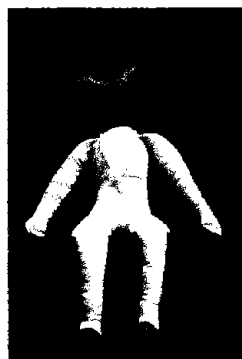
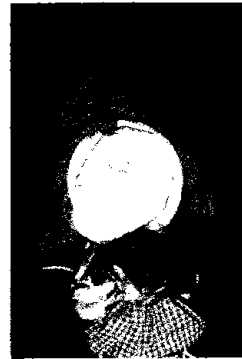
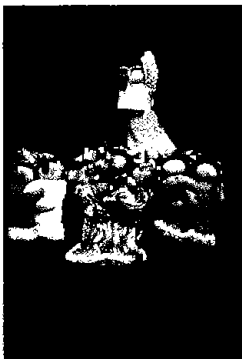


Universidad Nacional Autónoma de México
Posgrado en Diseño Industrial
Maestría en Diseño Industrial

Muñecas como objeto de diseño
en los sismos del 85



Tesis que para obtener el grado de
Maestra en Diseño Industrial
en el área de Teoría



Presenta
Beatriz Aurelia Ramírez Woolrich

México 2005



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

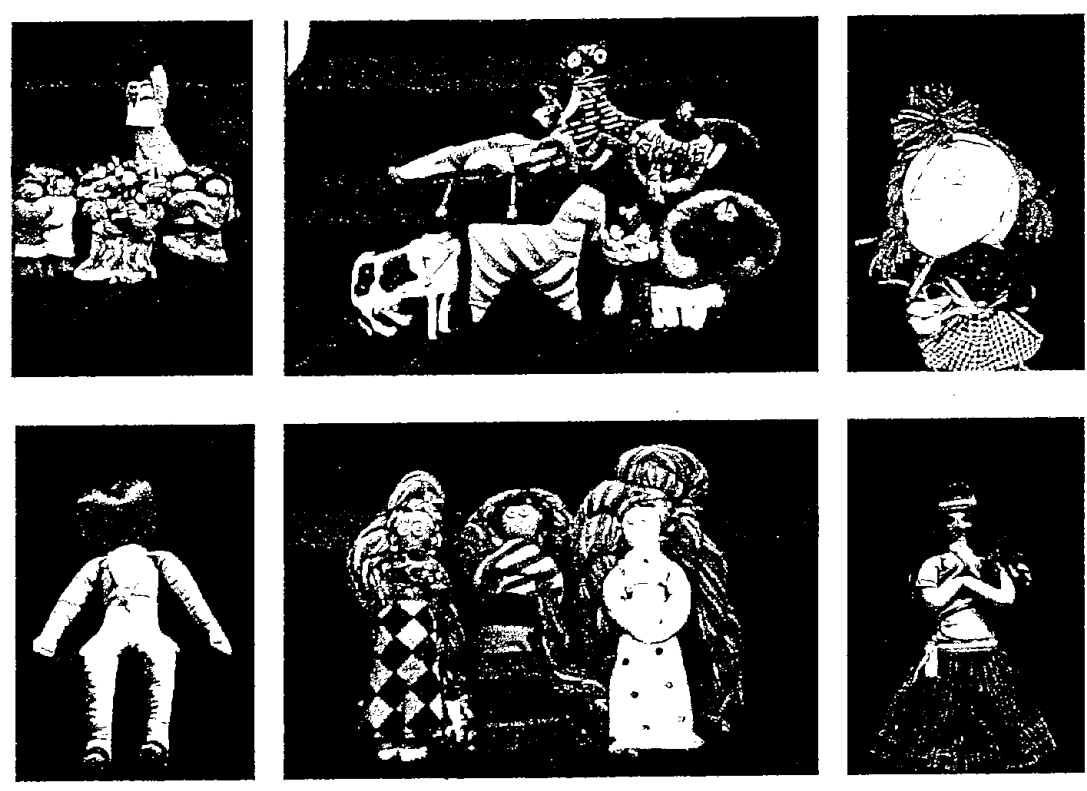
El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

00172

Universidad Nacional Autónoma de México
Posgrado en Diseño Industrial
Maestría en Diseño Industrial

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en forma de tesis el contenido de esta tesis profesional.
NOMBRE: BEATRIZ AURELIA RAMIREZ WOOLRICH
FECHA: 17 DE MAYO 2005
FIRMA: *Beatriz Woolrich*

Muñecas como objeto de diseño
en los sismos del 85



Tesis que para obtener el grado de
Maestra en Diseño Industrial
en el área de Teoría



Presenta
Beatriz Aurelia Ramírez Woolrich

México 2005

0344064

Muñecas como objeto de diseño
en los sismos del 85

Directora
MDI Margarita Landázuri Benítez

Sinodales
MDI Ana María Losada Alfaro
DR Oscar Salinas Flores
DR Jaime Litvak King
DRA Julieta Aréchiga Viramontes

Muñecas como objeto de diseño en los sismos del 85

Reconocimientos
A la Universidad Nacional Autónoma de México
Al Instituto Politécnico Nacional

A mi directora de tesis
MDI Margarita Landázuri Benitez

A mis sinodales
MDI Ana María Losada Alfaro
Dr. Oscar Salinas Flores
Dr. Jaime Litvak King
Dra. Julieta Aréchiga Viramontes

Al profesor
MDI Luis Rodríguez Morales

A mis profesores y compañeros en la Maestría de Diseño Industrial

GRACIAS

"A los más primeros" en ser solidarios: María Jiménez Mier y Terán, Lourdes Almeida, Rogelio Naranjo, Tessa Brisac.

A familiares-amigos:

Padres: Amelia y Domingo por su arte de amar; hijos: Rodolfo, Ameli y a José Luis Martín, con amor. Hermanos: José Luis, Ameli y Sten-Ivan Bylund; Heinz Mews, Rodrigo, Victoria Ramírez, José María, Lucy Regidor, Ivonne, Analicia Ramírez Esnaurrizar e Ivonne Esnaurrizar.

A artistas plásticos y diseñadores-amigos:

Los artistas plásticos y diseñadores involucrados en el proyecto: Lourdes Almeida, Julia Tamayo, Vicente Rojo, Rosa Ofelia Murrieta, Hortensia Morales, Silvia Icaza, Berta Fernández, Olga Dondé, Rogelio Naranjo, Sydney Reason, Lourdes Almeida, Magali Lara, Helen Escobedo, Teresa Morán, Fanny Rabel, Martha Chapa, Miguel Castro Leñero, Efrén Maldonado, Ismael Guardado, Arnold Belkin, Alberto Castro Leñero, José Castro Leñero, Carla Ripey, Martha Palau, Adolfo Patiño, Antonio Díaz Flores, Francisco Toledo; a Silvia Pandolffi por abrir su corazón y el espacio del museo Carrillo Gil; Yolanda Salazar Peralta, Eugenia Castro Modenessi, Gabriela Torres; A Patricia Colomer por sus maravillosos estambres que permitieron trenzar alegrías. A Luis Almeida por el adorable logotipo que realizó para "Una se llama Victoria...". A Raúl Torres Maya (pocos de su talla) por sus valiosas aportaciones. A las entusiastas bibliotecarias del Museo Carrillo Gil: María Muñoz y a la fotógrafa Angeles Trejo por su esmerado trabajo; A la joven diseñadora, mi sobrina Eileen por su dedicado trabajo para la recuperación de fotografías. A María Jiménez Mier y Terán, gestora cultural en momentos de excepción. Al arquitecto Josef Shulte-Sasse por su material fotográfico. Fernanda Madrigal Trigos por todos sus apoyos. Al arquitecto Luciano Weinberger Weisz por la lectura atenta de los borradores de tesis y por su esmerado apoyo para la conclusión de la misma. A mi bibliografía que siguen siendo mis profesores.

A LOS PARTICIPANTES Y PROTAGONISTAS-AMIGOS:

Las costureras de la ex- *Cooperativa Mexicana de la Confección 19 de septiembre*. Al *Comité Feminista en Apoyo a las Costureras*, Tessa Brisac, Guadalupe Gómez Malagón, Marisa Ysunza, Cecilia Naranjo, Pilar Lepe, Laila Hamdam, Judith García, Margarita Hernández, Edith Silva, Alma León por sus sugerencias, Mario y Georgina Gómez, Gerry y Tom Enger, Sandy Block, Frida Ortiz por su apoyo; Libertad Reyes, Fernando García Córdoba, José Isabel Alvarado por sus observaciones desde la comunicación; a Amparo Jaimes por recordarme mis prioridades; Angeles Medina, Rogelio Torres, Jesús Téllez. A Norma Leticia Rodríguez por su cuidadoso trabajo en computadora. A Yolanda Hernández Olazcoaga por su trabajo de preservación arqueológica. Alumnos de UPIICSA. Dr. José Luis Pineda Flores por su apoyo; Jaime Monsalvo Castañeda por su infinita paciencia en el laboratorio de computo de la UPIICSA.

RECONOCIMIENTOS

Deseo manifestar mi reconocimiento por los esfuerzos tanto de la coordinación de la Maestría en diseño Industrial, como de profesores y de personal administrativo, para que los estudiantes no graduados de generaciones antiguas, tengamos la oportunidad de actualizarnos y defender nuestros trabajos de tesis. Apoyos que me permitieron volver a cursar materias, cambiar de perspectiva y ampliar mis horizontes en relación al planteamiento inicial de investigación.

Domingo 13 de octubre de 1985



Fábrica de Confecciones, frente al metro de "San Antonio Abad". El edificio de 11 pisos al derrumbarse produjo el aplastamiento de cientos de cadáveres. Aún permanecen entre las ruinas los cuerpos de 30 trabajadores de la fábrica.

(PERSONAL VIVO DE "AMAL, S. A.")

- 1.- Estela Guizaman Ramirez ✓
- 2.- María Tecoa Rojas ✓
- 3.- Dalila Ferral Isidro X ✓
- 4.- Rosa Vázquez Vázquez ✓
- 5.- Marta Rivera Sánchez ✓
- 6.- Victoria Munive Saquemoc ✓
- 7.- Rosa Benítez D ✓
- 8.- Rosario Islas ✓
- 9.- Virginia Montero ✓
- 10.- Mariela Franco ✓
- 11.- Roseura Ortiz ✓
- 12.- Margarita Hernández X ✓
- 13.- Teresa Martínez ✓
- 14.- Rufina Cruz ✓
- 15.- Estela Jiménez ✓
- 16.- Teresa Rodríguez ✓
- 17.- ~~Margarita Alcázar~~ ✓
- 18.- Evelio Crespo ✓
- 19.- Margarita Castro ✓
- 20.- Matilde Martínez X ✓
- 21.- Carmen Ortiz ✓
- 22.- Irene Zayas D ✓
- 23.- ~~María Elena Sánchez~~ X ✓
- 24.- Ana María Esquivel X ✓
- 25.- Serafía Navarro ✓
- 26.- Enriqueta Rojas ✓
- 27.- Hermelinda Martínez ✓
- 28.- Amada Peláez Vendoza ✓
- 29.- Josefina Romero Amador ✓
- 30.- Rosa Heras Keyns ✓
- 31.- Maricela Diana Ortíz X ✓
- 32.- Zamudio Martínez Alma Rosa X ✓
- 33.- Margarita García Aguillón ✓
- 34.- Ana María Esquivel Briceño X ✓
- 35.- Herminia Balbuena Sánchez ✓
- 36.- Graciela Esquivel Ramírez X ✓
- 37.- Rosa Hernández Rivera ✓
- 38.- Estela Guzmán Fernández ✓
- 39.- Clara López Ocarro ✓
- 40.- Francisco Cabrera ✓
- 41.- Josefina Flautica ✓
- 42.- Pilar González Resendiz ✓
- 43.- Angélica Guadalupe González ✓
- 44.- Gelacia Plaza Quiróz ✓
- 45.- Inés Villegas Hernández X ✓
- 46.- Ma. Helena Gómez Gómez X ✓

Rosa...
Julia...
Silvia Cousins

Gayla

MUÑECAS COMO OBJETO DE DISEÑO EN LOS SISMOS DEL 85

Beatriz Aurelia Ramírez Woolrich

La investigación recupera la experiencia del proyecto de diseño de muñecas en momentos de excepción, después de los sismos del 19 de septiembre de 1985 en la ciudad de México. Proyecto llevado a cabo por la Cooperativa Mexicana de la Confección 19 de Septiembre S.C.L. y artistas plásticos que solidariamente donaron sus obras icnográficas con el tema: Luchas y Victorias las muñecas costureras. Los aspectos que se abordan son: la estrategia de diseño propuesta, la evolución del proyecto original y el proceso de producción de las muñecas de la primera exposición (1985) llevada a cabo en el Museo de Arte Carrillo Gil. Se presenta la historia de las **33 muñecas**: *Lucha I, Lucha II, Lucha III; Victoria I, Victoria II, Victoria III*, de **Vicente Rojo**; *Lucha Flaca, Victoria Gorda*, de **Rosa Ofelia Murrieta y Hortensia Morales**; *Luchapitas* de **Silvia Icaza**; *Sonrilucha* de **Berta Fernández**; *Duende Coliflor la costurera de las Hortalizas* de **Olga Dondé**; *Lucha Tarahumara* de **Rogelio Naranjo**; *Victoria Flor de Nochebuena* de **Sydney Reason**; *Sirena Costuero* de **Lourdes Almeida**; *Luchita Costurerito* de **Magali Lara**; *Victoria Cara de Lunita* de **Helen Escobedo**; *Lucha Costurero* de **Teresa Morán**; *Lucha y Luchita* de **Fanny Rabel**; *Cabeza de Manzana* de **Martha Chapa**; *Venado* de **Miguel Castro Leñero**; *Alfiletero* de **Efrén Maldonado**; *Lucha de Noche* de **Ismael Guardado**; *Negríta Mari* de **Maria Tecpan**; *Prehispánico y Prehispánica* de **Arnold Belkin**; *Pez* de **Alberto Castro Leñero**; *Caballo* de **José Castro Leñero**; *Mujer Parada y Mujer Sentada* de **Karla Rippey**; *Negríta Berta* de **Berta Morales**; *Lucheira la Prima Brazileira* de **Gurchman**; *Robotina* de **Martha Palau**; *Niño Patriota* de **Adolfo Patiño**; *Luchanudos* del diseñador textil **Antonio Díaz Flores**.

Se presenta una aproximación del objeto muñeca en el transcurrir del tiempo y se incluye un apartado de las figurillas prehispánicas para abrir una serie de reflexiones en torno a las figurillas con morfología femenina; muñecas de producción artesanal; Del siglo del plástico se abordan los casos de las muñecas Barbie y Cabbage Patch.

Finalmente se concluye con reflexiones en torno al papel del diseñador industrial y la gestión del diseño colectivo. Se incluyen más de 100 referencias bibliográficas, hemerográficas; más de 70 fotografías -muñecas, costureras, artistas, terremoto..-

INDICE

Reconocimientos		6
INTODUCCION		7-12
A MANERA DE PROLOGO		13
JUSTIFICACION		24
CAPITULO 1	MARCO GENERAL	32
1.1	Contexto Cultural	34
1.2	Texto y Relatividad	40
1.3	Texto e Interpretación	40
1.4	Texto y Memoria Cultural	41
1.5	Texto y Construcción Cultural: Diferencia entre Sexo y Género	43
CAPITULO 2	ANTECEDENTES NECESARIOS	51
CAPITULO 3	BREVE APROXIMACIÓN DE LA MUÑECA EN EL TRANSCURRIR DEL TIEMPO	62
3.1	Desarrollo del Objeto Muñeca	63
3.2	Asignación del Nombre Muñeca, Funciones y Materiales	71
3.3	Figurillas Prehispánicas	75
3.4	Producción Artesanal	84
3.5	Siglo de Plástico	87
	3.5.1 Época Barbie	91
	3.5.2 Muñecas Cabbage Patch	107
CAPITULO 4	MUÑECAS DE LA COOPERATIVA MEXICANA DE LA CONFECCIÓN 19 DE SEPTIEMBRE S.C.L.	111
4.1	Proyecto Originario	111
4.2	Inicios del Proyecto	117
4.3	Historia de la Colección 1985-1986	
	Lucha I; Lucha II y Lucha III. Victoria I; Victoria II y Victoria III	126
	4.3.1.1 Diseño	126
	Aproximación Biográfica de Vicente Rojo	132
	Ficha Técnica	135
4.3.2	Lucha Flaca y Victoria Gorda	141
	4.3.2.1 Diseño	141
	4.3.2.2 Aproximación Biográfica de Rosa Ofelia Murrieta y Hortensia Morales	145
	4.3.2.3 Ficha Técnica	146
	4.3.2.4 Entrevista	147
	4.3.2.5 Aportación Literaria	150
4.3.3	Luchapitas	151
	4.3.3.1 Diseño	151
	4.3.3.2 Aproximación Biográfica de Silvia Icaza	155
	Ficha Técnica	155
	Entrevista	156
4.3.4	Sonrilucha	160
	4.3.4.1 Diseño	160
	4.3.4.2 Aproximación Biográfica de Berta Fernández	161
	4.3.4.3 Ficha Técnica	161
4.3.5	Duende Coliflor: La Hortaliza de las Costureras	162

	Diseño.....	162
	Aproximación Biográfica de Olga Dondé...	165
	4.3.5.3 Ficha Técnica.....	166
4.3.6	Lucha Tarahumara.....	167
	4.3.6.1 Diseño.....	167
	4.3.6.2 Aproximación Biográfica de Rogelio Naranjo.....	169
4.3.7	Victoria Flor de Nochebuena.....	171
	4.3.7.1 Diseño.....	171
	4.3.7.2 Aproximación Biográfica de Sydney Reason.....	172
	4.3.7.3 Ficha Técnica.....	173
	4.3.7.4 Entrevista.....	173
4.3.8	Sirena Costurero.....	177
	4.3.8.1 Diseño.....	177
	4.3.8.2 Aproximación Biográfica de Lourdes Almeida.....	179
	4.3.8.3 Ficha Técnica.....	180
4.3.9	Luchita Costurerito.....	181
	4.3.9.1 Diseño.....	181
	4.3.9.2 Aproximación Biográfica de Magali Lara.....	183
	4.3.9.3 Ficha Técnica.....	184
4.3.10	Victoria Cara de Lunita.....	185
	4.3.10.1 Diseño.....	185
	4.3.10.2 Aproximación Biográfica de Helen Escobedo.....	186
	4.3.10.3 Ficha Técnica.....	187
	4.3.10.4 Entrevista.....	188
4.3.11	Lucha Costurero.....	192
	4.3.11.1 Diseño.....	192
	4.3.11.2 Aproximación Biográfica Teresa Morán.....	193
	4.3.11.3 Ficha Técnica.....	193
4.3.12	Lucha y Luchita.....	194
	4.3.12.1 Diseño.....	194
	4.3.12.2 Aproximación Biográfica de Fanny Rabel.....	195
	4.3.12.3 Ficha Técnica.....	197
4.3.13	Cabeza de Manzana.....	199
	4.3.13.1 Diseño.....	199
	4.3.13.2 Aproximación Biográfica de Martha Chapa.....	199
	4.3.13.3 Ficha Técnica.....	200
4.3.14	Venado.....	201
	4.3.14.1 Diseño.....	201
	4.3.14.2 Aproximación Biográfica de Miguel Castro Leñero.....	201
	4.3.14.3 Ficha Técnica.....	203
4.3.15	Alfiletero.....	204
	4.3.15.1 Diseño.....	204
	4.3.15.2 Aproximación Biográfica de Efrén Maldonado.....	205
	4.3.15.3 Ficha Técnica.....	206
	4.3.15.4 Entrevistas.....	
4.3.16	Lucha de Noche.....	207
	4.3.16.1 Diseño.....	207
	4.3.16.2 Aproximación Biográfica de Ismael Guardado.....	208
	4.3.16.3 Ficha Técnica.....	208
4.3.17	Negrta Mari.....	209

	4.3.17.1	Diseño.....	209
	4.3.18	Prehispánico y Prehispánica.....	210
	4.3.18.1	Diseño.....	210
	4.3.18.2	Aproximación Biográfica de Arnold Belkin	211
	4.3.18.3	Ficha Técnica.....	213
	4.3.18.4	Entrevista.....	214
	4.3.19	Pez.....	216
	4.3.19.1	Diseño.....	216
	4.3.19.2	Aproximación Biográfica de Alberto Castro Leñero.....	217
	4.3.19.3	Ficha Técnica.....	218
	4.3.20	Caballo.....	219
	4.3.20.1	Diseño.....	219
	4.3.20.2	Aproximación Biográfica de José Castro Leñero.....	220
	4.3.20.3	Ficha Técnica.....	221
	4.3.21	Mujer Parada y Mujer Sentada.....	222
	4.3.21.1	Diseño.....	222
	4.3.21.2	Aproximación Biográfica de Carla Rippey.....	223
	4.3.21.3	Ficha Técnica.....	224
	4.3.22	Negrita Bertha.....	226
	4.3.22.1	Diseño.....	226
	4.3.22.2	Ficha Técnica.....	227
	4.3.23	Lucheira la Prima Brasileira.....	228
	4.3.23.1	Diseño.....	228
	4.3.24	Robotina.....	230
	4.3.24.1	Diseño.....	230
	4.3.24.2	Aproximación Biográfica de Martha Palau.....	230
	4.3.24.3	Ficha Técnica.....	231
	4.3.25	Niño Patriota.....	232
	4.3.25.1	Diseño.....	32
	4.3.25.2	Aproximación Biográfica de Adolfo Patiño.....	232
		Luchanudos.....	233
	4.3.26.1	Diseño.....	233
	4.3.26.2	Aproximación Biográfica de Antonio Díaz Flores.....	234
	4.3.26.3	Ficha Técnica.....	235
	4.3.26.4	Entrevista.....	236
4.4		Asesora.....	242
	4.4.1	Aproximación Biográfica.....	243
	4.4.2	Entrevista.....	243
CAPITULO 5		LUCHA III	247
CAPITULO 6		EXPOSICION Y COMERCIALIZACION DE LAS MUÑECAS DE LA COOPERATIVA MEXICANA DE LA CONFECCION 19 DE SEPTIEMBRE, S.C.I.....	260
	6.1	El Museo.....	260
		Museo de Arte Carrillo Gil.....	269
	6.1.1.1	Espacio de la Exposición de Muñecas.....	270
	6.1.1.2	El Público de la Exposición.....	278

	6.1.1.2.1 Libro de Visitas.....	278
6.2	Los Compradores.....	283
A MANERA DE EPILOGO.....		285
CONCLUSIONES.....		288
ANEXOS		
	Anexo I. Cuadro de Análisis de Congruencias con el Pensamiento de Diseño.....	294
	Anexo II. Testimonios Gráficos.....	300
	Anexo III. Cuadro de autores y formas de trabajar el diseño de muñeca.....	301
REFERENCIAS.....		302 - 309

INTRODUCCIÓN

La presente investigación recupera la experiencia del proyecto de diseño de muñecas en momentos de excepción, a raíz de los terremotos del 19 de septiembre de 1985 en la ciudad de México. Proyecto llevado a cabo por la Cooperativa Mexicana de la Confección 19 de Septiembre S.C.L. Los aspectos que se abordarán son: la estrategia de diseño propuesta, la evolución del proyecto original y el proceso de producción de las diferentes muñecas. Se dan elementos para la reflexión del objeto muñeca en relación al género. Para concluir con planteamientos que enriquecen a nuestro parecer el papel del diseñador industrial.

“A manera de prólogo” presenta en el inicio del trabajo, la nota escrita por Elena Poniatowska en torno a las muñecas de la Cooperativa Mexicana de la Confección 19 de septiembre S.C.L., que da cuenta de la vida de las costureras y del proyecto de muñecas en el entorno de la tragedia, del 19 de septiembre de 1985. Esta nota está incluida en la Revista de la Universidad de septiembre en la temática “Celebración de la vida”. Rescatamos el artículo de Poniatowska, en momentos que se propone suprimir el estudio de la historia o se plantea “el fin de la historia”. Presentamos este texto para señalar que es necesario indagar para rescatar lo que se ha hecho, cómo se ha hecho y por qué se ha hecho. Y qué se ha narrado de lo realizado.

Le sigue la justificación de la investigación en relación al tema de muñecas en México como asunto poco estudiado, o abordado

marginalmente, cuestión que tiene que ver con “los silencios en la historia” sobre los juguetes en México y el género.

Se presenta a continuación una justificación personal, donde se da cuenta de las particularidades de la elección del tema y sobre la formación de la autora y del acontecer que la llevó al tema de investigación.

En el capítulo 1, se presenta el Marco General donde se incluye una aproximación al pensamiento de Diseño como un proceso de planeación y desarrollo de productos.

Le siguen algunos planteamientos en torno al Contexto Cultural y los textos “Si los textos contienen la memoria de los participantes de la cultura que los produjo, su análisis permite reconstruir hipotéticamente esa cultura”. Se plantea la relación del texto al contexto cultural; a la interpretación; a la memoria cultural y al género. Elementos que nos harán reflexionar en torno a la muñeca como texto, susceptible de ser analizados e interpretados tomando en cuenta los aspectos anteriores.

En el capítulo 2 se señala el marco en que se encontraban los trabajadores de la confección (y que sigue siendo vigente). Se analiza el arcaico sistema capitalista de producción y sus implicaciones en el trabajo asalariado en el ramo de la confección.

Se entra seguidamente de lleno a las consideraciones del proyecto de muñecas en relación al trabajo de diseño industrial en aquellos momentos de excepción del año del terremoto.

“El diseño industrial persigue la configuración de la forma en objetos de uso, atendiendo a los problemas técnicos, ergonómicos, funcionales y simbólicos, que la proyectación de tales objetos implica”.

El capítulo 3, hace un itinerario a través del objeto muñeca, desde la búsqueda de sus orígenes y el de su nombre, su producción y funciones, así como su relación con las mujeres y el juego. En una apretada síntesis de la importancia de las muñecas en el transcurrir del tiempo se pasa a la reflexión de la producción de muñecas artesanales en el mundo y en México, para ubicar a las muñecas de las costureras de la Cooperativa Mexicana de la Confección 19 de septiembre en el siglo XX.

Se aporta información de muñecas, poco conocidas actualmente, de factura artesanal en la ciudad de México.

Al interior del siglo XX, denominado del plástico, se hace un alto para analizar con cierto detenimiento dos casos: la muñeca Barbie y la Cabbage Patch, por ser estas muñecas quienes a nivel mundial monopolizan los gustos y funciones del objeto muñeca.

El capítulo 4, se dedica en su totalidad a presentar la experiencia de diseño de las muñecas de la Cooperativa Mexicana de la Confección 19 de Septiembre S.C.L.

La historia particular de las 31 muñecas se expone buscando rescatar al máximo el por qué del nombre; la manera en que se trabajó; los materiales; la información gráfica aportada por los autores, y de la interpretación de la misma a través de la muñeca hecha por las costureras. Se apoya en lo posible cada caso con material fotográfico y en anexos se dan los créditos correspondientes.

Se aporta una semblanza del colaborador y se presentan fichas técnicas de las obras gráficas y de las muñecas; rescatamos el trabajo que sistematizó la diseñadora Julia Tamayo para la cooperativa, durante el tiempo que trabajo con ellas.

Aunque parte de la biografía de Berta Morales, Mariela Franco, Victoria Munive está en el escrito de Elena Poniatowska, se incluyen otros datos proporcionados por ellas en 1985 las dos principales protagonistas de la confección de muñecas de la cooperativa: Berta y Mariela.

Se rescata una aportación literaria de Hortensia Morales, quien respondió de inmediato a la convocatoria para hacer muñecas.

Las entrevistas presentan algunas de las voces de quienes colaboraron con sus *diseños* de muñecas, todas entrevistas de la época analizada: Rosa Ofelia Murrieta, Silvia Icaza, Olga Dondé; Sydney Reason; Helen Escobedo; Arnold Belkin y Antonio Díaz Flores.

Muy interesante resulta la entrevista reciente a la asesora del proyecto de muñecas de la Cooperativa, María Jiménez Mier y Terán.

El capítulo 5, toma el caso específico de la muñeca Lucha III, se detiene a analizar el objeto muñeca y las etapas del proceso de diseño de manera particular.

El último capítulo, el 6, gira en torno al recinto que albergó la colección de muñecas. Previo a esto, se brinda un breve recorrido a los orígenes de los museos para ubicar al Carrillo Gil. Se presentan las preguntas que fueron más frecuentes entre los asistentes a la exposición 1985-1986 y las consideraciones de los visitantes en torno al proyecto de muñecas.

“A manera de epílogo” retoma las reflexiones de las asesoras a la distancia de dos décadas del proyecto.

En las conclusiones se plantea una crítica al proyecto desde el modo imperante de hacer diseño en las instituciones de educación superior y en la práctica profesional para abrir preguntas en torno a las

muñecas como objeto de diseño. Señalando que el proyecto original estaba concebido para que participaran diseñadores industriales y ante la no respuesta de éstos (salvo la excepción de Díaz Flores) ¿qué sucedió?. Ello implicó continuar el proyecto con otros protagonistas. Resultando, a nuestro criterio, que se enriqueció la función del diseñador industrial como gestor y animador del proceso de diseño con una responsabilidad ética y social frente a la sociedad, como han planteado ya varios diseñadores. La frase final, sintetiza y justifica la propia investigación "jugar con muñecas, entonces, no es sólo un juego".

Las mas 100 referencias bibliográficas, documentales y hemerográficas, dan cuenta de una ardua búsqueda de información especializada en muñecas. El documento que más impresiona: la lista original escrita en una antigua máquina de escribir mecánica, señalando, tachando o palomeando un listado del "Personal vivo de Amal, S.A." hecha en esos mismos infaustos días para iniciar la cooperativa.

A través del trabajo de investigación, se presenta el amoroso trabajo profesional de la colección de fotografías realizadas por Lourdes Almeida.

También se incluyen las fotografías de dos estudiantes que se comprometieron y apoyaron la comercialización tanto en México como en el extranjero de las muñecas: Gabriela Torres y Jesús Téllez quienes donaron muchos de sus materiales a nacionales y extranjeros para la difusión del proyecto de muñecas.

Los materiales fotográficos de Josef Shultessasen fueron tomados el día de la exposición, los cuales generosamente nos compartió.

Los anexos presentan cuadros, colecciones fotográficas, hemerográficas y documentos muy interesantes que estaban dispersos y no se sabía de su existencia.

Los anexos incluyen el I, un análisis de congruencia con el pensamiento de diseño y el proyecto de muñecas.

Otras fotografías anónimas dan cuenta de las marchas de las costureras, los trabajos realizados de promoción de las muñecas en el Jardín Hidalgo de Coyoacán y de la participación de las costureras en la Bienal de la Habana, Cuba.

Sabemos que existe mucha más documentación gráfica dispersa en diferentes países, tanto en material fotográfico como en películas que fue imposible localizar¹

Para el presente trabajo y para el archivo de la biblioteca-Videoteca del Museo de Arte Carrillo Gil (MACQ), la fotógrafa y diseñadora gráfica Ángeles Trejo Román realizó el cuidadoso trabajo de fotografiar recientemente (noviembre 2004) todas muñecas que fue posible obtener.

Anexo II: Testimonios Fotográficos

Anexo III: Cuadro de Autores y Formas de Trabajar el Diseño de Muñecas

FOTOGRAFÍAS DE ARTISTAS Y DISEÑADORES: LOURDES ALMEIDA

FOTOGRAFÍAS DE PORTADA Y CONTRAPORTADA

¹ Pinacoteca de la Universidad Autónoma de Puebla (1986); Galería Azul en Guadalajara, Jal. (1987); Museo del Automóvil en la Cd. de México (1994); Galería D'Ors en Barcelona, España (1986); Museo de Arte en San Antonio, Texas; Frankfurt Puppenzentrum en Alemania; Museo Etnográfico en Estocolmo, Suecia.

A MANERA DE PROLOGO

LAS COSTURERAS

ELENA PONIATOWSKA²

Punto de cruz

Berta Morales sale con un café caliente en la panza y se va a la parada del camión. Todavía está oscuro. Son tres los camiones que toma desde su casa mucho más allá de los Indios Verdes para llegar al taller en San Antonio Abad. "Hoy va a estar bonito el día", piensa. Septiembre es bonito en la Ciudad de México, aunque sea época de lluvias, pero Octubre es mejor porque los vientos fríos empiezan a barrer el cielo y lo dejan limpio. ¡Qué prisa! Entre las cuatro y las cinco de la mañana los trabajadores emergen de sus casas y en muchas ocasiones vuelven a dormirse en el camión, al menos se echan una pestañita arrebuados en su chamarra, su rebozo, mientras el chofer le pisa al acelerador. A la hora de la bajada se apuran, han recorrido más de 30 kilómetros a su trabajo porque los que viven en Iztapalapa van hasta la calle de Mesones, Xochimilco está muy lejos del centro, y más aún de Naucalpan, envuelto en el esmog de las fábricas que durante la noche no dejan de trabajar. Por fin, Berta Morales desciende a cinco cuadras de San Antonio Abad, son ya las siete de la mañana, de nuevo se le hizo tarde, de nuevo le preguntará el patroncito: "¿Son

² Poniatowska, Elena. "Las costureras". En: Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México. Vol. XLIV. Número 464. México. Septiembre, 1989.

esas horas de llegar?" Apresura el paso, su pulso también se acelera, pero ya, ya llegó, ahora con que el elevador baje pronto para subir hasta el quinto piso, si el patrón está de buenas, no le dirá nada; es bien buena gente el patrón, cada vez que va a Roma le trae un rosario o una medalla o una estampita con el Santo Padre.

Arriba, frente a su "Singer", extiende la camiseta bajo la aguja, se cala los anteojos, echa para atrás un mechón de pelo que siempre se le escapa de la trenza, un mechón cansado, cuando la máquina empieza a moverse. Estoy mareada, piensa, me sentó mal lo que comí anoche, necesito un café para despertarme, el edificio se merece, la compañera de al lado empieza a gritar, está temblando. Cinco o seis, ¿o serán diez? Corren hacia el elevador, está temblando, aúlla Elisa, está temblando, cállate, vente para acá, Gaby se mete bajo la pesada mesa de corte, Berta corre con Rafaela hacia las ventanas, de repente todo se viene abajo, me muero, se me acabó la vida, Dios ayúdame, los muros, el polvo viene abajo, me muero, se me acabó la vida, Dios ayúdame, los muros, el polvo asfixiante, la oscuridad, lo negro, cómo me pesa el cuerpo, qué fácil es morir.

Son las 7:19 con estas horas, estos minutos y nada de segundos el jueves 19 de septiembre de 1985, en el Distrito Federal.

El miedo

Un terremoto con duración de 90 segundos y que alcanza una intensidad de 7.8 grados en la escala de Richter y 8 en la de Mercalli, provoca una de las peores catástrofes ocurridas en la historia de México.

La ciudad es un Apocalipsis de cascajo.

Mi madre está allá adentro.

Una lámpara

Punto atrás

A las 7:30 Victoria Munive corre por la calzada de Tlalpan hasta Doctor Vértiz, no encuentra en qué irse, ni coche ni camión, lleva un pie con un zapato y otro sin, no sabe cómo ni cuándo lo perdió, en Doctor Vértiz se detiene un coche.

- ¿Qué le pasó, señora?

- A mi casa.

- Por Chapultepec

- Voy a Reforma, paso a dejarla en la calzada de Tacubaya, señora. En Constituyentes puede usted tomar una pesera.

- Ay señor, no traigo ni un cinco, mi bolsa, toda mi documentación se quedó allá.

- Tome.

Saca un billete de 500 pesos. En su casa, no le ha pasado nada a su hija, tampoco al techo y a los muros.

Algunos tienen suerte. Así es que decide regresar allá. "Allá" es el horror. Al día siguiente se presentan muy temprano las costureras a ver quiénes de sus compañeras han salido, las que salieron heridas, las que han quedado atrapadas. Aquello es una romería. Unas quesadilleras han instalado su comal a flor de banqueta. Entre el polvo asfixiante, hierve el aceite. De los escombros, de los pisos emparedados se escapan los rollos de tela, el naylon salmón de los fondos, vuelan al aire las cortinas, los 1700 fondos diarios, las 1700 pantaletas, las 2000 playeras, las faldas plisadas, las notas de

remisión semanales, las blusas, los blazer a maquilar. Los camiones de transparente acetato para la seducción quedan enganchados en las varillas. Las marcas de la costura se llaman en francés y en inglés: "Lisette", "Josette", "Annabelle", "Dimension Weld", "Carnaval". El aire es irrespirable, resulta que todas las que corrieron hacia el elevador murieron porque el edificio se venció por en medio, y las que fueron hacia las ventanas como Victoria y Berta se salvaron y pudieron descolgarse después como Tarzán por medio de los rollos de tela y bajar así hasta la calle.

Deshilado

Elias Segur, el patrón, la cabeza entre las manos, se ha desplomado en la banqueta frente a su edificio de once pisos reducido a tres en el número 150 de San Antonio Abad. "Lo he perdido todo, ya nada me queda". Las costureras se acercan, se sientan junto a él, lo consuelan. Planeaba salir de vacaciones, un viaje a las Vegas. No se imaginó nunca las proporciones de la tragedia. Bajó en su carro hecho la mocha desde su casa de Las Lomas en donde apenas se sintió. Su vecino fue quien le avisó. "El primer cuadro quedó hecho polvo". Y ahora esto. La ruina. El fin de su vida. Ay, patroncito, pobre de usted.

- La maquinaria se las regalo, yo he perdido todo, aquí quedó sepultada mi vida.

De pronto se dan cuenta, "nos cayó el veinte": el patrón sólo habla de "su vida", bueno ¿y la de ellas? El está vivo y coleando. Las muertas están allá entre las varillas y el concreto, desangrándose, todavía pueden escucharse sus lamentos si uno se sube a los escombros, pero es imposible llegar hasta ellas. ¿Cómo con qué? Los

“topos” improvisados (entre ellos dos esposos) han cavado varios túneles pero no dan. Cuánto tarda la ayuda oficial. Es porque ellas son costureras y no importan. Elías Segur ni un rasguño. Entonces ¿por qué dice que su vida ha quedado sepultada allí? Será su caja fuerte. Aunque a lo mejor su caja fuerte es su vida. Así les pasa a los ricos, ¿verdad? Las compañeras quedaron atrapadas.

Tienen hijos, madre, padre, allá están esperando, son aquellos que lloran, mire, ya levantaron hasta tienda de campaña, mire, aquí se van a quedar hasta que no les entreguen el cuerpo. Quieren verlas por última vez. Quieren estar seguros.

Punto adelante

Todo lo han soportado desde los tiempos de Dickens, a lo largo de los años: el abuso (económico y sexual), el clandestinaje, el haber llegado hasta tercero de primaria, el ser madres solteras en su gran mayoría, el llevar toda la carga del hogar, el trabajo a destajo, el llevarse material a su casa para seguirle dando, la falta total de garantías y el patrón ahora sólo busca su caja fuerte, tiene que salvar su patrimonio, lo primero es lo primero y lo primero es la caja fuerte. Al día siguiente, ahora sí les clava los alfileres, su actitud es peor, ya ni la maquinaria, ya nada, él también se quedó en la calle: “No hay ley que me obligue a liquidar a nadie, porque me quedé sin nada. No puedo pagarles porque todos mis bienes quedaron allí, en ese edificio de San Antonio Abad número 150. Dios así lo quiso, y se cumple la voluntad de Dios”.

Punto de cadena

Victoria Munive y veinte compañeras “vivas” deciden ir a pedir ayuda a la Cámara de Diputados. A ellas nadie les hace caso. Los talleres son clandestinos. El gobierno no tenía conocimiento de su existencia. ¡Qué Seguro Social ni qué ojo de hacha! Por favor, vengan, no sean malas gentes, por favor, no nos dejen, por favor que las brigadas ayuden a sacar los cuerpos de las compañeras, que el patrón las indemnice, que les den una suma a cada familia, que no hay féretros, que se respete el dolor de los deudos, que las que están vivas puedan seguir trabajando, que los únicos que se han compadecido de ellas hasta el momento son los que van pasando, los transeúntes, el pueblo, vaya. Las recibe Heberto Castillo. Planean una cooperativa. El 21 de octubre de 1985, queda constituida la “Cooperativa 19 de Septiembre”. Su presidenta es Victoria Munive.

“Yo allí en ‘Dimension Weld’ –dice Juana de la Rosa Osorno, de 55 años de edad-, dejé los ojos. Ahora sólo veo poniéndome los lentes. Yo traía mi portaviandas y en los casilleros me sentaba a comer. Pusieron unas mesitas a la entrada; somos muchas y muy pobres, no tenemos para ir a comer a ninguna fonda, entonces cada quien trae los frijolitos que Dios le socorre”.

Punto para rematar

Sara Lovera, en La Jornada, se convierte en la cronista de las costureras. Investiga su situación, se espanta con su abandono, indignada proporciona datos irrefutables.

Hay 700 mil trabajadoras de la confección en el país, de ellas 40 mil costureras quedaron sin empleo debido al sismo. Más de 500 murieron el 19 y 20 de septiembre de 1985 en los talleres clandestinos del centro 51.33% son trabajadoras con contratos semanales, 18.66% son trabajadoras de planta, 73.33% ignoran lo que es un sindicato, 89.35% están convencidas de que el líder sindical es nombrado por la empresa.

Cinta métrica

Dos horas después del segundo terremoto, a las diez de la noche del 20 de septiembre, ocho mil soldados acordonan las zonas de desastre. A las 19:38 horas, cuando muchos se encuentran con pico y pala encima de los escombros, ocurre un segundo sismo de un minuto y medio de duración con una intensidad de 6.5 grados en la escala de Richter; de nuevo su epicentro se encuentra en la costa de Michoacán y de Guerrero. En la casa, en el sur, Paula, mi hija corre en el pasillo. "Ya no, mamá, ya no. Pobrecitos, mamá, ya no, pobrecitos... ya no". En el centro el pánico se generaliza. Los mexicanos salen a la calle, todos salen de sus edificios, el Metro se vacía, la gente tiene mucho miedo, ya no, Dios mío ya no, camina aprisa a la mitad de las avenidas, en medio de la calle, lejos de las casas, camina sin ver, huye. El balance es de 4 mil edificios desplomados y 20 mil muertos en dos días, pero no hay que decirlo para no desanimar, para que México siga adelante, y porque además no se sabe a ciencia cierta cuántos están atrapados, quiénes han desaparecido, cuántos faltan, las madres en la maternidad a punto de dar a luz, los recién nacidos. En México ya nadie sabe cómo se llama, cayó la Central Telefónica y

no hay teléfonos, no hay comunicación ni larga distancia, el estupor es general, no hay luz, no hay agua, estamos separados del mundo, aislados, solos.

Beatriz Ramírez, socióloga, quien hizo su maestría en diseño industrial y María Jiménez Mier y Terán, socióloga y actriz de teatro (¿quién no la recuerda en *Manga de Clavo* como la modosa hija del dictador Santa Anna?) van en una combi a llevar agua y víveres a los edificios en los cuales trabajan espontáneamente los ciudadanos. Después corren a Radio Educación, de las 10 de la noche a la una de la mañana a recibir llamadas de los que angustiosamente buscan a sus parientes. A lo largo de los días se enteran del proyecto de la Cooperativa 19 de septiembre y Beatriz, sin más va a la calle de San Antonio Abad y en vez de llorar con ellas se pone a preguntar: “Bueno, ¿cuántas son? ¿Qué van a hacer? ¿Qué es lo que van a coser?” Beatriz y María recuerdan a las arpilleras de Chile que hablan de su país a través de la costura, pero ¿quién va a querer recordar el sismo? ¿Qué hacer? ¿Morrales, camisetas, cojines, con qué materia prima? ¿Cómo llamar la atención? ¿Cómo decir “estamos vivos” de manera creativa?

Plisadoras, planchadoras, terminadoras, overlistas

Beatriz tiene un hijo a quien una tarde le cosió un muñeco a mano, le pareció fácil hacerlo y la primera proposición se dibujó en el aire.

Dice Sergio Pitó que lo primero que salió de los escombros de Varsovia después de la Segunda Guerra Mundial fue una florería. Lo primero que saldrá de los escombros en México serán muñecas. En

La Jornada se publica la caricatura (¡cuánto amor en esas caricaturas!) de una costurera jaloneada por muchos alfileres, dentro y fuera, alfileres que son cruces de cementerio. La costurera está cosida a mano. Tiene razón Ulises el dibujante: las costureras tienen que remendarse de alguna manera, coser sus penas, coser sus pedazos, recogerse, ensamblarse, coserse ellas mismas sus cuerpos y sus tristezas, cosiéndose se darán cuenta de que están vivas.

- Vamos a hacer muñecas.

- Nosotras somos overlistas, plisadoras, terminadoras, planchadoras, trabajamos en serie, en cadena, nunca en la vida hemos hecho muñecas.

¿Por qué no convertir en muñecos a todos los que participaron en el rescate: exploradores, scouts, estudiantes, brigadistas con sus cascos, bomberos, médicos, enfermeras, periodistas, miembros del Ejército de Salvación, monjas, amas de casa con su delantal que venían a dejar comida a la zona de desastre? Poco a poco establecen las características y llegan a sintetizarlas en dos muñecas de trapo: Lucha y Victoria, las dos, costureras, las dos simbólicas de la lucha y la victoria sobre el desastre, las dos de tez morena porque es muy importante que sean morenitas. Los primeros rostros bordados de muñecas reflejan la tragedia: salen con unas muecas tan horribles, sonrisas tan forzadas que es como si las costureras estuvieran volcando toda su angustia en su aguja, la catarsis en el punto de cruz. El padre González Torres, la madre Paul, el Consejo Nacional de Fotografía alertado por Lourdes Almeida ayudan con los materiales de confección y en el Claustro de Sor Juana, Lourdes Almeida –quien además de su diseño aporta

muchas horas de trabajo-, se ponen a vestir las muñecas sobre diseños de pintores famosos, solidarios con su causa.

Las muñecas abrazadas de Vicente Rojo resultan muy difíciles; las de Helen Escobedo y los hermanos Castro Leñero, mucho menos. Cortarlas, coserlas, organizar la producción es una ardua tarea. Ensamblar camisetas y prendas de tejido de punto nada tiene que ver con esta costura laboriosa, lenta, complicada, aunque Olga Dondé y Antonio Díaz Flores no sólo dan sus diseños sino que las invitaron a su casa y les brindan los materiales y prácticamente las hilvanaron frente a ellas: “miren, aquí está en unas cuántas puntadas, ahora ustedes desármela y échele ganas”.

Beatriz Ramírez, valiente como pocas, no quita el dedo del renglón. Ella y María son las promotoras.

Costureras al poder, los patrones a coser

Berta Morales comenta que nunca entendió lo que significaban las muñecas hasta que las hizo. Como todas las mujeres pobres de México, Berta fue una niña sin muñeca. Poco a poco, Victoria y Bertha y Francisca y Concha y Delfina y Fidela han ido adquiriendo una cultura muñequil, es decir, toman en brazos, aprietan enhebra, arrullan, se divierten y juegan con ese pequeño ser inerte al que le están dando vida. Aunque en nuestro país hay una gran tradición de muñecas que se venden en la vía pública: las de las mazahuas con sus gorros de holanes, maravillosas muñequitas de trapo; las minúsculas muñequitas de barro que se venden en Chiapas vestidas con retacitos de la misma tela y color que usan los chamulas; las muñequitas a las que se les pinta la cara del enemigo, se les clavan

agujas y se entierran para causarles un daño; las vírgenes de la caridad con el largo pelo que sacrificó la quinceañera; los santos de cabeza en el ropero, hasta que no recuperen el anillo perdido; los santos vestidos de oritos en los mercados; los santos niños de Atocha, y ahora estas muñecas diseñadas por un gran pintor mexicano y que tanto las hacen sufrir con sus ojos de botones, su boca pintada, sus minúsculas tijeras, su corazón de satín rojo pendido en el pecho.

Al ir cosiendo, durante los días polvorosos y adoloridos que siguieron, han adquirido confianza en si mismas, seguridad en sus puntadas, autonomía mayor destreza y hasta gusto. "Mira nomás Berta, qué preciosa te salió la muñequita esa ojona". Cosen, bordan, pegan cabellos de lana, fruncen, trenzan con primor, adhieren, plisan hasta llegar a la confianza, la convicción de su valor propio. Ahora si van a hacer pública su protesta. No más talleres clandestinos, no más humillaciones, nada de patrón, nada de pasividad, nada de apocamiento. Y el letrero final ondea en las mismas calles en las que se encontraban, escondidos los talleres: San Antonio Abad, José María Izazaga, 20 de Noviembre, Paraguay, Manuel Doblado, Ecuador, Perú, Donceles, el glorioso letrero final erguido en lo alto, la pancarta orgullosa que proclama el día 1º de mayo de 1986, aunque no las dejen participar en el desfile oficial: **UNA COSTURERA VALE MAS QUE TODOS LOS EDIFICIOS DEL MUNDO.**

JUSTIFICACIÓN

El objeto muñeca en México, prácticamente no ha sido estudiado. A la fecha no se encuentra bibliografía específica de la historia de muñecas de nuestro país. Tres son los textos que podríamos tomar como pioneros en la materia, siendo éstos catálogos de muñecas. Realizar investigación en torno al tema de muñecas en México, es investigar un objeto lateralmente estudiado y ahora ponerlo como tema central de un estudio. A partir de muñecas, se pretende plantear líneas de investigación para continuar profundizando en la temática. Investigar sobre muñecas es abordar un tema y objeto tradicionalmente marginado y que tiene que ver con el género femenino y los "silencios de la historia".

Es evidente el vacío de información en todo lo referente a muñecas en México. Deseamos contribuir con la presente investigación a la recuperación de información de las muñecas de la Cooperativa 19 de Septiembre S.C.L., en el corte específico de la colección 1985-1986, por ser estas muñecas las pioneras de los más de 300 modelos que se diseñaron, produjeron, expusieron y vendieron en diversos recintos tanto en México como en diferentes países. Con ello se inició un proceso de diseño y producción de pequeñas series que se renovaban cada año, lo que generó una gran creatividad.

La historia de estas muñecas, esta en peligro de perderse porque se encuentra dispersa entre los diseñadores, costureras, asesoras y consumidores. Muchos de ellos han ido falleciendo y no

dejaron escritos sus testimonios en relación a su participación con las "muñecas del terremoto".³

Las preguntas que deberá responder la investigación de la historia del proyecto de muñecas del terremoto son: ¿Cómo se diseñaron las muñecas? ¿Quiénes las diseñaron? ¿Por qué se diseñaron? ¿Para qué se diseñaron? ¿Quiénes intervinieron? ¿Cómo intervinieron?, ¿Cómo se aportaron los diseños? ¿Quiénes interpretaron los diseños? ¿Qué técnicas de representación se utilizaron? ¿Qué aportaron los diseñadores? ¿Qué aportaron las diseñadoras? ¿Qué función predomina en los diseños? ¿Fue un proyecto de diseño?

Por otra parte, la intervención de estudiantes diseñadores industriales en el proyecto de diseño de muñecas en la colección 1985-1986, hace aún más interesante la investigación.

A la distancia de 19 años de las muñecas del terremoto, deseamos presentar algunos elementos para leerlas como texto, lo cual nos abre el horizonte y nos sitúa en mejor perspectiva para su lectura.

Las publicaciones antecedentes de la historia de muñecas en México son: 1984-1985 Memoria de la Exposición: "A qué estamos jugando.- Del juguete tradicional al juguete tecnológico".⁴ Llevada a cabo en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México. Este texto centra su atención en torno al juego y al juguete, otorgándole ciertos espacios al tema de la muñeca, aunque no de manera central. Conceptualizando al juguete sin sentido en si mismo, sino que

³ Muñecas del terremoto.-Manera popular en que se les conoció.

⁴ Catálogo de exposición del Museo de Arte Moderno, ¿A qué estamos jugando. Del juguete tradicional al juguete tecnológico. México, de noviembre de 1984 a enero de 1985. Museo de Arte Moderno. 1984.

adquiere sentido en su relación afectiva e imaginativa que se vincula con el sujeto y el objeto.

De esta forma, el concepto de juguete se plantea como "cualquier cosa que satisfaga el interés lúdico del niño, joven o adulto".

En orden de aparición le sigue en 1990 "Las lucha continúa", catálogo de las colecciones 1985-1990 de las muñecas de la Cooperativa Mexicana de la Confección 19 de Septiembre S.C.L. Publicación de la Escuela Nacional Autónoma de México. Invitación a la exposición y venta de muñecas que artistas y costureras realizaron a raíz de los terremotos de 1985 en la Ciudad de México. Se incluye interesante información respecto a los reconocimientos obtenidos en concursos y exposiciones en donde sus muñecas participaron, presentando algunas cédulas de catalogación y fotografías de muñecas, animales y muñecos diseñados en diferentes años. (Ver anexo reconocimiento y exposiciones)

Publicado en 1992, encontramos "Muñecas Mestizas", catálogo de las Colecciones Etnográficas del Museo Nacional de Antropología en México. Texto que incluye la clasificación de 666 muñecas y muñecos por sus funciones. Se considera asimismo como un catálogo del tópico juguete, dedicado exclusivamente a muñecos,⁵ señalando que el juego y el juguete son una expresión de la forma de entender el entorno y la organización de la vida. El texto incluye las muñecas mestizas que tienen elementos de culturas prehispánicas y rasgos de procedencia europea, asiática y africana. Esta colección de muñecas y muñecos esta clasificada por funciones. Los materiales de tela con que se confeccionaron los 103 muñecos de su colección y su

⁵ Nótese que dice "muñecos", lo cual incluye muñecos y muñecas

clasificación (seda, algodón y lana) incluyen la descripción de materiales. Tipo de confección (cuerpos e indumentarias cosidos a máquina o a mano), destacando en el género muñecas: pastoras, reinas, princesas y con traje regional.

Localizamos a nivel mundial libros interesantes de muñecas, por épocas, tipos y de compañías productoras. También existen catálogos muy utilizados y consultados principalmente por coleccionistas y anticuarios, los que resultarían ser documentos interesantes como materia prima para su estudio e interpretación desde la óptica del diseño.

Una de las preguntas que quedan abiertas es ¿por qué habiendo una larga tradición en México de muñecas de trapo y tela, no existe una memoria escrita de éstas? Aún más, tampoco se cuenta con una historia de muñecas elaboradas con materiales más resistentes y diversos. Esto nos invita a reflexionar sobre "los silencios en la historia.

Probablemente a través del objeto muñeca, las mujeres recuperemos parte de nuestra historia como género.

El reto que nos proponemos es apasionante, pues intentaremos hacer un esbozo en lo posible y rastrear los antecedentes del objeto muñeca a nivel mundial, y darle sentido al vacío de la historia de muñecas desde la lectura del género, para lo cual tocaremos algunos casos específicos de muñecas famosas, producidas industrialmente. En el caso de México, el trabajo de catalogación del objeto muñeca se ha dado a conocer a través de un texto, en fechas relativamente recientes. Y es al interior de un libro dedicado a los juguetes que se

incluyen a las muñecas, clasificándolas a partir de sus funciones: lúcidas, ornamentales y ceremoniales.

JUSTIFICACIÓN PERSONAL

Provengo de la Licenciatura en Sociología, con una especialización en Formación Docente e Investigación Educativa. Mi interés al ingresar a la Maestría de Diseño Industrial se ubicaba en el área de la Teoría del Diseño (Investigación y Docencia): Me propuse entonces, desarrollar la tesis sobre "Un Análisis Curricular de las Escuelas de Diseño Industrial en la Ciudad de México", investigación que inicié durante los cursos propedéuticos y los primeros semestres, hasta que el terremoto del 19 de septiembre de 1985, me ubicó en la urgente tarea de colaborar recolectando y transportando medicamentos, víveres y ropa hacia las zonas del desastre, hospitales y centros de acopio en diferentes puntos de la Ciudad de México.

A medida que transcurría el tiempo, crecían las cifras de muertos y damnificados por el terremoto. Sin embargo, al paso de los días, las puertas para la colaboración espontánea se fueron cerrando ya que

las instituciones gubernamentales defendían y definían sus áreas de afluencia. La preocupación de quienes colaborábamos era que no se canalizaba la ayuda a los lugares más urgentes y, finalmente, que la ayuda no llegaba a los damnificados.

A retornar a mis centros de trabajo y de estudios quedaba poco tiempo para actividades de apoyo directo con los damnificados. Un grupo de trabajadoras sociales me invitó a colaborar en Radio Educación para cubrir un turno accesible a mis posibilidades. En la radiodifusora se trabajaba a marchas forzadas y con un gran compromiso social; ahí nos tocó vivir réplicas del terremoto.

Las llamadas telefónicas más frecuentes solicitaban desesperadamente maquinaria pesada para el rescate de sobrevivientes en los talleres de costura de San Antonio Abad. Otras llamadas informaban que a los brigadistas se les impedía el acceso a las inmediaciones de los talleres de costura. Todas las denuncias se registraban con nombre y dirección de los protagonistas y se sacaban al aire; en ocasiones se iba a constatar la información.

Por otra parte, varios amigos me invitaron a colaborar en albergues para damnificados, dando terapias cortas los fines de semana.

La noticia de que el 22 de octubre de 1985 se había registrado la primera cooperativa de costureras con trabajadoras⁶ provenientes de tres fábricas que se derrumbaron (Amal, S.A., Dedal, S.A., y Pantalones Genty S.A.), me impulsó a acudir a su domicilio provisional

⁶ Se utilizarán los términos "costureras" y "trabajadoras" con consideración que la cooperativa estaba conformada en un 90% por mujeres y 10% de hombres. La industria del vestido tiene el primer lugar en el empleo de mano de obra femenina.-La costura es el segundo empleo remunerativo a que acuden las mujeres. El primero es en el servicio doméstico.

y recabar información requerida en Suecia para brindar apoyo económico a familias concretas que hubieran resultado damnificadas. La propuesta sueca implicaba la elaboración de un informe sobre la situación de las familias. Identificando sus datos personales y explicando sus necesidades de apoyo, con el fin de iniciar una correspondencia directa entre familias suecas y familias mexicanas.

La información solicitada, se obtendría al llevar a cabo un estudio socioeconómico para priorizar a las familias que necesitaban mayor apoyo. Se hacía necesario levantar un censo entre los miembros de la cooperativa y realizar visitas domiciliarias. Este trabajo tomaría algún tiempo y las condiciones del momento demandaban acciones inmediatas

Hasta entonces, la cooperativa sólo se reunía para asambleas en su domicilio provisional. En esos días congregaron para analizar un proyecto de financiamiento a largo plazo para la compra de maquinaria, materia prima y renta de local. Hasta esa fecha no habían sido indemnizadas ni tampoco habían recibido el pago de los días trabajados. Contaban para subsistir con las despensas que les enviaban las religiosas de San Pedro Mártir y el Comité Feminista de Solidaridad.

Resultaba evidente la urgencia de ingresos económicos para cubrir sus necesidades de vivienda, transporte y gastos familiares, si deseaban existir como organización real y no sólo en el papel, hasta obtener el préstamo para montar su taller.

El reto que me impuse fue el de aportar un proyecto, desde el diseño de objetos, que les permitiera tener una presencia en la sociedad a través de sus creaciones y que les posibilitara a las

cooperativistas resistir para permanecer unidas y solventar mínimamente sus necesidades económicas. Esto me hacía pasar de actividades meramente solidarias a una estrategia de diseño y dirección, contando con la fuerza del trabajo de 164 personas relacionadas con el gremio de la confección. Para entonces, ya había cursado en la Maestría de Diseño Industrial materias que me habían abierto nuevos horizontes respecto a la responsabilidad de los productos de diseño.

Por otra parte, tenía experiencia en la formación de grupos colaboradores para el estudio en el ámbito escolar y docente.

“Para ser exitoso, un diseño tiene que capturar los corazones de los consumidores y convertirse en una parte duradera y significativa de sus vidas y para las compañías, los diseños exitosos deben lograr objetivos financieros.”⁷

El propósito fue en ese tiempo, generar objetos que fueran testimonio de la cultura del terremoto para reunir recursos económicos a partir de su venta. Se buscaba que los objetos diseñados, dieran ánimo de vida y de lucha para salir adelante. Que los objetos creados fueran originales, es decir, que no adaptaran o reprodujeran diseños ya existentes en México o en el extranjero y que lo generado tuviera la posibilidad de ser un medio de expresión vital para quienes intervinieran en su construcción.

⁷ Buchner, Dan. “El Papel del Significado y la Intención y la Intención en el Diseño de Productos Exitosos”. México, En: Las Rutas del Diseño. Estudios sobre teoría y práctica. México, Designio, 2003.

CAPITULO I

MARCO GENERAL

Al pensamiento de Diseño se le considera como una agrupación de diferentes tipos de procesos de pensamiento, esto es "como un sistema que entrelaza diversos tipos de acciones y que permite el desarrollo de estrategias y productos."⁸

En relación al concepto de estrategia consideramos pertinente la definición que nos aporta Martín Menéndez. "Una estrategia comprende un tipo de acción humana, es decir, una acción que conlleva un comportamiento intencional, consciente, controlado y orientado hacia un fin específico. Intuitivamente, una estrategia es la idea que un agente tiene acerca de la mejor manera posible de actuar con el fin de obtener un logro..."

"Una estrategia es simplemente una instrucción global para cada una de las elecciones necesarias que deben efectuarse en el curso de una acción..."⁹

El pensamiento de diseño está inserto en una determinada estructura material y social, es decir, en un contexto cultural que le posibilita planear y desarrollar productos tangibles e intangibles, esto es, un pensamiento que ejercen quienes cumplen el oficio de cambiar el entorno material. Siendo esta tarea tan general, no hay límites claros en el proceso de pensamiento de diseño en relación a cuando

⁸ Jiménez Narváez, Luz María. "El pensamiento de diseño. Pensar diseño". Antología de Diseño I, México Designio.

⁹ Martín Mendoza, Salvio. "El discurso del libro de texto: Una Propuesta Estratégica-Programática", En: Discurso y Sociedad Vol. 1 (2) Barcelona, 1999: páginas 85-104.

inicia y hasta donde termina. Nos parece interesante la propuesta que clasifica en tres fases o instancia este pensamiento:

- 1.- Nivel de análisis del entorno.
- 2.- Nivel de transformación mental del entorno
- 3.- Nivel de acción material sobre el entorno

En el primer nivel de análisis, se da un acercamiento intencional para el estudio y aprehensión de cómo es el mundo. Mientras que en el segundo nivel, de la transformación del entorno a nivel de cómo lo imaginarían; qué propuestas se dan ante la realidad; es un pensamiento de planeación para el cambio, siendo el tercer nivel el de la intervención o acción sobre la realidad, esto es el proceso de acción material.

Estos tres niveles serán nuestras guías en torno a los cuales intentaremos reunir información respecto a los diseños de muñecas. En el marco más general tenemos la estrategia de diseño que a su vez también cubre estas tres instancias.

Intentaremos interpretar el objeto muñeca con ayuda de la antropología simbólica que es "un campo de estudio más o menos nuevo, cuyo objetivo es el estudio de las maneras en las cuales las personas entienden e interpretan su entorno así como sus acciones y expresiones como miembros de una sociedad. Estas interpretaciones forman un sistema de significados culturales compartidos, o sea comprensiones compartidas en grados variables por los miembros del grupo social".¹⁰ También intentaremos hacerlo desde la perspectiva de género.

¹⁰ González Ochoa, César. "La cuestión de la identidad" México. En: Las rutas del diseño. Designio, 2003; p.:44-95

1.1 CONTEXTO CULTURAL

El ser humano se caracteriza por su capacidad de simbolizar; por eso los humanos construyen su entorno y no se quedan sólo en un proceso de adaptación, sus actividades les permiten construirse a sí mismos como humanos en las interacciones de los lenguajes, las artes, las ciencias. Este ámbito de lo simbólico, es el ámbito de la cultura. La posibilidad de conocer el mundo se hace a partir de la mediación o a través de la cultura. Conocemos el mundo y nos conocemos a nosotros mismos en y a través del filtro de la cultura. Desde esta perspectiva, se propone que los hechos humanos son susceptibles de ser clasificados y sistematizados porque tienen una estructura y es justamente este modelo o estructura la que da la capacidad de simbolizar, es decir de usar símbolos.

Sólo se pueden conocer los mecanismos de lo simbólico a través del medio que es la cultura. Dicho de otra manera, se puede conocer el medio por el cual conocemos, sólo a través de la cultura. Resumiendo, para César González la cultura sería "el conjunto de conceptos y modelos con los cuales los miembros de una comunidad perciben e interpretan sus experiencias".¹¹

La ciencia que estudia los signos y los mecanismos de lo simbólico es la semiótica. Para Lottman, la semiótica trata de los sistemas de signos que transmiten información dentro de los límites de una sociedad.

¹¹ González Ochoa, César. (1986) Imagen y Sentido. Elementos para una semiótica de los mensajes visuales, UNAM., México

Todo lenguaje sólo existe en interacción con una cultura. Siendo la cultura el espacio en donde se dan los signos, en donde interactúan, en donde nacen, crecen, se desarrollan y mueren o se transforman, es así un espacio en ebullición de signos heterogéneos en su proceso de vida. Sin embargo, todos los elementos de la cultura se relacionan de manera dinámica y sus componentes están transformándose continuamente: de hecho algunos elementos culturales pueden permanecer en una memoria cultural. La imagino como que quedan en estado de hibernación, que vuelven a resurgir a la vida en movimiento, sí hay una estructura y ésta está dentro de una cultura. Deseamos intentar ahora analizarla, clasificarla y sistematizarla como hechos humanos para el caso de nuestro tema de investigación.

Bajo el marco de la semiótica (ciencia de los signos), deseamos desarrollar una clasificación y sistematización de las muñecas como hechos humanos de hombres y mujeres, en nuestro caso de estudio. Ya desde esta primera intención hemos planteado una primera clasificación que es por género. Además hemos diseñado instrumentos de captura de información que permitan capturar: tipo de diseño por su forma, función, concepto de mujer (materno, muchacha, trabajadora, hembra, niña, vieja) a través de las prefiguraciones aportadas. Además la clasificación de los artistas plásticos y por sexo y formas de trabajo de su diseño en la etapa de transformación. Se tomarán en cuenta el género y formación de quien prefiguro; la forma y función de muñecas; Los elementos de información que aportó cada artista plástico.

De acuerdo con César González en sus escritos el "criterio sintético, cualquiera que sea la materia, ésta debe estar ordenada,

debe ser una disposición organizada de partes y el criterio semántico establece que el conjunto debe poseer un sentido global", que para nuestro caso es el de muñeca. A partir de este hemos desarrollado varios instrumentos de captura de información y sistematización de la información con el fin de clasificarlos a partir de las características pragmáticas sintácticas y semánticas de los textos. Después de exponer cada una de las muñecas confeccionadas, analizaremos el carácter, material y la producción de una muñeca en particular. (Lucha III en Capítulo 5)

Las muñecas del terremoto, están dentro de una situación muy rica para su estudio, pero a la vez muy compleja dado que se encuentra presente una diversidad de sistemas de signos de culturas distintas. Es precisamente esta heterogeneidad lo que nos llama a buscar hilos conductores para abrir nuevas preguntas para el estudio del proceso de producción y el texto (muñeca).

Un elemento fundamental para analizar un sistema de signos es el texto. Las características de un texto estarán determinadas por la complejidad de los sistemas con los que convive, porque el texto es portador de los elementos de más de un sistema, es así que el texto es más o menos complejo de acuerdo con los elementos que porte de diferentes sistemas y de los suyos propios.

El estudio de las muñecas desde la cultura "no es una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significados." (Greertz, Clifford).

De esta manera, tenemos que un texto cultural, tiene como uno de sus aspectos fundamentales la función. Sin embargo no sólo se cubre una sola y única función, sino que cubre varias funciones a la

vez, aunque en un determinado momento predomine alguna sobre las demás, y logre ser más nítida y contundente de manera tal que en apariencia apague a las otras. Para nuestro caso, el objeto muñeca, nos permitirá analizar cómo, a través de la historia, la muñeca ha cumplido con la función no de juguete como es común hoy en día, sino como portadora de la moda, en el vestido de las mujeres o como indicador del estado civil, estatus, o indicador del protocolo que se deberá seguir al vestir. También el rol que se le asigna a la mujer de acuerdo a su edad, estado civil, clase social... Los textos pueden cumplir una diversidad de funciones: lúdicas, estéticas, rituales, ornamentales, religiosas, modas, estatus, educativa...

Es fundamental la función social de los textos, pues es esta función social la determinante para clasificarlos. La "función de un texto se define como su papel social, como su habilidad para satisfacer ciertas necesidades de la comunidad que lo crea, o la que lo preserva, que lo hace circular o que lo usa. Esta función es una interacción mutua entre los sistemas de la cultura, el proceso en el cual esos sistemas se encarnan o se materializan, los productos resultantes y, finalmente, el lector".¹²

Los aspectos a tomar en cuenta en un texto son:

Es la unidad básica de la cultura en tanto
manifestación

Cumple una función dentro de un contexto cultural determinado

Está en constante interrelación con otros textos culturales

¹² González, César. "La antropología ciencia de la cultura" México, Apuntes del Seminario de Semiótica. UNAM. Maestría de Diseño Industrial, 2001

La acumulación amorfa de signo, no puede ser un texto. Por lo que las condiciones para ser considerado texto pueden resumirse en:

1.- Que pueda ser percibido. Pragmático

1.1 Que tenga cierta materialidad

a) Las obras iconográficas

b) Las muñecas en tela

1.2 Que pueda ser transmitido. En el caso de las muñecas del terremoto, tuvieron una materialidad en tela, texturas, estambres, volumen y peso.

2.- Que pueda ser reconocido. Sintáctico

2.1 Que pueda ser comprensible

2.2 Que mantenga un orden que lo identifique

2.3 Que el orden que lo identifique, se le pueda reconocer

3.- Que sea comprensible. Semántico.

Es muy interesante el interjuego de productores, intérpretes; productores, receptores... Es por esto que un texto "puede tener varias funciones puesto que el productor de éste puede interpretarlo de acuerdo con ciertas categorías tipológicas funcionales mientras que quien lo percibe puede interpretarlo según otras. El resultado es que ocurre una reinterpretación general del texto en la cual diferentes unidades semánticas y sintácticas se convierten en estructuralmente significantes". Los textos se pueden dividir desde la perspectiva del productor y desde la óptica del receptor.

En las funciones de los textos hay siempre una predominante, es importante destacar que quien elaboró el texto puede asignarle una función específica. Esta función no necesariamente sea la que se lea

por quien es el lector o receptor y cabe la posibilidad de ser interpretada de múltiples maneras. Esta precisión es importante porque para nuestro caso de estudio, el texto (muñeca) fue leído e interpretado de múltiples formas de acuerdo a los contextos culturales. Fue evidente la diversidad de procedencias culturales, cuando se solicitó a los diseñadores por medio sus proyectos de muñecas interpretar a una costurera. Y posteriormente, solicitar a las costureras interpretar desde su cultura los textos (iconográficos) de los diseñadores.

Resulta igualmente complejo e interesante la lectura que hacen de los textos (muñecas) los compradores (adultos) y los consumidores (usuarios).

Consideramos que con el marco de la semiótica se posibilitará analizar la gran riqueza que se generó en el ámbito cultural con la aportación de textos abiertos a ser cargados de diversos significados. Aunque haya un interés por asignarle a los textos una función específica, los lectores de textos ponderarán otras o iguales lecturas. Mucho más rico resulta el que los textos viajen a diferentes culturas y ahí los lectores ponderarán otras funciones.

A través de las diferentes historias de los textos que se presenten, se evidenciarán los equívocos frecuentes en donde los productores de los textos están muchas veces "ciertos" que sólo existe una forma de leer su texto, frente a las diferentes perspectivas de la lectura de los textos propuestos.

1.2 TEXTO Y RELATIVIDAD

El texto es en relación al contexto cultural. Existen a la vez varios momentos de un texto y de una cultura, por lo cual depende de esta interconexión que el texto sea reconocido o no por los miembros de una colectividad.

Si los textos contienen la memoria de los participantes de la cultura que los produjo, su análisis permite reconstruir hipotéticamente esa cultura. Lo cual, de diferentes maneras, se intentará lograr por medio de la investigación.

1.3 TEXTO E INTERPRETACIÓN

Los textos artísticos al estar abiertos a múltiples interpretaciones y a diversas maneras de ser traducidos, se abren a la posibilidad de generar una multiplicidad de textos posibles. No se dará una correspondencia lineal uno a uno del texto original a su traducción; ésta se llevará a cabo a través de una equivalencia convencional dada entre los participantes. Así existe una mayor indeterminación cuando se trabaja con sistemas gráficos y se desea traducir a objetos tridimensionales. En todos los casos el sentido del texto original y el interpretado a otro lenguaje, es siempre otra producción, con un sentido nuevo. De nueva cuenta, hacemos hincapié en que al interpretar un texto gráfico, a una interpretación tridimensional, habrá un proceso de equivalencias convencionales, pero al fin de cuentas es un texto con sentido nuevo.

1.4 TEXTO Y MEMORIA CULTURAL

Una de las funciones de un texto, es la de ser condensador de las memorias culturales que le antecedieron, esto es, de las historias previas.

“Este espacio de significados creado por el texto alrededor de si mismo entra en relación con la memoria cultural, con la tradición ya formada en la conciencias, y con ello este texto adquiere vida semiótica”, entendiendola cultura como “el conjunto de conceptos y modelos con los cuales los miembros de una comunidad perciben e interpretan sus experiencias”.¹³

Es desde este marco cultural, desde donde deseamos plantear nuestra investigación y consideramos que es desde aquí mismo donde podemos insertar la perspectiva de género. Dado que tradicionalmente la óptica bajo la que se analiza y observa es desde el lente o la mirada de los hombres, por lo que se hace necesario dar un espacio específico al contexto de género.

¹³ González César, Imagen y Sentido...P. 107

*De repente parece que sí
Que si hablan
Qué si doblen
El camino*

*Y que soy yo
Quien
No puede
Enredada en hilos
Salir*

*Prefiero
Que todas tengan
Un pedazo de tela
Y que no ande uno por ahí
Mostrando que es muñeca.
Frida Varinia¹⁴*

¹⁴ Texto leído por Milena Koprivitz en la Pinacoteca de la Universidad de Puebla. Exposición de muñecas. "Hay que Luchar para Merecer", Puebla, Día Internacional de la Mujer. 1986.

1.5 TEXTO Y CONSTRUCCION CULTURAL: DIFERENCIA ENTRE SEXO Y GÉNERO

El sexo se refiere a las diferencias biológicas entre mujer y hombre. Y género, más a los atributos o roles que las culturas han dado al hombre y a la mujer. El hombre y la mujer se definen a partir del otro. El género estudia las desigualdades entre hombres y mujeres. "El término género forma parte de una tentativa de las feministas contemporáneas para reivindicar un territorio definidor específico, de insistir en la insuficiencia de los cuerpos teóricos existentes para explicar la persistente desigualdad entre mujeres y hombres". (Joan Scout, 1990)¹⁵

El género es una construcción social, cultural e histórica que asigna ciertas características llamadas femeninas y masculinas con base al sexo biológico.

Robert Stoller fue el primero en usar formalmente la expresión "identidad genérica" en 1968. Se puede decir que fue el pionero en el uso del término género.

En el intento de aclarar la diferencia entre lo sexual y lo genérico, presentaré dos esquemas que me han resultado muy pertinentes.¹⁶

Observando los esquemas propuestos por Patricia Silva, siguen muchas preguntas pendientes, que de alguna manera nos la sintetiza Rosa Montero en la revista el País Semanal de Barcelona ¿nuestro comportamiento es un resultado del condicionamiento cultural o de la

¹⁵ Olivares Cecilia. Glosario de términos de crítica literaria feminista. México, 1997. El Colegio de México.

¹⁶ Silva Patricia. Apuntes del Seminario "La Perspectiva de Género" UNAM. ENTS. Centro de Estudios de la Mujer, 2001

biología? ¿Y hasta qué punto incluso la biología responde a la costumbre social? Y la pregunta en el fondo que se abre hoy en día es qué es ser hombre y qué es ser mujer. Cuestiones que por años eran muy claras, tanto los roles como las diferencias a partir de asumir que los atributos asignados tanto a la mujer como al hombre se les planteaba como eternos. A continuación presentaremos algunos de los atributos que tradicionalmente se le asignan:

FEMENINO	MASCULINO
Suave	Rudo
Amable	Hosco
Delicado	Sólido
Frágil	Resistente
Pasiva	Activo
Vida Privada	Vida Pública
Sentimental	Racional
Dadora	Egoísta
Delicada	Dureza
Ingenua	Audaz
Insegura	Seguridad
Ignorancia	Sabiduría
Débil	Valentía
Calma	Intrépido
Copia	Creador
Consumidora	Autor
Atenta	Descuidado
Dependiente	Libre

Los atributos anteriores se pueden completar con “el hombre es de la calle y la mujer de la casa”, “sólo las niñas lloran”, “los hombres no juegan con muñecas”...

Ana María Losada, nos ejemplifica la diferencia de género como sigue:

“lo masculino involucra el trabajo o actividades fuera de casa; esto se conceptualiza como libertad. Y lo femenino implica la permanencia en casa, la realización de actividades en espacios interiores y la atención a la familia; esto se conceptualiza como control...”¹⁷

En el siglo XIX, asumirse como autor o creador implicaba energía, vitalidad, fuerza, todas características inherentes a lo masculino y carentes de éstas lo femenino. Por esto en literatura, Gilbert y Gubar (1979) teorizan en relación a la “angustia ante la autoría”. Esto es la dificultad que tienen las mujeres escritoras, para asumirse como autoras.

Por otra parte Susana Castro (1985) afirma que el problema de la autoría es de todos los marginados. Lo cual nos abre una interrogante respecto a las mujeres de países subdesarrollados, tercermundistas o como se le quiere llamar a la relación de dependencia o desventaja frente al mundo desarrollado.

Es claro que los atributos positivos quedan del lado de lo masculino: seguridad, éxito, fuerza, valentía, triunfo, agresividad, no sentimental y cargado en el área del pensamiento o de lo racional, mientras que las mujeres por su delicadeza, ternura, ingenuidad,

¹⁷ Losada, Ana María, “Cultura, historia, globalización y género”. En Las rutas del diseño. México, Designio P. 92.

abnegación, sentimentales, no son racionales y poco confiables para tareas importantes.

De hecho desde la ciencia, la medicina ha planteado visiones esencialistas al definir en textos de anatomía a la mujer se le asocia con: hembra, femenino, feminidad, materno, muchacha, mujer, mujeres, reproductoras. Como ejemplo tenemos los textos consultados por estudiantes y profesionales de la medicina. Textos y visión con la que se formaron los profesionistas que hoy en día ejercen la medicina; el concepto de mujer parecería ser que no es constante o estable.

“La biología de la mujer es su destino (Smith-Rosenberg y Rosenberg, 1984). Si el índice (del libro)¹⁸ ha construido una representación del cuerpo de las mujeres y de sus funciones vitales asociadas a la función reproductora y por tanto a la maternidad, la definición de su ser, es decir de su modo de estar en el mundo y de relacionarse con él, pasa por una concepción del hecho de ser mujer donde mujer equivale a madre”.

Me atrevo a interpretar que lo vinculado con el sexo es del ámbito de la naturaleza y del género de la cultura.

Al interior del Diseño, tendríamos que preguntarnos, cómo diseñan las mujeres, cómo usan los materiales, las formas, los colores a diferencia de los hombres. Y qué ha hecho la crítica del diseño para recibir o ver a las mujeres. ¿Quiénes hacen crítica de diseño y cómo la hacen? ¿Quiénes escriben sobre proyectos impulsados por

¹⁸ Añadido mío. Se refiere a la nota al índice de los libros de medicina en que el tema de la mujer gira en torno a la maternidad.

Sánchez, Dolores. 1999. “Mujer hasta la tumba”. Discurso médico y género: Una aproximación desde el análisis crítico del discurso a un texto didáctico de ginecología. En *Discurso y Sociedad*. Revista Iberoamericana. Editorial Gredisa (Barcelona).

diseñadoras? ¿Quiénes escriben sobre las historias de objetos que se vinculan con mujeres?

Si nos situamos en el cuadro expuesto anteriormente, tendríamos que preguntarnos, quienes han producido objetos dentro de nuestra cultura, quienes han criticado estos productos y quienes los consumen.

Cuando nos acercamos a la historia de la humanidad, leemos que dicen “el primer hombre en la tierra...”, “el primer hombre en pisar la Luna...”, “los primeros hombres que llegaron a nuestro continente...”, “los hombres no juegan con muñecas”. No era cualquier ser humano, hombre o mujer, sino que fueron hombres, los que destacaron en la historia. O no pueden jugar con objetos que son para mujeres, en un contexto donde jugar con lo que se le asigna a mujeres es de categoría inferior.

Como símil de mujer están las muñecas, sus funciones, sus vestimentas, sus materiales, sus formas a través de la historia de la humanidad deben ser estudiadas desde el diseño.

La muñeca a través de la historia, ha mostrado el rol que las mujeres deben jugar en sociedad. ¿Quiénes diseñan muñecas? ¿Cómo son los diseños? ¿Con qué sentido? ¿Con qué materiales? Es una historia por escribirse desde la perspectiva del género. Todo esto sería un modelo cultural que hace énfasis en la lectura de género para la interpretación y lectura de los textos.

Los hombres han jugado tradicionalmente con carritos, trenes, soldados y las niñas con muñecas para jugar a ser mamá.

Los diseñadores trabajan con instrumentos de medición y la historia de los instrumentos de medición es la historia del poder.

Porque la fijación de las medidas en la historia de la humanidad, ha sido la historia de quien tiene el control, el poder y de lo masculino. El saber medidas es algo civilizado. Quien sabe de medidas tiene la razón, el poder, el conocimiento. En una época la medida fue asociada con algo malo, por lo que las mujeres solo ponían a sus platillos "sal, la suficiente", nunca una medida exacta, esto sólo se les permitía a los hombres. También al ser los hombres quienes imponen las medidas, son los que miden a través de sus ojos quienes son las mujeres o cómo deben comportarse y en qué espacios pueden entrar o no. Dan los parámetros de medición de lo que significa ser mujer, en qué espacios juegan los niños y en cuales las niñas, qué juguetes son para niñas y cuales son para niños. Qué formas y actitudes deben tener las muñecas.

Garona, propone el análisis del diseño desde la perspectiva de género para abrir algunos temas de reflexión en torno a las metodologías particulares e incorporarlas en la enseñanza del diseño.

En relación a la línea del Diseño, estaría el interés por señalar "cuales son las ideas y estereotipos sexistas más comunes en diseño y que...tienen implicaciones directas en el desarrollo de productos". A través de nuestro estudio intentaremos capturar la asignación de prioridades que en el desarrollo de la historia del objeto se refuerzan cómo en la muñeca Barbie.

Así, para Mariana Garona el género es "una forma de observar la realidad con base en las variables sexo y género y sus

manifestaciones en un contexto geográfico, cultural, étnico e histórico determinado, que son susceptibles de ser transformadas”.¹⁹

El tema de muñecas, confeccionadas por mujeres costureras en momentos de excepción, en México, nos ubica en el estudio de las mujeres que realizan labores poco apreciadas socialmente, y con objetos relacionados directamente con juguetes para mujeres u objetos destinados socialmente para las niñas, o para el género femenino.

Como antecedentes de la literatura relacionada a diseño y género, Garona nos presenta un panorama breve de la literatura considerada pionera en el tema. Destacan que son sólo mujeres quienes han incursionado en estas investigaciones: A Woman's touch. Women in design from 1860 to the present day, de Isabelle Anscombe, 1985; El artículo "Made in Patriarchy; Theories of woman and design" de Cheryl Buckley. En Design issues de 1986. Women in design. A contemporary view de Liz Mc. Quiston, 1988, entre otros textos: En México es relativamente reciente el interés en este sentido de perspectiva de género.

Para Víctor Margolin, "hay categorías enteras de objetos sospechosas por su relación con la cultura patriarcal y que esto no tiene que ver con el lugar en que se hayan diseñado o producido estos objetos; que la cultura patriarcal se entiende a todas las regiones geográficas. El feminismo nos ha provisto de una crítica poderosa de la historia del diseño".²⁰

¹⁹ Garona Gravier, Mariana. "El enfoque de género en la teoría y la práctica del diseño". En: Las rutas del diseño, México. Designio. 2003. p:

²⁰ Margolin, Víctor. "La investigación sobre el diseño y sus desafíos". En: Las rutas del diseño. México, Designio. 2003. P.:

Considerando la propuesta que da Margolin en términos que los diseñadores construyeron o "inventaron la materia de su profesión mientras la ejercían".

La materia del diseño es muy amplia y no se ha limitado a la producción industrial, lo cual en sí abre nuevas posibilidades a la práctica del diseño con "un acto de invención continua".

Para el caso de las muñecas, resulta válida la propuesta de Margolin en relación a que "el estudio de los productos incluye un análisis de las formas en que la gente les da significado como objetos de reflexión además de cómo objetos de función.

CAPITULO 2

ANTECEDENTES NECESARIOS

El gremio de la costurera tiene el dudoso honor de ser el que ofrendó más muertes al terremoto del 19 de Septiembre.
Elena Poniatowska.

A continuación se dará un marco general sobre las condiciones de trabajo de las trabajadoras de la confección para identificar sus características como trabajadoras; ir dando elementos de la nueva forma de explicar e interpretar las relaciones entre hombres y mujeres desde la perspectiva de género. Ya de inicio el sector de la confección es prácticamente monopolizado por el trabajo femenino y con esto es un trabajo poco reconocido y remunerado. Aquí se compite por sueldos a la baja y cada vez exigencias de mayor rapidez y calidad.

Las mujeres visualizan el obtener un trabajo como una oportunidad, dado que los ciclos de vida de las mujeres y los hombres son vividos de manera diferente. Tal es el caso del período de embarazo en que dejará de trabajar la mujer en la fábrica y tratará de hacer trabajo en su domicilio para obtener alguna remuneración por más baja que ésta sea. El nacimiento de un hijo, en el caso de los hombres trabajadores, se vive de manera diferente al de las madres trabajadoras y de ningún modo como el dejar de laborar por atender al hijo.

Adentrándonos al tema de las costureras y el terremoto, se manejaron cifras entre 600 y 1600 muertes,²¹ ocurridas en los talleres destruidos total o parcialmente, a los cuales acudieron los propietarios y/o representantes para privilegiar el rescate de cajas fuertes y maquinaria a costa de la vida de costureras atrapadas que finalmente mueren por falta de ayuda, porque tuvieron menos valor las personas.

A raíz del evento telúrico del 19 de septiembre de 1985, quedaron 40 mil costureras sin trabajo, provenientes de 800 talleres y la realidad social en que se encontraban insertas las costureras, salió a la luz pública.

- ❖ Trabajo de jornadas laborales de más de 9 horas diarias
- ❖ No pago de horas extras
- ❖ Contratos semanales
- ❖ Sin prestaciones sociales
- ❖ Entre el 50 y 70% de la producción en la industria de la confección se realizaba en talleres clandestinos
- ❖ Instalaciones con sobrepeso en los edificios
- ❖ Sin condiciones higiénicas ni de seguridad mínimas
- ❖ La mayoría de los talleres pertenecían a subcontratistas
- ❖ Maquileros de firmas conocidas y a los productos se les imponía un precio sin control
- ❖ Un pequeño grupo dictaba modas, producción, marcas, ventas y diseños que eran fundamentalmente copias del extranjero

²¹ No se cuenta con cifras exactas, porque la mayoría de las costureras no se les tenía registradas en el Seguro Social y además al no encontrarse los cuerpos se les registró como desaparecidas y no como fallecidas.

- ❖ Un mismo diseño confeccionado se etiquetaba con diferentes marcas.

En suma, la industria de la confección tenía una rápida recuperación de sus inversiones a costa de la expoliación de la mano de obra en la red de talleres clandestinos o supuestamente legales.

La comprensión de las condiciones en que se encontraban las costureras, requiere de un análisis del sistema capitalista. Todo lo anterior, no se debió a un mal funcionamiento del sistema capitalista que permitió este tipo de anomalías, sino a las consecuencias de la propia dinámica de acumulación del capital, puesto que la esencia del sistema capitalista de producción para su desarrollo, es la obtención de la máxima plusvalía. Es la acumulación capitalista, un proceso básicamente contradictorio: por un lado, con la acumulación y el desarrollo de la productividad del trabajo obrero que esto implica, crece el poder expansivo del capital y, por otro lado, va acompañado del aumento en la explotación de los trabajadores, creándose una masa de desempleados y subempleados. Marx señala:

Cuando mayores son la riqueza social, el capital en funciones, el volumen y la intensidad de su crecimiento y mayor es también, por tanto, la magnitud absoluta del proletariado y la capacidad productiva de su trabajo; tanto mayor es también el ejército industrial de reserva. La fuerza de trabajo disponible se desarrolla por las mismas causas que la fuerza expansiva del capital. La magnitud relativa del ejército industrial de reserva crece, por consiguiente, a medida que crecen las potencias de la riqueza. Y, cuando mayor es este ejército industrial en proporción al ejército obrero activo, más se extiende la masa de superpoblación consolidada, cuya miseria se halla en razón inversa a

*los tormentos de su trabajo. Y finalmente cuando más crece la miseria dentro de la clase obrera y el ejército industrial de reserva, más crece también el pauperismo oficial. Tal es la ley general, absoluta, de la acumulación capitalista.*²²

Así se entiende la función de la sobrepoblación relativa, como esencial para los fines de acumulación del capital. Por un lado, al encontrarse grandes núcleos de población en las filas del desempleo, el sistema capitalista puede echar mano de ellos cuando los necesita, tal es el caso de las costureras que son sustituidas por demandar mejoras salariales o prestaciones sociales, o son cesadas por embarazo, por su edad o enfermedad, al no rendir lo necesario para los fines de sobreexplotación. En estos casos, la población desempleada cumple el papel de reserva de mano de obra. Por otro lado, al haber un gran número de trabajadoras dispuestas a laborar en cualquier momento, éstas cumplen el papel de presión salarial sobre las activas.

El fenómeno de la sobrepoblación relativa en la Ciudad de México, se agudizó a raíz del terremoto e implicó reacomodos al interior del sector de la confección, cumpliéndose, en esencia, el papel específico para la acumulación de capital.

Las costureras presentaban diferentes formas de inserción en el aparato productivo que van desde trabajadoras a domicilio, hasta las que están ubicadas directamente en el ente fabril. Todas ellas se caracterizan por cumplir un trabajo a destajo. Dentro de la fábrica, unas con otras compiten por confeccionar el mayor número de piezas en un mínimo posible de tiempo. El resultado de esto lo expresa una

²² Marx, Carlos. El Capital. Tomo I. Fondo de Cultura Económica, México; 1992. p: 546.

de ellas, Bertha Morales: yo me apuraba para sacar el mayor número de prendas y luego resultaba que nos lo venían pagando más bajo.²³

Las trabajadoras que llevan la maquila para su confección a domicilio, ocultan su condición de explotadas y frecuentemente distribuyen el trabajo entre los miembros de su familia. Este tipo de trabajo a domicilio, comúnmente se denomina, por cuenta propia, el cual ahorra al capitalista la inversión de maquinaria, mantenimiento y reparación de la misma, así como renta de local, prestaciones sociales y pago de horas extras.

La dinámica propia del capitalismo, encuentra métodos en todo momento para funcionalizar y adecuar la mano de obra desempleada a partir del sismo, siempre acorde a sus intereses de explotación y obtención de la máxima plusvalía. Si antes del siniestro, las costureras trabajan en talleres clandestinos pequeños, medianos y grandes, al perderse los talleres, se opta por la vía de donarles a cierto número de costureras, máquinas para que trabajen desde su domicilio la maquila. Con esto las trabajadoras pierden el lazo directo como trabajadoras de un taller, se tornan aparentemente dueñas de sus medios de producción. Sus amigos y familia colaboran en la nueva empresa casera, que surtirá a las grandes firmas del vestido por medio de la intermediación y se distribuyen parte de las etapas de confección entre las pequeñas empresas unifamiliares.

De todas maneras, el capital encuentra las formas de recuperar la mano de obra capacitada, que quedó en el desempleo, antes de acudir a la fila de los desempleados sin capacitación en el ramo. Las cooperativistas de confección surgidas a partir del sismo, se enfrentan

²³ Entrevista a Bertha Morales, costurera proveniente de Dedal, S.A. México, enero 1986.

a un mercado controlado por un reducido grupo de industriales intermediarios de la confección, quienes imponen diseños y precios en las prendas, controlan el abastecimiento de materia prima, pagos a destajo venta de los productos. Esto implica competir como cooperativas de producción frente a una situación que demanda mantener bajo el valor social de la fuerza de trabajo. Los talleres por cuenta propia, o cooperativas de confección (que maquilan) cumplen la función de reserva de fuerza de trabajo para ser reabsorbidos por una empresa mayor al producir material barato para el gran capital, el que a su vez se apropia de este trabajo, ahorrando en inversión de energía eléctrica, instalaciones propias, seguridad social y demás prestaciones sociales. Es un hecho que la acumulación de capital conlleva a la revolución permanente de las fuerzas productivas, que tiene como finalidad el aumento sostenido de la capacidad del trabajo. Sin embargo, el capital sabe cómo ajustar estas necesidades uniendo nuevos y viejos métodos de explotación en países de capitalismo atrasado. Se reconoce el carácter desigual y combinado del desarrollo capitalista, que permite relacionar a sectores de alta y baja producción, pero todos subordinados a las demandas de las necesidades de acumulación capitalista en su fracción dominante.

Las formas tradicionales de explotación en la industria de la confección en México siguen siendo hasta el siglo XXI, por medio del aumento de la producción, bajos salarios y retención del salario por varios días o semana. Cabe señalar la manera como las mujeres se apoyan mutuamente creando redes de solidaridad para cuidar a los hijos, preparar la comida, préstamo de dinero. Características muy particulares de apoyo entre mujeres, no así entre los hombres, como

lo señala Campo Cobarrubias en relación a las costureras.²⁴ Apunta también que se pierde el vínculo de solidaridad generalmente, cuando alguna de las costureras es ascendida como supervisora por causa de favoritismos con los jefes superiores.

En nuestro caso de análisis, se introdujeron tecnologías computarizadas para coser cuellos de camisa, fijar bolsas del delantero y hacer ojales. Con esto se propició un proceso de pauperización de la clase trabajadora al tener que competir en rendimientos con una máquina computarizada.

En apariencia los obreros que están al frente de la nueva tecnología podrán ganar mejores salarios, pero esto no significa una disminución de su explotación como trabajadores. Se crea a la par, una población obrera sobrante que pugnará por colocarse al frente de este adelanto tecnológico para ser explotados y con ello se frenarán las expectativas de los propios trabajadores por mejores prestaciones y salarios. En momentos de crisis económica como la que se vivió en esos momentos, existe un predominio de la expulsión sobre la atracción de mano de obra, incluso trabajadores plenamente ocupados y altamente calificados son colocados en la subocupación o aún en el desempleo absoluto.

En épocas de crisis en los países de capitalismo atrasado, como México, el pauperismo adquiere mayor presencia, siendo ésta la categoría de población que de manera brutal ha sufrido las consecuencias de un sistema irracional de producción en que se privilegia la ganancia del capital sobre el ser humano. Los hijos de

²⁴ Campo Cobarrubias, Guillermo. "La perspectiva de género". Ponencia presentada el 7 de septiembre, México 2001

pobres o huérfanos, los lesionados por el terremoto seguirán este derrotero.

En síntesis: el desempleo en general, el empleo intermitente, el subempleo, la confección de maquila a domicilio, cumplieron una función que benefició al sistema capitalista, cuya dinámica permitió todas las ramas de la producción en las que se fincó con diferentes métodos de explotación. El sector de la confección es un caso específico que nos permite comprender de manera nítida el proceso de acumulación del capital, y esto significa en la vida práctica, priorizar la ganancia frente al ser humano.

Dentro de este marco general de análisis, queda claro que las condiciones de sobreexplotación del gremio de las costureras no es un hecho casual, sino causa y efecto de la acumulación del capital. En suma, es una condición de la vida del propio sistema y por ello, hay que conceptualizar al capital como totalidad, en donde existen fracciones dominantes de capital que reabsorben para su beneficio a las fracciones pequeñas y medianas de capital. Y es en este contexto, que la posibilidad de sobrevivencia de una cooperativa de confección quedó atada a la dinámica del sistema capitalista en su totalidad. Desde esta perspectiva, nos interesa puntualizar, por un lado, la característica específica de cooperativa prioritariamente conformada por mujeres y por otro, el trabajo de la costura como trabajo tradicionalmente ejercido por mujeres.

La dinámica del sistema capitalista, el trabajador importa sólo como productor de plusvalía. Y en la producción industrial, el diseñador de ropa queda subordinado al propietario de los medios de producción y con la división del trabajo en la industria, los trabajadores

se van especializando en una parte de la prenda y con ello perdió la visión total del producto. De ¿cómo se construyó? ¿Para qué?. Aislándose cada vez más de la relación sujeto-objeto, así el trabajador según Marx, entra en un proceso de enajenación, el cual consiste en que el trabajador por medio del trabajo, sufre un proceso en que sus sacrificios de vida a través del trabajo, van produciendo objetos a favor y beneficio de una persona ajena y no para su realización en el sector de la confección. Es evidente la deshumanización que sufren las obras en el proceso productivo y en la rutina cotidiana de confeccionar una sola parte de la prenda del vestido y con esto la anulación total de su creatividad.

La práctica de diseño industrial que se rescata en esta investigación es la que se relaciona con la estrategia de diseño en momentos de excepción. Área de diseño de objetos materiales (diseño de la forma y apariencia visual). En relación a cada muñeca, en lo posible se recuperan las fases que siguió cada artista plástico y el diseñador: análisis de la realidad; ideación y su intervención en la realidad. Por otra parte, existió en una etapa del proceso una diseñadora textil, Julia Tamayo quien colaboró para el control de calidad de los productos, en la estandarización de los componentes y en la racionalización de surtidos y líneas de productos. En consideración a que el presente trabajo abordó las prácticas proyectuales no sólo del diseño industrial, sino también del arte, transcribo a continuación las definiciones al respecto aportadas por Luis Rodríguez Morales, las cuales resultan pertinentes como marco del proyecto que se estudia. El diseño industrial persigue la configuración de la forma en objetos de uso, atendiendo a los

problemas técnicos, ergonómicos, funcionales y simbólicos, que la proyectación de tales objetos implica. Y respecto al arte supone que busca producir objetos sensibles que tengan la virtud de imponerse a los sentidos y a la mente, inhibiendo el intelecto agente y suscitando la actitud receptiva-imaginativa, sentimental y desinteresada correspondiente.

Tanto en el diseño industrial como en las artes (visuales) son prácticas proyectuales que forman parte de la cultura material de nuestra sociedad. Sin embargo, perdura la polémica por considerar al diseño industrial como obras de arte o no, al descontextualizar el objeto de su contexto habitual y atinar a responder si aún conserva su posibilidad de uso para lo que fue creado. Por otra parte, la obra de arte al entrar en los medios masivos, entra en los objetos de consumo de la sociedad y encuentra nuevos medios para buscar lugar en la vida cotidiana: el vestido, las muñecas, los juguetes, etc.

Hay objetos que se han clasificado para uso exclusivo para hombres o para mujeres y esto es en realidad una construcción social de las preferencias o de los objetos como para reafirmar identidades masculinas o femeninas. En nuestro caso, es la muñeca un objeto creado para estar cercano a las mujeres.

No obstante, la producción material en ebullición, lleva tanto a diseñadores industriales como a los artistas a compartir los retos de creatividad, ofreciendo formas relevantes a una sociedad ávida de consumo de novedades que a su vez serán valoradas por una élite dominante de la sociedad que dictaminará ¿Qué son? ¿Cuándo? y ¿Por qué? arte, artesanía, diseño industrial o arte objeto.

Haremos énfasis en el objeto muñeca a diferencia del muñeco que sólo abordaremos de manera circunstancial. Porque consideramos que el muñeco en masculino, es tema de una investigación específica dadas las connotaciones de género que se le han asignado tradicionalmente.

A continuación exponemos un resumido análisis de la historia del objeto muñeca.

CAPITULO 3

BREVE APROXIMACIÓN DE LA MUÑECA EN EL TRANSCURRIR DEL TIEMPO

La muñeca, principal actriz del gran drama de la vida del niño.

Baudelaire.

El presente capítulo inicia con los orígenes del objeto muñeca a través de un recorrido histórico hasta nuestros tiempos. Antes de introducirnos a la historia de las muñecas producidas por la Cooperativa 19 de Septiembre, nos detendremos en la muñeca Barbie, por marcar ésta toda una época nivel mundial como muñeca. Desde esta muñeca, se intentará abrir una serie de señalamientos bajo la perspectiva de género y diseño, cuestión que nos resulta muy interesante. Posteriormente se presenta una narración general de cómo se inició el trabajo de organización al interior de la Cooperativa 19 de Septiembre para la interpretación de las propuestas y construcción de los objetos, resaltando las circunstancias y condiciones en que se desarrolló el proceso. En el intento de abordar la historia específica de cada muñeca de la colección 1985-1986, se trató de recuperar en lo posible la información del artista y de las costureras.

De las colecciones 1986-1987, 1987-1988, 1988-1989 y 1989-1990, se lograron recuperar importantes documentos y fotografías que requieren ser clasificadas.

3. 1 Desarrollo del objeto muñeca

Las mujeres, en nuestra infancia, hemos tenido como juguete más cercano a una muñeca, símil de mujer. Es en sí el objeto muñeca un objeto fundamentalmente para el consumo femenino, desde la mamá que lo adquiere para la niña, como las mujeres que lo compran para obsequiar a las niñas. Siendo las relaciones sexuales entre macho y hembra la que nos diferencia de manera natural, es la mujer quien tiene la capacidad de concebir a un nuevo ser, estas diferencias fisiológicas entre macho y hembra en donde el macho fecunda a la hembra concibe han llevado a elaborar una serie de relaciones construidas socio culturalmente para asignarle a lo femenino de mujer una serie de atributos y al hombre en su masculinidad otros, generándose relaciones desiguales que han sido impuestas culturalmente y reproducidas a través de diversos factores entre ellos en el mundo material, los objetos.²⁵ Aquí, al decir construcción socio-cultural, nos referimos a las transformaciones que se hacen desde la cultura contra la naturaleza, qué transformaciones hacemos. Tradicionalmente se ha estudiado el objeto de cultura, la obra de cultura sin diferencias de sujetos de creación, apareciendo como neutra, suponiendo que el sujeto primordial es el hombre genérico. A partir de que surge un movimiento que busca cambiar la vida cotidiana de las mujeres, se da una serie de luchas por desenmascarar, que tras lo que se ha asumido como natural, hay una serie de historias que se tendrán que analizar de nueva cuenta desde

²⁵ Ingeniera Patricia Silva. "El Género en la Sociedad". Ponencia presentada en Seminario La Perspectiva de Género. UNAM. Escuela De Trabajo Social. Centro de Estudios de la Mujer. 25 de Mayo 2001.

la perspectiva de las mujeres. A inicios del siglo XIX, fueron las sufragistas que deseaban ser iguales a los hombres en poder trabajar; poder estudiar. Las mujeres al no poder votar, quedaban fuera del juego de la ciudadanía.

En lo cultural, ¿Dónde han estado las mujeres? ¿De qué manera han entrado al diseño de objetos? ¿Dónde han estado las mujeres en el diseño de muñecas? ¿Dónde y cómo han estado? Esto es las mujeres y el diseño.

¿Cómo diseñan?

¿Cómo son sus diseños?

¿Cómo *leen* los diseños las mujeres?

Esto último es una historia por escribirse, y aquí sólo se intentará aportar la experiencia de nuestro caso de estudio. Los grandes cambios del siglo XX, están, desde la perspectiva de las estudiosas de cultura y género, en la revolución de las mujeres frente a la ley, su llegada masiva a las diversas profesiones y las diferentes formas de cómo éstas organizan el mundo.²⁶ Es interesante destacar que las feministas de los años 60's y 70's emergen de parte del movimiento anglosajón como del movimiento francés desde la academia, teniendo como objeto de estudio, en el caso de las anglosajonas, la literatura. Y desde la corriente francesa se nutre de la formación psicoanalítica Lacaniana, de la academia y del postestructuralismo. Todas inician a partir de objetos de cultura. Los planteamientos que deseamos destacar para nuestro tema de estudio y nos han dado elementos de reflexión son: ¿Quién produce la

²⁶ Gutiérrez de Velasco. "Género, cultura e ideología". 1º junio, Ponencia presentada en el Seminario la perspectiva de Género. UNAM. Escuela Nacional de Trabajo Social. Centro de estudios de la mujer. México, 2001.

cultura? ¿Quién la critica?, ¿Y quienes consumen los productos de la cultura? Las feministas invitan a desmistificar la sociedad paterna y patriarcal donde se da la lucha de poder y de dominación/subordinación entre hombres y mujeres. Las diferentes etapas del movimiento feminista van planteando problemas de igualdad entre hombres y mujeres, no la igualdad total, el tema de la diferencia, el tema de la complementariedad, así como de la equidad.

Los patrones socio-culturales que han impuesto atributos a lo masculino y a lo femenino siguen siendo en lo general como sigue: hombre: seguridad, éxito, coraje, fuerza, valentía, agresividad y triunfo. Para la mujer los atributos más recurridos son delicadeza, ternura, inseguridad, sentimental, ingenuidad, abnegación, fragilidad... Intentaremos a través de la historia de muñecas, hacer hincapié en estos atributos construidos socialmente a través del objeto muñeca, para hacer más nítidos estos aspectos en el caso de la muñeca Barbie, e intentar contrastar con la experiencia del caso de la Cooperativa 19 de Septiembre y el tipo de producción de muñecas.

Como la cultura evalúa lo femenino, así también lo hace con lo masculino; mientras la mujer sabe qué modelo seguir a través del objeto muñeca, el hombre tendrá que demostrar y ganar su información, o a través de los muñecos que se les asignan labores que tienen que ver con la guerra o la lucha y fortaleza. Aunque en las diferentes culturas hay diferentes formas de evaluar lo masculino y lo femenino, las más de las veces se repiten los atributos enunciados anteriormente. Por supuesto a través de la historia hay variaciones.²⁷

²⁷ Infante Gamma, Vicente. UNAM. "Cultura e ideología. La Masculinidad". Conferencia presentada el 8 de junio en el Seminario la perspectiva de género. México, UNAM. ENTS. 2001.

Las mujeres, en nuestra infancia, hemos tenido como juguete más cercano a una muñeca. Lo hemos afirmado anteriormente y es cierto. Es a partir de las muñecas que las mujeres generamos nuestros primeros sueños, dado que:

*El juguete no existe, por sí mismo, ya que en este sentido simplemente representa un conjunto de símbolos y relaciones afectivas e imaginarias que se establecen con el objeto-juguete en uso diario.*²⁸ La muñeca no es un objeto sencillo de estudiar, ya que además de reflejar un desarrollo tecnológico, se relaciona con la visión del mundo de un grupo determinado y al desear destacar la perspectiva de género resulta más complejo e interesante. Pero lo más complejo es la multiplicidad simbólica que representa el objeto muñeca. El objeto-muñeca, como juguete, es el reflejo de un mundo adulto hecho a escala para las niñas en una determinada época y en un contexto social en que se genera; las muñecas van marcando paulatinamente las formas de insertarse al mundo adulto a través del juego. También marca cómo son vistas las mujeres. La historia de muñecas puede ser leída como muchas historias, tanto de los materiales, accesorios, las formas, modas, vestimentas, las maneras de producirlas, por sus funciones como decoración o juguete para niñas o adultos. Análisis arqueológico del desarrollo de una muñeca a través de su indumentaria, accesorios, cuerpo, materiales. ¿Cuál es la concepción de la mujer a través de las muñecas? La liga del objeto muñeca al género femenino, resulta importante para destacar en nuestro caso, el estudio del objeto muñeca a través de la generación del proyecto de muñecas, su implementación, venta de

²⁸ Scheffler, Lilian. Juguetes y miniaturas populares de México. FONART-SEP. México, 1986.

productos, exposiciones y formas de organización de la producción que consideramos resulta interesante para la teoría y práctica del diseño.

Se podría hacer un recorrido histórico de la humanidad a través de las muñecas: los gustos, las diferencias sociales, el desarrollo de la ciencia y la técnica, los mitos, los rituales... las modas del vestido, del cuerpo y peinados, Así como el papel que se le impone a las mujeres a través de las muñecas.

¿Cuál sería la esencia de la muñeca? Primero figurilla con forma de mujer y posteriormente parecería ser un juguete que toma como base la forma de la mujer. Muñeca, se le define como figurilla de mujer, que sirve de juguete a las niñas. Muñeira del galo muñeira, molinera. Canto y baile popular de Galicia, de origen muy remoto.

*Muñeca: en el diccionario francés, poignet, mannequin, poupéek, tampon, nouet; borne-limite; gamine.*²⁹

En italiano, muñeca es bambola sust. Fem. pupa, pupattola, bambolo, bambolotto, pupazzo, fantoccio, balocco.³⁰

En alemán: Handgelenk-Handwurzel (muñeca de la mano)³¹
Handgelenk (mano) Poliертuch (trapo) Puppe.

En ruso, kykya (cucla)

En cocina también se le dice muñeca, al atado de yerbas que se pone dentro de una tela y se le anuda para ponerlo a un caldo y no se dispersen las hojitas o especias. O a la muñeca de la mano.

²⁹ Diccionario Francés-Español/Español-Francés, Emilio M. Martínez Amador. Edit. I Ramón Sopena, S.A., Barcelona, 1983.

³⁰ Diccionario dei sinonimi e dei contrari, Aldo Gabrielli, Centro Italiano divulgazione Ed. Milano, 1967.

³¹ Langenscheidts Taschen-worterburch. Langenscheidts; Berlín; 1997.

Muñeca.- Nina/nines en catalán. OJueguen a nenes...juegan a las muñecas.

Esser la nina dels ulls. Ser como la niña de los ojos.³²

En la historia de los juguetes, muy probablemente la muñeca, se ubica dentro de los más antiguos. Diversos autores hacen esta referencia, sin que ningún tipo de muñecos haya sido localizado en cuevas prehistóricas, tal vez porque fueron hechos de materiales perecederos que no resistieron el paso del tiempo si sus inclemencias. Sin embargo fue encontrado un fragmento de muñeca de alabastro en Babilonia.

De los testimonios más antiguos que tenemos de muñecas, se encuentran las egipcias de 3000 a 2000 A.C. Talladas en madera, con diseños geométricos y cabellos hechos de fibras arcillosas o tiras de madera. Eran muñecas semejantes en su forma a las palas de los remos de las embarcaciones que surcaban el Río Nilo. Imitábase su cabellera con hileras de pequeñas cuentas que rematan en el tope de la cabeza.

Posteriormente, las muñecas cumplieron funciones diversas, una como decoración de la casa, otras como compañeras de personajes importantes en su última morada: el muñeco-cocinero, el muñeco-artista para su distracción. En Grecia, las mujeres ofrecían sus muñecas a la Diosa Artemisa, diosa de las solteras.

En Sudáfrica, (durante la época Miegú), a las niñas se les daba una muñeca con el propósito que la conservaran para su primogénita y en sus cumpleaños la madre recibía otra muñeca para su segunda hija.

³² Diccionari de L'enciclopèdia. Català-Castellà. Enciclopedia Catalana, Barcelona 1995.

En Asia, son las mujeres sirias quienes colgaban en su ventana una muñeca como símbolo de estar en edad casadera. En China y Japón, las muñecas-amuletos llegaron a ser talladas en marfil y maderas finas de elaboración muy cuidadosa.

Hasta hoy en día en Japón se conmemora el día de la niña con una fiesta de muñecas. Es una tradición familiar el conservar las muñecas por generaciones, como testimonio de la preocupación de las niñas que, convertidas en mujeres, fundaron esa familia. La fiesta de las muñecas se lleva a cabo cuando inicia la primavera y florecen los cerezos.

Los niños japoneses también son festejados en su día con muñecos, desde el primer mes de mayo en su vida, hasta cuando tienen aproximadamente 15 años de edad. Muñecos guerreros, abanderados y figurillas de grupos legendarios son mostrados para infundirles valentía y virtudes de caballeros, incorporándose algunas figuras modernas.

Es también en el país del sol naciente, donde las personas que desean hacer un daño a otra, hacen una muñeca que cuelgan con un clavo a un árbol y le clavan alfileres deseando el mal.

También se hacen muñecas tipo monje sin cabellera para desear que no llueva al día siguiente.

En nuestro continente Hernán Cortés narra que en visita al Emperador Moctezuma se vio a éste muy entretenido con una colección de muñecas y muñecos.

En tumbas aztecas y en los alrededores de Teotihuacan se han encontrado muñecos. Hay una amplia gama de figurillas a todo lo largo y ancho de la República Mexicana.

Los estadounidenses encuentran su tradición más antigua de muñecas en las Machinas, elaboradas por los indios Hopjs en Arizona, siendo las Machinas son las transmisoras de las creaciones de los mortales hacia sus dioses.

Como objetos sagrados, en Nuevo México, las Zuni y derivadas de éstas las del Pomo, California, dan testimonio de diferentes rituales.

En Europa, Enrique IV (1367-1413) durante su reinado da apoyo a artistas y comerciantes. Le envía a su prometida María de Medici, muñecas vestidas a la moda con el propósito de indicarle cómo vestirse para su arribo a París.

Es durante la edad media europea, donde surge la incipiente *industria* de muñecas como compañeras de las niñas. Además de crearse muñecas a partir de una cuidadosa elaboración, para representar las festividades religiosas del nacimiento de Jesús.

Durante los siglos XVI y XVII es Alemania quien marca la pauta de la producción de muñecas y juguetes.³³

Sin tener registro de la fecha exacta, en entre el siglo XVI y XVII que aparecen las muñecas articuladas.³⁴

³³ Pursley, Joan. "Cross-cultural creations": New York. En: Dolls, the collector?s Magazine. January/February 1990.

³⁴ INBA. Muñecas Mestizas. México, CONACULTA.-INBA s.a.

3.2 ASIGNACIÓN DEL NOMBRE MUÑECA, FUNCIONES Y MATERIALES

La evolución del nombre del objeto muñeca, resulta muy interesante pues tiene que ver con el género femenino, con el cariño y lo diminutivo, lo pequeño.

También la función de las muñecas ha evolucionado así como los materiales que se han utilizado para su elaboración.

Aproximadamente en 1750, se hace común el *título* de muñeca en sustitución a las designaciones anteriores:

La mimada

La regalona

Tesorito

Niña mía

La más pequeña de las niñas que no
crece

Los hindúes, las denominaban *hija pequeña de mi corazón*.

Durante el reinado de Luis XIV, las muñecas son las transmisoras de la moda entre países en guerra: pequeña y gran Pandora.³⁵

Hacia la terminación del siglo XVIII, las pequeñas muñecas que marcaban la moda en el vestir fueron sustituidas por los grabados. Resulta interesante cuestionar aquí el planteamiento de que las muñecas siempre han fomentado el instinto maternal en las niñas, dado que durante el siglo XVIII los modelos de muñecas fueron casi

³⁵ "La historia de la moda por medio de las muñecas", México. En: Magazine Dominical Excelsior, 27 de abril 1986.

exclusivamente personas adultas, y muchas de estas causaban temor a las niñas.

Por 1820 aproximadamente, se elaboraron muñecas con cabeza de porcelana y cerámica que llegaron a ser muy conocidas y que son altamente cotizadas hasta en la actualidad. Existen catálogos especializados para clasificarlas.

En el mismo siglo XIX, surgen las primeras muñecas con extremidades articuladas, que mueven sus ojos, *hablan* y *caminan*. Se inician las muñecas de papel en los libros: *paysche*, las muñecas de papel que atrajeron la atención de los modistos.

De 1860 a 1890, París se constituye en la dictadora de la moda en el vestido de muñecas, considerándose a esta época como la *edad de oro de la moda*, los pequeños modelos de muñecas y en el caso de los muñecos, portadores de modas militares.

Es en Inglaterra, durante el siglo XIX que Augusta Montari perfecciona a la muñeca de cera y junto con su hijo hace las primeras muñecas para las niñas.

Hasta mediados del siglo XIX se inicia la producción de figuras que representan personas adultas; más tarde se manufacturan muñecas en forma de bebés. Su máximo atractivo es vestirlos y desvestirlos a voluntad de las pequeñas, lo que representó una novedad y entretenimiento para las niñas de esa época.³⁶

Las primeras muñecas con caras de bebés y ataviadas igual que las niñas, iniciaron su desarrollo en el mismo siglo.³⁷

³⁶ Muñecas Mestizas...

³⁷ Idalia, María. "Muñecas de Antaño en una Colección que Presenta el Musco de Nueva York". En: Excelsior. México. 6 de julio 1986.

En 1824 los franceses obtienen la patente para las muñecas que movían los labios para decir mamá o papá.³⁸

En 1830 se crean muñecas con ojos de cristal que pueden abrir y cerrar los párpados.

En el siglo XIX, se crean en Rusia las Matryoskas, que son muñecas que hacen un homenaje a la fertilidad al estar las muñecas unas dentro de otras, que llegan a tener hasta 70 muñecas en su interior.

Los muñecos de títeres de la Compañía Roseta Aranda, tiene sus orígenes en 1835 en el poblado de Huamantla, en el estado de Tlaxcala. En sus inicios es la Compañía de Automatas de Roseta Aranda. Es interesante que se les llamara a los títeres Automatas porque no se movían solos. Hay que destacar que para 1880, la Compañía, realizó giras por México yendo de pueblo en pueblo. Para 1900 la compañía contaba con 5,104 marionetas.

Tienen una gran tradición en el mundo, destacando la colección de la Compañía Rosete Aranda en México que nace en tiempos del Presidente Benito Juárez. La compañía Rosete Aranda representa pasajes de la historia patria desde la Conquista, pasando por la Independencia y dándole vida en sus presentaciones a los héroes de la patria: Hidalgo, Morelos, Allende, Iturbide. También cuentan con personajes de la Revolución Mexicana. Por otra parte existen títeres que representan a los personajes de los cuentos populares de Blanca Nieves, el Gato con Botas, chinos. Payasos, brujos, equilibristas, changuitos, duendes, negritos y bailarines. Hay también grandes figuras que hicieron suspirar a nuestros padres, abuelos y bisabuelos,

³⁸ Persall, Ronald. A connoisseur's Guide to Antique Dolls. New York, Todtri Book Publishers, 1999.

ya que estos títeres tuvieron su propia estación de radio... y a través de ella difundieron las canciones que en ese entonces estaban de moda. Animaron muchas fiestas cívicas y representaron escenas religiosas que les permitían actuar en la Semana Santa.

Por lo que en México se han elaborado muñecas artesanales a partir de diferentes materiales, formas y para funciones diversas, sin embargo no existen de manera especializada libros que guarden esta historia. Si es frecuente encontrar muñecas en libros y revistas especializadas en diversos temas, y la presencia de la muñeca como objeto colateral y no como la protagonista principal de la investigación. Es épocas recientes es común encontrar revistas de manualidades con reducidos tirajes en donde dedican algunas páginas al tema de muñecas.

En catalogaciones de museo, se les clasifica a las muñecas por materiales, características, función, lugar de origen, y en ocasiones se añaden algunas observaciones.

En México han subsistido las muñecas de confección artesanal frente a las manufacturadas en serie por empresas pequeñas, medianas o grandes.

3.3 FIGURILLAS PREHISPÁNICAS

Con el propósito de investigar los antecedentes más remotos en nuestro continente referidos a muñecas, hicimos una búsqueda de “muñecas” mesoamericanas lo que nos llevó a estudiar los usos de las figurillas y conocer los nuevos cuestionamientos respecto al análisis mismo de las figurillas prehispánicas. Planteamientos que resultan interesantes para desarrollarlos en torno al diseño de muñecas como veremos más adelante.

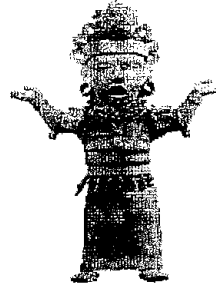
La figurilla de Zohapilco, encontrada en asociación con un conjunto de hogares en el sitio del mismo nombre en Tlapacoya, Estado de México, es hasta el momento la considerada como la más antigua. Se le asocia con la fertilidad por su vientre abultado, sin brazos ni rasgos en la cara y mide 5.2 centímetros de largo. Se limita a insinuar los ojos y la nariz prominente que forma una “T”. Fechada en 2300 a.n.e. La fotografía de esta figurilla no fue incluida en la reciente edición especial de 40 aniversario (2003) del Museo Nacional de Antropología e Historia de México a pesar de ser la más antigua.

Resulta muy rica la diversidad de figurillas por sus formas, proporciones, partes del cuerpo, facciones, detalles, técnicas, tamaños, indumentarias, tipos de materiales (piedra, madera, hueso, fibras naturales...) con las que fueron creadas, calidades, acabados y actitudes corporales. Rígidas o sonrientes con los brazos en alto, queriendo mostrar movimiento y la participación de las mujeres en danzas. Otras muestran una abertura en el pecho en donde se colocaba otra figurilla más pequeña. Por otra parte, a la alfarería en

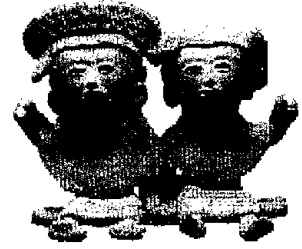
FIGURILLAS PREHISPÁNICAS



Mujer con huipil. Clásico.
El Foleón, Veracruz.
MUSEO NACIONAL DE HISTORIA NATURAL



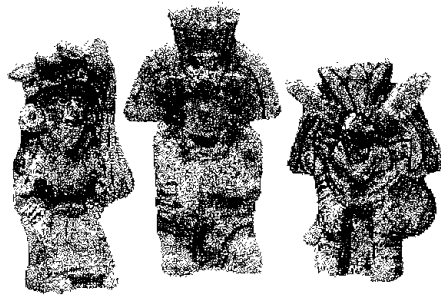
Cihueteo. Clásico Tardío.
El Zapotal, Veracruz.
MUSEO NACIONAL DE HISTORIA NATURAL



Las Gemelitas. Clásico.
Centro de Veracruz.
MUSEO NACIONAL DE HISTORIA NATURAL



Danzante. Clásico Tardío.
Isla de Ajma, Campeche.
MUSEO NACIONAL DE HISTORIA NATURAL



Figuras. Cultura Maya. Periodo de Transición. Cuzco, Yucatán en México.
De Zapotlán y Mazón. 15 x 10 cm. 16.5 x 9 cm. 15.5 x 10.5 cm. 14 x 10 cm. 10 cm. 10 cm.

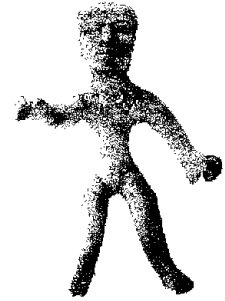
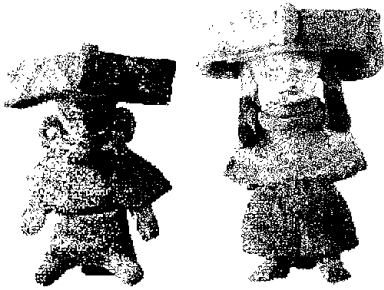
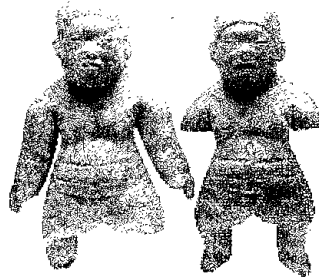


Figura sencilla. Cultura del Istmo. Clásico.
Tehuacan, estado de Puebla. 10 x 7 cm. 14 x 7 cm. 10 cm. 10 cm.



Figuras con cargas. Cultura del Istmo. Clásico. Tehuacan, estado de Puebla. 10 x 7 cm. 14 x 7 cm. 10 cm. 10 cm.



Figuras de cabeza de oso. Periodo de Venta La Venta, estado de Chiapas. 10 x 10 cm. 10 cm. 10 cm.



Mujer sencilla. Periodo Clásico Tardío.
Chiapas, Guaymas.
MUSEO NACIONAL DE HISTORIA NATURAL

diversas culturas se le consideró como dones provenientes de la divinidad. Para la ceramista Adriana Díaz de Cossio, la alfarería y la cocina son la misma cosa.

Es en Teotihuacan donde se han encontrado una mayor cantidad y variedad de figurillas en comparación con otras culturas mesoamericanas. Siendo de procedencia teotihuacana las figurillas articuladas.

También las piezas, que se elaboraron con elementos menos resistentes al paso del tiempo como fueron la madera y en especial la masa de maíz o de amaranto, fueron algunos de los materiales que permitieron representar diversos temas de la vida cotidiana, así como figuras con formas humanas.

Figurillas de diferentes escalas, desde las diminutas hasta aquellas colosales o del tamaño natural del ser humano. Por medio de las figurillas, se plasmó la destreza de su hacedor, lo incipiente de los conocimientos respecto a los materiales o la destreza y maestría en la técnica y manejo de los mismos.

Las enfermedades y malformaciones estuvieron presentes en las representaciones en barro: jorobados, enanos, siameses.

Las técnicas que utilizaron en el barro fueron variadas, como las marcas sobre la pieza aún fresca. Los añadidos sobre las piezas se grababan o realzaban o se marcaban o dibujaban. También se añadía en ocasiones materiales naturales como semillas, o concha pulverizada. Ahuecar las piezas y rellenar con barro, era una técnica que se desarrolló en varias culturas.

Algunas interpretaciones de estas figurillas las ubican como el puente entre lo terrenal y lo divino, para acompañar durante la vida a las personas y luego, después de muertos.

Si las rompían accidental o intencionalmente es otro de los cuestionamientos vigentes. Parecería ser que las piezas que se enterraban no se quemaban, porque tenían que continuar dando servicio como en su paso por la vida.

A partir de esto se abren múltiples preguntas.

Existen testimonios de figurillas en forma de mujer, a todo lo largo y ancho de la República Mexicana, por lo cual los tipos de tierra, arcilla y barro con las que fueron creadas difiere de un lugar a otro; así como las técnicas desarrolladas.

Las preguntas que surgen son: ¿por qué se hicieron figurillas de diferentes objetos, animales y personas? Y ¿para qué se hicieron las referentes a mujeres?

En este sentido, nos abren el panorama los estudios al respecto en investigaciones especializadas. Se invita a analizar de nueva cuenta las figurillas mesoamericanas en forma de mujer para intentar replantear su estudio. Esto, es regresar al estudio de las mismas desde un enfoque que consideran es más rico y abriendo múltiples preguntas para los especialistas. Ello nos remite llevarlo a cabo desde la perspectiva de género. Caben los siguientes cuestionamientos:

¿En qué períodos y en qué zonas se ha encontrado un mayor número de figurillas con morfología femenina más que aquellas figurillas de morfología masculina?

¿Cuál ha sido la explicación de esta diferencia en número y género de las figurillas?

¿Qué tienen en común y en qué son diferentes, las figurillas por zonas de estudio?

¿Cómo se han estudiado metodológicamente las figurillas?

Desde mi punto de vista, en el fondo, lo que se plantea son cuestiones que atañen al estudio de los objetos desde el ámbito de las interpretaciones. Ello invita a otra serie de planteamientos:

¿Quiénes interpretaron las figurillas?

¿Para qué las interpretaron?

¿Cómo las interpretaron?

¿Desde qué contexto se interpretaron?

¿A qué contexto pertenecen las figurillas?

¿Quiénes hicieron las figurillas en forma de mujer?

¿Fueron hechas sólo por mujeres o sólo por hombres? ¿Las hicieron ambos?

¿Quiénes utilizaron las figurillas?

¿Para qué se utilizaron?

En este sentido, las preguntas que hace Richard Lesure (2002), de la Universidad de California, resultan muy interesantes porque siguen siendo pertinentes para el estudio de las muñecas en nuestra investigación.

Intentar estudiar las figurillas ya sean por si mismas o en relación a su contexto, por sus formas, sus técnicas o la interpretación que se ha hecho de ellas, es válido para las muñecas y su estudio hoy en día.

¿Cómo clasificar los objetos? Considerarlos dentro de una misma familia de objetos ya sea por sus formas, usos, funciones o quién los proyecta, quién los confecciona, quién interpreta las

iconografías, por qué se interpretaron de esa manera, para qué se realizaron, qué sentido se le dio al hacer muñecas.

En suma, cuáles fueron las intenciones de los diversos actores del proceso de creación de figurillas y para nuestro caso de estudio de las muñecas de la cooperativa.

Me arriesgaré a dar un ejemplo: cuando planteamos, a veinte años del sismo llevar a cabo una exposición con las muñecas adquiridas de la cooperativa en 1985, deseamos convocar a quienes aún guardan las muñecas del sismo entre el cúmulo de sus objetos personales. La historia que nos narren quienes las adquirieron o de quienes las poseen, para indagar por qué motivos aún las conservan, cuando ya transcurrieron dos décadas. Esto es, cómo interpretaron o interpretan actualmente las muñecas que poseen. Objetos que han sobrevivido al paso de los años y es en estas historias personales donde creemos poder encontrar el sentido impuesto a las muñecas desde los consumidores. Saber qué les significó o les significa la muñeca, para que a veinte años de su adquisición sigan presentes como objetos dentro del mundo de sus objetos personales. La interpretación que cada uno nos dé, nos parece entra al mundo particular de los significados.

En este punto, desde donde pudiera haber parecido que nos alejamos del tema de las figurillas mesoamericanas, es en donde retomamos para reencontrar puntos de coincidencia: sólo quienes realizaron las figurillas podrían dar cuenta de su sentido particular y desde la perspectiva del tiempo intentar interpretar los múltiples sentidos en su uso, en su contexto y la función de las figurillas; así como de quienes intervinieron en su creación.

Los diseñadores de muñecas podrán encontrar un horizonte más amplio al estudiar este complejo y rico panorama de figurillas en forma de mujer: usos, vestimentas, accesorios, contextos, para al final hacer una interpretación propia de este rico y complejo pasado como parte del proceso de diseño. Esto es, partir de investigar como dice Margarita Landázuri: *"primero investigar las raíces más antiguas del objeto antes de sentarse a bocetar"*.

Las figurillas mesoamericanas siguen siendo estudiadas ¿Para qué fueron usadas las figurillas? Y esto implica un estudio de las circunstancias sociales, o buscar los significados de las figurillas en la profundidad de sus estructuras. Tampoco existe un lenguaje universal aceptado en la actualidad para su descripción; sin embargo, hay algunos acuerdos o convenciones por regiones.

En la actualidad el análisis e interpretación de las figurillas se da más en tono a la perspectiva, no tanto sobre las diferentes formas de las evidencias sino las diferentes maneras de pensar acerca de su significado. Así, siguen vigentes preguntas como ¿Qué intentaron representar las figurillas? ¿Cómo fueron usadas las figurillas? ¿Individualmente, en grupo o en relación con otros objetos? Las figurillas han estado sujetas a manipulación y cambios y esto es importante tomarlo en cuenta. Sin embargo, dada la fragmentación de las colecciones, es todo un reto. Por lo general se clasifican por género, edad, estado somático relativo al cuerpo o a la estructura, gordura, embarazo o talla, postura, ropas, ornamentos, actividad, articulación en brazos y piernas. Otros los determinan como humanos, animales, otros, o desconocidos. En la categoría humana "han determinado cuatro subcategorías principales: cabeza, torso,

accesorios y tocado³⁹..... El esquema topológico que más fácilmente se entiende... consiste en nombres descriptivos basados en los rasgos físicos más prominentes de los tipos que aparecen con frecuencia, combinados a veces con descripciones más específicas como por ejemplo: "ojos grano de café", "ojos rasgados", "cabeza redonda", "retrato", "muñeca".

Algunas figurillas están representadas de manera muy rígida o están paradas con poca atención a sus zonas corporales y sin referir específicamente a su actividad. Entonces se ha destacado el ropaje, los gestos, las posturas, para sugerir una actividad específica.

Es interesante destacar figurillas con dos pares de ojos o de dos cabezas, otras muy decoradas en la cabeza y ropajes. Lo que parecería nos lleva a pensar en la **Lucha** diseñada por Vicente Rojo (ver apartado del autor en este mismo escrito).

Como veremos en el Capítulo IV, el pintor Arnold Belkin en 1985 afirmó en una entrevista que es a partir de estas figurillas mesoamericanas que debería surgir una colección de muñecas y muñecos "con base en una investigación a fondo de la indumentaria de cada personaje. Lo cual tendría que adjuntarse a cada muñeco para conocer la historia del personaje y su indumentaria..."

Congruente con esta propuesta, Belkin presentó sus muñecos: Niña Prehispánica y Niño Prehispánico (Ver en este texto 4.3.18).

Sin haber conocido de la idea de Belkin, esta es desarrollada veinte años más tarde (2005) por Ana Karen Allende (antropóloga) y Sinhue L. Landgrave (arqueólogo industrial) a través de sus muñecos

³⁹ Montoya, Janet. Informe presentado a FAMSI. (Fundación para el avance los estudios mesoamericanos. Inc. En: www.famsi.org/reports/98060es/section06.htm consultada 30/03/2005

confeccionados para las tiendas en los Museos de Antropología en México.

CONCLUSIONES:

- Las figurillas mesoamericanas no pueden ser consideradas como muñecas o antecedentes directos de muñeca, porque ni conceptual (interpretación y sentido) ni prácticamente cumplen las mismas funciones.
- Los aportes de la antropología y de la arqueología industrial para el diseño y estudio de muñecas pueden ser y son múltiples.
- La clasificación y catalogación de figurillas prehispánicas por género, cronología, medidas, usos, procedencias, contextos de su hallazgo para que fueron hechas. Permitiría a los diseñadores de muñecas tener una rica variedad de figurillas en forma de mujer y de hombres con toda la riqueza que implican estos testimonios para analizar, observar y ser fuentes de inspiración para sus diseños de muñecas.

Los aportes de la arqueología industrial para el estudio de la historia de las muñecas a través de los siglos, considero que sus métodos de análisis de los materiales con que las muñecas del pasado fueron hechas, tanto de las herramientas y maquinarias en el proceso de producción como de los utilizados, así como de las técnicas que fueron utilizando en cada uno de los procesos, para guardar esta experiencia hacia las nuevas generaciones interesadas en diseñar y confeccionar muñecas.

A continuación presento un cuadro en donde pretendo resumir experiencias tomadas de planteamientos hechos hacia las figurillas

prehispánicas que son validos para los objetos de diseño en la actualidad.

FIGURILLAS PREHISPANICAS	OBJETOS DE DISEÑO
¿Cómo se han estudiado metodológicamente las figurillas?	¿Cómo se han estudiado metodológicamente las figurillas y pueden estudiarse de manera semejante los objetos de diseño?
¿Cómo se plantea estudiarlas de nueva cuenta bajo la perspectiva de género?	¿Cómo se podrían estudiar de nueva cuenta los objetos e diseño bajo una perspectiva de género?
¿Quiénes interpretaron las figurillas?	¿Quiénes han interpretado el mundo de los objetos?
¿Para qué se interpretaron las figurillas?	¿Para que han interpretado el mundo de los objetos?º
¿Cómo las interpretaron?	¿Cómo han interpretado el mundo de los objetos?
¿Quiénes hicieron las figurillas en forma de mujer?	¿Qué objetos de diseño han aportado las mujeres?
¿Quiénes utilizaron las figurillas?	¿Quiénes utilizaron los objetos de diseño?
¿Para qué se utilizaron?	¿Para que se utilizan los objetos diseñados?
¿Con qué técnicas fueron hechas las figurillas y cómo evolucionaron?	¿Con qué técnicas fueron hechos los objetos de diseño y cómo han evolucionado tanto las técnicas como los objetos?
¿Cómo se han clasificado las figurillas y por qué?	¿Cómo se les ha clasificado a los objetos de diseño y por qué?
¿Cuáles fueron las intenciones de creación de las figurillas?	¿Cuáles fueron las intenciones de diseño de los objetos?
¿Cuáles fueron las intenciones del usuario?	¿Cuáles fueron las intenciones del usuario y el objeto de diseño?
¿Qué intentaron representar a través de las figurillas?	¿Qué intentaron representar a través de las muñecas?
¿Cómo fueron usadas las figurillas?	¿Cómo fueron usadas las muñecas?
¿Fueron usadas las figurillas individualmente, en grupo o en relación a otros objetos?	¿Fueron usadas las muñecas individualmente, en grupo o en relación a otros objetos?
¿Cuál ha sido la explicación de la diferencia en número y género de las figurillas?	¿Cuál ha sido la explicación de la diferencia en número y género de muñecas y muñecos?

3.4 PRODUCCION ARTESANAL

En México se han producido muñecas artesanales a partir de diferentes materiales, formas y para funciones diversas. Sin embargo, no existen de manera especializada, libros que guarden esta historia. Si es frecuente encontrar muñecas en libros y revistas versadas en diversos temas, y con la presencia de la muñeca como objeto colateral y no como protagonista principal de la investigación.

En catalogaciones de museo se les clasifica por materiales, características, función, lugar de origen, y se añaden algunas observaciones.

Son las revistas de manualidades quienes dan cuenta de la evolución de las muñecas hechas a mano, modelos generalmente influenciados por modas de Estados Unidos.

Las muñecas y muñecos *zapatistas*, son ya un símbolo de la lucha zapatista. Son muñecas confeccionadas de lana y hechas a mano. Con pasamontañas en la cabeza. Han ido ampliando sus propuestas tanto en las formas de sus muñecas como en nuevos modelos de animales.

En la ciudad de México el señor Saúl Uribe y su familia se dedicaron por muchos años a la producción de muñecas de tela y, a partir de la introducción masiva de muñecas de plástico, fueron perdiendo mercado. Por su experiencia en la confección de ropa para las muñecas, decidieron confeccionar ropa para vestir al Niño Dios el 2 de febrero, día de la Candelaria. Ello les permitió abrir un nicho de

mercado de alcances internacionales hoy en día. Cuentan con un catálogo muy demandado con sus diversos modelos de ropa para Niños Dios. Indumentaria que venden exitosamente a nuestros compatriotas en México, los Estados Unidos y Latinoamérica.

Hoy en día no hay mercado y puesto de niños dioses que no ostente conocer los nuevos modelos para la vestimenta del Niño Dios de la Colección de Uribe.

La tradición de muñecas en Xochimilco es muy importante. Allí, las niñas para celebrar sus 15 años de vida, reciben su última muñeca y ésta debe estar hecha a mano por algunas mujeres adultas, cercana afectivamente a ella (mamá, abuela, hermana mayor), como símbolo del paso de su etapa de niña a mujer adulta.

La muñeca es confeccionada en tela y quien la recibe le asigna un lugar privilegiado dentro de la casa, desde donde será admirada por amigos y familiares. Muchas veces tratan de reproducir al tamaño de la muñeca, el vestido que usará la quinceañera, en su festejo de cumpleaños.

A partir de esta tradición de muñecas en Xochimilco, la antropóloga Ana Karen Allende confeccionó una muñeca de tela para su hermana menor. Sin habérselo propuesto, fue el inicio de una empresa artesanal que hoy en día vende cada fin de semana sus muñecas en el Bazar del Sábado en San Ángel y para finales de 2004 inicia una colección de muñecas de personajes prehispánicos, los cuales se ofrecen en las tiendas de museos de Antropología.

A partir de un modelo de cuerpo de muñeca recrea ropas, atuendos, caras y seres fantásticos como hadas y princesas.

Ha observado que cada vez más hombres que mujeres se entusiasman al ver sus muñecas de tela, siendo ellos quienes insisten en adquirir alguna para ellas. Sorprendentemente, estas no se muestran tan entusiasmadas como ellos. Al final aceptan para darles gusto a sus parejas.

Es en Coyoacán donde también otra antropóloga, Isabel Monter, confecciona muñecas de tela inspiradas en la pintora Frida Kahlo, que pone a la venta junto con sus diseños de orfebrería.

También siguen vigentes, muñecas hechas de yute y flores miniatura. Es frecuente encontrar a mujeres de origen indígena alrededor de las iglesias o en lugares turísticos vendiéndolas a muy bajo precio.

Un tipo de muñecas de factura artesanal son hechas únicamente sobre pedido en México, para detectar el abuso sexual en los niños. Son muñecas y muñecos hechos en tela con órganos sexuales. Han sido utilizados de manera exitosa para descubrir el abuso sexual en menores. Muñecas hechas de tela y de diseño especial para ser utilizadas en terapias de niños abusados, son las muñecas de la psicóloga Bianca Robles.

En el Jardín Hidalgo de Coyoacán y en el Parque Álvaro Obregón (La Bombilla) en San Ángel, fue donde las costureras de la Cooperativa Mexicana de la Confección 19 de Septiembre pusieron a la venta sus primeras muñecas de tela en noviembre de 1985.

3.5 SIGLO DEL PLÁSTICO

El siglo XX, marca el auge de las muñecas de plástico.

Muñecas totalmente de plástico o combinando cuerpo de tela rellena de diferentes materiales con cabeza y extremidades de plástico.

En la Unión Americana, salen a la venta los patrones para hacer muñecas de tela en casa.⁴⁰

Muñecas que mantienen la rigidez del plástico y que caminan, lloran, hablan, toman biberón y hacen pipi.

En 1924, la gran noticia fue la presentación de la muñeca que decía cuatro palabras. El desarrollo tecnológico es incorporado en las muñecas, teniendo la posibilidad de que entablen una conversación sencilla, moviendo sus labios cuando se les habla.

Los avances tecnológicos⁴¹ se han ido incorporando a las muñecas, primero por medio de hilos y cuerdas, la electrónica aplicada a las muñecas; luego por medio de pilas, control remoto, chips...

Estadísticas de 1980 en México informan que se importaron muñecos automáticos por \$10,824 dólares. De los cuales el 98% proveniente de la Unión Americana. Compramos también a EEUU, 461 kilos de muñecas con una inversión de 76 mil dólares.⁴² De esta forma el "importar muñecas es algo más que un simple objeto", ya que

⁴⁰ Catálogo de Exposición del Conjunto Cultural Ollín Yoliztli, Sociocultura. Títeres de la Compañía Roseta Aranda. México, DDF. Conaculta, INBA. Mayo-Diciembre 1989.

⁴¹ Appendini, Guadalupe. "Revolucionaria aplicación de la electrónica a la creación: Pavón". En: Excelsior. México, 19 de agosto, 1987. p: 1B.

⁴² Catálogo de exposición del Museo de Arte Moderno. ¿A que estamos jugando? Del juguete tradicional al juguete tecnológico. - México, Nov. 1984-enero 1985.

son símbolos por los que se adquieren formas de comportamiento, sueños y formas de evaluar. "Adquirimos lo que segregan las culturas dominantes en beneficio de sus imperativos políticos, culturales y hegemónicos" Las muñecas están relacionadas con los valores y las aspiraciones.

En los años 70's es en Estados Unidos de Norteamérica, donde la muñeca inflable al tamaño natural de una mujer en edad adulta es promovida para satisfacer o recrear el apetito sexual de los hombres.

Gazebo New York

En 1971, se funda en Nueva York la cooperativa especializada en muebles estilo campirano. En realidad diseñaban y producían sobrecamas, almohadas, colchas, cubiertas y cortinas hechas a mano con retacitos de telas estampadas. Tradición muy arraigada en los Estados Unidos. Es interesante señalar que un grupo de mujeres, toma su experiencia de confeccionar a mano pedidos especiales, de confección; abriendo así la producción de muñecas.

A partir del desarrollo de investigación de cuentos infantiles, historias tradicionales y obras clásicas de ballets, deciden transformar en muñecas y muñecos a los protagonistas. Los proponen como ornamentos decorativos en el árbol navideño o para iniciar una colección.

El catálogo de confección de las nuevas colecciones anuales da cuenta del tipo de nuevas propuestas para el hogar. Se informa sobre la hechura manual, destacando que ninguna de las muñecas será

idéntica porque guardan el toque particular de ser únicas en sus detalles, aunque elaboradas bajo un mismo molde y estructura.

La diseñadora es Gladys Boalt.

Visitamos la cooperativa y entrevistamos a Gerry Enger, una de las socias quien nos explicó la forma interesante en que están organizadas para la producción. Cuando estuvieron todas concentradas en un mismo espacio, les requería gastos de alquiler, compra de maquinarias, sección para bodega y almacenamiento, así como el pago muy costoso de seguros. Deciden organizar el trabajo para hacerlo cada una en su propio domicilio. Gladys Boalt a partir de una investigación documental y entrevistas con personas claves en relación al tema de que manera se obtienen los materiales para la confección y cada cooperativista interesada en confeccionar la muñeca, se le da la tarea de hacer los moldes de la muñeca. Se acuerda que tipo de materiales se utilizaran, se hacen varias propuestas y se adquiere la materia prima en volumen, para posteriormente comprar la materia prima en casa de la diseñadora y cuando entregan la muñeca hecha, se les paga lo correspondiente a la ganancia.

Con el tiempo se han ido especializándose, en confección de cuerpos de muñecas, pintar sus caras, accesorios y detalles.

En reunión general opinan sobre detalles para mejorar la propuesta final de la muñeca. Y cada muñeca lleva la firma de Gladys Boalt, diseñadora.

Cada año se presenta una nueva colección de muñecas. Cuentan con un catálogo con sus productos y colecciones. Donde se

informa sobre la hechura manual y la manera de adquirir los productos vía correo.

En 1959 nace la muñeca Barbie, creándose una serie de objetos y atuendos para todo tipo de ocasiones y al dictado de la cultura estadounidense.

3.5.1 EPOCA BARBIE

Como nos indica César González, *"si se quiere comprender una obra particular tiene que pertenecer al mismo mundo de la vida donde esa obra circula y se produce ya que su simple descripción presupone su entendimiento, y para entenderla se tiene que tener la capacidad de participar en su producción"*.

¿Qué dice el diseño de la Barbie y cómo lo dice?

Intentaremos describir las diversas épocas de la muñeca Barbie, para posteriormente abrir algunas reflexiones al respecto.

La exhuberante alemana Lilli, fue modelo a seguir para el diseño de la Barbie.

Lilli era la protagonista de una serie cómica (1952), calificada como semi pornográfica por sus aventuras de prostituta.

En 1955 la Lilli es manufacturada en plástico como una muñeca para los adultos en especial fue bienvenida por los soldados alemanes que decían "el tipo de mujer que cada hombre desea tener".

Los esposos estadounidenses Ruth y Elliot Handlers adquirieron las muñecas Lilli en Alemania y se propusieron adaptarla al mercado estadounidense. Objetivo que se cumplió tras una interesante labor de diseño y mercadotecnia.

Un equipo de ingenieros estadounidenses viajó a Japón para contratar al diseñador de muñecas Klokusai Boeki Kaisha para que cambiara el material de plástico rígido de la muñeca para producirla finalmente en vinil suave y flexible.

Además se rediseñaron las características faciales y la pose para que se viera menos provocativa. Después de varias propuestas, se decidió eliminar el pezón prominente que tenía la Lilli y dejarla sin pezones a la versión Barbie.

Para la mercadotecnia se asesoraron de un psicólogo austriaco, quien tras medio año de estudios propone que la Barbie se vistiera apropiadamente, con lo cual nace una amplísima gama de diseños de ropa y accesorios que va cambiando por temporada y actividades.

Cabe señalar que en la historia parlante de la Barbie, ésta inició con la frase "I have a date tonight" que corresponde en español a: tengo una cita esta noche. "I love being a fashion model" equivale a: me encanta ser una modelo de modas. Así para 1992 la Barbie "habló" para decir que eran muy aburridas las matemáticas. Lo cual produjo protestas por parte de un grupo de mujeres denominada "Barbie Liberation Organization", que acusa a la compañía productora de Barbie por promover la imagen de mujer tonta que hace incompatible el pensamiento abstracto con el de mujer (linda)... Parecería ser que se propone que el hecho de pensar, quita lo bonita a las mujeres.

Desde su nacimiento hasta inicios del siglo XXI, la Barbie ha recorrido todo el mundo marcando modas, estilos de vida, materiales, actividades familiares y amigos. La forma del cuerpo, posición de los pies siempre listos para usar zapatillas de tacón alto y perfectamente maquillada como modelo para lucir los nuevos atuendos. El color de la piel, el color de ojos y cabellos son diversos, pero siempre el mismo cuerpo esbelto, casi anoréxico y pechos firmes y prominentes.

Los años 60's (1959-1966) se le conoce como *The ponytail Era* (la era de la "cola de caballo").

El primer diseño de la muñeca Barbie fue desarrollado en los años 50', por la empresa Mattel. En 1959 sale al mercado la primera muñeca Barbie. El diseñador de la primera muñeca Barbie, fue antes diseñador de aviones de guerra en la Unión Americana. Muñeca para adolescentes, que marcó la moda del buen vestir y del cuerpo largo, delgado y firmes pechos. Vestida y arreglada para salir a una fiesta formal, con accesorios: sombrero de ala ancha y listón; guantes blancos cortos, bolsa de mano que hace juego con sombrero, juego de aretes y collar, zapatillas de tacó alto. Las características de la primera muñeca es que tenía las cejas arqueadas como de montaña en pico, los ojos pintados con delineador; los labios y uñas pintadas de rojo intenso; el cabello largo recogido en una "cola de caballo" y remataba con un rizo. Los materiales utilizados fueron: para el cuerpo plástico rígido y sólido. Piel de color pálido, zapatillas abiertas de tacón alto que usaba indiscriminadamente en fiestas, playa o cocina. Las primeras Barbies fueron una rubia y otra trigueña con ojos azules. Después va cambiando de color de piel, mas no de estructura corporal. Se utilizan los mismos moldes y varía el color de piel.

Para 1960, los ojos son azules y el color de piel, blanca.

Es interesante destacar que las ropas marcan el lugar donde irá la muñeca y se diseña la ropa para fiestas, playa, el atuendo especial para preparar la Barbie-Q, con delantal y utensilios de cocina, vestido largo de noche, traje de baño, o ropa adecuada o para ir al teatro. Aquí cabe destacar que el papel que juega la muñeca es de una chica

de recursos económicos y que no trabaja, sino se dedica a disfrutar de la vida.

Es interesante anotar que cuando se inicia la producción de la Barbie por millares, algunas partes de los cuerpos se combinaron entre los diferentes modelos para hacer uso de las piezas excedentes de modelos anteriores. A estas muñecas las coleccionistas las conocen como *transitionals*.⁴³

Cabe destacar que la compañía Mattel fue una de las primeras compañías en producir en grandes volúmenes muñecas afro-americanas durante los años 60's. En esta década se hicieron nuevos modelos con rasgos de la cara más afroamericanos sustituyéndose así las versiones en que sólo cambiaban el color de las muñecas. Los diseños modificaron el corte de cabello y peinado y con el mismo cuerpo que las Talking Barbie en versión rubia.

Esta vez la serie de muñecas negras eran los amigos.

1967, Twiggy doll. Inspirada en la popular modelo Londinense Twiggy, su cabello corto relamido, grandes pestañas y cuerpo anoréxico.

1968. Black Francie exclusiva para la cadena de tiendas Sears (sin número de catálogo). En esta versión tiene la cabellera negra lacia debajo de los hombros y fleco, con ojos un poco más oscuros.

1968. Ken el novio de Barbie tiene una nueva cara y su cuerpo es más musculoso.

1970, de nueva cuenta la afroamericana Twist n'Turn, Christie tiene cabello oxigenado.

⁴³ Fennick Janine: Barbie Dolls. London. Quinter Publishing. 1998.

1968-1969. Black France Doll.-muñecas negras y cabello lacio negro y ojos oscuros diferencian de las anteriores que sus cabelleras estaban oxigenadas y ojos claros.

Las primeras muñecas que hablan, talking Barbie. Podía decir una frase de un menú de seis. Por medio de una cuerda en la base del cuello se le jala para accionar el *habla*. Los diseños de estas muñecas fueron iguales a los Twist n'Turn, pero sus manos fueron diferentes según el país de producción, las manufacturadas en Japón tenían los dedos separados de sus manos, mientras las hechas en México fueron de manos más delgadas y los dedos unidos.

Las Talking Barbie que hablaron español fueron sus diseños idénticos al Americano y con los dedos de las manos al estilo de manufactura de Japón.

La intención de la compañía se concentró en muñecas para jugar, no para ser coleccionadas. Sin embargo esta intención fue revertida para la década de los 80's, en que se producen series coleccionables como las Internacional Dolls (Dolls of the World), creándose así las ediciones limitadas de Barbies para coleccionistas, iniciándose la producción de muñecas para sectores del mercado específicos. Precios más bajos para Sears y Walmart y más caros para Macy's y tiendas FAO Schwarz.

Los *Classique Collection* invitaron a modistos famosos para vestir a la Barbie. Entre los modistos destacan nombres como Bob Mackie, Anhne Klein, Donna Karan, Christian Dior, Calvin Klein, Nicole Millar, Ralph Lauren... Para 1987, el famoso modisto Oscar de la Renta, tenía la esperanza de confeccionar para la Barbie un lindo traje de oro que costaría dos mil dólares.

En México para el día de Reyes del 2001, las niñas de escasos recursos recibieron Barbies de regalo, gracias a la campaña de muñecas usadas y reparadas.

La Barbie, ha impuesto modas del vestir, accesorios y estilos de cuerpo y gustos en todo el mundo. Casas de muñecas con todos los muebles, enseres domésticos, carros, alberca, motocicleta, bicicleta, etc.

Se edita en diferentes países una revista mensual dedicada a la Barbie.

Son producidas las primeras muñecas inspiradas en celebridades afroamericanas: Julia Doll basada en el programa de TV de una enfermera Dirham Carroll.

Talking Barbie, la versión estadounidense fue hecha en México, mientras la hispanoparlante fue manufacturada en Hong Kong.

1970 Living Barbie, estaba tan bien articulada que se le movían los brazos y piernas para sentarse o para montar a caballo, pudiendo posar de diferentes maneras, mucho más flexible y con posibilidades de rotar cuello, piernas y brazos.

1970. La primera muñeca de la familia Barbie que caminó: Walking Barbie.-muñeca rubia con minifalda.

El primer muñeco afroamericano de ojos cafés, con cabello corto estilo afro y facciones de la cara más étnicas es producido por Mattel. Brad novio de Christie, tuvo el mismo tamaño que Ken (novio de Barbie).

Live Action Barbie.-Sólo se produjo en versión rubia. Inspiradas en la moda del famoso concierto de rock en Woodstock en el estado de Nueva York. También se crean las muñecas que pueden sostener

diferentes objetos en sus manos. Se producen las primeras muñecas con piel bronceada por el sol.

1970.- Mattel se concentra en controlar sus precios y produce mayor cantidad de muñecas.

1977-1979 Supersize Barbie. De tamaño grande.

La mayoría de las muñecas producidas en la década del 70 y 80, difieren sólo en el mecanismo del cuerpo y en las ropas, creándose hasta 1980 la primera muñeca afroamericana bajo el nombre de Barbie, así como la Hispanic Barbie, considerada la primera muñeca latina producida por Mattel con una falda roja, blusa blanca y chal negro. Muy al estilo norteamericano en que catalogan como Hispanic, a todos aquellos que hablan como lengua materna el español. Hacen combinaciones de trajes mexicanos con españoles.

Podemos abrir una serie de reflexiones que pasan por el discurso de los objetos y su interpretación. La muñeca Barbie, por su origen, su desarrollo, su presencia en todo el mundo, nos permitirá analizar el discurso social respecto a la concepción de la mujer, producido en una sociedad y en determinado momento, no sólo como parte de la realidad de objetos, sino como el lugar en que se le asigna a las mujeres, lo que se propone como modelo a las niñas, a las adolescentes en su formación a través de algo tan inocente como el juguete y las formas del juego mismo. Son en realidad formas de representación normativa que encajan con las necesidades de la sociedad para continuar y reproducir el lugar asignado a las mujeres en el contexto social e internacional, cómo se les ve, cómo se les desea ver, cómo se les valora, cómo se les define y elaboran a través

del objeto-muñeca el papel social de las mujeres por medio de los grupos dominantes a nivel mundial.

El discurso, finalmente, entendido como una forma de acción social, produce conocimiento porque propone una visión del mundo que moviliza una determinada subjetividad en las personas que lo reciben y que aceptan esa representación del mundo como realista y verdadera ya que solapa la representación hegemónica, la más cotidiana, la más unánimemente compartida.⁴⁴

¿Cuál es el papel que se le asigna a la mujer a través de la muñeca Barbie? Como lluvia de ideas podríamos decir:

La mujer valorada y representada a través de la Barbie es la joven mujer de clase media alta, símbolo de la juventud eterna y la felicidad, que se preocupa por mantener su físico glamoroso y que centra su sentido de la vida en la atención que pone a sus prendas de vestir. Cada actividad merece una prenda especial o cada prenda en este caso motiva la actividad. En este sentido, el vestido se presenta en todas partes, siempre, como objeto de investidura material y simbólica... Vestirse no es asociar libremente elementos seleccionados dentro de una infinidad de posibilidades, sino combinar elementos que han sido reunidos según ciertas reglas, dentro de un repertorio limitado. Vestirse es un acto personal, pero por otra parte, no hay nada más social que el vestido.⁴⁵

Perrot, nos indica cómo el vestido, al igual que el lenguaje, siempre tiene un origen en un espacio determinado y en una sociedad determinada. La generación de diseños de muñecas de la familia

⁴⁴ Sánchez, Dolores. "Mujer hasta la tumba". En: Revista Iberoamericana Discurso y Sociedad (Lenguaje en contexto desde una perspectiva crítica y multidisciplinaria). Barcelona, Vol. 1, No. 2, junio de 1999. p: 61-83.

⁴⁵ Philippe Perrot. "Elementos para otra historia del vestido" En: . Diógenes Vol. 1, No. 21. 1983. p: 163.

Barbie y de sus vestimentas, desde la Unión Americana, es la visión del mundo desde una sola perspectiva, desde un solo ángulo, desde una sola región del mundo para ser impuesto a todo el mundo. La forma de vestimenta impuesta a través de la Barbie, es una manera de ejercer el poder. Es evidente que la muñeca Barbie, invita al consumo constante de prendas de vestir, por temporada, por ocasión, por actividad... Al paso del tiempo, una misma actividad necesariamente requiere de una diferente prenda de vestir para estar a la moda. La vestimenta es un acto de diferenciación, un acto de significación: manifiesta simbólicamente o por convención, simultáneamente o por separado, una esencia, una antigüedad, una tradición, un patrimonio, una herencia, una casta, un linaje, una generación, una religión, una proveniencia geográfica, una situación matrimonial, una posición social, un quehacer económico, una pertenencia política, una afiliación ideológica... En suma, como signo o como símbolo, el vestido consagra y hace visible las separaciones, las jerarquías y las solidaridades de acuerdo con un código garantizado y eternizado por la sociedad y sus instituciones.⁴⁶

La vestimenta, o la investidura que se propone para las muñecas Barbie, nos dicen o significan tanto como la muñeca misma y el concepto que a través del objeto muñeca, vestimenta, que la familia produce y reproduce, así como también y en esencia, el concepto de mujer. La evolución que ha tenido la muñeca a través del tiempo y los demás miembros de la familia Barbie resultan muy interesantes para un estudio más profundo sobre diferencias sociales y de género, de racismo, de globalización. La moda Barbie, crea

⁴⁶ Op. Cit, Perrot. P. 163.

valores de lo *bello*, de lo nuevo, de lo aceptado socialmente, de lo deseado, de lo admirado, de lo que se le distingue o considera elegante, moderno, lo que hace que se diferencie de las demás. Se le otorga el poder de imponer gustos y decidir sobre la manera de vestir, de dar los nuevos cánones de belleza a los diseñadores de muñecas y de sus prendas, enseres, revistas, y demás objetos surgidos a partir de un concepto de muñeca.⁴⁷

En relación al cuerpo de la muñeca Barbie, es muy interesante lo que a través de su cuerpo ha ponderado: la figura estilizada y muy delgada; por las dimensiones de su cuerpo se le considera de estatura alta, piernas alargadas, cintura estrecha, pechos prominentes, glúteos, piernas y brazos en términos de longitud y en relación al cuerpo completo, como han ido variando, así como los rasgos de la cara, color de ojos, piel, cabelleras en sus estilos, texturas y formas ponderan lo blanco, lo rubio, lo anglosajón.

En el caso de los seres humanos, las ropas imponen una forma de actuar en el mundo, en el caso de la muñeca, las vestimentas no importa el tipo que sea, el estilo, la moda, la Barbie siempre con su cuerpo tendrá el mismo comportamiento rígido en su esencia, por más que se hayan incorporado en su diseño y producción nuevos materiales para hacerla más flexible y con mayor número de posibilidades para que se acerque al ser humano real, esto es, la transformación sufrida de las muñecas afroamericanas que fueron hechas con los mismos moldes de las Barbies blancas, pero el color cambió. El modelo de belleza negra seguía los modelos de la belleza

⁴⁷ Sygma, "Creaciones de los grandes diseñadores para una muñeca." En: Magazine de Excelsior, México, 29 de abril 1989.

blanca pero con diferente color. Las muñecas de color negro eran consideradas bellas en relación a lo cercano que estaba a los rasgos anglosajones. Es interesante apuntar que la venta de muñecas de color no alcanzó las expectativas esperadas y al hacer los mercadólogos el análisis de las causas, fue interpretado por motivos de haber vinculado a la muñeca-afroamericana como familiar de la Barbie, cuestión que no admitió la sociedad estadounidense en ese tiempo. Sin embargo, cuando se le produce posteriormente como amiga cercana, el asunto cambió, y fue muy aceptada en el mismo mercado.

También se podría hacer un estudio de los estilos de peinados, cabelleras y sus cortes y estilos. La tradicional cabellera larga, brillante y abundante de la Barbie, da por hecho de una intención de mostrar lo saludable del cabello y el pretexto perfecto para crear una serie de cepillos, peines y objetos de higiene y perfumería personal para *cuidar* su belleza.

Mientras que los textos científicos especializados, promueven la definición de mujer a partir de ser madre, la muñeca Barbie vive en eterna juventud, como deseable y admirada con las cualidades impuestas de feminidad. Aquí quiero destacar algo que pasa inadvertido y es que no existen objetos que tengan que ver con sus períodos menstruales. En apariencia el aspecto pre-fértil de la mujer no es incluido entre el mundo de objetos cercanos a la muñeca, sí como la muñeca ha sido un objeto cercano en la vida de las mujeres, la toalla sanitaria o los tapones sanitarios son los objetos más cercanos a la vida íntima de las mujeres y éstos no han estado presentes a través de las muñecas como parte de la vida cotidiana de

blanca pero con diferente color. Las muñecas de color negro eran consideradas bellas en relación a lo cercano que estaba a los rasgos anglosajones. Es interesante apuntar que la venta de muñecas de color no alcanzó las expectativas esperadas y al hacer los mercadólogos el análisis de las causas, fue interpretado por motivos de haber vinculado a la muñeca-afroamericana como familiar de la Barbie, cuestión que no admitió la sociedad estadounidense en ese tiempo. Sin embargo, cuando se le produce posteriormente como amiga cercana, el asunto cambió, y fue muy aceptada en el mismo mercado.

También se podría hacer un estudio de los estilos de peinados, cabelleras y sus cortes y estilos. La tradicional cabellera larga, brillante y abundante de la Barbie, da por hecho de una intención de mostrar lo saludable del cabello y el pretexto perfecto para crear una serie de cepillos, peines y objetos de higiene y perfumería personal para *cuidar* su belleza.

Mientras que los textos científicos especializados, promueven la definición de mujer a partir de ser madre, la muñeca Barbie vive en eterna juventud, como deseable y admirada con las cualidades impuestas de feminidad. Aquí quiero destacar algo que pasa inadvertido y es que no existen objetos que tengan que ver con sus períodos menstruales. En apariencia el aspecto pre-fértil de la mujer no es incluido entre el mundo de objetos cercanos a la muñeca, sí como la muñeca ha sido un objeto cercano en la vida de las mujeres, la toalla sanitaria o los tapones sanitarios son los objetos más cercanos a la vida íntima de las mujeres y éstos no han estado presentes a través de las muñecas como parte de la vida cotidiana de

las mujeres durante su adolescencia, juventud y edad adulta. Anoto esto porque se concibe a la mujer en los textos científicos de nuestra época como:

La biología de la mujer es su destino (Smith-Rosenberg y Rosenberg, 1984)... la definición de su ser, es decir de su modo de estar en el mundo y de relacionarse con él, pasa por una concepción del hecho de ser mujer donde mujer equivale a madre".⁴⁸

La Barbie queda totalmente excluida del uso del poder en la vida pública, su vida pública es de lucimiento de los valores de belleza, y así se constata durante el discurso de presentación en México dentro de la colección Barbie y los Roqueros en 1987. La muñeca Barbie durante su vida en el siglo XX y siglo XXI, ha sido confirmar la diferencia en el ámbito público sobre su papel de la mujer en la sociedad, afirma la diferencia de los sexos con las prácticas sociales que asume como eternas, en que encuentra su identidad de mujer como muñeca en la vida, decoración. Las consumidoras del objeto-muñeca-Barbie aceptan el papel asignado a la mujer a través de la muñeca, con esto se reproducen los valores impuestos desde EEUU, respecto a los rasgos de lo femenino a través del diseño de la muñeca. El diseño de las muñecas, es la materialización de la nación de cultura, de conjunto de sistemas simbólicos de percibir y actuar en el mundo. Sería interesante, estudiar la vida cotidiana de la relación de las niñas y sus muñecas-Barbies, en diferentes contextos culturales. Esto es estudiar a la muñeca Barbie desde la cotidianidad de la relación niña-muñeca y no sólo desde arriba, desde donde surge el diseño mismo, para abrir líneas de investigación sobre los

⁴⁸ Sánchez, Dolores. Idem. Pág. 73

productos globales y las identidades particulares. Esto es una invitación a confrontar la visión del mundo que se propone a las mujeres a través de los objetos y la visión del mundo particular en un entorno concreto del uso y consumo del objeto. De cómo los productos globales son asimilados, admitidos o rechazados en los contextos particulares.

1960-1980. En las estrategias de venta de las Barbies se diversifican y estratifican por muñecas vía telemarketing y www e Internet, en donde se promocionan ediciones limitadas. Haciendo también modelos exclusivos para las tiendas europeas como Malyes en Londres o Blokkers en los Países Bajos, como para las tiendas de Disneyland en París. También en los años recientes ha habido una expansión de ventas en Asia y el Pacífico. Teniendo poco éxito las Barbies en Japón, se tuvo que modificar el tamaño de las muñecas, diseñando muñecas más pequeñas y con los pechos menos voluminosos para poder entrar al mercado oriental.

En 1987 en México se presenta Barbie y los Roqueros con un espectáculo para dar a conocer las nuevas colecciones de Barbie. El espectáculo se lleva a cabo en una discoteca donde se reunieron representantes del comercio, la banca, la industria, los medios de difusión, para conocer las últimas novedades de la famosa muñeca Barbie, en donde le atribuyen "el éxito de la línea Barbie, se debe a que ha sabido siempre mantenerse bien presentada y a la moda, renovándose constantemente, acentuando su glamour y adaptándose a las tendencias en boga. Por eso Barbie es la compañera ideal de las niñas y jovencitas desde 1952" comento el Lic. Sergio Chávez C.,

Director Comercial de Aurimat, S.A. de C.V., empresa que produce esta muñeca en México.⁴⁹

El discurso anterior nos resume de manera nítida el papel asignado en la sociedad mexicana a las mujeres a través de la muñeca más famosa a nivel nacional e internacional, marca el concepto de mujer y lo que se espera de ella.

En México, para el día de Reyes del 2001 y 2002 niñas de escaso recursos recibieron Barbies de regalo, gracias a la campaña que se realizó para que se donaran muñecas usadas a las que se les dio un proceso de reparación para volver a entrar en circulación en los estratos bajos de la sociedad.

Para celebrar el día de los Reyes. La casa Presidencial en la Ciudad de México (Los Pinos), la Señora Martha Saghún de Fox, ofreció una fiesta a 500 niños, en su mayoría enfermos y huérfanos quienes pertenecen a casas cuna y hogares del DIF y a centros de rehabilitación.

La donación de muñecas Barbie, fue acompañada por la versión (de modelos vivos de carne y hueso) de Barbie Cascanueces y Kent su novio en la versión navideña.

En la fiesta descrita por los medios de difusión, se informó que la fiesta ofrecida contó con el apoyo de varias empresas, fundamentalmente de Mattel.

Es importante destacar que los Reyes Magos también de carne y hueso, pasaron a un segundo plano según reportaron los medios.

⁴⁹ "Sensacional presentación. Llegaron a México Barbie y los Roqueros". En: Excelsior Magazine Dominical, México, Julio 26, 1987.

Luce sus medidas

Tras 45 años de existencia en el mercado, la muñeca de rubia cabellera sintética e irreales, pero amoldables medidas, representa un modelo a seguir, un estereotipo femenino mundial que se transmite de generación a generación.

2.1 metros medida
 desde el hombro hasta los pies
49.8 kg medida
 en el busto

Biografía e investigación REFORMA A cargo de Patricia Rodríguez. Imágenes tomadas de Internet

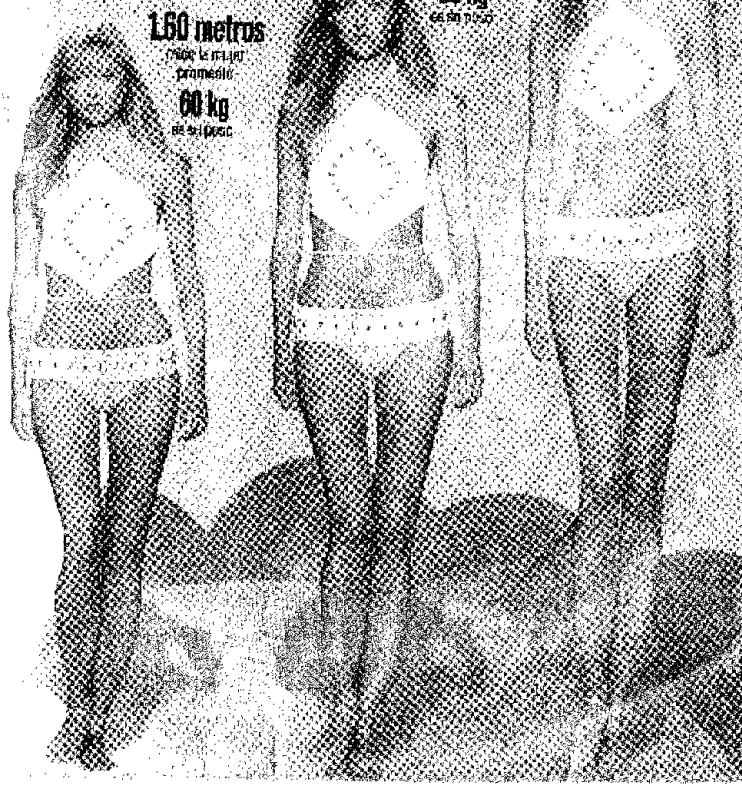
El origen alemán



Lili era originalmente un personaje de historietas creado por el dibujante alemán Reinhold Beier para un "film" del 24 de junio de 1952 para el periódico Die Zeitung en Hamburgo, Alemania. Se hizo muy popular como la chica sin vida que sabía lo que quería y había lo necesario para conseguirlo. El 12 de agosto de 1959 la muñeca Lili se vendió por primera vez en Alemania, concretamente en las salas de juguetería en algunas de las zonas de juguetería, esta muñeca fue presentada como regalo de año para niñas rubias.

Fantasia sin medida

Si fuera de carne y hueso, Barbie tendría una estatura impresionante y un peso enorme, pero al ser de plástico y tener 45 años, su peso real es realmente reducido. Según un estudio de la Universidad de California:



1.60 metros
 mide la mujer promedio
60 kg
 es su peso

1.83 metros
 mide la muñeca promedio
33 kg
 es su peso

Al estilo americano

Ruth Handler se inspiró en una muñeca de ventosa hecha con puros en España en 1956, y era lo que ella había estado pensando en producir. Mattel compró todos los derechos sobre Lili, y también sobre los libros del cómic, por 500 dólares. El nombre final de la muñeca fue Barbie, debido a la hija de su hijo de Nueva York, el 9 de marzo de 1959.



¿Coincidencia?
 No se sabe si Margareta Drelich, más conocida como la muñeca Barbie, se inspiró realmente en la inspiración.



También es de señalar que: al presentar los modelos "reales" de la muñeca Barbie y su novio Kent, de hecho se muestra la existencia "real" de los muñecos.

Así al existir no sólo como juguete, los muñecos lo que demuestran es que existen no en la interacción de juguetes con los niños, sino la posibilidad de vida en la sociedad mexicana.

Visto desde la asistencia social, la donación de juguetes para niños de escasos recursos, es un hecho loable. Sin embargo, los juguetes al analizarlos que tipo de juguetes se dona, en que contexto social y cultural, nos invita a reflexionar lo que significa que en la casa presidencial, en la festividad más importante para los niños en México, adquieran vida muñecos que portan en sí:

Modas, formas de vida y de consumo, estéticas, estilos de ropa, patrones culturales, gustos, al fin y al cabo los modelos anglosajones de una raza particular, una clase social, un nivel de vida y de consumo, un concepto de ser humano.

Estudiar la historia del nacimiento y desarrollo de la Barbie, nos permite evidenciar los valores que se promueven desde su concepción como diseño hasta su desarrollo como juguete y su vuelta al consumo. En la actualidad a varios de los artistas de moda, se les transforma en muñecos de plástico.

The American Antiquities Journal, Internet. Edotopm "Barbie always a living doll," desarrolla una interesante investigación.

En caso de tomar en cuenta las medidas físicas de la muñeca Barbie para una mujer de carne y hueso, esta propuesta de cuerpo sería imposible. Porque la proporción de la muñeca hacia la vida real sería:

2.1 metros de estatura y 49.8 kilos de peso.

“Sus medidas, que traducidas a carne y hueso serían unas imposibles 99-53-84 según un estudio de The New York Times... Desde que cumplió los 37 tiene menos pecho y más cintura”, 29 cm. de plástico y mil millones de trajes. Este producto global, vende 2 muñecas cada segundo en algún lugar del mundo.⁵⁰

Lo que se ha llegado a plantear que las muñecas como modelos de vida de las niñas, llevan a estas a tratar de imitar en la complexión física y se tiende a la anorexia. En algunos países se ha prohibido la exhibición de modelos en maniquís delgados como Barbies.

Podría concluir que, la muñeca como mediadora entre la vida de la niña y el mundo, así la muñeca no es arbitraria en su liga y su relación con lo que transmite o enseña como valores. Podría decirse que la muñeca es el pretexto para imponer, enseñar, mostrar, transmitir modos de vida, roles, gustos, modas. Así se consumen realmente los valores al consumirse la muñeca. Se ha dicho que “lo que es consumido nunca son los objetos sino la relación misma; es la idea de la relación la que se consume en la serie de objetos...”.

⁵⁰ Mañana, Carmen. “Plástico Fino” en: El País Semanal EP (S) número 1,470. Domingo 28 de Noviembre del 2004. Madrid. p.: 9

3.5.2 MUÑECAS CABBAGE PATCH

Las Cabbage Patch, son muñecas estadounidenses de los últimos tiempos que surgen para satisfacer el instinto de las mujeres, muy al estilo práctico norteamericano. Se les adopta y extiende acta de adopción o nacimiento. Se generó una serie de productos para la recién nacida. Previo a esto, hay ropa de maternidad para mujeres adultas que indican que se está esperando una Cabbage Patch. Luego viene la compra de ropa adecuada y todo lo necesario para un bebé y su seguridad, tanto en su casa como para el paseo en carreola o en automóvil.

Nuestra industria se inspira en este tipo de muñecas, haciendo las reproducciones a la manera mexicana.

Hace un para de años, en la Ciudad de México, se llevó a cabo en un lujoso hotel, el concurso de las Cabbage Patch, donde acudieron lindas mamas (niñas) con sus hijas Cabbage Patch, con ropa confeccionada en casa a la alta moda infantil.

En 1988, Mickey Mouse (ratón Miguelito) cumplió 60 años de haberse creado y con esto se han derivado reproducciones de diferentes materiales a través de su vida, así como de su novia Mimi.

La línea que divide entre muñecas y muñecos de peluche es muy débil. Algunos muñecos tomaron formas animadas a través de las caricaturas como Popeye y Mickey Mouse.⁵¹ Parecería ser que los muñecos inspirados en películas o en cuentos han encontrado un mercado a partir de la proyección de los filmes. Es en Nueva York, para junio de 1987, la Kenner Parker Toys, Inc., anunciaba la llegada a

⁵¹ "Gran Festejo a Mickey Mouse". En: Excelsior, México, Martes 14 de junio, 1988. P. 9B

los comercios de las Bendiciones especiales: muñecas que se arrodillan y unen sus manos para rezar”.⁵²

Ese mismo año, en México el caricaturista Mario Sagastegui, decidió dar vida a un muñeco que representa El Tapado,⁵³ muñeco confeccionado con tela semejante a un fantasma típico, cubierto con un pedazo de tela blanca, al cual se le adjudican múltiples usos, refiriéndose al candidato a la presidencia en esa época por el partido político en el poder (Partido Revolucionario Institucional). Así se anunciaba que: si es usted uno de los tapados, se compra varios, les pone la cara de sus rivales y luego los atraviesa con alfileres. Si es usted compadre o simpatizante de alguno de los posibles, le pinta la cara de su gigante y le prende veladoras. En fin, colgarlo del espejo retrovisor del coche y presumir con el letrero ad.hoc: tapado a bordo. Asimismo, han existido muñecos que se generan a partir de eventos deportivos como en el mundial de fútbol en México, el conocido y polémico Pique, muñeco con forma de chile y sombrero mexicano, que fue reproducido a partir de diferentes materiales: plástico, cerámica y tela.

En el ámbito político, son comunes las manifestaciones de repudio a personajes de la política, produciéndose reproducciones de políticos por medio de muñecos para ser castigados por el pueblo inconforme. Ejemplo de esto: los manifestantes contra el régimen militar chileno quemaron en Holanda, un muñeco similar a Pinochet en 1988. Y en diferentes países del mundo, durante la época de carnaval

⁵²“Ahora, muñecas que se arrodillan y unen sus manos para rezar”. En: La Jornada , México, miércoles 27 de enero, 1988. p.: 25

⁵³ D'Estrabau, Gilberto. “El Tapado Visto por Marino, en un libro y hecho muñeco”. En: Excelsior., México , jueves 13 de agosto de 1987. p: 18.

es común ver personajes de la política que se les exhibe en forma de muñecos y finalmente se les prende fuego.⁵⁴ O dentro de manifestaciones de protesta como es el caso de los manifestantes en contra de la guerra, quienes en el año 2001 prenden fuego a muñecos en forma del Presidente Bush, para manifestar su inconformidad en relación a sus políticas internacionales.

Junto a la producción industrial, han subsistido las confecciones artesanales con tela, dentro y fuera de nuestro país,⁵⁵ o moldes para hacer muñecas de tela, papel engomado, estambre, barro, madera, hojas de maíz o combinando materiales sencillos.

Las *Guardapenas*, muñecas centroamericanas de tamaño diminuto que se les coloca debajo de la almohada antes de dormir, para que la *Guardapenas* se lleve las penas y las tristezas de quien le platica por la noche y durante el sueño.

En la Ciudad de México, son las mujeres Mazahuas, a quienes se les reúne para crear los Centros Mazahuas por decreto presidencial en 1972, para impulsar sus artesanías y generar fuentes de empleo a partir de la reproducción de muñecas diseñadas por un artista plástica, retomando la tradición de muñecas hechas a mano. Las Mazahuas del Estado de México y Michoacán se les veía de manera frecuente vendiendo y terminando el arreglo de sus muñecas en la vía pública, y en lugares de atracción turística; a raíz del terremoto de 1985, se les secuestra su mercancía y se les impide entrar a su centro de trabajo que se encontraba en el Mercado de la Merced. Logran recuperarlo

⁵⁴ Excelsior 12 de septiembre, 1988. Pág. 3-A

⁵⁵ Subset. *Dolls & Toys. Fun with Fabrics Easy Patterns and Directions*. Menlo Park, California, Lane publishing Co., 1985. p: 19-46.

después de una larga lucha que duró 27 meses, hasta agosto de 1988 en que se les entrega nuevamente su mercancía.⁵⁶

Es a raíz del terremoto de 1985 en la Ciudad de México, cuando un grupo de mujeres se organiza en Cooperativa Mexicana de la Confección 19 de Septiembre SCL, donde se dan a la tarea de convocar a artistas, diseñadores y público en general para que donaran diseños de muñecas-símbolo de la lucha que dieron para denunciar sus condiciones de trabajo y su situación en esos momentos. Se generan hasta 1989, 130 diferentes diseños de muñecas, de las colecciones 1985-86, 1987-88, 1988-89; además la *china poblana*, la cual obtuvo el segundo lugar en el concurso de muñecas de trapo promovido en 1986 por el Museo de la Indumentaria Mexicana, Luis Márquez Romay, y la Universidad del Claustro de Sor Juana AC., y ocho muñecas más, solicitadas con trajes típicos mexicanos, las cuales fueron diseños únicos.

Me limitaré a exponer específicamente las experiencias de la colección 1985-1986, por considerar que es aquí donde se generó el trabajo inicial que es retomado para los trabajos posteriores.

Las colecciones posteriores requerirán un estudio para rescatar su historia.

⁵⁶ Ballinas, Víctor. "Recuperó el Centro Mazahua 10 millones en mercancías". En: La Jornada, México, 17 de agosto, 1988.

Falla de origen
Falta la página
111

- IV. Materiales
- V. Financiamiento
- VI. Artículos a Confeccionar
- VII. Diseño del Producto
- VIII. Calendario de Actividades
- IX. Organización de Comisiones

Los objetivos planteados en el proyecto fueron dos: el primero fue obtener ingresos económicos que garantizaran cubrir el salario mínimo y además, un fondo económico adicional. El segundo objetivo fue mantener la presencia de las costureras en la sociedad.

Como metas a corto plazo se planteó producir artículos para la temporada navideña y Reyes, a través de garantizar la distribución y comercialización, confeccionar artículos de buena calidad y diseño.

En cuanto a los recursos humanos, se anotó que se partiría de tomar en cuenta el número de costureras, asumiendo de inicio 150 para el proyecto y también el número de voluntarios que deseaban apoyarlas. En el rubro de materiales, se daba la opción de coser a mano o utilizar máquina de coser. Y como lugares para desarrollar los trabajos estuvieron: el campamento⁵⁷ y en sus casas.

Se planteó que los primeros recursos económicos se obtendrían tomando en cuenta la capacitación de las costureras y el mínimo de materiales requeridos para su elaboración. Además, se proponía obtener productos completos en una jornada laboral.

Para el diseño del producto, se anotó que fueran muñecas de trapo y la justificación que se dio respecto al objeto fue: que fueran

⁵⁷ Campamento que se tenía en San Antonio Abad, donde se hacían guardias para esperar el rescate de los cuerpos de sus compañeras de trabajo y se vigilaba para que los dueños de las fábricas no sacaran la maquinaria.

muñecas costureras y sus características estuvieron en relación con lograr la presencia de las costureras en la sociedad, por medio de las Luchas y Victorias, costureras. Muñecas que requerían ser de color moreno para fomentar el orgullo de nuestro color de piel frente a las muñecas rubias de plástico, que nada tienen que ver con nosotras las mexicanas.

Respecto a los materiales, se indicó que consistiera en retacería de tela y relleno de bajo costo. En los instrumentos de trabajo quedaron incluidos además de las tijeras y agujas, el estambre, botones y relleno.

En el diseño de las muñecas, proponía abrir una convocatoria en escuelas de diseño, aunque el directorio que se anexó incluía nombres de diseñadores en la maestría de Diseño Industrial, artistas plásticos y caricaturistas.

Además, se propuso solicitar diseños gráficos para la tarjeta de presentación de las muñecas, la cual estaría dirigida a futuros compradores de las muñecas: mamas y papas, para fines de promoción se requerían el diseño de un cartelón, en donde se explicara ¿por qué se elaboran muñecas? ¿Quiénes las elaboran? Y su importancia.

El lanzar una convocatoria para solicitar diseños de muñecas, perseguía dos fines: uno sensibilizar al público sobre lo que se pretendía hacer y solicitar su colaboración. Otro fue generar una diversidad de propuestas de diseños novedosos para seleccionar el más adecuado y que tuviera la posibilidad de ser producido con la más alta calidad dentro de las condiciones limitadas.

Por otra parte, al no tener el trámite legal para la venta de muñecas se proponía hacerlo mediante la solicitud de un donativo a cambio, con lo cual no se comprarían, sino se adquirirían y con el uso de este término, quedan protegidas por algún tiempo.

A la comisión de convocatoria para el diseño, se le presentó una propuesta para su estudio y análisis, la cual fue aprobada en lo general y se le añadió en los requisitos del diseño-muñeca que fuera "muy hermosa". Se suprimió del proyecto la solicitud de: diseños para confeccionar al voluntario, el brigadista, el scout y demás personajes que colaboraron en el sismo.

La elección de las muñecas fue programada para el 6 de noviembre de 1985 en asamblea plenaria, por medio de representantes de cada comisión, quienes seleccionarían a las futuras Luchas y Victorias. La tarjeta de presentación y el cartelón. Sin embargo, la asamblea propuso otra alternativa: conforme al jurado de 6 personas, 3 costureras (una proveniente de cada fábrica) y 3 artistas. Días después se consideró la integración del jurado y se acordó que fueran los niños, hijos de las costureras y el público que asistieran quienes hicieran la elección en una plaza pública.

Por otra parte, el proyecto escrito daba una justificación de lo que se pretendía lograr. Algo que no contempló el proyecto fue que la cooperativa brindó un lugar a los familiares de las costureras fallecidas o lesionadas en el sismo, por haber sido éstas la fuente de ingresos económicos de padres, hermanos o hijos. Se incluyeron como miembros de la nueva organización a trabajadores sin ninguna experiencia en el ramo de la confección.

Referente a la convocatoria, el proyecto propuso utilizar retacería de tela. Esto no tuvo su trascipción hacia la convocatoria propuesta, quedando que se confeccione con tela. Cuestión que cambiaba sustancialmente los materiales requeridos y las posibilidades económicas para la compra de materiales específicos. Respecto al relleno, se precisaba que fuera de bajo costo y fácil adquisición.

Con respecto a los diseños gráficos, éstos fueron propuestos independientemente de las muñecas.⁵⁸ Antes de concluir este apartado, se hace necesaria la reflexión en torno a los siguientes puntos:

1.- La falta de claridad con respecto a lo que implica ser costurera industrial, esto es, la división de trabajo al interior de un proceso de confección en serie.

2.- El no especificar en la convocatoria que se requerían moldes de los diseños y sus especificaciones para su realización en serie.

3.- La falta de información de la situación de excepción que vivían las costureras en la cooperativa: no se contaba con máquinas de coser, no se tenía experiencia en el ramo de muñecas, el local donde se encontraban era totalmente inadecuado y estaba prestado eventualmente.

4.- Se esperó que los artistas y diseñadores entregaran moldes de sus diseños. Al final fueron las mujeres del medio artístico, quienes hicieron propuestas de telas, moldes y formas de organizarse para la interpretación del material que iba llegando.

⁵⁸ Ver en anexos los diseños de bonos, tarjetas de presentación y cartelón que se utilizaron finalmente.

5.- En este momento se abría un espacio en que se requería la intervención de un diseñador industrial para que coordinara las interpretaciones de los diseños y sus soluciones más adecuadas para la producción en serie.

Finalmente el diseñador Luis Almeida donó el diseño del cartelón promocional y las tarjetas para las firmas de los artistas y diseñadores, Vicente Rojo donó las invitaciones para la exposición.

INICIOS DEL PROYECTO DE LAS MUÑECAS EN LA COOPERATIVA MEXICANA DE LA CONFECCION 19 DE SEPTIEMBRE.

"...de qué estas hablando, mujer, de que deberíamos ponernos a fabricar muñecos, muñecos, Muñecos, exclamó Cipriano Algor con tono de escandalizada sorpresa, muñecos, jamás he oído una idea más disparatada, Sí, señor padre mío, muñecos, estatuillas, monigotes, figurillas, baratijas, adornos con pies y cabeza, llámelos como quiera, pero no comience a decir que es un disparate sin esperar resultados. Hablas como si tuvieses la seguridad de que el Centro te va a comprar esa muñequería. No tengo la seguridad de nada, salvo de que no podemos seguir aquí parados a la espera de que el mundo se nos caiga encima..."

*José Sarmago,
La Caverna*

La aceptación de hacer muñecas por parte de las costureras damnificadas durante el terremoto de 1985, pasó primero por la aclaración de que eran costureras de línea de ropa de prestigio, evidenciándose que unas provenían de fábricas más prestigiadas que otras. Esto es, el orgullo de pertenecer a empresas que confeccionan prendas de vestir con buenos acabados.

El hacer muñecas fue aceptado sólo como proyecto de emergencia y de resistencia como medio para obtener urgentes fondos económicos. Aceptaron el proyecto de muñecas por ser ésta la única alternativa que recibieron en ese momento, no por un interés específico.

Después que se aprobó el proyecto, se formaron las comisiones que desarrollaron sus actividades.

Siendo una cooperativa que a su interior aglutinaba a subgrupos que no se conocían, la presión del tiempo y de la problemática personal de cada uno de los integrantes hizo que se conformaran

comisiones, tratando de adecuarlas a las ya existentes de la lucha política (las demandas laborales a las fábricas a que pertenecían). Sin embargo, al quedar las integrantes provenientes de una misma fábrica dispersas en varias comisiones, el trabajo en la etapa de la producción de las primeras muñecas tuvo sus ventajas y desventajas.

Cuando se requirió que los miembros de una fábrica fueran a la Secretaría del Trabajo, quedaron incompletos los grupos dedicados a las diferentes etapas del proceso (en algunos casos los responsables de moldes, corte, cuerpos, relleno, ropa, cara, etc.) y lo positivo de alguna manera fue que se seguía trabajando en todas las etapas. Lo negativo resultó que se terminaba la ropa y no los cuerpos, o que faltaban brazos y sobraban cabezas para completar muñecas.

Se procedió a tomar tiempos y sacar promedios para las diferentes etapas, tratando de prever la producción a falta de cooperativistas en alguna de las etapas e intercambio de personal en donde fuera más urgente.

El local donde se reunían había sido prestado solidariamente para que llevaran a cabo sus asambleas. De ser un lugar para la organización de la lucha política se tornó en el lugar de producción de muñecas.

Un auditorio, una sala de juntas, pasillos y escalinatas se transformaron en áreas de trabajo y almacén. El Centro de Comunicación Social S.C. (CENCOS) situado en la Colonia Roma, fue totalmente ocupado, a la vez que se iniciaban trabajos de pintura y mantenimiento en todo el edificio. Los trabajos cotidianos de investigación del CENCOS vieron reducido su espacio.

Quienes aportaron las primeras muñecas eran profesoras de la Universidad del Claustro de Sor Juana. Ello fue determinante para que dicho instituto presentara a la cooperativa un área adecuada, con instalación eléctrica trifásica para las máquinas de coser, en la propia Universidad.

La maquinaria se había obtenido como donativo por parte de la comunidad fotográfica de México.

Para quienes eran costureras, quedaba claro lo que sabían hacer, no siendo así para los que organizaban la producción, ni para los artistas plásticos, que propusieron sus diseños. Este desconocimiento llevó a que en la práctica se descubrieran las diferencias entre modista, patronista, cortadora industrial, diseñador de modas y costurera industrial. Al interior de esta última, su especialidad en línea y tipo de ropa (bebé, niños, juvenil, caballero y dama). Además la especialización en el ente fabril lleva a realizar sólo una función de manera continua (cadena de producción) en las máquinas: cortadora, overlock, recta, dobladilladota, planchadora, foliadora...

Al poco tiempo, se dieron cuenta las organizadoras que estaban demandándole a las costureras cuestiones que socialmente se les adjudican a las mujeres, independientemente si son o no costureras: coser a mano y bordar. Aquí de nueva cuenta un rol adjudicado por género.

Respecto a la función de cortar la tela, interpretar patrones, se partió del supuesto que sabían cortar con tijeras. Se les entregaron los moldes y las costureras no dejaron el espacio para la pestaña de la costura, resultando muñecas más chicas de lo programado. Quienes dibujaron los patrones no marcaron el canto de corte que es la línea

punteada por la que se ha de cortar, después de haber trazado el margen. Experiencias similares sucedieron cuando se trataron de aprovechar al máximo las telas.

La vista de las telas, se aprendió a reconocer sobre la marcha, dada la enorme diversidad de los materiales de retacería que se recibió como donativo. Asimismo, el sentido del hilo de las telas y el sentido del pelo de los géneros, resultando encontrarse al revés al coser los cuerpos. Sin embargo, en algunos casos, se decidió invertir la vista de la tela porque su apariencia resultó más adecuada para la textura del cuerpo de las muñecas.

Así se entró de lleno al diálogo con las telas, *“la tela no da, esta si se deja pintar, pero no bordar, no me hagas quedar mal, dije que tú si te dejabas...”*

Al comprar el primer rollo de tela en extraordinaria oferta, eran del color, textura y elasticidad adecuada, pero al meterle máquina de coser se picó y se reventó al rellenar los cuerpos. Con esto se aprendió que era necesario hacer las pruebas correspondientes antes de la adquisición de materiales al mayoreo.

Las obras iconográficas fueron llegando al taller improvisado sin mayores ritos y se pusieron sobre las mesas de madera. Arriba de las obras se colocó un papel traslúcido para copias las formas básicas y a partir de éstas hacer los moldes.

Las obras fueron tomadas con escepticismo: *“se nota que los artistas no saben de costura”*, comentaban las costureras.

A continuación planteó una serie de preguntas con el fin de entrar a la lectura de la historia de las muñecas con un ojo atento en relación a su contexto y construcción.

- ¿Qué sucedió cuando se enfrentaron a los diferentes modos de ver, interpretar y de percibir las obras iconográficas?

- ¿Cómo las interpretaciones redujeron o elaboraron los dibujos?
- ¿Cómo propusieron las mujeres sus diseños?
- ¿Cómo propusieron los hombres sus diseños?
- ¿Cómo interpretaron las costureras las obras?
- ¿Qué muñecas fueron propuestas para ser reproducidas realmente en serie?
- ¿Qué muñecas fueron propuestas para ser confeccionadas a mano?
- ¿Qué propuestas tomaron en cuenta las condiciones en que se encontraban las cooperativistas?
- ¿Quiénes desearon mejorar las interpretaciones que hicieron de sus obras y por qué?
- ¿Quiénes aceptaron la libre interpretación de las costureras hacia sus propuestas y por qué?
- ¿Quiénes supusieron que la interpretación de sus dibujos tenía que ser única?
- ¿Quiénes desearon supervisar sus interpretaciones y por qué?
- ¿Quiénes desearon trabajar conjuntamente con las costureras y por qué?

La historia de cada muñeca se presenta con el nombre de la misma y se incluirá en lo posible las fotografías de la obra propuesta

por el artista y las características técnicas de la obra. En algunos casos, aparecerá la interpretación realizada y nombre de la costurera, así como los datos correspondientes de la muñeca a medidas, materiales utilizados para su manufactura y el tiempo aproximado de elaboración. Información elaborada por la diseñadora Julia Tamayo.

La recuperación de la información anterior ha sido posible gracias a un arduo trabajo de investigación de materiales dispersos.

En los casos donde la muñeca fue realizada de manera conjunta artista-costurera, se mencionan. Se presentará una breve narración de la historia de la muñeca y en ocasiones se incluyen los testimonios o entrevistas directas con el artista ó el diseñador.

A continuación se presenta una semblanza de dos de las costureras que tuvieron una destacada actuación en todas las actividades de la cooperativa y del Departamento de muñecas.

Semblanza de Costureras

Berta Morales

Costurera

Berta Morales, 42 años, guerrerense bullanguera de pelo crespo y acento costeño, costurera de corazón y profesión: "Pues hace 20 años yo empecé a cocer, yo no tenía experiencia de costurera, lo que se nombra nada. Ora verá: la primera vez fui con un señor que tenía un taller, y ahí voy yo de muy valiente y le digo: yo quiero trabajar. ¿Sabes coser?, me dice. No, no sé coser, pero aprenderé. Tenía una máquina sencilla allá en la casa. Y luego que me da una falda y me dice: haga la prueba. ¡Me estuve todo el día con la falda y no la podía yo armar! ¿Pues cuándo había yo cosido?... Pero dicen que echando a perder se aprende y el señor me tuvo paciencia. La desbaraté como unas 20 veces y la falda no quedaba, ya quedaba chueca, ya... y pos ni modo, me dije, tengo que aprender. Porque en ese tiempo a mi niño siempre lo tuve malo y siempre se la pasaba internado y siempre pues era una desesperación y tenía que sacar a mi hijo adelante.

La misma desesperación y el mismo orgullo –porque una de pobre estará muriéndose de hambre, pero el orgullo le queda a una-, le dije: el orgullo me va a levantar, y gracias a Dios así aprendí a coser, y después con el mismo valor hasta de echarme a la calle a buscar trabajo y donde quiera que llegaba ¿sabe usted hacer esto? Pos si lo sé hacer, aunque no supiera. Ya allí, pos decía: voy hacer lo posible. Claro, el pretexto que yo ponía era: ¿sabe qué?, le decía yo, esta máquina no la había manejado, y así...

Pero a pesar de todo eso, de tanta explotación que nos han hecho y todo eso, todavía sigo con el ánimo de la costura, porque la costura ha sido mi vida y me gusta, me gusta mucho. Y ora, luego del temblor, pues ahí andamos reconociéndonos las compañeras y traemos el brete de trabajar en cooperativa. Dedal, que es donde yo trabajaba, Amal y Gentry ya se juntaron y ya tenemos el registro, pero nos falta un local, materia prima, hilos, telas, y pues a ver... Ahí vamos batallando, como siempre...⁵⁹

⁵⁹ Rodríguez, Rosa María. "Las muñecas de la esperanza". En: Perfil de la Jornada. 7 de noviembre, México, 1985.

MARIELA FRANCO

Costurera

Nació en Juajuapan de León, Oaxaca en 1956. Ahí estudió hasta el 5º de primaria. Cuando ella tenía 9 años su familia decide venir a radicar a la Ciudad de México. Siendo la quinta de su familia de 10 hermanos, Mariela fue encargada de atender las labores domésticas y de la atención de sus hermanos menores. Actividad a la que se dedicó durante 15 años. A los 24 Mariela decide buscar trabajo en cualquier parte y en cualquier actividad. Sus pasos se encaminaban hacia San Antonio Abad en donde entra a trabajar en la fábrica Amal en el número 150-4to. Piso. Fue la supervisora de la fábrica Amal quién la ayudó y enseñó las faenas en las máquinas de coser. Mariela estuvo satisfecha con el trabajo y continuó trabajando para esta fábrica hasta el día que el temblor la sorprendió en ella.

4.3.1 Nombres: Lucha I; Lucha II; Lucha III y Victoria I; Victoria II y Victoria III

4.3.1.1 Diseño

Las Luchas y Victorias de Vicente Rojo, llevaron cuatro semanas para su interpretación. No sólo se trabajó en el taller sino que las costureras llevaron las fotocopias de los diseños a sus casas para buscar la mejor solución de las interpretaciones.

Una Victoria estaba parada sobre un sombrero de copa y otra sobre un patrón (representación del burgués) vestido con traje negro. Sin embargo, las costureras decidieron añadirle al sombrero de copa un signo de "\$" porque así no se vestía el patrón y con el signo de "\$" sí se entiende de quien se trata. Las primeras reproducciones llevaron en papel terciopelo el sombrero y al patrón, posteriormente se le suprimieron estos dos accesorios porque no hubo posibilidad de reproducirlos a tiempo y además los compradores no tenían interés en estos accesorios.

Las Luchas fueron confeccionadas con retacería de lycra donada por una diseñadora de trajes de baño, María Luisa Trigos, por lo que el tipo de estampado y colorido no se encuentra de venta en el mercado. Sólo este tipo de tela da de sí para la complejidad de los diseños y los colores vivos que se necesitan.

Las Victorias utilizaron telas de diferentes colores y estampados que se pueden adquirir en el mercado.

Interpretó a las Luchas, Berta Morales y a las Victorias, Mariela Franco, ambas costureras de la cooperativa.

Cuando tuvieron los prototipos de las muñecas, se le propuso al maestro Vicente Rojo que viera las muñecas antes de que fueran expuestas. No aceptó porque dijo que confiaba en la creatividad de las costureras y respetaría sus interpretaciones. El día de la inauguración de la exposición, el maestro Rojo manifestó su gusto y satisfacción con la interpretación que las costureras hicieron de sus diseños. Berta Morales, le propuso al maestro Rojo que la próxima vez ella haría los dibujos y él las muñecas. Al artista le pareció magnífica la propuesta.

Después de conversar con el maestro Rojo, Mariela y Berta acudieron a la mesa de ventas y muy orgullosas solicitaron que se le subiera el precio a sus muñecas.

Las primeras reproducciones se agotaron de inmediato y se tuvo que abrir una lista de compradores para que se confeccionaran muñecas sobre pedido.

La señora Morales, comentó que se dio cuenta de lo que quería decir el artista con sus Luchas con los brazos entrelazados como símbolo de la unidad y la lucha, sólo hasta que las estuvo haciendo y al ser entrevistada por un periodista pudo verbalizar lo anterior. Antes de la entrevista eran vistas las muñecas "con muchos pies o muchas cabezas" y con una dona en medio.

El primer artista en aportar sus Luchas y Victorias fue Vicente Rojo; quien fue invitado a participar en el concurso inicial. El artista aceptó y dio fecha de entrega de sus propuestas. Otros artistas que fueron invitados dieron respuestas diversas tales como: *llamar la próxima semana; Saldré de viaje; ¿Quiénes estaban invitados y quienes habían aceptado participar?...* otros se mostraron entusiasmados aunque finalmente no participaron.

El 6 de noviembre de 1985, el maestro Vicente Rojo entregó a una de las asesoras sus 6 acuarelas tamaño carta cada una: Tres Luchas y Tres Victorias.

Las asesoras estaban fascinadas con las propuestas de Vicente Rojo; sin embargo se preguntaban si las cooperativistas se entusiasmarían. El día de la reunión en la asamblea, decidieron las asesoras presentar los diseños tal cual, como obras de arte y dieron información respecto del autor. Además insistieron en que lo importante y valioso de la interpretación que se hiciera sería como ellas lo vieran, ya que Rojo había aportado su forma de verlas y que ahora ellas al confeccionarlas harían lo propio.

Ahí estaban 6 propuestas, se mostraron y luego pasaron de mano en mano para que las observaran de cerca. Unas las miraron en silencio; otras hicieron algunos comentarios, otras más sonrieron y se refirieron a las muñecas como las mellizas y lo que en general llamó la atención de los diseños fue el número de cabezas, pies y de ojos. Al final Berta Morales alzó la mano porque nadie se animó a interpretarlas y a la mera hora me dieron las Tres Luchas. Y a Mariela Franco le sucedió lo mismo con las Tres Victorias.

En entrevista con Vicente Rojo, manifestó "me dio gusto colaborar con gente que ha sido golpeada tan duramente por la vida y por sus antiguos patrones. Hice varios dibujos y dejé que las costureras los interpretaran libremente, que les pusieran su imaginación. Afortunadamente, siento que enriquecieron y que dieron mucha vida a su ideas".⁶⁰

⁶⁰ Rosenberg, Dino. "Entrevista con Vicente Rojo". En: Revista Hogar y Vida. México, mayo 1988.

Berta Morales y Mariela Franco, se iniciaron en la interpretación de los diseños de artistas con las muñecas de V. Rojo y hasta 1990 permanecieron en el departamento de muñecas de la cooperativa defendiendo su espacio en momento críticos, pues por situaciones diversas de crisis internas y externas, a las muñecas no se les brindaba en la cooperativa, apoyo para la compra de materiales o de personal que colaborara en el área. En 1988 cuando los problemas de la cooperativa se agudizaron por la falta de recursos económicos, se planteó cerrarla, porque llegaron a deberse 19 semanas de sueldo. Sin embargo Berta Morales, manifestó que ella seguiría haciendo muñecas aunque fuera en la calle, pues había empezado a hacerlas sin nada y así podría continuar. Con el cambio de administración, Berta resultó electa como presidenta del nuevo consejo administrativo y con apoyo de Victoria Munive como secretaria y Estela Fernández como tesorera, logran reorganizar la cooperativa y en abril de 1989 se pagaron las semanas atrasadas, lo que permitió mejorar notoriamente las relaciones internas y abocarse a la tarea de impulsar las muñecas para presentarlas en noviembre de ese año en la Bienal de Arte en la Habana, Cuba. Además, se continuaron trabajos para las exposiciones para abril en Monterrey y para mayo de 1989 en la Escuela de Arquitectura de Autogobierno en la UNAM, donde habían sido invitadas.

En 1986, los nuevos diseños de V. Rojo se les presentaron a las cooperativistas sin mencionar el nombre del autor y de inmediato acertaron a gritar Vicente Rojo, y así sucedió con los diseños de años posteriores. A través del tiempo tanto Berta como Mariela se han ido identificando con alguno de los artistas y existe de manera implícita un

acuerdo de quién interpreta cada diseño. Además han retomado las recomendaciones de Rojo respecto a no pintar las telas, sino bordarlas, cuando se requiera: *nosotras no somos pintoras así que a bordarlas para que se vean bien*. No se sabe en realidad cuánto y qué han platicado con el maestro V. Rojo, pero lo cierto es que cuando desean defender las cooperativistas sus interpretaciones argumentan: el señor Rojo me dijo que *así como yo lo hago está bien*. A Berta cuando se le comenta que se critica mucho a sus muñecas, se acomoda en el asiento, cruza la pierna, ríe y dice *así somos los artistas, nos gusta que nos critiquen*.

En 1985, el día de la inauguración de la I Exposición, las hacedoras de muñecas, estaban nerviosas y trataban de apoyarse en las asesoras: *“no nos dejen solas, ¿qué va a pasar si no les gustan sus muñecas al señor Rojo?, ¿Cómo ven, creen que les gustaron?, No me presenten en este momento al señor Rojo, mejor espérense un poquito y me lo presentan después...”*

Berta Morales manifiesta que las muñecas son como *“mis hijas”*.

El acercamiento de Berta y Mariela con las obras de Rojo, las llevó a buscar múltiples soluciones tanto para su interpretación como en la selección de las telas, materiales, moldes, armado, peinado y detalles de inicio. Los moldes se sacaron a partir de calcar la silueta de las muñecas y luego se trabajaron en partes: cabeza, cuerpo y pies. Y durante el proceso de elaboración fueron descubriendo el simbolismo de las mismas. Algo que hay que destacar es que cuando una persona externa comentó que así no se hacían las interpretaciones de los diseños de Rojo, se mostraron inseguras en un primer momento, pero al recordar (según lo manifestaron) que el

maestro Rojo confiaba en sus interpretaciones se fortalecieron. Por otra parte, las interpretaciones aunque resultan muy ingeniosas, algo que descuidaron por una u otra razón fueron los acabados. Resultado de esto fueron cabezas poco firmes, el cerrado y remate de las costuras quedaba visible por enfrente de las muñecas; telas jaladas por un lado o muñecas demasiado rellenas. Detalles que se superaban en alguna de las muñecas y luego no fueron retomadas las experiencias para otras reproducciones. Es cierto, la falta de experiencia, las condiciones del taller eran totalmente inadecuadas y la retacería de la tela de tamaños diversos y escasos; complicaban aún más el proceso de confección. Sin embargo, hubieron detalles que se fueron pasando por alto, como el largo de los listones en las cabezas, lo cual se explica por la rotación constante de las auxiliares, quienes hacían los tocados de las cabezas. El largo de los listones fue creciendo y perdiendo la forma adecuada.

Para el control de calidad de las reproducciones, se requería que no quedara sólo en la memoria de cada una de las intérpretes las soluciones más acertadas sino que se hacía necesario hacer moldes más firmes con indicaciones y anotar los materiales y medidas así como la forma del armado. Además tener el prototipo presente y la supervisión constante de quien las interpretó.



4.3.1.2 Aproximación biográfica del colaborador

VICENTE ROJO
(1940)
Diseñador Gráfico

Originario de Barcelona, España. Viven en México desde 1949, donde realizó estudios en la Escuela de Pintura y Escultura La Esmeralda y con Arturo Souto de 1953 a 1955.

Tiene una extensa actividad de exposiciones individuales en la Ciudad de México y en todo el país: Galería Proteo, Ciudad de México, 1958, 1959, 1961, 1962; Casa del Lago, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 1963, 1965; Galería Juan Martín, Ciudad de México, 1965, 1969, 1971, 1975, 1978; Museo de Artes Plásticas, Jalapa, Veracruz, 1969, Casa de la Cultura, Juchitán, Oaxaca, 1973.

Ha expuesto, en otros países: Alemania Federal, en EEUU, Miami. En la Galería Lleonart, Barcelona, España, 1964; Casa de las Américas, La Habana, Cuba, 1966, Museo de Arte Moderno, Bogotá, Colombia, 1967; Galería Ponce, Madrid, España, 1974.

Rojo es uno de los más distinguidos pintores abstractos de México. Ha producido simultáneamente con la pintura su trabajo de grafista, terreno éste en el que realizó una verdadera renovación en México. Ya desde los años cincuenta, encontramos a Vicente en la mayoría de las iniciativas que intentan una dinamización de la vida artística progresista en México.

Fue director artístico de la famosa imprenta Madero (hasta 1984), de Ediciones Era, de la revista de la Universidad de México

(1966-1981), diseñador de cubiertas para los libros del Fondo de Cultura Económica, de la revista Plural (1971), del diario La Jornada (1984)... Así pues, podemos decir que el maestro Vicente Rojo es un destacado director artístico en la edición de libros y otras publicaciones. De suma importancia ha sido la participación y la respuesta que el maestro Rojo dio a la convocatoria de la Cooperativa 19 de Septiembre en 1985 y en los años subsiguientes.

Rojo ha participado sin interrupción en cada una de las exposiciones anuales que se celebraron desde el sismo en el Museo Carrillo Gil, hasta 1990.

Los diseños de Vicente Rojo cumplieron con el objetivo esencial de la convocatoria: que fueran muñecas que representaran en sí la lucha de las costureras. Cuando Rojo decidió participar con la causa de las costureras en 1985, lo hizo con los diseños de Lucha I, Lucha II, Lucha III, Victoria I, Victoria II, Victoria III. Sus muñecas Luchas de Rojo fueron muy admiradas en las exposiciones, resultando especialmente simbólicas y artísticas. De un solo cuerpo surgen creaciones con dos o tres cabezas y que su modo de ver simbolizaban la unión que debe existir en la lucha. Berta recuerda que Rojo señalaba *"la unión se ve según yo en los brazos enlazados y en otro que sube y da origen a la fuerza. La fuerza se representa por los numerosos círculos y listones de tela brillante y colorida de azul, rojo, verde y amarillo..."*

Para 1986 Rojo, participó con tres nuevos diseños: Nueva Victoria I, Nueva Victoria II y Nueva Victoria III. Creaciones que destacaban por el gran colorido de su cabellera.

Para la colección 1987-1988, el tema de Rojo cambió, donando a la cooperativa los diseños de *Gato Cola Azul*, *Gato Corazón Rojo* y *Gato Dos Colas*.

4.3.1.3 Ficha Técnica

LUCHA I

VICENTE ROJO

TECNICA	DIMENSIONES
Mixta	22 X 28 cm.

LUCHA I

VICENTE ROJO

DIMENSIONES	MATERIALES					TIEMPO DE ELABORACION
	RELLENO	CUERPO	VESTIDO	PEINADO	ADORNOS	
20 X 12 cm.	Algodón sintético	Tela poliéster	Lycra poliéster	Estambre acrílico	Listón ¼ pulg. ancho	Dos por día

LUCHA II

VICENTE ROJO

TECNICA	DIMENSIONES
Acuarela	22 x 28 cm.

LUCHA II

VICENTE ROJO

DIMENSIONES	MATERIALES					TIEMPO DE ELABORACION
	RELLENO	CUERPO	VESTIDO	PEINADO	ADORNOS	
30 x 15 cm.	Algodón sintético	Tela poliéster	Lycra poliéster	Estambre acrílico	Listón ¼ inch ancho	Dos por día

LUCHA III

VICENTE ROJO

TECNICA	DIMENSIONES
Acuarela	22 x 28 cm.

LUCHA III

VICENTE ROJO

DIMENSIONES	MATERIALES					TIEMPO DE ELABORACION
	RELLENO	CUERPO	VESTIDO	PEINADO	ADORNOS	
25 X 15 cm.	Algodón sintético	Tela poliéster	Lycra poliéster	Estambre acrílico	Listón ¼ inch ancho	Dos por día

VICTORIA I

VICENTE ROJO

TECNICA	DIMENSIONES
Mixta	22 x 28 cm.

VICTORIA I

VICENTE ROJO

DIMENSIONES	MATERIALES					TIEMPO DE ELABORACION
	RELLENO	CUERPO	VESTIDO	PEINADO	ADORNOS	
18 x 75 cm.	Algodón sintético	Tela poliéster	Algodón 80% poliéster 20%	Estambre acrílico	Listón ¼ inch ancho Zapatos lycra poliéster	Dos por día

VICTORIA II

VICENTE ROJO

TECNICA	DIMENSIONES
Mixta	22 x 28 cm.

VICTORIA II

VICENTE ROJO

DIMENSIONES	MATERIALES					TIEMPO DE ELABORACION
	RELLENO	CUERPO	VESTIDO	PEINADO	ADORNOS	
25 x 28 cm.	Algodón sintético	Tela poliéster	Algodón 80% poliéster 20%	Estambre acrílico	Listón ¼ inch ancho Zapatos lycra poliéster Pedazo de cinta métrica	Dos por día

VICTORIA III

VICENTE ROJO

TECNICA	DIMENSIONES
Mixta	22 x 28 cm.

VICTORIA III

VICENTE ROJO

DIMENSIONES	MATERIALES					TIEMPO DE ELABORACION
	RELLENO	CUERPO	VESTIDO	PEINADO	ADORNOS	
17 x 17 cm.	Algodón sintético	Tela poliéster	Algodón 80% poliéster 20%	Estambre acrílico	Rebozo de Camabaya Mexicana	Tres por día

4.3.2 Lucha Flaca y Victoria Gorda

4.3.2.1 Diseño

Las primeras muñecas en confeccionarse colectivamente fueron propuestas por Morales y Murrieta. Algunos les llamaron *las primeras Luchas y Victorias*. Otros las denominaron las pioneras. Hoy se les conoce como Lucha Flaca y Victoria Gorda.

Estas muñecas permitieron una identificación rápida de las costureras con sus muñecas. En una ocasión la asesora María Jiménez comentó que había observado como una costurera abrazó y admiró a la Victoria. Lo impresionante fue ver la semejanza entre la muñeca y su hacedora: en el color y corte de cabello, la complejión física el tono de piel y la tela, y en el estampado de sus vestidos.

Los vestidos y delantales de las muñecas, al inicio, fueron de la misma tela y forma pero de diferentes telas.

La Lucha original se propuso con cabellos formados a base de medias y la Victoria formaba su cabellera con tul, lo cual resultó exageradamente laborioso. A ambas muñecas se les sustituyó la cabellera propuesta por estambre.

Esta experiencia permitió aceptar que podían hacerse modificaciones en las propuestas para resolver problemas concretos y buscar mejores opciones de solución.

Morales y Murrieta, al aportar moldes, prototipos y dar recomendaciones directamente para su confección, posibilitaron encontrar soluciones más adecuadas de manera conjunta a partir de los recursos reales. Además a las reproducciones se les añadieron

detalles y en ocasiones brassieres muy elaborados que se les podían quitar; en otras se les cosieron directamente a la muñeca.

Asimismo, estas muñecas, al ser confeccionadas en situaciones adversas, permitieron que se conformaran subgrupos de trabajo en donde el intercambio de ideas resultó fundamental para llegar a soluciones más adecuadas, generándose conversaciones no sólo del trabajo desarrollado ahí, sino del intercambio de información personal y de la lucha política.

Para la venta de las muñecas, se utilizaron varios medios, se acudió a la radio, canales de televisión y periódicos. Además se colocaron letreros en la vía pública y en comercios cercanos del taller improvisado y a la entrada de CENCOS (Centro Nacional de Comunicación Social A.C.) donde se confeccionaban. Quienes acudieron a comprar muñecas, quedaban verdaderamente impresionados por la manera en que se estaban desarrollando los trabajos, dentro de un auditorio con butacas fijas y con luz inadecuada. Al promover las muñecas en los jardines públicos, se solicitó \$ 5,000.00 (viejos pesos) por cada una, lo cual resultó difícil para su colocación. En el jardín de San Ángel, sin embargo, se acercaba el público y preguntaba la dirección dónde se podrían adquirir posteriormente. Pensábamos que sería solo para salir del paso, pero resultó ser cierto y varias personas que prometieron ir a CENCOS, lo cumplieron. Posteriormente, en el jardín Hidalgo de Coyoacán, se optó por rifar las muñecas.

Se hacía una lista con 10 números y los interesados seleccionaban su número y pagaban la décima parte del precio de la muñeca y concursaban con su suerte. Se les pedía que firmaran en la lista y se

anotaba su número telefónico, junto al número que hubieran comprado. Cuando se agotaba la lista, se le pedía a algún niño del público que colaborara para sacar de una caja tres papeles doblados, en donde el afortunado era el tercero. Esto permitió mantener al público interesado en que pronto se colocaran todos los números y así, rápidamente se convirtieron en los mejores promotores de la rifa. Además los teléfonos anotados permitieron invitar a los participantes posteriormente a la exposición de las muñecas que se llevó a cabo en el Museo de Arte Carrillo Gil. Al telefonearles, las personas quedaban asombradas y muy entusiasmadas por la noticia y prometían acudir a la exposición.

Hubo diferentes variantes en la rifa; unas veces se mostró la muñeca a rifar y entonces la gente se esperaba hasta que se iniciara la rifa de su muñeca favorita. Finalmente el público propuso que el ganador tuviera el derecho de escoger su muñeca, y así se hizo.

A la semana siguiente de estar en el jardín Hidalgo de Coyoacán, apareció en la primera plana del periódico Excélsior una fotografía de las muñecas, informando que las confeccionaban las costureras de la Cooperativa 19 de Septiembre. Lo cual fue muy exitoso porque desde temprano asistieron muchas personas interesadas en comprarlas, pedir más información al respecto o para brindar algún tipo de apoyo, ya fuera en víveres, telas, o dinero en efectivo.

La venta de muñecas se realizó sólo en sábados y domingos en los parques públicos porque durante la semana se trabajaba a marchas forzadas.

Considerando que el modo de producción de las primeras Luchas y Victorias fue muy rico, tanto en la manera de reproducirlas y buscar nuevas soluciones en su producción a partir de las posibilidades y limitaciones de las participantes en el proceso de confección. También se abrió a la creatividad la manera de promover su venta. Y es aquí, en la incorporación de las diferentes propuestas, donde las diversas etapas del objeto se abrieron hacia la participación colectiva.

4.3.2.2 Aproximación bibliográfica de las colaboradoras

ROSA OFELIA MURRIETA (1952)

Diseñadora en Plata. Joyería y arte aplicado. Temas: ecología, feminismo y gastronomía. Exposiciones individuales y colectivas en los cinco continentes. Fue directora del museo de la Indumentaria Mexicana en la Universidad del Claustro de Sor Juana, en el centro histórico de la ciudad de México. Conferencista de temas gastronómicos mexicanos.

HORTENSIA MORALES (1936)

Nació en Fresnillo, Zacatecas. Se inicia en la costura sobre medida en 1950 y ha continuado en ella sin interrupción. Estudió periodismo en la escuela Carlos Septien García (1956-59), y la licenciatura en Ciencias Humanas de 1979-1985. También tiene estudios de Teología en la Universidad Pontificia de México y colaboró con el Fondo de Apoyo a la Comunidad, asesorando a grupos de costureras en relación al diseño de ropa, muñecas y formación humana.

Escribió para las costureras la siguiente poesía, con motivo del día de muertos. En donde se narra la historia de las costureras del terremoto.

4.3.2.3

Ficha Técnica

MUÑECA LUCHA LA FLACA

ROSA OFELIA MURRIETA

DIMENSIONES	RELLENO	CUERPO	VESTIDO	FONDO	MANDIL	PEINADO	ADORNOS	DETALLES	TIEMPO DE ELABORACION
70 X 20 cm.	Algodón sintético	Duvelina	Popelina estampada	Popelina blanca	Tela ahulada	Estambre acrílico ⁶¹	Corazón cortado en tela y escrito a mano	Cara bordada a mano con hilo el ancla	Dos por día

MUÑECA LA VICTORIA GORDA

HORTENSIA MORALES

DIMENSIONES	RELLENO	CUERPO	VESTIDO	FONDO	MANDIL	PEINADO	ADORNOS	DETALLES	TIEMPO DE ELABORACION
70 X 25 cm.	Algodón sintético	Duvelina	Algodón	Algodón	Algodón	Estambre acrílico	Anteojos de alambre forrado tijeras cinta métrica	Cara bordada a mano con hilo el ancla	Dos por día

⁶¹ Las primeras muñecas Lucha La Flaca formaban su cabellera con medias desteñidas y cortadas a mano. Posteriormente se sustituyeron las medidas por estambre.

4.3.2.4 ENTREVISTA A:

ROSA OFELIA MURRIETA
(Mexicana 1952)

Diseñadora en plata. Exposiciones individuales y colectivas en América, Asia y Europa. Temas de la naturaleza, feministas y gastronómicos.

“El jueves 19 de septiembre el temblor nos lanzó a la calle. La calle la hicimos nuestra. Atrás quedaron por un momento las reglas de tránsito, el rojo y verde del semáforo y el dominio del auto.

Los escombros y las gentes nos hablaron de una urgencia. Las tareas, las lecturas y los maestros universitarios se pusieron en un paréntesis. El marido, las amigas y los hijos se hacían uno con el llamado. El guisado para seis personas se convirtió en sesenta raciones, la necesidad de agua hervida se multiplicó. El trabajo: la plata y la seda se volvieron lejanos, la alta costura y la joya parecían sin sentido.

Es decir, toda nuestra vida anterior tan llena de incentivos, se veía opaca ante el grito de la ciudad y nuestras gentes.

Un artículo del Periódico Excelsior llamó nuestra atención. Parecía que nos jalaba la falda diciéndonos: *anda, ¿qué te cuesta? Es cuestión de que te sientes y dibujes, de que tomes el hilo y la tela y nos des forma, necesitamos de tu participación.* Al terminar de leer aquella convocatoria que hacía un llamado para hacer unas muñecas que, sobre todo, fueran bonitas y que reflejaran a nuestras costureras, Hortensia y yo, Rosa Ofelia, nos miramos; ella me dijo *¿le entramos,*

Rosa Ofelia?... La respuesta fue correr a buscar la tela que formara el cuerpo, porque todo lo demás estaba en casa.

Lucha y Victoria dos muñecas con gran contenido social, dos muñecas que son tan reales, que muy pronto los niños comenzaron a llamarlas tías: tía Lucha y tía Victoria.

Teníamos que reproducir los trabajos de todas y cada una de nuestras compañeras. Costureras que a diario dejan a sus hijos, costureras que no ven la luz del sol, y que, agachadas laboran en vestidos que no lucirán.

Hortensia dijo: Yo creo que LUCHA debe ser flaca, con pelo lacio y con la decisión pintada en una cara pálida, pecosa, reseca, afilada por el hambre y la doble y la triple jornada. Rosa Ofelia diseña a VICTORIA: la quiere gorda, con caderas y busto mexicanos, con pelo azabache ensortijado hecho con medias viejas, que sean abrazable, que la *victoria* se acerque a mi pecho, aquí, muy cerca de mi corazón y de mis manos; que en la bolsa del mandil lleve la esperanza de comidas más llevaderas y en las manos tijeras y tela y la cinta métrica, que no sea una abstracción de costurera, que se identifique con ellas y con nosotras en un mismo trabajo.

Y las dos pensamos que estas muñecas fueran para todas las costureras, que tuvieran en ellas una salida a su creatividad, pero también la oportunidad de ganancias extras. Además, que haciéndolas en cualquier lugar llenaran el tedio de las antesalas y el silencio en sus hogares. Porque los niños se entusiasman y quieren participar en la confección de las TIAS. Unos rellenan las piernas y brazos, otros dibujan los corazones que llevan a manera de etiqueta y que dicen:

“esta muñeca no fue hecha por expertos. La hizo una costurera con lo que tuvo a mano, y en donde pudo hacerla”

Al reverso: “yo soy Lucha sígueme... soy la esperanza de un cambio”

En el caso de Victoria, “soy Victoria, quiéreme soy el principio de un mundo nuevo”

En fin, que Lucha y Victoria se van convirtiendo en personajes que colaboran con nosotros para ir escribiendo la historia de México de fin de siglo.

Nuestras manos galoparon toda la noche. La cama, el sueño y el placer se quedaron olvidados. Las sonrisas, las chapas, las pecas y las piernas varicosas nos robaron el sueño. Y al amanecer, sentadas en la sala, estaban Lucha y Victoria listas para ir a la asamblea donde Victoria Munive (presidenta de la cooperativa), María y Beatriz (asesoras de la cooperativa) lloraron al ver que si hubo respuesta inmediata, que Lucha y Victoria existían y que el proyecto estaba andando.

El sábado 8 de noviembre a las 10 de la mañana entregamos en Medellín # 33, Col. Roma nuestras muñecas acompañadas de una pequeña historieta que explicaba su origen y que dibujó Marcela, la hija mayor de Hortensia. También entregamos moldes, instrucciones y los dibujos de las caras en tamaño natural.

El 10 de noviembre, las costureras de la Cooperativa 19 de Septiembre, muy bien organizadas y entusiastas, empezaron a fabricar las primeras cien muñecas.

Después, otras costureras han ido aprendiendo y aún fuera de esta cooperativa, que generosamente compartieron sus derechos

sobre el proyecto, han obtenido ingresos y la satisfacción de ver que la obra de sus manos tiene aceptación en varios lugares del mundo, porque Lucha y Victoria no son abstracciones y hablan a los seres humanos de una existencia real.

Lucha la flaca

Victoria la gorda

4.3.2.5 Aportación Literaria

A TODAS LAS COSTURERAS

Por Hortensia Morales

(1) Por último les dedico en éstas, mis calaveras unas líneas a ese grupo: las sufridas costureras	(2) Y trajes sastre de hombreras.	(3) Carísima y apreciada Cuando lo que les tocó a ellas
Porque yo fui desde chica del mundo de las tijeras, crecí entre agujas y cintas, entre alfileres y telas.	Y, hoy trabajando en el Centro No me había acordado de ellas.	Por su cansado trabajo Fue tan solo una miseria
Y me arrullaba la máquina acurrucada en las piernas con el suave ir y venir del pedalear de mi abuela	También ellas trabajaron Entre pelusa de telas Nomás que a ellas les pagaron Muy poquito, y hoy las dejan.	Descansen en paz, amigas. Descansen en paz, las muertas Las que viven, aprovechen Esta vida que les queda.
A los doce años yo hacía la ropa a mis compañera y a los quince, en vez de bailes cosía popelina y sedas.	A unas, bajo las ruinas, Otras, sin sus compañeras Sin comprensión, ni trabajo, Sin esperanza siquiera.	En poner con su costura Como las primera piedras Para que otras juventudes De su trabajo sean dueñas.
Hice muchas crinolinas, A faldas fruncidas y rectas Y bordados con chaquira Y miles de lentejuelas.	Porque han estado por años Gastando y ganando apenas Sin pensar en lo que valen, Viendo su ropa en las tiendas.	El Claustro quiere ayudarlas: Las invitamos que vengan Para sacarle los frutos a Nuestra experiencia.
Alforcitas, pinzas, frunces, Escotes, mangas, pecheras. Blusitas con rococó		

4.3.3 Luchapitas

Al principio se le llamó Chulapitas por "chula", posteriormente surgió el nombre Luchapitas, para designarla, por tener chapas en las mejillas.

4.3.3.1 Diseño

Esta muñeca, en sus inicios, reflejó toda la carga emocional de las costureras. Con esto quiero decir que con ellas se aprendió a cortar, coser y bordar a mano. Las caras, más allá de reflejar la inexperiencia en el bordado, cargaron con la tristeza y el dolor de las consecuencias del terremoto.

Con las Luchapitas, se ensayaron muchas posibilidades de peinados, ropas y combinaciones de colores, por lo cual todas fueron diferentes. Después de varios años, las reproducciones se dejaron a la libre creatividad. Los peinados y los modelos de los vestidos cambian en series.

La interpretación original fue supervisada por la autora, quien colaboró directamente en la primera etapa. La interpretación original fue hecha por Berta Morales. El prototipo, por un error, se vendió y así

las reproducciones se copiaron de otras reproducciones y esto llevó a una variación enorme entre muñecas.

La autora, tiempo después, observó la evolución de su diseño e hizo algunas sugerencias que se tomaron en cuenta. Finalmente se dejó un prototipo de muestra, pues no bastaba con los dibujos, moldes y recomendaciones para hacer las reproducciones o "contramuestras".

Al haber cambios de costureras, en el departamento de muñecas, las caras se modificaron y se insistió en retomar el diseño hacia la propuesta original.

Las chapas de la muñeca y su sonrisa aumentaron y disminuyeron de acuerdo a los estados de ánimo y cambios en la organización de la producción.

Las Luchapitas están articuladas con botones en sus extremidades y en opinión de varias mamás, son muñecas abrazables por las niñas y que no presentan ningún riesgo para que jueguen con ellas. Como dato interesante, las primeras muñecas no gustaban a las personas adultas, por su expresión de tensión, pero a las niñas les resultaron muy atractivas. Les movían piernas y brazos, las vestían y desvestían y trataban de cambiarles los peinados, o sólo las acariciaban. Estas muñecas se exportaron en 1986 a Estados Unidos de Norteamérica, gracias al apoyo de una comunidad católica que las adquirió a cambio de un donativo de \$ 20.00 dólares cada una.

En el museo estas muñecas estuvieron sólo en la mesa de ventas, no en la exposición. Los asistentes se mostraban muy asombrados porque todas fueran diferentes. Sin embargo, algunos pidieron se cambiaran de vestidos, peinados y después adquirirían ésa u otra.

Otras personas querían comprar cinco o más muñecas, pero todas iguales y solicitaban mandarlas hacer. Se les insistía que todas eran diferentes y únicas, según la costurera. Cuando estuvo la diseñadora en la sala del museo, se le solicitaba su firma sobre las muñecas que adquirirían los compradores. Otras personas les solicitaron a las costureras también asentaran su firma. Estas muñecas fueron las que más se reprodujeron. Requieren de varias etapas para su elaboración: se rellenan en partes por separado: cada brazo, cada pierna y el cuerpo junto con la cabeza. Un grupo se dedica a cerrar las partes rellenas y luego se pegan y añaden las articulaciones con botones. Un equipo las peina, otro dibuja la cara y otro grupo las borda. Un subgrupo confecciona los vestidos y luego se les viste. En suma, requieren de una gran división del trabajo y mucho tiempo: cortar, coser, voltear los cuerpos, rellenas, coser, pegar el estambre para los cabellos, hacer los peinados, confeccionar los vestidos, vestirlas, etiquetarlas y embolsarlas. Un problema que nunca se resolvió fue que al rellenas las muñecas, volaban partículas muy pequeñas del material de relleno, que molestaban ojos, nariz y garganta. Se improvisaron cubre bocas, que resultaron molestos, además de que los ojos siguieron en contacto con las partículas volátiles.

En EEUU a las Luchaditas se les bautizó como Juanitas.

Las Luchapitas fueron las segundas muñecas en producirse colectivamente. Por lo que se desarrollaron destrezas y ensayaron diversas soluciones en la confección de muñecas, además de haber servido plenamente como terapia ocupacional.

En los peinados y vestidos se desató la creatividad grupal e individual. Pero las caras siguieron reflejando la tristeza y tensión de sus bordadoras.

Estas muñecas iniciaron el camino de las rifas al ser promovidas primero en una Noche Mexicana en la escuela particular Héroes de la Libertad en el sur de la Ciudad de México. A partir de ahí se decidió copiar los eventos que se desarrollaban en los puestos vecinos y se rifaron exitosamente y posteriormente en el Jardín Hidalgo de Coyoacán se continuó con las rifas. El permitir que el público intercambiara los vestidos de las muñecas o solicitara cambios en el peinado y colores de los moños del peinado, de alguna manera posibilitó la intervención para personalizar su muñeco. Además, en ocasiones se levantaron pedidos con las propuestas del consumidor siempre y cuando fueran más de cinco muñecas del mismo estilo.

4.3.3.2 Aproximación biográfica del colaborador

SILVIA ICAZA (1953)

Nació en el Distrito Federal, estudió economía, y se ha desarrollado profesionalmente en el ámbito agrario. Ha cursado estudios de pintura y dibujo, así como de antropología.

4.3.3.3 Ficha Técnica

LUCHAPITAS O CHULAPITAS

SILVIA ICAZA

DIMENSIONES	RELLENO	CUERPO	VESTIDO	PEINADO	ADORNO	DETALLES	TIEMPO DE ENTREGA
25 X 15 cm	Algodón sintético	Duvelina poliéster	Algodón	Estambre acrílico El Gato	Encaje	Cara bordada hilo El Ancla	Cuatro por día

4.3.3.4 Entrevista

A continuación transcribo la experiencia de esta diseñadora.

Las vi (a las costureras)⁶² por primera vez cuando me llevaron a conocerlas Mary Jiménez y Beatriz Ramírez. Estaban en el auditorio de CENCOS⁶³ haciendo muñequitas: Algunas costureras estaban sentadas en las butacas, otras en las escaleras y otras de plano en el suelo. Mientras cosían contaban cuentos, se echaban porras y se reían. Les costó un trabajo enorme hacer las muñecas pues no estaban acostumbradas a coser a mano y menos trabajos tan pequeñitos. Encima estaban tratando de hacer una muñeca complicadísima desde el pelo hasta los deditos de la mano. Las vi preocupadas y a veces un poco desamparadas, pues no lograban confeccionarlas con la rapidez y eficiencia que ellas deseaban. Pero al mismo tiempo vi como se esforzaban, sentí el fuerte impulso que las empujaba hacia delante, su deseo de mantenerse firmes y alegres a pesar de la experiencia tan trágica que acababan de pasar, pero sobretodo, lo que más me impresionó, fue su necesidad de construirse un futuro nuevo: me platicaron de cómo a pesar de las condiciones tan poco apropiadas en que trabajaban se sentían bien, pues seguían juntas, podían hablar y reír mientras trabajaban, pararse en el momento en que lo necesitaran, consultarse sobre los resultados y el

⁶² Añadido en paréntesis mío

⁶³ Centro Nacional de Comunicación Social, A.C.

proceso de sus muñecas, hacerse sugerencias, sentir su camaradería y la responsabilidad colectiva sobre su trabajo y sus productos.

Para mi esta fue la primera vivencia positiva que experimenté tras el sentimiento de desolación que me embargó después del terremoto. Mis nuevas amigas las costureras, me enseñaron que los sucesos del 19 de septiembre, no sólo habían causado daños materiales, sino que habían conmocionado la vida de nuestra ciudad en su conjunto y que por tanto, debíamos construir nuevas formas de trabajo, de apoyo mutuo y de integración entre todos.

Después de la lección que me dieron mis amigas costureras, me fui a mi casa y regresé al día siguiente con unos dibujos de la muñequita más sencilla que me pude imaginar, pensando en que fuera fácil de confeccionar y vender. Cuando llegué, estaban almorzando y me invitaron; estaban contentas porque el desayuno también se hacía colectivamente y había competencia para ver quien guisaba más rico a pesar del poco dinero con el que contaban – y por lo que a mi me tocó, todo estuvo delicioso-.

Les gustó mi muñequita (barriga llena corazón contento), se pusieron de acuerdo para ver quiénes las harían y escogieron a tres de sus compañeras que inmediatamente buscaron papel para calcar y sacar los patrones, entonces me di cuenta que las muñecas iban a quedar como miniaturas en el momento en que las cosieran, así que nos pusimos a gatas para sacar unos patrones más grandes y así respetar la proporción de las muñecas.

Volví como a la semana y me enseñaron un montón de muñequitas mucho más lindas de las que yo imaginaba, lo cual me dio mucho gusto pues noté que las podían hacer más rápido y con un

mejor acabado. En lo único que me fallaron fue en la ubicación de las facciones: les subieron los ojos hasta topar con la entrada del pelo.

Cuando les hice notar que habían dejado a las muñequitas sin frente se murieron de risa y les bajaron ojos, nariz y boca, pero me señalaron "por si no me había dado cuenta" que el vestuario y los peinados eran mucho más lindos e ingeniosos. Y era cierto, yo nunca hubiera pensado en tantos colores, estampados, encajes y listones.

Después no las volví a ver en casi tres meses pues tuve que regresar a Michoacán, a cuidar de mis vacas, terneras y becerritas. Cuando pude visitar de nuevo a mis amigas ya tenían una gran cantidad de muñequitas diseñadas por artistas que yo aprecio muchísimo, y me dio mucha pena que mi muñequita fuera tan sencilla y normal. Pero luego me dio mucho gusto cuando me platicaron que era la más vendida y de la que más fondos habían sacado por ser la más barata y más fácil de hacer. Me sentí satisfecha porque creo que llegué en el momento en que me necesitaban y cumplí con los requerimientos de la situación.

Lo más importante para mi fue que construí la amistad más cálida y sólida que he tenido en mucho tiempo. ¡Ah, qué mujeres!

Mi muñequita fue bautizada como Luchapitas. Entendí inmediatamente lo de chapitas porque era una muñeca sonriente y chapeada, pero me encantó lo de Lucha, porque me hicieron sentir que había participado en un momento importante de su lucha por sus nuevas condiciones de vida y de trabajo, me di cuenta por el pequeño apoyo que les había brindado, ellas me habían integrado a su idea, a su futuro.

Un poco a pesar mío (por mi alejamiento del Distrito Federal) he seguido con ellas, su enseñanza y su amistad, el cariño y el impulso que me dieron siguen vivos en mí en cada momento de cada día. Me duele cuando las veo propietarias de su local y sus máquinas y sin siquiera obtener el salario de miseria que les daban sus patronos; pero gozo cuando las veo triunfar en una exposición (tan elegantes en el Carrillo Gil), en una venta cuando las encuentro optimistas y felices con la posibilidad de una mejor maquila, cuando las veo tan tercas luchando por un futuro de vender sus productos originales directamente, sin intermediarios. Su lucha es mi lucha; no podemos perder.

4.3.4 Sonrilucha

Debe su nombre por su cara sonriente.

4.3.4.1 Diseño

La Sonrilucha se inspiró en el diseño de la Luchapitas, proponiendo una cara sonriente sin chapas. La autora, Berta Fernández, es periodista y al asistir al taller improvisado hizo recomendaciones para los rasgos de la cara, quedando el diseño registrado como nuevo.

Fernández asistió al taller para hacer un reportaje para el periódico Novedades. Al término de las entrevistas dio algunas recomendaciones para que las muñecas se vieran siempre sonrientes, dibujando en el pizarrón sus propuestas. Además comentó que ella había sido profesora en escuelas de niños y había detalles que se tendrían que reforzar cuando no se tiene experiencia en el dibujo.

Las Luchapitas, al cambiarles las caras por la propuesta de Fernández, permitió que surgieran nuevos modelos de ropa para vestir las, *“pues ni modo que se vista igual que la Luchapitas”*. Ambas muñecas comparten estilos de ropa y peinados. Por un tiempo la Sonrilucha tuvo sus propios peinados.

4.3.4.2

Aproximación biográfica del colaborador

BERTA FERNANDEZ

En este caso, la colaboradora es Berta Fernández, quien al asistir al taller improvisado con el fin de realizar un reportaje del proceso de elaboración de muñecas de esta cooperativa y accidentalmente, al observar a la muñeca Sonrilucha, propuso este nombre y algunas modificaciones que fueron tomadas en cuenta, quedando un rediseño.

4.3.4.3

Ficha Técnica

SONRILUCHA

BERTA FERNANDEZ

DIMENSIONES	RELLENO	CUERPO	VESTIDO	PEINADO	ADORNO	DETALLES	TIEMPO DE ENTREGA
30 X 15 cm	Algodón sintético	Duvelina poliéster	Algodón	Estambre acrílico El Gato	Encaje	Cara bordada a mano hilo El Ancla diferentes diseños de caras	Cuatro por día

4.3.5 Duende Coliflor: La Hortaliza de las Costureras

El nombre de la muñeca se lo otorgó la diseñadora Olga Dondé

4.3.5.1 Diseño

Olga Dondé trabajó varias semanas junto a las costureras y elaboró la "costurera de las hortalizas", apartándose un poco de la idea original que fue hacer Luchas y Victorias, porque como trabajaba con vegetales, quería unir la idea de las muñecas con las hortalizas. Diseñó una coliflor con un sol a manera de esperanza utilizando pedazos de tela de muchos colores.

"La posibilidad de nexos del artista con el artesano es importantísima y debería de convertirse en un proyecto de trabajo conjunto. Algunas veces me he preguntado: ¿por qué los artistas no le damos un diseño a esos vendedores-artesanos que llevan por las calles un Superman o Pato Donald de plástico o peluche? El artista debería colaborar con el artesano para evitar estos modelos extranjeros".⁶⁴

Olga Dondé se involucró en el proyecto desde la primera semana en que se lanzó la convocatoria haciendo una cita para que un grupo de costureras asistiera a su casa para desarrollar su propuesta.

Tomó en cuenta el grado de capacitación de las costureras, para desarrollar su Duende Coliflor. La artista brindó los materiales adecuados y posteriormente los moldes, pues el original se realizó

⁶⁴ Abelleira, Angélica. Entrevista a Olga Dondé. En: La Jornada, 13 de diciembre 1985

cortando las telas directamente sin patrones y luego, la artista hizo los moldes, los cuales se exhibieron en el museo como parte del diseño. Las reproducciones se hicieron con el mismo tipo de tela y de diferentes colores iguales al original. Trabajaron con la artista: las costureras Teresa Martínez, Julia Morales, Estela Fernández y de manera solidaria la hermana de Estela y Clementina Fernández, quien ingresó posteriormente a la cooperativa.

Olga Dondé trabajó directamente con las costureras y posibilitó un diálogo directo con ellas para observar su destreza en la costura a mano, retomando sus propuestas y desarrollando sus habilidades en la confección a mano, retomando sus propuestas y desarrollando sus habilidades en la confección a mano. El brindarles la posibilidad del trabajo conjunto en su casa, fue fundamental debido a las condiciones en que se encontraban en el taller improvisado. Al principio las costureras tenían mucho miedo. Pues la casa de Olga Dondé se ubicaba en un Penthouse y la altura las mantenía en tensión, como secuela de lo vivido en el terremoto.

La calidez con que fueron tratadas les generó un impulso por hacer bien su trabajo, cuestión que recuerdan de manera muy especial.

Cuando acudieron a la cooperativa con la muñeca terminada, fue verdaderamente asombroso como la calidad del trabajo realizado fue valorado y aquí se inició la apreciación sobre un tipo de muñecas que se salían de las formas tradicionales. Además, la artista envió a las cooperativistas una nota escrita a mano en relación a su diseño y las costureras, que decía:

Esta es la duende coliflor, la costurera de las hortalizas.

Sin ella, que se levanta rayando el sol

Para trabajar, no tendríamos

Todos los vegetales maravillosos que consumimos.

Dondé

México, D.F.

Septiembre-Noviembre, 1985

La Duende Coliflor es muy laborioso y requiere de una buena especialización en el trabajo manual. La división del trabajo hizo que se fuera perdiendo calidad en su confección, por lo que se requirió la supervisión constante de quienes habían trabajado directamente con la artista en el prototipo original.

Por otra parte, el tipo de telas requería trabajarlas con mucho cuidado y limpieza, por lo que se hacía necesario un espacio especial para extender y acomodar las telas, condiciones que en esos momentos no se tenían en el taller. Esto, tan sencillo en apariencia, resultaba fundamental para no manchar las telas ni perder los pequeños pedazos de hojas y detalles.

Olga Dondé, en plática con las asesoras María Jiménez y Beatriz Ramírez, les comentó que había dejado de trabajar por la depresión que le había causado el terremoto.

No se cuenta con datos particulares de ninguna de las costureras: Teresa Martínez, Julia Morales, Estela Fernández, Clementina Fernández; quienes trabajaban conjuntamente con Olga Dondé.

Aproximación biográfica del colaborador

OLGA DONDÉ (1937)

Pintora. Nació en Campeche. Representante: Galería Misrachi.

Exposiciones individuales: 1968 Museo de Querétaro. 1969 C.R. Museum, Tennessee, USA 1970 Pan American Union, Washington, Janus Gallery, North Carolina, USA 1970, 1971, 1973, 1974, 1977, Galería Arvil, México, 1972 Museum of San Antonio, Texas, 1973 Museum of Houston, Texas: Museum Forth Worth, W. Texas. 1974 Museo de Arte Contemporáneo, Bogotá, Colombia; Galería Municipal, Puebla; Serra Galería de Arte, Caracas, Venezuela. 1976 Instituto de Cultura Superior, México, 1979 Galería Gabriel Orozco, México.

Exposiciones colectivas: 1968-1970 en México, Palacio de Bellas Artes: Conservatorio Nacional de Música. 1972, 1975 en México, Colombia y EEUU, Instituto Cultural Mexicano, San Antonio, Texas: Museum of San Antonio, Texas: Museum of Houston, Texas: Museum of Foth Worth W., Texas: Instituto Cultural Mexicano Israelí; Museo de Arte Contemporáneo, Bogotá; Poliforum Cultural Sequeiros. 1973 Primer Salón Latinoamericano. Museo de Arte Moderno, Sogamoso, Colombia, 1974, Bienal Nacional de Morelia, Mich. 1976, 1978 en México. Organization of American Status; Instituto Mexicano de Comercio Exterior; Galería El Taller; Salón de Plástica Mexicana; Galería Arvil, México; Feria del Arte; Embajada de EEUU, Galería Merkup; Galería Pepe; Club Campestre de la Ciudad de México; Café y Arte Coyoacán; Foro de Arte Contemporáneo; Museo Carrillo Gil. 1979 en México. Foro de Arte Contemporáneo, Galería de la Chinche.

Otras actividades: 1974 Portada para la edición completa de la serie de discos de Folklore Latinoamericano México, Los Ángeles y Brasil. 1975 vestuario y escenografía para la obra teatral *Las tandas de Tlacuanejo*. Facultad de Filosofía y Letras. UNAM. Formación y Fundación de la Galería El Taller y la Editorial Domés. 1976 Formación del grupo *Artistas de lo Insólito* en México, construcción de su casa y estudio en Cuernavaca, Morelos. 1978 Formación y fundación del grupo denominado Foro de Arte Contemporáneo. Integrante de la Comisión Directiva. Trabajos de creación colectiva.

Ficha Técnica

DUENDE COLIFLOR

LA COSTURERA DE LAS HORTALIZAS

OLGA DONDÉ

DIMENSIONES	RELLENO	HOJAS	CUERPO	DETALLES	TIEMPO DE ENTREGA
70 x 25 cm.	Algodón sintético	Organza y satín de diferentes colores	Sarga de lana	Cara bordada a mano hilo El Ancla	Una semana una persona especializada

Lucha Tarahumara

El dibujo de la muñeca que aportó Rogelio Naranjo, tenía una pañoleta amarrada en la cabeza, por lo que para distinguirla de las demás Luchas en el proceso de confección, se le nombró Lucha Tarahumara. Finalmente con este nombre se quedó.

Diseño

Las telas y colores de las reproducciones siempre fueron los mismos. El diseño gráfico proponía que el delantal fuera bordado con punto de cruz y parches de colores con puntadas a mano. Gracias a que la fotógrafa Lourdes Almeida prestó su máquina de coser, se sustituyó el punto de cruz por un zigzag adecuado. La cara siempre fue bordada a mano. El dibujo de Naranjo presenta a la Lucha con una tijera, sin embargo no se incluyó la tijera porque no se encontró el tamaño adecuado. Se buscaron tijeritas de juguete en el mercado de Sonora, jugueterías y centros artesanales, y al no encontrarlas se decidió hacerlas de cartón, sin embargo, quedaron como mordidas, pues se recortaba el cartón con las tijeras de costura que se tenían. Para la presentación de la muñeca en el Museo, la asesora María Jiménez llevó una tijerita antigua del tamaño requerido, pero como los compradores querían sus muñecas como el prototipo se optó por dejarla sin tijeras.

El cuerpo va separado de la ropa y además lleva delantal. Al final hubo toda una discusión respecto a si se le ponían calzones o no; se

le trataron de poner los de las Luchapitas, pero no le quedaron bien. Al final se fue al Museo sin calzones. Posteriormente se le confeccionaron con la misma tela del vestido: "porque no se qué tentación tiene la gente, pero siempre le alzan el vestido para ver si trae calzones o no..."

Con el peinado sucedió algo similar; "se le cosía cabello en toda la cabeza y al ponerle pañoleta quedaba muy abultada y cabezona, pero si no le ponía todo el cabello y le quitaban la pañoleta se iba a ver muy fea pelona. Al final se le cosió la pañoleta para que no se cayera".

Por parte de los obreros de la industria Westfalia de Alemania, se adquirió un modelo de Lucha Tarahumara en \$1.5 millones (de viejos) pesos.

Para Australia se envió una remesa de Luchas Tarahumaras y se le hicieron algunas modificaciones a la muñeca a solicitud de la representante de compras de ese país, *porque deseaba que se viera más mexicana.*

Interpretó el dibujo de Naranjo, Teresa Martínez.

La Lucha Tarahumara en apariencia resulta ser muy sencilla; sin embargo, los parches del delantal y el bordado resultaron ser muy laboriosos. Esto fue solucionado al adquirir máquinas de coser. Por otra parte, el bordado de la cara fue sufriendo modificaciones en el tamaño y número de puntadas para los ojos y esto se debió a que el personal de acabados se rotó constantemente y así fue perdiendo calidad.



4.3.6.2 Aproximación biográfica del colaborador

ROGELIO NARANJO (1937)

Nació en el Estado de Michoacán, México.

Realizó estudios de Artes Plásticas en la Universidad de Michoacán de San Nicolás de Hidalgo. En 1965 empezó a colaborar como caricaturista profesional en el periódico El Día en la Ciudad de México.

En 1977 obtuvo el Premio Nacional de Periodismo. Durante sus años de caricaturista ha colaborado para los diarios: Excélsior, El Universal, El Día, así como para las revistas: Siempre, Proceso, Nexos y muchas más.

Ha ganado en dos ocasiones el Primer Premio en la Bienal de Humorismo Gráfico realizado en La Habana, Cuba.

También obtuvo el Primer Lugar en el Primer Concurso Internacional de Caricatura Antiimperialista, realizado en Managua, Nicaragua, así como el Segundo Lugar en el Concurso Internacional: *Humor por la Paz*, realizado en la Unión Soviética

Las creaciones de Naranjo para la Cooperativa 19 de Septiembre también cumplieron con el cometido que se había fijado en primera instancia: *"muñecas que representaran a las costumbres y tradiciones de nuestro país. Es decir, que fueran típicas, y justo eso fue lo que Naranjo logró con sus diseños de muñeca Victoria Mexicana incluida en la colección 1986-87"*⁶⁵.

⁶⁵ Comentario de persona asistente a la exposición

El entusiasmo e interés que Rogelio Naranjo tuvo con el proyecto de artistas y costureras, hizo el vínculo con el Museo de Arte Carrillo Gil para que se expusieran ahí. Cabe señalar que en esos momentos, después del terremoto el gobierno ejercía una gran presión para que no se dieran noticias respecto a las costureras ni se mencionara la palabra terremoto, temblor o 19 de septiembre. Por lo que hay que reconocer el trabajo de Naranjo para que se presentaran las obras en el Museo Carrillo Gil y a su directora Silvia Pandolfi quien de inmediato se entusiasmó y apoyó el proyecto al ver las obras y las muñecas.



Victoria Flor de Nochebuena

4.3.7.1 Diseño

Se le nombró Victoria bordadora porque el prototipo indicó una pequeña tela bordada y en la otra una aguja para bordar.

La muñeca de Sydney Reason portaba un vestido estampado con flores de Nochebuena, por lo que se le bautizó como Victoria Flor de Nochebuena, después de Navidad se decidió cambiarle el vestido por tela estampada con flores pequeñas de diferentes colores y a los listones del peinado y cintura se le pusieron en combinación al color del vestido, por lo que cambió el nombre de la muñeca por el de Victoria Bordadora, dado que en una mano tenía un pañuelo con una flor bordada y con la otra sostenía una aguja. La aguja se eliminó en las reproducciones porque resultó a criterio de las costureras muy peligrosa para las niñas. Además el pañuelo lo cambiaron de mano porque la muñeca original bordaba con la mano izquierda (parece ser que la autora es zurda).

Aproximación bibliográfica del colaborador

Sydney Reason es un artista en el arte de bordar y gran conocedora de muñecas antiguas hechas a mano. Entregó el prototipo de su muñeca totalmente cosido y bordado a mano, moldes con indicaciones y una plantilla para marcar los rasgos de la cara sobre la tela, en donde tendría que bordarse. Los moldes fueron pensados para su fácil interpretación dando soluciones sencillas para el armado y relleno del cuerpo (de una sola pieza), así como de la ropa exterior e interior.

En este caso el prototipo se envió directamente a la exposición sin haber hecho ninguna reproducción del mismo. Esto se debió a la presión del tiempo. Así, las primeras reproducciones se confeccionaron tratando de recordar el prototipo y directamente con los moldes. Los rasgos de la cara variaron y el armado del cuerpo también. Después la costurera María Tecpa decidió acudir al museo para ver la muñeca expuesta y así modificó sus interpretaciones posteriores, mejorándolas notoriamente.

Cabe señalar que las costureras no tenían la capacitación para interpretar correctamente los moldes, por lo que tuvieron que aprender el oficio en poco tiempo.

Ficha Técnica

VICTORIA, FLOR DE NOCHE BUENA O
VICTORIA BORDADA

DE SYDNEY REASON

DIMENSIONES	RELLENO	VESTIDO	FONDO	CALZON	PEINADO	ADORNOS	DETALLES	TIEMPO DE ELABORACION
50 X 20 cm	Algodón sintético	Algodón	Dacrón con encaje	Dacrón con encaje	Estambre acrílico El Gato	Listón como cinturón de una pulgada de ancho	Cara bordada a mano con hilo El Ancla	Una por día

4.3.7.4 Entrevista

ENTREVISTA CON SYDNEY REASON, realizada en Abril de 1989

-¿Cuál fue tu experiencia con tu muñeca?

- La maquila no se acepta si no está bien hecha, respetan tallas, formas iguales, calidad. Por lo cual me llamó la atención y nunca me expliqué por qué eran incapaces de hacer dos muñecas iguales. O tal vez

¿Ellas lo entendían de otra forma? Si antes hacía una sola rutina, tal vez eso les imposibilitó hacer otros terminados. Además los moldes

tendrían que haberlos hecho nuevamente con materiales más gruesos y resistentes. El cómo usar los moldes, cómo y dónde voltear la tela, como usar la plantilla para que no se mueva y marcar exactamente son cosas que parecen obvias para uno, pero tal vez no para ellas. Desde la manera de colocar la tela es importante saber hacerlo.

-¿Quién sabe si tenían los útiles necesarios? Y ¿en qué condiciones lo hicieron? ¿Cuál era su equipo de trabajo? ¿Cuál era su disciplina para el trabajo? Si no se tiene una capacitación para ello, difícilmente lo podrán hacer bien.

Creo que la diferencia de calidad en las primeras muñecas, se debió a que la idea que tenían partió de reunir fondos y no de hacer negocio. Sin embargo, se requería de alguna norma de calidad.

-¿Cuál sería tu propuesta para próximas exposiciones?

Es una propuesta que parte de principios de siglo, pero requiere de inversión económica. La impresión de los diseños sobre la tela, ahí sólo se tiene que coser por las orillas y rellenar. Tal vez mandar a hacer las impresiones muy bien hechas; con esto tendrían algo diferente y sería muy reconocible el estilo de cada artista. O también se podría dejar sin coser para que interviniera en la confección las mamas o las niñas. Para las escuelas sería un buen material para enseñar a las niñas a coser y bordar.

Cada año puede ser un fin diferente. Pero siempre anticipara los temas antes de Navidad y Reyes.

Como un buen negocio, tendría que detectar quienes son más creativas en las interpretaciones y que aprendieran a ser bien hechas y pensar en diseños que se reproduzcan con la aprobación de los artistas, pero en serie limitada para ser firmadas por ellos. Para esto se necesitaría hacerlas todas iguales.

La experiencia anterior muestra varias limitaciones de parte de las costureras, por un lado la construcción de las muñecas sólo con los moldes y sin el prototipo. Por otro, su escasa capacitación para la interpretación de los moldes y la falta de destreza para el bordado a mano. Asimismo, la necesidad de un diálogo directo entre artistas y costurera es evidente, así como la necesidad de haber hecho moldes profesionales.

De alguna manera este es un buen pretexto para evidenciar la necesidad de conocer la capacitación de los trabajadores y por otra, la necesidad de una supervisión directa entre el diseñador y el trabajador, aún teniendo el prototipo y los moldes correctos. Tal vez esta experiencia sea de las más compartidas en los diferentes contextos de diseño de objetos en general. Se solicita un diseño con una serie de características y se le da al diseñador sólo alguna información respecto a la capacitación y maquinaria, y posteriormente se modifica su diseño por múltiples circunstancias que no fueron tomadas en cuenta. De otra manera, el desarrollo del producto tendría que ser supervisado por el diseñador, y al encontrar limitaciones para su producción, el diseñador podría plantear nuevas propuestas con las trabajadoras en la búsqueda de un diseño integral para que las limitaciones no impusieran las formas al diseño y no deformar las propuestas.

La Victoria Bordadora, fue pensada para hacerse a mano o con máquina de coser y los detalles de la cara para bordarlos a mano. Sin embargo, hizo falta una relación directa entre la artista y las costureras, para interpretar adecuadamente los moldes, así como para bordar los rasgos de la cara y capacitarse en su realización.

4.3.8

Sirena Costurero

El nombre de la muñeca lo obtuvo por su forma de sirena y el ser costurera en realidad fue porque se quiso relacionar con la confección.

Diseño

El 23 de noviembre de 1985, la Comunidad Fotográfica de México acordó apoyar el proyecto de la Cooperativa 19 de Septiembre y nombra como su representante a la fotógrafa Lourdes Almeida para hacerles llegar los materiales requeridos para la confección de muñecas que deseaban interpretar.

Lourdes Almeida asistió al improvisado taller y anotó la lista de materiales necesarios, instrumentos de trabajo y maquinaria: telas de diferentes colores y estampados, hilos de diferentes colores y tipos, estambres, botones, tijeras, máquinas de coser y lámparas. Así se enteró que hacían muñecas con los diseños de artistas para sacarlas a la venta, y decidió participar brindando un diseño e invitando a más artistas. No se le comunicó que tenían que ser Luchas y Victorias, hasta que presentó su Sirena; fue entonces que decidieron añadirle un alfiletero prendido a la cintura con la misma tela del vestido para que se le relacionara con la costura.

Lourdes entregó el prototipo, moldes, telas y trabajó conjuntamente con las cooperativistas para mostrarles como la había confeccionado. De esa manera fueron encontrando conjuntamente

nuevas soluciones para facilitar su elaboración y mejorar su acabado. Lourdes además les enseñó los secretos del bordado para trabajar los rasgos de la cara, lo cual fue muy exitoso. Se propusieron nuevos peinados y formas de simplificar su realización.

Lourdes Almeida fue una de las artistas que de manera más estrecha colaboró con las cooperativistas, apoyándolas en la interpretación de diferentes diseños en alguna de sus etapas y totalmente en la muñeca de Martha Chapa, para confeccionar el prototipo.

Almeida, de hecho desde el inicio, se apasionó por impulsarlas y colaboró tomando fotografías para los periódicos, exposiciones y revistas.

La colaboración de Lourdes Almeida, permitió una capacitación en la práctica para el bordado y cosido a mano. El trabajo conjunto en la cooperativa reforzó en las costureras el interés de los diseñadores por colaborar y estar abiertos a enseñar y aprender de manera conjunta. De esta forma la satisfacción entre quién diseña y quién confecciona es de mayor dimensión con el objetivo de lograr una mejor hechura y calidad.

Para la exposición, Almeida envió directamente al museo el dibujo de su muñeca.



4.3.8.2 Aproximación biográfica del colaborador

LOURDES ALMEIDA (1952)
FOTOGRAFA

Nació en la ciudad de México D.F., su profesión es la fotografía.

En sus exposiciones individuales destacan: Escuela de Diseño del Instituto Nacional de Bellas Artes, México, D.F., (1981) Galería José Clemente Orozco. INBA, México, D.F. (1982); Galería Alternativa, México, DF.; Galería Azul, Guadalajara, Jal., (1985); Museo Nacional de Guanajuato, Alhóndiga de Granaditas (1986). Desde 1978 hasta 1976 participó en más de 30 exposiciones colectivas en : Museo de Arte Carrillo Gil, INBA, México (1979); Museo del Palacio de las Bellas Artes, México, D.F., (1981); Galería del Auditorio Nacional, México, D.F., y Equitable Gallery, Nueva York, U.S.A., (1982); La Habana, Cuba; Genova, Italia; Cooper Square Park, Nueva York, U.S.A. (1984); Plaza de la Raza, Los Angeles, California, U.S.A., y Belgrado Yugoslavia (1985); Houston, Texas, U.S.A.; Sarajero, Yugoslavia; La Habana, Cuba (1986).

Entre sus publicaciones destacan: "26 fotógrafos independientes". El Rollo, México; "Fotografías del Movimiento Magisterial", El Rollo, México; "ZOOM", Le Magazine de L'image, Paris, Francia, Foto Zoom, México; Agenda: "Mujeres en el arte 1984-85", Centro para Mujeres, México.

Lourdes Almeida participó muy de cerca con la Cooperativa Mexicana de la Confección 19 de septiembre. En 1985 con el diseño prototipo y dibujo de su muñeca: Sirena y en 1986 con Querubín.

Es importante mencionar que Lourdes Almeida, prestó su máquina de cocer portátil para que las costureras iniciaran la confección de las primeras muñecas, trabajó con las costureras capacitándolas en el cocido y bordado a mano, invitó a diversos artistas a participar e invito a su esposo el diseñador gráfico Luis Almeida para que realizara el logotipo para las muñecas, el cual fue muy exitoso.

4.3.8.3 Ficha Técnica

Lucha Sirena de Lourdes Almeida

Interpretó Mariela Franco, Costurera

DIMENSIONES	RELLENO	VESTIDO	PEINADO	ADORNOS	TIEMPO DE ELABORACION
60 X 25 cm	Algodón sintético	Satín	Estambre acrílico El Gato	Lentejuela gigante y collar de perlas de fantasía	Una al día

4.3.9. LUCHITA COSTURERITO

Obtuvo su “apellido” a partir de su función de costurero. El nombre de Luchita, por ser muñeca pequeña y por las alternativas de nombres impuestos de Luchas y Victorias.

4.3.9.1. Diseño

El tamaño propuesto para la muñeca dificultó su interpretación. Para llegar a las reproducciones que se hicieron, llevó a recorrer un largo camino de diferentes alternativas de solución. Primero se intentó hacer la muñeca al tamaño indicado y quedó deforme y la cabeza se le caía hacia delante; después se trató de hacerla chica pero al vestirla quedó muy rara. Finalmente se hizo uniendo el vestido y el cuerpo, ahorrando tela y viendo como quedaba mejor proporcionada, lo cual resultó muy acertado.

El estampado de la tela, se buscó que fuera de flores pequeñas y la combinación con el chaleco y los materiales de confección que lleva con botones e hilos resultó muy hermosa. Se colocaron alfileres de seguridad, alfileres sencillos, aguja, hilos y botones, cuidando un orden simétrico. Los peinados pueden cambiar con moños que hacen juego con el color de la tela. Las telas permanecieron iguales a las primeras reproducciones.

COMENTARIOS:

Buscar alternativas más adecuadas para la solución del diseño propuesto por Magali Lara, generó respuestas muy atinadas. Desde el inicio la elección de la tela fue muy adecuada; se puso especial

atención en los acabados y los detalles de los botones y combinación de estos, así como los alfileres e hilos.

La interpretación fue hecha por María Tecpa, costurera y con la colaboración de la fotógrafa Lourdes Almeida y la asesora, y actriz María Jiménez.

4.3.9.2. Aproximación biográfica del colaborador

MAGALI LARA
Artista Plástica

1977 "Tijeras". Escuela Nacional de Artes Plásticas. Galería 3, UNAM.

1978 "Dibujos, etc", Galería Pro-Arte.

1980 "Dibujos de Magali Lara", Sala 3 de la Casa del Lago, UNAM.

1982 "Historias de Casa", Galería Los Talleres.

1983 "Libros y otros Libros", Taller Tres Sirenas. (Alrededor del Libro del Olvido Museo de Arte Moderno.

1984 "De la misma, la misma habitación", Galería los Talleres y Galería Collage, Monterrey, N.L.

1985 "Magali Lara and Bárbara Aldrete",

Sullivan Bisenius Gallery, Denver, Colorado, EEUU.

1986 "Los Libros de Magali Lara", La Librería, Morelia, Michoacán.

1896 "La Infiel", Museo de Arte Carrillo Gil.

Exposiciones colectivas de 1977 a 1986 en: México, EEUU, Italia, Suecia, España, Nicaragua, Cuba, Alemania Occidental, Brasil y Noruega.

Ambientes e Instalaciones de 1980 a 1983 en Colombia y en México.

Estenografías de 1983 a 1984 en México, en el Teatro La Capilla y en el Bar El Cuervo.

Poemas visuales, libros y otros materiales publicados de 1978 a 1976 en: México, Italia, Suiza, Francia y Argentina.

4.3.9.3. Ficha Técnica

Luchita Costurerito

Magali Lara

TECNICA	DIMENSIONES
Dibujo y pastel/papel	65 x 50 cm.

Luchita Costurerito

Magali Lara

DIMENSIONES	RELLENO	CUERPO	VESTIDO	PEINADO	OJOS	TIEMPO DE ELABORACIÓN
20 X 20 cm	Algodón Sintético	Algodón fibra corta 80% algodón 20% poliéster	Algodón	Estambre acrílico "El gato"	Botones del # 10	Cuatro por día



4.3.10 VICTORIA CARA DE LUNITA

El nombre lo obtuvo por su cara redonda

HELEN ESCOBEDO

4.3.10.1. Diseño

“Muñeca-cojín, pensada para que las niñas puedan dormir con el sin los peligros de los materiales rígidos”. Confeccionada en fino raso y tela de cuadritos. Las reproducciones se hacen en diferentes colores y tonos pastel. Por las condiciones del improvisado taller, fue imposible trabajar el raso y cortarlo sin que se manchara. Gracias a la colaboración de la Sra. Ivonne Esnaurrizar, se tuvo el prototipo que hizo en su casa a partir de éste, la presidenta de la cooperativa Victoria Munive, le hizo modificaciones porque las proporciones del diseño gráfico proponían medidas que no correspondían al tamaño propuesto.

La entrevista con Helen Escobedo fue una deliciosa charla. Comentó sobre su sueño de crear un museo de muñecas y de juguetes para rescatar el ingenio de la creatividad popular.

Helen Escobedo colaboró en el proyecto de muñecas “por razones humanas de apoyar a las costureras y para comprobar que tanto artistas como artesanos son creadores”.

Las aportaciones mutuas entre la artista y la intérprete “muestran los frutos creativos de un trabajo conjunto, en el que el dominio de ciertos materiales abre propuestas para incursionar en nuevas posibilidades”.

En este caso, es muy interesante el desarrollo de la creatividad a lo largo de un trabajo conjunto por varios años. Por parte de costurera Mariela Franco, sintió estar identificada con Helen Escobedo, sin embargo, sigue siendo un reto para ella interpretar las propuestas de Escobedo "porque siempre hay algo nuevo".

Para 1989-90, tuvo Mariela que interpretar sola los diseños, pues Helen los envió desde Alemania y regresó hasta días antes de la V Exposición.

4.3.10.2. Aproximación bibliográfica del colaborador

HELEN ESCOBEDO
Escultora

Nació en México, D.F., hija de padre mexicano y madre inglesa, sus primeros estudios formales en escultura fueron con Germán Cueto, y más tarde obtuvo una beca por tres años para el Royal College of Art en Londres, recibiendo su título A.R.C.A.

De 1961 a 1978 fungió como Directora del Departamento de Museos y Galerías de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), y en 1978 fue investigadora del Departamento de Humanidades, como parte del equipo que diseñó la obra monumental hoy llamada Espacio Escultórico. Así mismo fue miembro fundador del Laboratorio de Experimentación de Arte Urbano.

En 1981, fue designada Directora Técnica del proyecto para convertir el Palacio de Telecomunicaciones en el Museo Nacional de Arte (MUNAL), que alberga, sobre todo obras del siglo XIX. Al inaugurarse el MUNAL, fue nombrada Directora del Museo de Arte



Moderno de la Ciudad de México, puesto que ocupó durante dos años y medio.

En 1985 decide abandonar todo cargo administrativo para dedicarse de lleno a su trabajo de escultora urbana, e introducir sus obras –ya sean efímeras o permanentes- en determinados entornos ambientales los cuales, dijo estaban “diseñados para darles realce a lo que ya se encuentra alto”.

Helen Escobedo ha exhibido sus obras en muchos países, como exposiciones individuales en el Museo de Arte Moderno en México, el Kinst Industri Museet en Oslo, Noruega, la Galería Uluv en Praga, Checoslovaquia, y en numerosas galerías de Estados Unidos y Canadá.

Escobedo fue una de las artistas que más activamente participaron con la Cooperativa 19 de septiembre. Sus creaciones fueron: Cara de Lunita (1985-86); Abuelita (1986-87); Lulú 1987-88; Será melón, será sandía (1988-89). Espárragos (1989-1990)

4.3.10.3. Ficha Técnica

Victoria Cara de Lunita

Helen Escobedo

DIMENSIONES	RELLENO	CUERPO	VESTIDO	BABERO	PEINADO	DETALLES	TIEMPO DE ELABORACION
75 X 25 cm.	Algodón Sintético	Organdy Suizo	Razo	Algodón	Estambre acrílico "El Gato"	Cara bordada a mano hilo "El Ancla"	Una cada dos días

Entrevista a Helen Escobedo

Para Escobedo, el concepto que tenía de la muñeca vendible y como se fue transformando en un mundo mágico es muy interesante.

- ¿Nos puedes comentar tu experiencia respecto a tu diseño de muñecas y las costureras?

Hay que investigar qué piensa el público de estas muñecas. De cómo fueron cambiando las cooperativistas al ver un dibujo y poderlo interpretar, eso hay que investigar también.

Yo aprendo muchísimo trabajando con Mariela; ella encuentra soluciones increíbles en las telas que sólo con sus conocimientos se pueden lograr, cómo voltear la tela, le saca nuevas formas, cómo las rellena, cose por acá, luego da otras puntadas y resuelve de manera increíble las propuestas. Mis manos están acostumbradas a manejar otro tipo de materiales.

Yo siempre me dormía con mis muñecas, hoy me duermo con mi cojín, mi cojín ha remplazado a la muñeca, pero el cojín lo abrazo; date cuenta, yo casi todo lo he hecho a base de cojines. La Lunita es un cojín, la segunda es un cojín-abuelita. A las abuelitas se les van los nietos encima para abrazarlas, la última es una pelota, que la desarmas y tienes ocho cojines.

En la primera exposición(1985) pensé en una muñeca-muñeca, pero ya no, ya me liberé de eso, fue muy lento el proceso, ya no tengo que ponerle carita, al principio muñeca, luego abuelita, luego muñeca-cojín, ya más como objeto para ponerlo sobre la cama, porque observé que muchas amigas tienen sus muñecas sobre la cama, cómo

nuestras abuelas lo hacían. Pensé en algo que puede abrirse en una mesa, como un florero, como miles de cosas. Como el cojín, me siento más libre.

Yo siempre uso color; las telas más sabrosas son los satinados, son caras pero no encontraba telas de otras, porque son muy deslavadas.

La aportación del trabajo es que artistas, pintores, escultores, grabadores, fotógrafos, hayan podido tomar o llevar su creatividad a otras dimensiones, al del juguete, específicamente el de la muñeca, por el hecho de ser algo que se va a usar.

El juguete te hace recordar tu infancia; entonces ya no es que quieras que tu estilo se note, como si te pidieron un autorretrato o te pidieran un tema que a fuerza se tiene que notar tu estilo Yo creo que es muy difícil reconocer el estilo artístico del autor, me parece muy bueno, porque nos ha liberado de alguna forma. Yo estoy segura que Vicente Rojo, los hermanos Castro Leñero, les da mucho gusto cada año hacer otra serie de nuevas muñecas, porque es otra forma de expresarse. Es una nueva herramienta que nunca en mi vida pensé usar, que es la tela. Técnicamente en mi caso, no conocía qué es la costura, a mi me cuesta pegar un botón, no se como hacer un hilván. A mi me enriqueció mucho, yo cada año estoy soñando: ¿qué haré para el año que entra?, y ésa ha sido la aportación para mi: liberarme en otros materiales y en otra forma de expresarme, con otra técnica.

Vamos a seguir haciendo cosas *pachonas*, pero no es ni muñeca, ni juguete, la mía es una pelota, pero ¿quién juega con mi pelota? ¿Qué es? Una decoración si, que la pueden deshacer y quedan cojines. Definir para otras exposiciones que se quieren, si

muñecas o ya no, es algo importante. ¿Que sean objetos vendibles pero ya no para niños sino para coleccionistas?

Hay unas (muñecas) que no puedes jugar con ellas, son una escultura, necesitan un pedestal. Para mi gusto la exposición más floja fue la primera. El Museo Carrillo Gil invita, por lo tanto son objetos artísticos. Cómo muñecas, las inditas no hay quien les gane, todas floridas con sus listones o tienen las muñecas en serie que se compran con todo, para todo; ¡qué horror!

-¿Cuál sería tu propuesta para próximas exposiciones?

Para próximas convocatorias puede ser por temas, por ejemplo: la muerte, tienes más de 30 interpretaciones; la tía de las muchachas, la llorona, la chifusca... o muñecas miniatura o el tema de la familia. El artista siempre le entra. Pero si le insisten en la muñeca para un niño ya lo limitas. Sigue siendo una muñeca el muñeco todo-juguete, cosa.

Cómo trabajaste tus muñecas?

Primero pienso ¿Cuál es el tema? para ponerme límites. La muñeca es algo que había que abrazar, que apapachar, algo suavecito y me fui al tema de los cojines, la Lunita, porque sale la luna en la noche y es hora de irse a acostar: Niña agarra tu muñeca y duérmete! Entonces empiezo dibujando a partir de una medida de cojín abrazable, ya cuando tengo esa medida pienso en las patas, en las manos, y la dibujo completa. Con la segunda muñeca toda floreada, como no se de costura y no se de relleno, ni se bordar entonces tengo que hablar con Mariela y nos vamos juntas a la tienda donde venden telas. Quería yo satín para la primera y me dijo Mariela: se va a resbalar mucho; y no había los colores. Entonces se consiguió

en razo, yo tampoco se de precios. Bueno a la hora de venderlo se incluye el precio del material, entonces uno va aprendiendo sobre la marcha y como estoy viendo como esta quedando, se me ocurrían otras locuras. A una le pusimos una como uvitas de plástico pero esas te salían muy caras y se las quitamos otra vez, entonces siempre era que a través de la interpretación de Mariela, yo me liberaba más. Era posible hacer cosas en tela que en mis materiales no es posible. Entonces Mariela fue interpretándome y aprendiendo a interpretar mis dibujos y yo fui aprendiendo a como manejar las telas y cuando y ya tenía el dibujo se lo enseñaba a ella y entonces yo ya me iba a lo libre, es decir, le daba la medida y ella aquí ya lo cortaba y rellenaba y se iba a la cooperativa y hacía lo demás, luego me traía la muñeca para cualquier detalle que faltara, pero yo iba controlando paso a paso.

Con la muñeca Abuelita, como entonces pensaba que no podía trabajar con Mariela le hice un altorrelieve, como la mitad de una Abuelita, sólo el frente, ya que se inventara el trasero, pero afortunadamente vino Mariela y salió abultada, rellena y ahí la tienen ustedes. La Abuelita sale idéntica. Sólo que se terminó la tela que tenía que yo había regalado. Entonces ella le inventó los anteojos, se los bordó increíble. Y es así, a las abuelitas se les van encima los nietos que quieren abrazarlas.

En el museo observé a una señora que compro dos Abuelitas, y estaba fascinada que hubieran hecho abuelitas.

4.3.11 LUCHA COSTURERO

Por su función de costurero, obtuvo su nombre

4.3.11.1. Diseño

La artista plástica Teresa Morán, en 1985 propuso “una muñeca-costurero para múltiples funciones, según la edad, desde 1 a 80 años. Para los niños sirve para que ejerciten el abotonar y desabotonar, ensartar agujeta y utilizar como muñeca. En caso de los adultos se puede utilizar como costurero o como adorno. La muñeca incluye materiales para la costura”.

Faltando sólo un par de días para montar la exposición, María Jiménez (asesora de la cooperativa) llevó a su casa el boceto que hizo de la muñeca para interpretarlo después de la función de teatro que presentaba por las noches, al día siguiente llegó con un prototipo que le permitió a María Tecpa terminarlo. Entre las dos hicieron modificaciones. La primera muñeca llevó los ojos bordados, luego se le sustituyeron por botones, finalmente se vió que lucía mejor con unos ojos de plástico para muñecas. La boca quedaba muy seria, así que le hicieron la boca como la Sonrilucha. Y para los aretes se consiguieron unas cuentas engarzadas para que se vieran como el diseño. Los peinados retomaron las experiencias de muñecas anteriores y fueron cambiando.

4.3.11.2 Aproximación biográfica del colaborador

TERESA MORAN

Nació en Puebla, Puebla. En 1939, estudio en la Escuela Nacional de Artes Plásticas en San Carlos. En 1965 presentó su primera exposición colectiva y en 1967 su primera exposición individual.

4.3.11.3 Ficha Técnica

Costurero

Teresa Moran

DIMENSIONES	RELLENO	CUERPO	CHALECO	CARA	OJOS	PEINADO	ZAPATOS	MEDIAS	ADORNOS	DETALLES	TIEMPO DE ELABORACION
40 X 30 cm	Algodón sintético	Franela de algodón	Paño de lana	Paño de lana	Botones	Estambre acrílico "El Gato"	Fieltro	Franela	Contiene hilos botones tijeras formando un costurero	Cara bordada a mano con hilo "El Ancla" la chaqueta es desmontable en algodón capitoneado	Uno por Día

4.3.12 Lucha y Luchita

Mamá e hija en la lucha

4.3.12.1 Diseño

La búsqueda de los materiales más idóneos, requiere del tiempo necesario ex profeso para ello. Además, el sustituir materiales en la búsqueda de una mejor presentación que realce el todo, hizo ver como existen diversas posibilidades y también materiales que pueden ser utilizados resolviendo adecuadamente los problemas a la vez que se necesitaba conocer de lugares especializados en donde encontrarlos, lo cual no siempre resulta sencillo.

Por otra parte el que una sola persona interprete un diseño y luego colabore con otra para su construcción lleva a una riqueza mayor, tanto para su confección como para los acabados.

Rabel, al ver la interpretación de su muñeca por primera vez en la inauguración de la exposición en el Carrillo Gil dio sugerencias de detalles para mejorarlas según las propuestas de sus dibujos.

La primera interpretación se inspiró en uno de los diseños gráficos dejando de lado el diseño básico que tenía anotaciones; esto se hizo de manera no intencional, por la premura del tiempo y la incipiente organización.

De gran complejidad resultó el interpretar una propuesta que tradicionalmente forma parte del ambiente de la escultura. Mujer trabajadora en lucha junto con su hija.



4.3.12.2 Aproximación biográfica del colaborador

FANNY RABEL

Pintora, muralista, grabadora, escenógrafa.

Nace en Polonia, se educa en Francia y llega a México en 1938, donde reside desde entonces, nacionalizándose mexicana. Se inicia como aprendiz en el equipo de muralistas de Siqueiros en 1939 y de 1940 as 1945 estudia en la escuela "Esmeralda" principalmente con Frida Kahlo; de 1940-45 estudia en la escuela de Pintura y Escultura La Esmeralda. 1945-48 Grabado, en "Artes del Libro". Asistente de Diego Rivera en los frescos de Palacio Nacional.

Exposiciones individuales: 1951, 55, 59, 62, 72 y 79 Salón de la Plástica Mexicana, México. 1956 Galerías del Centro Deportivo Israelita, México. 1959-60 Estampas, giras por Israel y en el museo "Ein Harod". 1960 Galería de Arte Monterrey. 1961 Retrospectiva de 20 años, Galería "José María Velasco", México. Galería de la Ciudad de México. 1964 Galería de San Carlos, México. 1966 Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana. 1963 Casa del Lago, UNAM, México. Garelick Gallyed. Detroit. 1969 Galería plástica de México. 1970 Galería Mekup, México, 1972 Instituto Nacional de Bellas Artes de San Luis Potosí y Casa de la Cultura de Aguas Calientes. 1973 Instituto Vicente Lombardo Toledano, México. 1975 Palacio de Bellas Artes, México. 1976 Galería de Arte y Libros, Monterrey. 1979 Niños, Casa de la Paz y la Galería de la Secretaría de Hacienda, México. 1980 Museo de la Alhóndiga, Guanajuato, INBA de San Luis Potosí.

Exposiciones colectivas: Más de 100 en museos y galerías de México, Perú, Argentina, Japón, Cuba, URSS, Polonia, Pekín, Los Angeles, N.Y, París, Berlín, Tel Aviv, Bienales de Grabado de Yugoslavia, Chile y Brasil.

Otras actividades: Durante 32 años, desde 1950, participó en el taller de la gráfica popular. Miembro fundador del Salón de Plástica Mexicana. Escenografías para teatro. Ilustraciones y escritos en diversas publicaciones. Principales murales: 1952 "Alfabetización" 35 m. Imprenta etiquetas e impresos, México. 1957 "Sobre vivencia de un pueblo" de 125 m, Centro Deportivo Israelita, México. 1960 "Pabellón de la Revolución mexicana", VI Feria del libro, 42 m, México. 1964 "Ronda en el tiempo" 50 m, Sección Escolar del Museo de Antropología, México. Cinco ediciones litográficas en el Bank Street Atelier, Nueva York.

Obras en museos: Museo de Arte Moderno, México. Museo de Arte Moderno, N.Y. Biblioteca Nacional de Paris. Real Academia de Dinamarca. Bibliotecas Nacionales de N.Y. y del Congreso en Washington. Casa de las Ameritas, Cuba. Museo del Estado de México. Museo de San Juan, Argentina. Museo de la Solidaridad, Chile.

Bibliografía: El Retrato Mexicano Contemporáneo, Museo de Arte Moderno, México, 1961. El Grabado Contemporáneo, Erasto Cortés, México. Niños de México, Raquel Ribol, Taller de la Grafica Popular, México. Pintura Mural, Antonio Rodríguez, Dresden, Alemania. Inventario de Muralismo Mexicano, Orlando Suárez, UNAM, 1968. Fanny Rabel, Pintora, Enrique F. Gual, Editortial Anáhuac, México, 1968. Texas Quarterly, 1969. 40 Siglos de la Plástica

Moderna, Ed. Herrero, México, 1969. Historia General del Arte Mexicano, Raquel Tibol, 28 artistas, Galería Merk-kup, 1972. Presencia, Bellas Artes, 1979. Revista Bellas Artes, Alberto Hajar, 1975.

4.3.12.3 Ficha Técnica

LUCHA

Fanny Rabel

TÉCNICA	DIMENSIONES
Pluma/Papel	60 x 42 cm.

LUCHA Y LUCHITA

Fanny Rabel

TÉCNICA	DIMENSIONES
Tinta/Papel	66 x 51.5 cm.

LUCHA

Fanny Rabel

DIMENSIONES	MATERIALES					TIEMPO DE ELABORACION
	RELLENO	CUERPO	VESTIDO	PEINADO	DETALLES	
60 x 35 cm.	Algodón sintético 100%	Duvetina 100%	Algodón 80% poliéster 20%	Estambre "El Gato" 100% acrílico	Cara bordada a mano con hilo "El Ancla"	Un diseño cada dos días, aproximadamente

LUCHITA

Fanny Rabel

DIMENSIONES	MATERIALES					TIEMPO DE ELABORACION
	RELLENO	CUERPO	VESTIDO	PEINADO	DETALLES	
40 x 35 cm.	Algodón sintético 100%	Duvetina 100%	Algodón 80% poliéster 20%	Estambre "El Gato" 100% acrílico	Cara bordada a mano con hilo "El Ancla"	Un diseño cada dos días, aproximadamente



4.3.13 Cabeza de Manzana

4.3.13.1. Diseño

Martha Chapa

Los moldes de la “Cabeza de Manzana” de Martha Chapa, fueron donados solidariamente por Lourdes Almeida (artista de la Sirena), quien trabajó conjuntamente con las cooperativistas para la solución del diseño.

Las reproducciones son iguales a la muestra.

La muñeca “Cabeza de Manzana” siguió apareciendo retratada en calendarios y agendas hasta el 2001.

Fue una muñeca muy solicitada por mujeres entre los 30 a 50 años aproximadamente.

4.3.13.2 Aproximación biográfica del colaborador MARTHA CHAPA (1948)

Artista plástica regiomontana, realizó sus estudios en La Esmeralda. Conocida como la pintora de las manzanas. Sus temas han sido variados unidos principalmente a la naturaleza: cactus, magueyes, autorretratos con cuerpo de muñeca o de animales mágicos. Tiene un amplio reconocimiento en temas gastronómicos y político sociales.

4.3.13.3 Ficha Técnica

Cabeza de Manzana

Martha Chapa

TÉCNICA	DIMENSIONES
Dibujo a lápiz	60 x 19 cm.

Cabeza de Manzana

Martha Chapa

DIMENSIONES	MATERIALES					TIEMPO DE ELABORACION
	RELLENO	CUERPO	VESTIDO	PEINADO	ADORNOS	
60 x 19 cm.	Algodón sintético 100%	Algodón en popelina	Satín	Satín	Brassier de tul, collar de perlas de fantasía	Una por día aproximadamente



4.3.14

Venado

Miguel Castro Leñero

4.3.14.1 Diseño

Los moldes del venado se hicieron a partir de calcara el entorno de la obra iconográfica aportada por Miguel Castro Leñero.

El trabajo de interpretación del Venado se solucionó por medio de unir pedazos pequeños de telas que se asemejarán a los colores de la obra lo cual retomó la tradición del trabajo con parches (igual en estampados unidos).

Las patas del venado se hicieron con alambres para dar la forma y se les forraron con tela.

Los colores de la popelina dieron un colorido intenso al trabajo de parches.

4.3.14.2 Aproximación biográfica del colaborador

Miguel Castro Leñero
Artista Plástico

Nació en la Ciudad de México. Estudió en la Escuela de Pintura y Grabado "La Esmeralda". Ingresó en el taller grabado del Centro de Investigación y Experimentación Plástica del Instituto Nacional de Bellas Artes, actualmente trabaja como ilustrador en el Departamento de Literatura del INBA.

Exposiciones individuales: La Casa de la Cultura de Oaxaca, Oax. (1980); Museo de Arte Carrillo Gil, INBA, México (1982); Exposición de Dibujo, Galería Los Talleres, México, D.F. (1983); Galería de Arte Contemporáneo, México, D.F., (1984); Museo de Arte Moderno, INBA, México, D.F. (1986); Galería del Instituto Francés América Latina, IFAL, México, D.F. (1987); Galería OMR, México, D.F. (1988).

Sus exposiciones colectivas han incluido países como: Fundación Juan Miró, Barcelona, España (1980); Casa de la Cultura de Quito, Ecuador (1981); Galería Latinoamericana Casa de las Américas, La Habana Cuba (1982); Galería Parían, Houston, Texas, U.S.A. (1984); Galería Heritage, Toronton, Canadá (1987).

Para la Cooperativa 19 de Septiembre, Miguel Castro Leñero ha sido uno de los artistas que más activamente han participado en diseños solidarios.

En 1986 participó en la colección con las creaciones: "Don Gato" y "Venado". Para 1987, Miguel Castro Leñero volvió a participar con su diseño: "Gato Salchicha".

4.3.14.3 Ficha Técnica

Venado

Miguel Castro Leñero

TÉCNICA	DIMENSIONES
Gauche/papel	50.5 x 65.6 cm.

Venado

Miguel Castro Leñero

DIMENSIONES	MATERIALES			TIEMPO DE ELABORACION
	RELLENO	CUERPO	DETALLES	
15 cm. (largo) 15 cm. (alto) 10 cm. (ancho)	Algodón sintético 100%	Algodón y popelina 100%	Ojos bordados a mano con hilo "El Ancla", el cuerpo esta formado en parches de distintos colores, las patas contienen alambre en el interior para dar la forma	Una por día aproximadamente

4.3.15

Alfiletero

Efrén Maldonado

4.3.15.1 Diseño

La interpretación del dibujo de Efrén Maldonado, la realizó Mariela Franco.

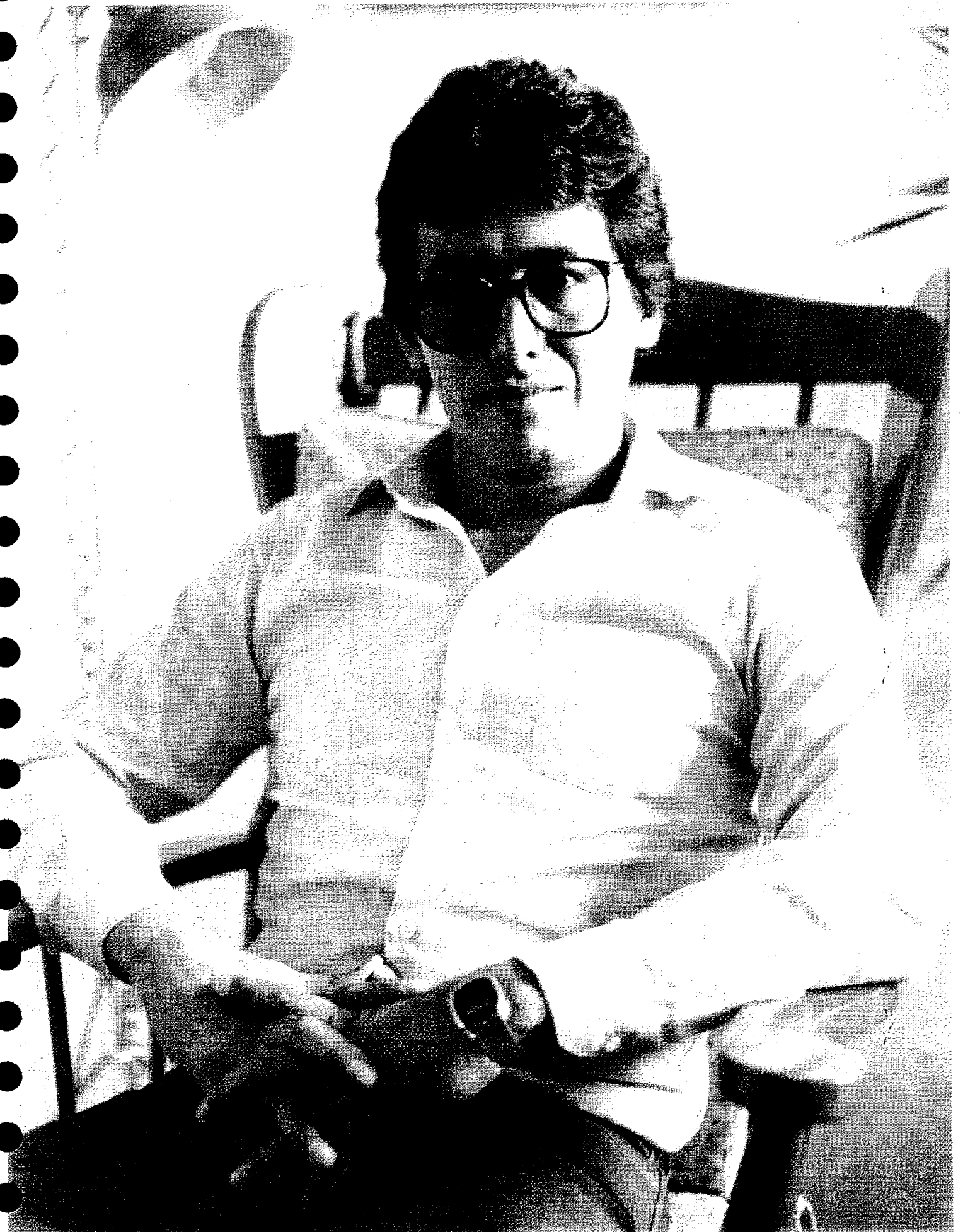
El haber incluido en el diseño la gama de colores propuesta para su confección, llevó a incluir todos los colores. Este detalle y el que no se mostrara el muñeco cerrado. Faltó un mayor número de indicaciones. Se requiere siempre de una comunicación entre quién proyecta y quien construye los objetos.

La gama de colores resultó ser muy vistosa y pudo haberse retomado; sin embargo, llevaba a tener que comprar telas de diferentes colores en una misma cantidad y unirlos. En este caso hacerlo de un solo color ahorra tiempo para su confección.

Por otra parte Efrén al ver la complejidad de los demás diseños del Museo, pensó que el suyo había sido muy sencillo y esto lo externo a las cooperativistas, quienes le hicieron ver que en realidad había sido muy atinado para resolver problemas con su propuesta.

La propuesta de Maldonado estuvo pensada para las condiciones en que se encontraban las cooperativas, así como en la falta de experiencia en la confección de muñecas.

Maldonado proponía un solo color para la tela de "pecho" de su muñeco; sin embargo como el diseño gráfico presentó la gama de opciones en que se podía hacer, esto se interpretó como si se indicara incluirlos todos en el mismo muñeco.



Después que Maldonado fue al Museo y explicó su propuesta, se cambió a un solo color la confección del muñeco; sin embargo los compradores deseaban los muñecos con toda la gama, por lo que se les explicó la confusión y las adquirirían en un solo color.

Además de la primera interpretación utilizó retacería de tela que llegó como donativo y sólo se tenía poca, así la explicación de Efrén, vino justo a resolver la escasez de los materiales y se utilizó posteriormente sólo un color con las telas que quedaron. Así mismo, el artista explicó que se pretendía que el alfiletero se abrochara sobre sí mismo para que se cerrara. Lo cual no se pudo hacer porque se habían rellenado mucho los cuerpos y resultó muy abultado.

4.3.15.2 Aproximación biográfica del colaborador

Efrén Maldonado (1950)

Nació en Coatzacoalcos Ver. Diseñador gráfico, cartonista político. Ha recibido numerosos reconocimientos tanto en México como en E.U. y premio de las Ameritas en la Bienal del Humor.

4.3.15.3 Ficha Técnica

Alfiletero

Efrén Maldonado

DIMENSIONES	MATERIALES					TIEMPO DE ELABORACION
	RELLENO	CUERPO	VESTIDO	ADORNOS	DETALLES	
25 X 10 cm.	UNICEF	Acrílico	-----	Botones del núm. 24	El muñeco es desarmable a través de desabotonarse	Tres por día, aproximadamente

4.3.16 Lucha de Noche

4.3.16.1 Diseño

El dibujo aportado por Guardado es a tinta y sobre éste adjuntó un papel traslúcido donde dibujó la silueta del dibujo de la Lucha de Noche, anotando indicaciones para su realización: sobreponer lienzos de tela y cortarlos al contorno de la muñeca; y que el vestido fuera bordado con punto de cruz.

Cómo el tiempo se venía encima y no había tela para sobreponerla, se optó por comprar tela de motitas negras y hacer la muñeca y rellenarla. Por ser una muñeca curvilínea que porta un vestido muy ceñido al cuerpo, se le nombró por un tiempo en la cooperativa la María Victoria;⁶⁶ en realidad el vestido no va ceñido al cuerpo para su confección, sino que el vestido le da el contorno, esto es, no se hizo una muñeca y luego se le vistió; sino que el cuello y el pecho se unen directamente con la tela del vestido, y que se rellena. Para la Lucha de Noche, se recrearon los peinados de la Sirena de Lourdes Almeida y fueron variando tratando siempre que se viera muy estilizada.

Teresa Martínez realizó la interpretación de la Lucha de Noche.

Los corazones del vestido y las facciones de la cara se bordan al final.

⁶⁶ María Victoria, artista famosa de teatro y televisión de los años 60's quien se presentaba para cantar con vestidos largos ceñidos al cuerpo.

4.3.16.2 Aproximación biográfica del colaborador

Ismael Guardado

Nació en Ojocaliente, Zacatecas en 1942, realizó estudios sobre Artes Plásticas en la Escuela Nacional de Artes Plásticas en la Universidad Nacional Autónoma de México en 1962 a 1966 y realizó estudios de diseño gráfico y técnicas de impresión en París, Francia de 1971-1972.

4.3.16.3 Ficha Técnica

Lucha de Noche

Ismael Guardado

DIMENSIONES	MATERIALES					TIEMPO DE ELABORACION
	RELLENO	CUERPO	VESTIDO	ADORNOS	DETALLES	
45 X 15 cm.	Algodón 100%	Tela de Algodón 100%	-----	Bordados en forma de corazón con hilo El Ancla	Cara bordada a mano con hilo El Ancla	Tres al día, aproximadamente

4.3.17 Negrita Mari

4.3.17.1 Diseño

Una persona envió a la cooperativa una muñeca en calidad de préstamo, que había diseñado para sí hacía tiempo. Sin embargo María Tecpan decidió cambiarle las facciones de la cara, color de la "piel" y confeccionó un vestido blanco ampón con listones y cintas de colores vivos para la suya.

Muñeca articulada en sus extremidades.

Se nombró "Negrita Mari", por el color de su piel, y por ser María Tecpan quien la rediseño. El original de Negrita Mari fue enviado al museo y expuesto en la mesa de ventas. Se perdieron los moldes que había hecho María y no se le reprodujo posteriormente para su venta hasta que nuevamente se volvieron hacer los moldes para la muñeca que se envió con la colección a Suecia.

Cabe destacar que los dos diseños aportados por las cooperativistas "Negrita Mari" y "Negrita Berta", llevan el nombre de sus hacedoras y ambas son de color negro, con facciones alegres. En los dos casos quedaron expuestas sólo en la mesa de ventas.

4.3.18 Prehispánico y Prehispánica

4.3.18.1 Diseño

La opinión de Belkín respecto a que las muñecas, para ser didácticas deben poder desvestirse causó mucha gracia entre las costureras, a la vez que reforzaba su idea que habían trabajado con las primeras Luchas y Victorias, la Luchapitas y la Sonrilucha de poder cambiarles de ropa.

La labor de investigación llevada a cabo por Belkín, contempló el análisis de las muñecas que actualmente se generan, así como la posibilidad de buscar una propuesta sencilla para su elaboración. Este muñeco, retomó la experiencia de la construcción del cuerpo a partir de diseños que se desarrollaban paralelamente, y de los muñecos anteriores.

Belkín propuso se desarrollara una colección de muñecas y muñecos prehispánicos, con base en una investigación a fondo de la indumentaria de cada personaje. Lo cual tendría que adjuntarse a cada muñeco para conocer la historia del personaje y su indumentaria.

La prehispánica, se interpretó para la exposición de 1986. El adjetivo "prehispánico" fue criticado porque es como aceptar que antes de la conquista no existió una historia propia.

Resulta interesante señalar que es hasta el 2004 que la Antropóloga Ana Karen Allende a propuesta de su esposo, el arqueólogo desarrolló la investigación de personajes prehispánicos y los pone a la venta en el Museo de

Antropología. No conocieron de la propuesta, ni los muñecos de Arnold Belkin.

4.3.18.2 Aproximación biográfica del colaborado

Arnold Belkin
(Canada 1930-Mexico1998)
Artista plástico y muralista

Nació en Calgary, Canadá. Desde 1946 radica en México, donde fue maestro de la Academia de San Carlos.

Entre sus exposiciones más significativas que ha presentado a manera individual Belkín, tanto en el país como en el extranjero, se encuentran las de la Academia de San Carlos, México, D.F. (1960); Galería Misrachi, México, D.F. (1967, 1976); Museo de Arte Moderno, México, D.F. (1975); Palacio Nacional de Bellas Artes, México, D.F. (1977); Galería de Ate Vancouver, Canadá (1958); Galería Zora, L.A., U.S.A. (1964); Museo de Arte de Phoenix, Arizona, U.S.A. (1973, 1975); Museo de la Ciudad de Puerto Rico, U.S.A. (1974).

En exposiciones colectivas su participación abarca varios países incluyendo México, entre esta categoría se puede citar exposiciones en: Jerusalén, Israel (1959); Córdoba, Argentina (1960); París, Francia (1965); Cali, Colombia (1969); Nueva York (1976); Liubiana, Yugoslavia (1975); Menton, Francia (1976).

Belkín obtuvo el premio nacional en la exposición La Guerra y la Paz, Dibujos del Grupo de la Nueva Presencia, Salón de la Plástica Mexicana, México, D.F. (1963), así como otros premios en la II y III

Bienal del Grabado Latinoamericano, San Juan de Puerto Rico, U.S.A. (1976).

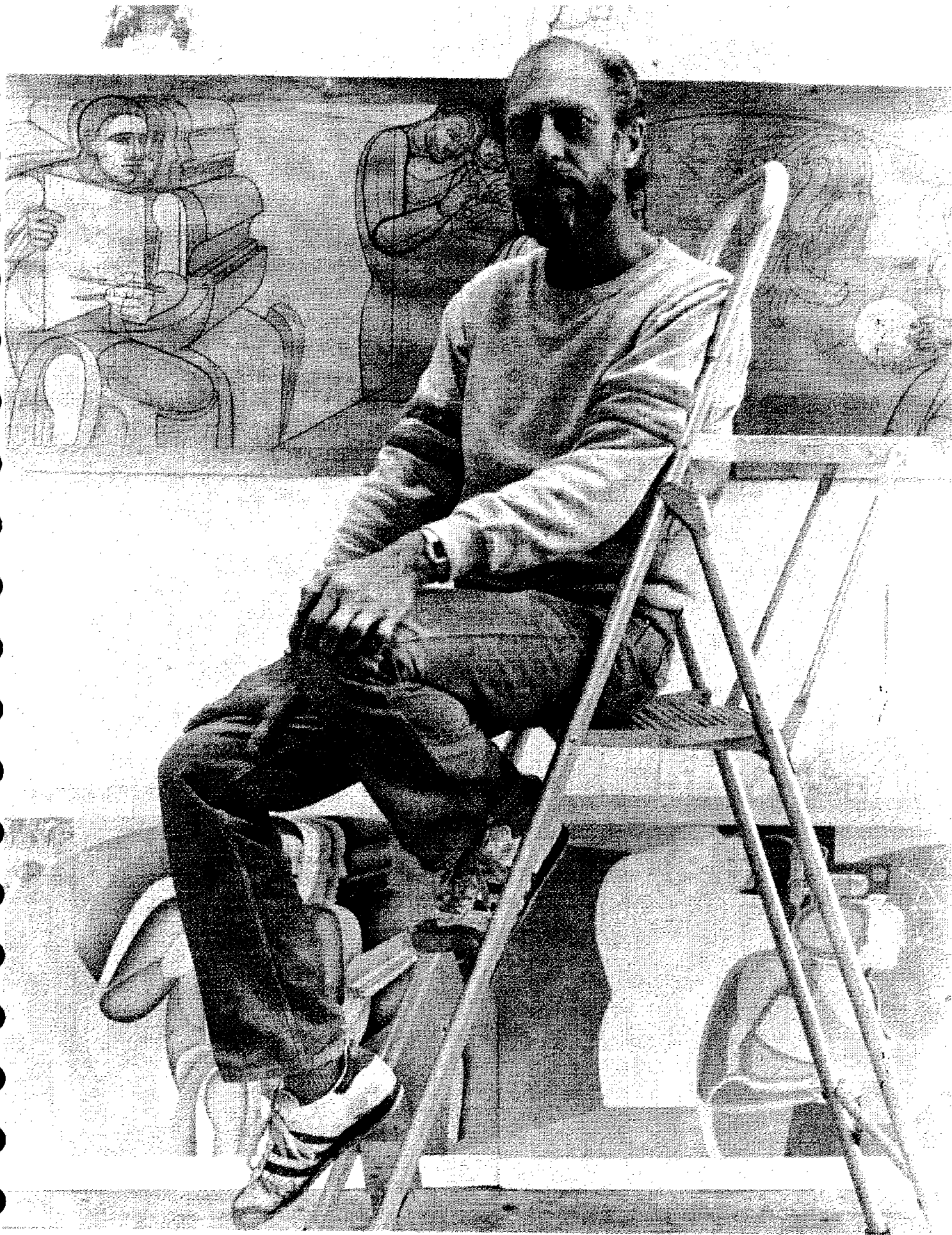
Otra faceta de Belkín es como muralista y algunas muestras de sus obras en esta categoría están tanto en México como en Canadá y Estados Unidos.

Belkín fue uno de los más activos participantes en la Cooperativa 19 de Septiembre. Sus diseños fueron: "Hombre Prehispánico" (85-86); "Mujer Prehispánica" (86-87) y "Arlequín" (87-88).

Belkín, aportó dos diseños, un niño prehispánico y una niña prehispánica. Sin embargo, en la interpretación del niño se le añadieron vellos en el mentón, por lo cual ahora es el Hombre Prehispánico. La interpretación del diseño fue hecha por Teresa Martínez Sánchez (Teresa), quien renunció a la cooperativa a finales de 1988, porque se debían hasta esas fechas más de diez semanas de sueldos y su situación familiar no le permitió resistir para cubrir sus deudas.

El Hombre – Prehispánico expuesto en el museo, portó una indumentaria hecha a partir de retacería donada de pana ancha. Las reproducciones se hicieron con telas de algodón sintético.

Quién donó la retacería de pana, se asombró al acudir al museo y reconocer la tela donada. Comentó que la había guardado por muchos años porque con esa tela hizo las colchas para las camas de sus niños.



4.3.18.3 Ficha Técnica

Hombre y Mujer Prehispánicos

Arnold Belkín

TECNICA	DIMENSIONES
Tina / papel	50.5 x 37.8 cm.

Hombre y Mujer Prehispánicos

Arnold Belkín

DIMENSIONES	MATERIALES					TIEMPO DE ELABORACION
	RELLENO	CUERPO	PEINADO	ADORNOS	DETALLES	
45 X 15 cm.	Algodón sintético 100%	Popelina 100% algodón	Eslambre "El Gato", acilico 100%	Vestido con aplicaciones en tela de fieltro, cintillas, lentejuela	Cara bordada a mano con hilo El Ancla	Una pareja al día, aproximadamente

4.3.18.4 Entrevista

Entrevista⁶⁷ con Arnold Belkín

“Poner nuestro arte al servicio de la solidaridad y del apoyo a una agrupación de trabajadoras, de obreras, es una oportunidad casi insólita para como están planteadas las cosas en el mundo artístico hoy día. Para mí fue un reto hacer este trabajo, y lo hice con mucho gusto.

Yo creo que este proyecto es realmente muy bonito porque junta dos mundos que aparentemente no tienen nada que ver uno con el otro: el mundo de las costureras –esta situación tan lastimosa de explotación y de maltrato que ha existido desde hace años y que necesitó un temblor para ser desenterrada-, y el mundo de los artistas, que si bien no todos nos encerramos en una torre de marfil y a muchos de nosotros si nos interesa que el arte tenga un alcance más allá de un público altamente especializado, no siempre tenemos la ocasión de hacer algún trabajo artístico que realmente alcance un significado social.

Yo en lo personal, lo traté como se diseña un personaje de teatro porque yo también soy diseñador de teatro. Empecé a revisar los muñecos que se venden en las tiendas y vi que casi todos son caritas europeas o caritas gringas; excepto algunos muñecos folclóricos que se venden por ahí, he visto muy pocos juguetes que son realmente juguetes mexicanos, así que inventé un niño y una niña prehispánicos y de algunos códigos que tengo, saqué algunos modelos de trajes que

⁶⁷ Entrevista tomada de la revista Encuentro, México, diciembre 1985

podrían ser fáciles de interpretar para hacer un juguete de vestir y desvestir.

Puede ser algo didáctico, porque junto con el traje podría darse una pequeña información sobre en qué código viene, qué personaje es, a qué se dedica, si es cortesano o guerrillero, o rey, o príncipe o funcionario. Yo creo que el proyecto está tomando una forma muy interesante y que va a ser una cosa de alcance popular y un evento cultural al mismo tiempo.”

4.3.19 Pez

Diseño

El diseño propuesto por Alberto Castro Leñero, fue un pez que interpretó Victoria Munive presidente de la Cooperativa en 1985, primero se trató de ir uniendo pedazos de retacería de lycra, pero resultó muy difícil porque la lycra requiere de aguja especial y destreza para manejarla. Sin embargo, gracias al empeño de Victoria se logró unir la retacería de manera adecuada.

La retacería que se utilizó en las primeras reproducciones fue donada por una diseñadora de trajes de baño. Fue una lycra de colores vivos que no se encuentra de venta en el mercado. Posteriormente las reproducciones se hicieron en colores vivos de lycra comercial y se incluyeron algunas piezas que quedaron de la lycra donada. Tiempo después, se encontró una solución muy acertada, se unían tiras largas y delgadas de lycra de un color y se le unía otra tira de diferente color y así sucesivamente. Luego se cortaba la tela unida en contraposición cómo se había unido, resultando con esto tiras con cuadros de diferentes colores. Se volvían a unir contrastando los colores y sobre ésta se ponían los moldes de tal manera que quedarán formando rombos. Esto ahorró mucho tiempo y el terminado se mejoró notoriamente.

Por entonces ya se tenían las primeras máquinas de coser cuando se interpretó el diseño del pez; de otra manera confeccionar a mano la lycra era prácticamente imposible.



El proceso de ir resolviendo la combinación de colores resultó muy creativa gracias al intercambio de experiencias entre los miembros de la cooperativa.

Los detalles de ojos y boca se hacen bordándose a mano, lo cual requiere de aguja especial y sumo cuidado para que no se pique o corra la tela. Al inicio quisieron pintarlos, pero en una prueba se vio que se corría la tinta del plumón y bajaba mucho la calidad, porque se manchaba.

4.3.19.2 Aproximación biográfica del colaborador

Alberto Castro Leñero
(1951)
Artista Plástico

Nació en la Ciudad de México. Estudió Comunicación Gráfica de 1971 a 1974 en la Escuela Nacional de Artes Plásticas y luego Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Gráficas, UNAM, de 1974 a 1978. Fue becado por FONAPAS para estudiar en la Academia delle Belle Arti de 1978 – 1979 en Bolonia, Italia en donde estudio pintura.

Ha trabajado como ilustrador en el Instituto Mexicano del Seguro Social (1973-1974). En el Centro para el Estudio de Medios y Procedimientos Avanzados en la Educación (1974-1975). En el periódico cultural "La Semana de Bellas Artes" del departamento de literatura de INBA. En diversas publicaciones del Fondo de Cultura Económica, en la revista "El Machete" y en la revista: "Chispa", en los Cuadernos para iluminar de la SEP, Ediciones del Ermitaño.

De manera individual ha montado exposiciones en: Galería Pletralata, Bolonia, Italia (1976); Galería San Ángel (1980); Museo de

Belgrave Square, Londres, Inglaterra (1983); Royal May, Londres, Inglaterra (1984); Museo del Chopo, México, D.F. (1984).

Colectivamente sus exposiciones son también numerosas e importantes. En 1982 participó conjuntamente con sus hermanos en la exposición denominada: "Alberto, Francisco, José y Miguel Castro Leñero, Colectiva de Pintura", que fue organizada por el INBA, en el Museo del Palacio de Bellas Artes, México, D.F.

Para la Cooperativa 19 de Septiembre, Alberto Castro Leñero ha participado durante 1985 y 1987 con dos diseños: "Pez" y "Miñito", respectivamente.

4.3.19.3 Ficha Técnica

Pez

Alberto Castro Leñero

DIMENSIONES	MATERIALES					TIEMPO DE ELABORACION
	RELLENO	CUERPO	VESTIDO	PEINADO	DETALLES	
30 X 25 cm.	Algodón Sintético	Lycra acrílica 100%	---	---	Cara bordada a mano con hilo "El hancla", el cuerpo se presenta en parches de varios colores	Tres por día, aproximadamente



4.3.20 Caballo

4.3.20.1 Diseño

José Castro Leñero, pensó en un trabajo sencillo, a partir de un caballito de papel. *"Este es un proyecto interesante porque se comprueba la parte creativa del que hace objetos, a partir del papel; el artista, por su lado, se sale del círculo en que está metido siempre".*⁶⁸

De los primeros donativos recibidos en especie fueron seis costales con desecho de borra y retacería de lana fina en colores beige, café, gris y negro. Alguna borra estuvo manchada de tinta y al rellenar las muñecas se traspasaban y manchó las telas, por lo que se decidió no utilizarla. Sin embargo la retacería de lana resultó ser de excelente calidad y de tamaños grandes entre 20 y 30 cm., aproximadamente. Se utilizó combinando los colores en tiras largas y cortándolas en diagonal para contrastar colores. Primero se unió la retacería a máquina, luego se cortó con los moldes tratando que quedaran de la mejor manera y luego se unió la tela a máquina para posteriormente rellenarla y cerrar a mano.

Únicamente se confeccionó un caballo respetando los colores y las rayas del caballo propuesto en azul, naranja y beige; el cual se expuso en 1986 y no se volvió a confeccionar con esta gama de colores y rayas.

Posteriormente se confeccionaron los caballos con telas compradas en el mercado combinando colores beige, café, blanco y negro.

⁶⁸ Periódico La Jornada, 13 de diciembre de 1985.

El diseñador, al haber propuesto varias alternativas de dibujos sobre una misma estructura, permitió que las costureras intentaran reutilizar material que tenían. Así mismo los ángulos agudos, posibilitaron marcar las telas y cortarlas en la relación propuesta; sin embargo no siempre quedaban bien, por lo que al tratar de resolver los caballos para que rindiera mejor la tela, les permitió encontrar soluciones más acertadas, gracias al intercambio de ideas entre cooperativistas que interpretaban otras muñecas.

4.3.20.2 Aproximación biográfica del colaborador

José Castro Leñero
Artista Plástico

Nació en la Ciudad de México. Estudió comunicación gráfica (1973-74) y Artes Visuales (1975-78) como ilustrador para diferentes instituciones educativas.

Sus exposiciones individuales se han llevado a cabo en: Sala de Exposiciones de la Academia de San Carlos, ENAP – UNAM, México, D.F. (1981); Galería de la Ciudad, Mexicali, B.C., México (1981); Galería "Los Talleres", México, D.F. (1983); Galería "Collage", Monterrey, N.L., México (1983).

En sus exposiciones colectivas destacan las realizadas en: Sala de Exposiciones de la Academia de San Carlos, ENAP – UNAM, México, D.F. (1977); Galería José Clemente Orozco, INBA, México, D.F. (1978); Foro de Arte Contemporáneo, México, D.F. (1979); Palacio de Bellas Artes, Palacio de Minería, Foro de Arte Contemporáneo, Casa de la Cultura de Puebla y Galería del Auditorio

Nacional (1989); Casa de la Cultura de Quito, Ecuador (1981); por nombrar algunas.

José Castro Leñero ha recibido el Primer Premio en Grabado XI Concurso Nacional para Estudiantes de Artes Plásticas, México, D.F., (1976); Mención en el Concurso de Danza, Dibujo y Poesía del Taller Coreográfico de la UNAM (1980); Primer Premio de Pintura en el Segundo Concurso Nacional de Pintura Sahún (FONAPAS, DINA, INBA).

José Castro Leñero apoyó la causa de la Cooperativa 19 de Septiembre cuando decidió participar en 1985 con su diseño: "Caballo" y en 1986 con: "Perro Prehispánico".

Ficha Técnica

Caballo

José Castro Leñero

DIMENSIONES	MATERIALES					TIEMPO DE ELABORACION
	RELLENO	CUERPO	VESTIDO	PEINADO	ADORNOS	
40 X 30 cm.	Algodón Sintético 100%	Paño de diferentes colores	---	---	El cuerpo esta formado por parches de distintos colores	Cuatro por día, aproximadamente

4.3.21 Mujer Parada y Mujer Sentada

4.3.21.1 Diseño

Carla Ripey donó el diseño de una mujer parada y otra de mujer sentada. También donó la tela para el cuerpo y atuendos. La decoración de una de las telas fue pintada a mano por ella, sin embargo no se utilizó porque la pintura hacía rígida la tela y no se lograba la caída requerida para la vestimenta. Además que no se tendría tela de esa calidad para las reproducciones, sustituyéndose la tela por otra de estampado y caída ligera.

Los prototipos y moldes de las ropas y de los cuerpos fueron hechos solidariamente por una experta en la confección de muñecas a mano. Los moldes solucionaron la complejidad de los diseños.

Coordinó e hizo las reproducciones María Tecpan, cooperativista. Los prototipos donados por la persona que solidariamente hizo las interpretaciones y los moldes, se enviaron al museo, por lo que las reproducciones se hicieron sin tener presente el prototipo ni los diseños gráficos, lo cual resultó en una diferencia de calidad y terminados. Posteriormente María Tecpan, acudió al museo para ver los prototipos y así mejoró sus muñecas. Después solicitó se sacaran las muñecas (prototipos) del museo durante el día lunes que permanece cerrado el museo. Y gracias a esto pudo trabajar con los prototipos y mejorar notablemente las reproducciones.

Ripey al acudir a la inauguración de la exposición, se molestó porque no se hubiera utilizado la tela que ella había pintado. Al



informarle sobre los motivos de la sustitución de la tela comprendió el hecho.

Esta experiencia resulta un buen pretexto para plantear la necesidad de coordinación entre las diferentes etapas de un proceso de diseño, desde la ideación, capacitación de los trabajadores, diseño de moldes e interpretación de los mismos, así como de los detalles y acabados.

La liga entre la proyectación y la construcción de los objetos al fracturarse en partes en sí mismas, resultan con pocas posibilidades de estructuración congruentes hacia el todo. Y a veces la modificación de un solo detalle rompe con la armonía total.

4.3.21.2 Aproximación biográfica del colaborador

Carla Rippey
(1950)

Estudio en la Sorbona, Francia, y de 1969 a 1979 en la universidad estatal de New York en donde participo en un programa de educación experimental. Recibió su licenciatura en Artes Liberales. Ha trabajado en diseño grafico, impresión en editorial Alternativa en Boston. En Chile se inicio en el grabado. En México formö parte del grupo Arte Experimental Peyote y la Cía. Ha participado en numerosas exposiciones individuales y colectivas.

4.3.21.3

Ficha Técnica

Mujer Sentada

Carla Rippey

TECNICA	DIMENSIONES
Mixta / cartón	31 x 44 cm.

Mujer Parada

Carla Rippey

TECNICA	DIMENSIONES
Mixta	31 x 44 cm.

Mujer Belloga

Carla Rippey

DIMENSIONES	MATERIALES							TIEMPO ELABORACION
	RELLENO	CUERPO	MEDIAS	BOTAS	VESTIDO	PEINADO	DETALLES	
35 X 15 cm.	Algodón Sintético 100%	Popelina, algodón 100%	Popelina, algodón 100%	Gamuzina sintética 100%	Dracon	Estambre El Gato 100% acrílico	Cara bordada a mano con hilo "El Ancla" incluye un taburete de mimbre	Una cada dos días aproximadamente

Mujer Belloga

Carla Rippey

Dimensiones	Materiales						TIEMPO DE ELABORACION
	RELLENO	CUERPO	BATA	PEINADO	VESTIDO	DETALLES	
45 X 15 cm.	Algodón Sintético 100%	Popelina, Algodón 100%	Tela de poliéster	Estambre "El Gato" 100% acrílico	Dacron	Cara bordada a mano con hilo "El Ancla"	Una por día aproximadamente

Diseño

Por ser una muñeca de color negro y haber sido interpretada por Berta Morales, se le nombró "Negrita Berta". Berta es de piel morena oscura.

El diseño fue presentado en cartulina troquelada con vestido, la cara y el cuerpo de papel lustre de diferentes colores. De acuerdo a los colores propuestos para su confección en tela y el cabello fue hecho en el prototipo con estambre negro, anudado con moños.

Las interpretaciones se confeccionaron con vestidos de telas de diversos estampados en color rojo.

Negrita Berta, lleva una cinta que sostiene entre las manos que dice "costureras en lucha por la Victoria".

La interpretación la realizó Berta en su casa durante jornadas nocturnas de trabajo.

Esta muñeca fue muy solicitada por padres de familia (específicamente los papás) que deseaban obsequiarlas a sus hijas en Navidad y Reyes.

Los papás en varias ocasiones insistieron en adquirir los otros modelos de muñecas pero en color negro.

Esta muñeca al haber sido interpretada por Berta y construida en todas sus etapas permitió que las reproducciones fueran supervisadas por la intérprete.

Sin embargo, al no tener plantilla para marcar los rasgos de la cara se posibilitó cambiar algunos detalles en los ojos y la boca, de acuerdo a quien los bordaba.

Es de destacar que las muñecas negras tuvieron finalmente el nombre de sus hacedoras: Negrita Berta y Negrita Mari.

Una profesora donó el diseño de María Luisa Cordero.

4.3.22.2 Ficha Técnica

Negrita Berta

María Luis Cordero

DIMENSIONES	MATERIALES						TIEMPO DE ELABORACION
	RELLENO	CUERPO	VESTIDO	PEINADO	ADORNOS	DETALLES	
55 X 20 cm.	Algodón Sintético 100%	Popelina 100% color café	Algodón	Estambre "El Gato" 100% acrílico	Encaje, cinturón de satín	Cara bordada a mano con hilo "El Ancla"	Una por día aproximadamente

4.3.23 Lucheira la Prima Brasileira

Diseño

La muñeca fue propuesta por un artista brasileño. Se intentó ponerle un nombre que evocar el lugar de origen del artista. La llegada del dibujo de la muñeca, se logró gracias a que Rogelio Naranjo asistió a un evento de caricaturistas en la Habana, Cuba, invitó a sus colegas para que aportaran un diseño de muñeca para las costureras. Gurchman, caricaturista brasileño envió su diseño a tinta/papel estraza.

La interpretación del diseño gráfico fue hecha a marchas forzadas en el taller y en su casa por Berta Morales, quién dedicó toda su paciencia para la interpretación. Como dato importante, al no poder sacar las proporciones del perro, optó por tomarle medidas a un perro recién nacido y a partir de éste sacó los moldes.

Entre Berta y su comadre jalonearon al perro para que se dejara medir "ahí esta mi comadre para que te lo cuente".

Berta hizo varias interpretaciones de la muñeca y el muñeco del perro, todas ellas de suma complejidad y plena de detalles. Se le tejieron las calcetas y los peinados a las muñecas. Los vestidos, cara, orejas y aretes fueron de diferentes estilos, se seleccionó uno de ellos para su exposición en el museo. Cuando acudieron visitantes a la cooperativa sugirieron que sería muy interesante presentar todas las interpretaciones, para que se apreciara el proceso y trabajo que encierra cada solución final.

Esta muñeca y su perro, para su realización, muestra el potencial creativo desarrollado en toda su capacidad. Al querer respetar las medidas del diseño gráfico y ampliarlas no resultaron proporcionales. Fue necesario buscar datos más precisos en la realidad a través de medir un perro vivo, su tamaño, su textura y colores y resultó evidente el puente entre la proyección y la construcción de los objetos en este caso, además de la gran creatividad para su interpretación.

Por otro lado, la propuesta del público respecto a mostrar el proceso de las diferentes interpretaciones invita a tomar esta sugerencia para posteriores trabajos.

4.3.24 Robotina

Diseño

El diseño gráfico proponía unir tela de retacería. Cuando se llevó a cabo la interpretación, no se contaba con maquinaria que posibilitara dedicar tiempo a la unión de la retacería y no se tenía retacería adecuada; se pensó en una tela que diera la impresión del dibujo. Las extremidades de la muñeca son articuladas por botones. Reproducciones, en tela estampada igual a la muestra o con tela de temporada.

Para su interpretación, se ensayaron diferentes tipos de rellenos.

La artista no quedó satisfecha con la interpretación que se hizo de su diseño. Sin embargo en opinión de muchas personas, el diseño de la muñeca resultó muy atinado, aunque sugirieron que se le pusieran ojos y boca con botones pues se le dejó sólo con cara blanca y sin facciones. Las interpretaciones usaron siempre la misma tela.

4.3.24.2 Aproximación biográfica de Martha Palau

Nació en Albesa, Lérida, España en 1934, realizó estudios en la Escuela Nacional de Pintura y Escultura la Esmeralda. 1955 – 65 estudió grabado con el maestro Guillermo Silva.

Cursó estudios en la Universidad de San Diego en California y especialmente de tapiz en Barcelona, España.

Ha participado en varias bienales del tapiz en México y el extranjero.

4.3.24.4 Ficha Técnica

Robotina

Martha Palau

TECNICA	DIMENSIONES
Dibujo a tinta	61.5 x 26 cm.

Robotina

Martha Palau

DIMENSIONES	MATERIALES		TIEMPO DE ELABORACIÓN
	RELLENO	CUERPO	
60 X 10 cm.	Algodón Sintético 100%	Algodón 100%	Dos al día aproximadamente

4.3.25 Niño Patriota

4.3.25.1 Diseño

Adolfo Patiño donó a la cooperativa un cuadro de un niño patriota con imaginería de escuela primaria en honores a la bandera. Enmarcado en cajón y con reglas de madera como marco.

El diseñado de Patiño fue expuesto en la sala del museo y no se le interpretó. Se le consideró como una obra donada a la cooperativa.

4.3.25.2 Aproximación biográfica del colaborador

Adolfo Patiño
(1954)

Ha desarrollado su trabajo plástico desde 1983 " cada una de las piezas están cargadas de una emoción determinada para poder pensar que lo que hago tiene un valor filosófico; quiero que cuando la gente se encuentre con los objetos les haga pensar, les haga razonar, meditar y se den cuenta que hay cosas que se salvan del Neoliberalismo y que n estamos copiando, o yo no al menos..."

4.3.26 Luchanudos

4.3.26.1 Diseño

“Luchanudos” aportado por Antonio Díaz Flores.

La propuesta original fue mejorada, gracias al trabajo conjunto del artista y las cooperativistas.

La propuesta primera no requería de máquina de coser para su confección, pero al obtener las cooperativistas sus primeras máquinas decidieron coser la ropa de la muñeca a máquina; resultado de ello fue que algunas personas se inclinaban por la reproducción idéntica “sin meterle máquina de coser”. Por otra parte, Díaz Flores, partió de las condiciones incipientes de la cooperativa, cuando no se tenía máquinas, ni experiencia en la costura a mano. Utilizando para su prototipo tela de retacería, la ropa podría variar; sin embargo el público exigía el mismo tipo de tela y estampados.

Las reproducciones, son con blusa de flores pequeñas y vestido a cuadros, la cabellera es trenzada con estambre naranja.

La Luchanudos expuesta en el museo fue sufriendo modificaciones, pues los asistentes a la exposición, querían saber cómo estaba hecha la nariz y esto hizo que le fueran apretando la nariz, así los primeros asistentes se encontraron con una muñeca con nariz boluda y pequeña, y a medida que pasaban más personas y le iban jalando la nariz, terminó siendo larga, por esto algunas personas la clasificaron como “La Pinocha”.

Al surtir los pedidos, la gente recordaba el tamaño de la nariz de la muñeca y demandaban ese mismo tamaño. Se les explicó lo anterior.

Antonio Díaz Flores, hizo una serie de preguntas fundamentales después de leer la convocatoria:

¿Cuántas costureras son? ¿Qué maquinaria tienen? ¿Qué capacitación tienen las costureras? ¿Con qué materia prima y con qué recursos económicos cuentan? ¿En dónde está el taller? ¿En dónde se venderán?

A criterio de las cooperativistas, esta muñeca se adecuó totalmente a las condiciones precarias del inicio y a los requisitos que pedía la convocatoria.

Las primeras reproducciones estuvieron a cargo de Margarita Hernández, cooperativista.

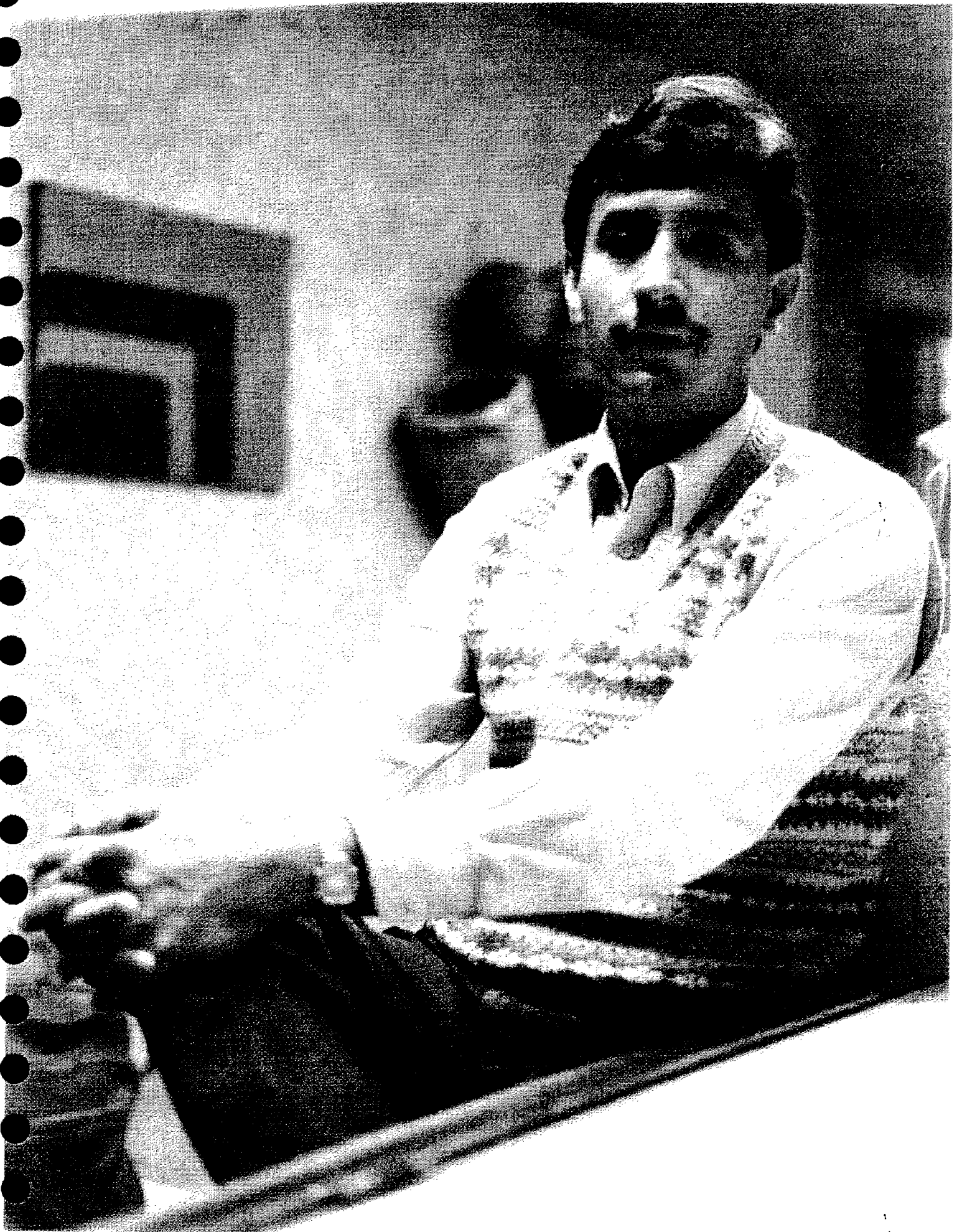
Para fines de la exposición, Díaz Flores entregó el diseño gráfico.

4.3.26.2 Aproximación biográfica del colaborador

Antonio Díaz Flores

(Diseñador Textil, México 1957)

Realizó estudios de arquitectura y maestría en diseño industrial, en la Universidad Nacional Autónoma de México. Trabaja como diseñador textil y en arte aplicado en tapices con fibras naturales y con muñecos. Ha sido acreedor a varios premios nacionales y extranjeros. Ha participado tanto en México como en el extranjero en exposiciones



individuales y colectivas. En 2005 participó en el equipo de diseño del muñeco "Mi Peje".

4.3.26.3 Ficha Técnica

Luchanudos

Antonio Díaz Flores

TECNICA	DIMENSIONES
Plumón sobre papel estraza	38 X 30 cm.

Luchanudos

Antonio Díaz Flores

DIMENSIONES	MATERIALES						TIEMPO DE ELABORACION
	RELLENO	CUERPO	CARA	PEINADO	VESTIDO	DETALLES	
34 X 16 cm.	Algodón Sintético 100%	Manta de cielo algodón 100%	Manta Algodón 100%	Estambre "El Gato" 100% acrílico	Algodón diferentes colores	Cara pintada a lápiz	Una por día aproximadamente

4.3.26.4 Entrevista

Entrevista con Antonio Díaz Flores
Diseñador de "Luchanudos"
24 de febrero de 1986

- ¿Cómo te enteraste de la convocatoria y cuál fue el proceso que te llevó al tipo de muñeca que diseñaste?

Fue a través tuyo (Beatriz Ramírez W.) en la Maestría de Diseño Industrial que estamos haciendo juntos; me comentaste que habían lanzado una convocatoria. Entonces un grupo de compañeros y yo nos pusimos a diseñar una muñeca. Obviamente empezamos a pensar cuál era la situación real por la que estaban pasando las costureras, pero no nos enteramos al principio que el diseño de la muñeca era un poco una muñeca-símbolo que en este caso se le había puesto Lucha o Victoria, porque las costureras estaban en lucha por la victoria.

Llegó el momento en que nos enteramos que se tenía que entregar el día "anterior", y hubieron unos que dijeron yo voy a entregar algo, unos si, otros no; hasta ahí quedo. Posteriormente volví a platicar contigo y me comentaste que la convocatoria se había ampliado en su plazo de entrega. Por mi lado me puse a diseñar una muñeca.

¿Qué fue lo que te planteaste para llegar a este tipo de diseño, cuál fue tu proceso?

Primero antes que comentarte el proceso de diseño, quería decirte que esto fue un reto académico, porque se iba uno a sentar a diseñar algo en que había que tomar muchísimas cosas en cuenta, entre ellas era: aquí empieza el proceso; que las costureras no tenían

nada con qué empezar a hacer esto. Nada: estoy hablando de maquinaria, ni materia prima para empezar a hacerlo. Mi proceso fue el diseñar una muñeca que primero por sí sola se formara. La forma: el cuerpo de la muñeca se diera por sí sola y la idea que se me ocurrió fue hacer de tela de retacería el cuerpo. Y una de las maneras que se podía hacer era anudándola para formar lo que es la cabeza, el cuerpo y las extremidades. Después era vestir esa muñeca, pensé que poco a poco iban a ir adquiriendo, comprando o solicitando como regalo pedacería de tela; por eso tenían que ser elementos simples, hablando de la forma, elementos geométricos: cuadrados, rectángulos, etc., fáciles de cortar. Supuse que si acaso iban a tener hilo y aguja para coserlos. Lo demás, como es el pelo, a base de desechos de estambre.

Tú pensaste un prototipo, ¿Cómo lo hiciste? Tenias ya esa tela en tu caso o te fuiste a buscar algo que fuera más o menos adecuado?

En este caso como yo no sé de estas cuestiones de estambres y telas, con quién fui a asesorarme fue con mi hermana que maneja este tipo de materiales y ella tenía pedazos de tela que le van sobrando, porque se hace vestidos y blusas, también teje y tenía estambres. Entonces le pedí que me los obsequiara y es más, ella me ayudó a hacer algunas cosas, me propuso cómo usar el hilo y la aguja de manera más simple. Yo hice el cuerpo y entre los dos el vestido y el pelo.

Tú primero presentaste la muñeca y mucho después entregaste el diseño gráfico.

Se me hizo más fácil el hacer el prototipo en volumen. Pensé: si son personas que se han dedicado la mayor parte de su vida a

maquilar, a utilizar una maquinaria y hacer algo muy simple, me dije, lo más seguro es que no puedan interpretar los dibujos que se hagan, por muy simples que sean: Pensé que eso iba a suceder.

En el caso de tu muñeca, sucedió que algunas personas acudieron al Carrillo Gil; querían una muñeca idéntica a la expuesta: las mismas telas y los mismos colores de estambre. Entonces tu propuesta era que se hiciera con la retacería que se tuviera. Sin embargo, ante la demanda de muñecas idénticas, se te invitó para que fueras con las costureras en este caso con Margarita, quien confeccionó tu muñeca. ¿Qué sucedió en esa reunión? ¿Varió algo a partir de ese encuentro?

Debo aclarar que parte del diseño era que la muñeca fuera evolucionando, o sea que las costureras a quienes les tocara confeccionarla, pusieran algo de sí y estamos hablando de su carga cultural y todo tipo de cargas, psicológicas y todo por lo que acababan de pasar que era el sismo.

Pero debido a que muchas personas querían una muñeca como el prototipo que yo hice, entonces llegué a donde trabajaban, en ese entonces era el Claustro de Sor Juana, para tratar de darles una idea de cómo la hice. No iba yo con la idea de que la hicieran exactamente igual porque parte del diseño era que evolucionara un poco. Acudí para darles las ideas de cómo la realicé, para que fuera un poco más fácil para ellas llevarla a cabo.

Margarita, quién confeccionaba esta muñeca, y yo, comenzamos a trabajar juntos, para ver como la había yo confeccionado. Dentro de todo, esto, mi idea era que la tela no fuera única, ocupar lo que le llegara, lo que pudieran conseguir; eso era parte del diseño, que no

fuera un determinado tipo de tela, ni color y estoy hablando de todo lo que se utilizó. Entonces, con todas las telas que se tenían ahí, no precisamente rollos de tela, con los pedazos que tenían, comenzamos a trabajar para armar otra y ver si quedaba similar.

Uno de los comentarios es que después de ese proceso, Margarita, fue por cuenta propia al museo, porque quería ver como era la muñeca que tú habías hecho, porque ella la había tenido en sus manos. Si embargo, como se fue al museo, se quedó con una reproducción que hasta la fecha no se sabe quien la confeccionó. Actualmente las muñecas que se reproducen son mucho mejor acabadas que la del prototipo y que las primeras reproducciones. Cuando me la diste, dijiste: *te la dejo desarmada para que la puedan cortar. Creo que si hubiera estado totalmente armada no se hubieran atrevido a descoserla.*

No estuvo totalmente terminada para que hubiera forma de desarmarla y se pudiera observar de qué manera fue hecha.

Esta convocatoria fue hecha muy de prisa, primero una convocatoria para concurso; luego se abrió para diseñar muñecas Luchas y Victorias y todas serían interpretadas. Después de haber visto tú, todas las muñecas, que se interpretaron y confeccionaron, ya desde el diseño o desde el arte, ¿cuáles serían tus sugerencias para posteriores convocatorias?

Este fenómeno que se dio sirvió para que se iniciaran una serie de cuestiones que antes no se habían hecho. Como en este caso específico de las costureras, que ellas tomaran por cuenta propia la implementación de un nuevo estilo de producir. Finalmente ya estaban configuradas como cooperativa e iban a participar en todo el proceso,

desde qué se va hacer, cómo se va hacer, hasta su propio salario, y qué precio va a tener, pasando por todo.

Se me hace interesante, porque se está llegando a diseños bastante buenos. Ahora, para posteriores convocatorias, como lo comenté el día que nos reunimos la costurera y los que diseñamos. Para nuevas convocatorias, que se informara realmente con qué cuentan. Probablemente en ésta no se hizo porque fue muy sacada al vapor y la necesidad de obtener dinero para subsistir. En las subsecuentes informar con qué maquinaria cuentan, qué son capaces de hacer y qué materia prima tienen o saben trabajar. Son de las cosas que se me hacen más importantes de comentar, porque en el caso específico de las muñecas, yo creo que muy poca gente pensó que ellas en ese momento no contaban con nada. Y nada era eso, nada de maquinaria, nada de materia prima y nada de destreza. Y eso también me parece importante, porque ya desarrollaron destrezas que antes ellas no tenían. Antes, se sentaban a una máquina y a coser recto o hacer un tipo de rutinas.

En este caso se habló de una muñeca – símbolo, que las ayudara a adquirir un poco de poder, para poder salir adelante. Y hubieron artistas que diseñaron otro tipo de cosas y estamos hablando hasta de animales que no tenían nada que ver con lo que ellas realmente querían, como una muñeca-símbolo para lograr sus objetivos.

¿Qué otra cosa quisieras añadir a tus comentarios respecto a la confección?

Pienso que el camino a seguir en el caso específico de la confección, es que comience a trabajar con gente que lo haga de

tiempo completo, precisamente para que se sigan desarrollando por sí mismas, ya como cooperativa integrada, primero en el papel. Ahora debe ser a nivel físico industrial. Que se pongan a trabajar ya no a nivel convocatoria, sino que un grupo de ellas se capaciten para que a este nivel empiecen a desarrollar ropa, con otro tipo de mentalidad, con las telas que se tienen ahora a la mano; que no vayan a ser demasiado finas que se tengan que importar como normalmente sucede; con la maquinaria que tienen. Sobre todo que sea ropa diseñada para las características del mexicano y sobre todo con las medidas del mexicano. Porque lo que normalmente se hace en la industria de la confección, es tomar un modelo cualquiera de otro país, más o menos adaptarlo a las dimensiones del mexicano y producirlo y finalmente venderlo y hacerlo moda. Y si le quedó a la gente, pues quien sabe; por eso hay modas que en otros países entre gente con otras características que se les ve muy bien, pero se la pone una mujer mexicana que es baja de estatura y no tan delgada y se ve bastante extraña.

Por ahí es el camino que ellas empiecen a manejar su capacidad para empezar a desarrollar todo esto o finalmente trabajar con gente especialista en el vestido, o si ahora no tienen la capacidad económica para hacerlo, asesorarse. Y evitar un poco el paternalismo que normalmente se maneja en todos los acontecimientos del país. Sí, entiendo, pasaron por algo bastante complejo, no fueron las únicas, pero ya hay que dejar un poco esta actitud que se maneja a todos los niveles.

ASESORAS

El trabajo de asesoría o gestión cultural, se dio a diferentes niveles, tanto de Maria Jiménez Miér Terán como de Beatriz Ramírez W.



4.4.1 Aproximación biográfica

de María Jiménez Mier y Terán

Estudió la licenciatura en Sociología en la Universidad Nacional Autónoma de México y ejerció su carrera en el campo mexicano. Posteriormente regresa a la Ciudad de México para estudiar la carrera de Arte Dramático en el Centro Universitario de Teatro. Actuando por más de 10 años (Fotografía en la playa, Manga de clavos...)

Impulsora de grupos teatrales en comunidades marginadas y teatro en el rescate y promoción de tradiciones culturales.

Estudia su tercera carrera en el Colegio de México, la cual ejerce hasta la fecha: traductora inglés, francés, italiano y alemán.

4.4.2 Entrevista

María Jiménez Mier y Terán
Asesora

María, siendo tú una de las impulsoras del proyecto de muñecas, tengo algunas preguntas que hacerte.

A una distancia de casi veinte años del proyecto, ¿qué consideras más relevante de la experiencia?

Considerando que en aquel momento el sentimiento de desolación y pérdida eran tan extendido y profundo en la sociedad mexicana, tal vez mi comentario resulte un poco frío, pero me parece que el vacío físico e institucional que quedó al descubierto luego de los

sismos del 85 nos abrió una oportunidad valiosísima de participar con toda nuestra creatividad y entusiasmo para tratar de resarcir no sólo las pérdidas del momento, sino hacer algo para aliviar la deuda que este país tiene pendiente con sus sectores más desfavorecidos. Al vernos enfrentados a tanta destrucción generalizada y al constatar en particular las condiciones tan desfavorables e injustas en las que vivían las costureras, nos despertó un impulso vital capaz de superar cualquier reto. En concreto, la vitalidad y la creatividad que nacieron como respuesta a la devastación producida por un fenómeno natural que se agudizó por la ineptitud y corrupción de nuestras autoridades constituyen para mí lo más relevante del proyecto de las muñecas con las costureras. Amén de los logros económicos que derivaron para este sector de trabajadoras

¿Por qué crees que fue exitoso el proyecto?

Porque se sumaron muchos factores. Había un ambiente social que propiciaba la solidaridad; la gente en general tenía ganas de actuar a favor de los damnificados, y en particular de los más desprotegidos; en este caso de las costureras. Algunos lo hacían con trabajo, otros con donaciones económicas, por pequeñas que fueran. Los lazos y puentes que se tendían entre las personas desafiaban el tiempo y la burocracia. Se conseguían soluciones a los retos de un día a otro. Además, como el proyecto era muy original y apelaba a la creatividad, reunió a gente muy talentosa y sensible como fue el caso de cada uno de los artistas que participaron donando sus diseños. Me parece como si, para recuperar cierto equilibrio emocional y psíquico, los integrantes del proyecto hubiéramos apostado a invertir un entusiasmo y creatividad de magnitud semejante, por una parte, a la

devastación y al dolor y, por la otra, a la incapacidad de las instituciones para ofrecer soluciones.

Si volvieras a tener una experiencia semejante ¿qué modificarías del proyecto?

Quizá el elemento más criticable y frágil de esta experiencia fue la disparidad entre los logros que se iban alcanzando y el retraso en la organización y formas de relación entre las costureras. Desafortunadamente, antes del terremoto las costureras no habían emprendido una lucha común y los lazos de solidaridad entre ellas eran bastante débiles. Las oportunidades económicas que les abrieron las muñecas las llevaron a conflictos internos, movidos por ambiciones personales, que eran incompatibles con un proyecto que implicaba tanta solidaridad entre tantas personas. Creo que desde un principio lo advertimos y no pudimos hacer nada para evitarlo. Si hoy volviéramos a vivir el proyecto, francamente no sé si podríamos hacerlo mejor.

¿Fue un juego de muñecas o qué más fue?

Recuerdo que cuando era niña invertía todo mi tiempo, mi imaginación y mi energía en ese universo, quizá por eso lo disfrutaba tanto. En este sentido tal vez la respuesta sea sí, el proyecto fue un juego de muñecas, tan sólo eso y ni más ni menos que eso.

¿Por qué ante la no respuesta de los diseñadores a la convocatoria, decidieron seguir adelante?

Porque ya habíamos embarcado a todo un grupo de costureras y con ellas nos habíamos lanzado a la mar. No había vuelta de hoja. O aprendíamos a remar y a dirigir el timón o nos hundíamos con ellas. No fue fácil, pero lo logramos. Además, la respuesta de los artistas

fue tan divertida y estimulante que pronto nos olvidamos de los diseñadores, salvo de honrosas excepciones.

Finalmente, ante una tragedia ¿por qué muñecas?

- Esa pregunta yo no la puedo responder. Beatriz fue la de la idea. Al principio a mí me parecía un poco incomprensible, pero sin mucha resistencia me dejé llevar por mi intuición. Creo que el término "muñeca" estaba en una posición tan distante del término "devastación" que nos aproximaba a la luz, a la vida, y nos llevaba lejos de la muerte -

¿Cuál fue tu aportación al proyecto?

Como ya te dije, me dejé llevar por mi intuición y le entregué toda la energía que tenía en ese momento. Creo que mi aportación al proyecto fue mi total disponibilidad para realizar cualquier tarea: botear para conseguir fondos, ir a comprar los primeros metros de tela a la Parisina, conectar a los artistas, opinar sobre las interpretaciones de los diseños, hacer contactos con personas e instituciones nacionales y extranjeras que pudieran apoyar el proyecto, hacer presencia en el museo Carrillo Gil, vender y comprar muñecas, y finalmente alegrarme con las costureras o derramar una que otra lagrimita con ellas.

(Septiembre 2004. México)

CAPITULO 5

LUCHA III

Vicente Rojo
Artista plástico
Código abstracto subjetivo

Se le solicitó a Rojo diseñara muñecas costureras que se llamarían Lucha la costurera y Victoria la costurera. Que fueran de tela y fueran muy hermosas.

Se le propuso al artista viera las muñecas que interpretaron las costureras a partir de sus diseños gráficos.

Rojo no aceptó ver las obras para su aprobación porque consideró que lo que realizaran las costureras era totalmente válido y no requerían aprobación suya.

Rojo dijo confiar en la creatividad de las costureras.

El día de la inauguración de la exposición en el museo, el maestro Rojo manifestó su gusto y satisfacción por la interpretación que las costureras dieron a los diseños.

Berta Morales
Costurera
Trabajo concreto objetivo

Primero los diseños gráficos de Rojo pasaron primero de mano en mano entre el grupo de costureras

Se observaron los diseños en silencio y alguien comentó que se trataba de unas "mellizas".

Se fotocopiaron los diseños de Rojo

A partir de las fotocopias se trabajaron varias propuestas de interpretación.

Los primeros moldes de la Lucha III, se obtuvieron a partir de copiar la silueta de las muñecas sobre papel estraza y luego se trabajó la muñeca en partes: cabeza; cuerpo y pies.

Se utilizó retacería de lycra de colores muy vivos y de diseños que no se encuentran a la venta en el mercado.

En las primeras interpretaciones las cabezas de las muñecas no quedaban estables y las costuras eran visibles.

No se sabía como manejar la lycra, porque es un material muy delicado para su confección.

Se jalaba la tela demasiado o se le rellenaba en exceso

Los moldes sobre papel fueron dificultando el proceso.

Se carecía de instrucciones escritas para las reproducciones.

Morales no comprendió en primera instancia que se trataba de muñecas con brazos entrelazados como símbolo de lucha y solidaridad

Fue a partir de una entrevista que le hizo un periodista extranjero que se dio cuenta de lo que estaba interpretando. Antes veía a unas muñecas con un "salvavidas"⁶⁹ o una "dona" entre los brazos.

Antes de la entrevista veía muñecas juntas con muchos pies y muchos ojos.

⁶⁹ Salvavidas: nótese la doble acepción del término de salvavidas en el contexto de ese momento.

Durante la exposición "Una se llama... Victoria". Se encontraron el artista Vicente Rojo y la costurera Bertha Morales. Se emocionaron al conocerse personalmente y fue a partir de esta relación interpersonal en donde compartieron su experiencia en torno a la Victoria III.

Es justamente esta disposición por entender al otro que abrió la posibilidad de comunicación. En primer termino, cuando Morales frente al texto de Rojo intenta interpretarlo, lo que va haciendo es justamente analizarlo desde diferentes perspectivas y desarmar en sus partes el diseño y luego regresar al todo para ir y venir de las partes al todo y del todo a sus partes, camino que le permite ir conociendo también sus propias posibilidades, la de los materiales que deseaba emplear, las posibilidades de uso de los instrumentos de trabajo y enseres de confección. De esta manera Morales fue adquiriendo un conocimiento más profundo del diseño de Rojo a través de intentar "sacar la muñeca en volumen".⁷⁰

Morales en realidad entró en "pláticas" y conversaba con el diseño de Rojo y se le escuchaba decir "¿Victoria, por que no te dejas vestir?"

"Ándale ponte tus zapatitos", "¿A ver como quieres que te peine"⁷¹

Esto en realidad es una conversación consigo misma para comprender su propia obra. Porque, finalmente, crea otro texto, en

⁷⁰ Manera como se referían las costureras para hacer las muñecas propuestas por los artista.

⁷¹ Entrevista a la asesora María Jiménez.

otro lenguaje y en otra situación, es decir un nuevo texto que en nada tiene que ver con el texto de Vicente Rojo.

El diseño de Rojo está hecho sobre papel y realizado con acuarelas, su tamaño, forma, texturas y volúmenes son en plano sobre papel y wash.

La obra de Morales, no tiene ninguna semejanza en tamaño, forma, textura colores, volumen y dimensión con la obra de Rojo. Por lo que ambas obras tienen vida por sí mismas, en el sentido de su creación.

No es que sea una la reproducción de la otra pero con otros materiales.

Aunque la muñeca de tela, digamos que tomo de pretexto a la creación de Rojo.

La construcción de la Lucha III, partió de dejar a la libre interpretación los diseños gráficos aportados por Rojo, lo cual se ubicó en un contexto de excepción donde pasa, de ser una costurera en línea, a la actividad de libre interpretación de obras de arte.

La perspectiva que plantea la cultura como lo que se tiene en mente para interpretar la actividad humana. En este caso, se trató de la transculturación del oficio de la costura y la perspectiva de la actividad artística.

Así, la convocatoria de donde surgieron las normas para participar, fueron superadas. La flexibilidad con que se trató la participación, posibilitó una mayor creatividad en este caso.

La Victoria III fue evolucionando. En la primera exposición se expusieron el diseño aportado por Rojo y la muñeca creada por Morales. En las producciones posteriores a la exposición se tomaron

en cuenta las recomendaciones hechas por el artista. A mi juicio la más importante fue que era válida la interpretación que se hiciera de los diseños.

Aquí cabe señalar que Berta Morales, por su extracción de clase, sí requería de la aceptación del artista hacia su trabajo. Me atrevería a comentar que Morales nunca dejó de pensar que si se aceptó su muñeca fue porque le gustó al artista y no porque cualquier interpretación que hubiera hecho hubiera sido igualmente válida.

1era. Etapa.- Diseño gráfico por una parte y la libre interpretación que se hace de la obra gráfica por parte de una costurera.

No se conocen los protagonistas

Ubicó la acción unilateral al existir una relación sin posibilidades de respuesta.

2º. Etapa.- A partir de la exposición, cuando hay un encuentro no sólo a través de las obras de ambos, sino de un diálogo personal, ubico la acción comunicativa por ser una relación interpersonal en donde se coordinaron planes. Hubo:

- Entendimiento
- Diálogo
- Compartieron conocimientos
- Se produjeron acuerdos
- La posibilidad de respuesta para continuar respetando el trabajo del otro.

Una pregunta que me he planteado constantemente: ¿cuál ha sido la evolución de las muñecas en términos de su significación?

Opino que existe un subsistema de muñecas formado por las muñecas del terremoto. O se podrían plantear que las muñecas diseñadas por Rojo, en sí mismas fueron formando subsistemas por colección.

Por otra parte, al investigar sobre muñecas de tela en México, encontré personas que me recomendaban indagar sobre las muñecas del terremoto, como unas muñecas que son "diferentes" y se "les puede reconocer" sin decir concretamente a que se refieren.⁷²

A continuación estudiaré la Victoria III para someterla a prueba como texto.

1.- De las características estructurales de la muñeca se analizará con qué características cumple.

a.- TENER EXISTENCIA.- Tiene materialidad. Es tangible, tiene forma, tiene textura, se percibe.

b.- TENER ESTRUCTURA. La estructura mínima como muñeca es de cabeza, cuerpo y extremidades. Presentes de forma evidente o insinuadas. No cumple con un orden de estructura como muñeca. Es interesante ver qué varía el orden estructural aunque tiene cabeza, cuerpo y extremidades. Estas no se encuentran en la disposición tradicional y no cumple con las partes del cuerpo correspondientes a la estructura de muñeca completa. No son totalmente identificables sus partes del cuerpo y extremidades. Variando en número de pies, ojos y cabezas en relación a los cuerpos.

Por ello considero que no tiene congruencia interna como muñeca.

⁷² Entrevista con visitante RT Mayo 2001.

No corresponde estrictamente el número de pies con relación al número de cabezas. Por ser tres cabezas, se esperarían tres pares de pies. Por lo que tampoco cumplió con un orden que la identificara y la hiciera reconocible.

Sin embargo sí se ubican los ojos en la parte de la cara y los pies por debajo del vestido al remate de las extremidades inferiores.

El número de ojos por cabeza son cuatro y no dos. Cuestión que en la obra iconográfica aparece claramente y se le interpreta de igual manera.

La muñeca tiene cuatro ojos por cabeza, por lo que no cumple con un orden que la haga reconocible e identificable como ojos.

C.- TENER UN SIGNIFICADO GLOBAL.-

Nos indica por el número de cabezas que son varias muñecas unidas. Sin embargo no aparecen los cuerpos correspondientes a las cabezas, ni los pies, ni las extremidades superiores completas por pares (dos brazos...).

¿Se trata de mellizas unidas?

Por otra parte, hay que destacar que los diseños de Rojo sólo mostraban a las muñecas de frente, y esto es algo importante porque Morales comentó cómo las imaginó de espaldas. Lo cual la forzó a captar la forma de muñeca total.

Tanto de frente como de espaldas, se perciben 3 cabezas y dos cuerpos de muñecas unidas y el cuerpo de la muñeca del centro no se hace patente, más que a través de los brazos entrelazados en círculo.

Tampoco se distingue el vestido debajo de los brazos hacia los pies. De igual manera en la parte posterior de las muñecas, se percibe

la unión de dos cuerpos y tres cabezas, quedando la muñeca del centro fusionada entre las muñecas de sus lados izquierdo y derecho.

Cabe destacar que desde la perspectiva gestaltiana, existe el principio de completamiento al observa ejemplo un circulo donde falta una parte, la mente lo completa de manera natural. Así aunque le falten algunas partes del cuerpo a la muñeca la mente tiende a completarla.

Por lo que mi propuesta sería someter a prueba en la actualidad la Victoria III. Para lo cual me di a la tarea de mostrar la Victoria III a un determinado número de personas adultas las cuales no supieron de las muñecas del terremoto. El resultado para 2004 fue muy interesante.

Una persona comentó que se trataba de una transmutación genética.

Considero que para valorar la congruencia externa como muñeca, tendría que hacerse un examen de la misma en el contexto actual, esto es, dar la muñeca a cuatro grupos de personas.

- 1.- Niñas de hasta 8 años de edad
- 2.- Mujeres adultas
- 3.- Niños de hasta 8 años de edad
- 4.- Hombres adultos

Entregarles una Lucha III y preguntarles:

¿De que trata el objeto?

Hacer la misma prueba entre personas de comunidades urbanas y otras de comunidades rurales.

Hacer la misma prueba en sectores socio-económicos diversos.

Por otra parte, abrir una clasificación de muñecas por subsistemas determinados por sus funciones como por ejemplo:

Muñecas de trapo y tela por épocas, estratos sociales.

Subsistemas:

Juguetes

Decoración

Arte-objeto

Múltiples funciones

Costurero

Alfiletero

ETAPAS DEL PROCESO DE DISEÑO

1º. IDEACIÓN.- Gráfica, por Vicente Rojo

Del Objeto muñeca, por Berta Morales

2º. PRODUCCIÓN.- Gráfica, Por Vicente Rojo

Del Objeto-muñeca por Berta Morales a partir de la "lectura" del texto de Vicente Rojo.

3º. CONSUMO.- Por compradores. Se consume como muñeca al ser reconocible, al ser sometida al mercado se le cargaron diferentes significados de acuerdo a los subsistemas culturales de:

Juguetes

Decoración

Arte-objeto

Múltiples funciones

Costurero

Alfiletero

En realidad el diseño de la Lucha III, muñeca de Rojo y la muñeca en tela Lucha III es de Morales.

¿Qué tiene que ver cada una de estas muñecas entre sí?

¿Quiénes le adjudicaron que la muñeca Lucha III era una muñeca de Rojo?

¿Quiénes le adjudicaron que la muñeca Lucha III era una muñeca de las costureras en general?

Estas preguntas me resultan pertinentes, porque algo aportaron diferente estas muñecas, porque durante el proceso de mi investigación sobre el tema de muñecas en México, en años posteriores al terremoto, en diversos ámbitos me informaron que existían unas muñecas “diferentes” y poco conocidas que son del terremoto y “se les reconocen”.

Las costureras al interpretar los diseños de Rojo, suponían que lo que se les requería era interpretar “fielmente” sin tener los recursos que desde su punto de vista requerían, esto es los moldes y las instrucciones para la producción en serie.

Por lo que fue justamente en la acción comunicativa que comprendieron que lo que se trataba era que ellas como costureras hicieran las muñecas de la forma como ellas interpretarían las obras gráficas y eso sería lo válido e importante. No se trataba de interpretar los dibujos desde la óptica del diseñador, desde la otra subjetividad (lo cual sería imposible), sino al contrario desde su propia óptica y su propia subjetividad y competencias.

Por lo que visto así el producto muñeca surgido de la acción comunicativa entre diseñador y costurera da en realidad una nueva

muñeca, diferente a la primera expuesta. La cual entra de nueva cuenta a otro ciclo que es: el consumo.

Entra así al horizonte en donde los diseños se expusieron como productos simbólicos que pretendían ser validados en el acuerdo social.

Regresemos al proyecto inicial: la convocatoria a participar en el concurso de diseños para elegir a la muñeca que representara la lucha de las costureras, fue rebasada en los términos planteados y Rojo aportó sus diseños gráficos para que fueran libremente interpretados por las costureras como se ha expuesto anteriormente.

Aunque a los inicios del proyecto se pretendía llegar a una forma "única" de muñeca, con su interpretación o a la interpretación "correcta". Cuestión que si se desarrolla en la dirección unilateral al dar todas las instrucciones y pasos explicando cada actividad y los resultados esperados. En forma clara de que hacer, cómo hacerlo, cuando hacerlo, con que hacerlo etc. Lo cual requiere de los moldes en materiales adecuados, las instrucciones claramente anotadas y se requiere brindar una capacitación para el uso y seguimiento de las instrucciones. Pero aún así, se llega a un momento de acción comunicativa al dar las instrucciones de cómo se espera se realicen las actividades y los objetos, con que materia prima, con que materiales, y que se espera se realice.

La vestimenta de las muñecas, se relaciona de alguna manera con la vestimenta de las personas. Según E. Goffman, la vestimenta puede ser un indicador útil para la identificación social del sujeto que la porta.

Si se toma como un elemento de identificación, es un indicador que permite al observador clasificar en grandes categorías a los sujetos que portan un determinado tipo de vestimenta. La clasificación puede ser por clase social, estatus social o por tipo de oficios que representan o profesión, gustos, género de que se trata.⁷³

En este sentido, el tipo de vestimenta de la Lucha III, entra en contradicción con el oficio de costurera en lucha. Dado que la tela es una lycra de diseño exclusivo que no se encuentra de venta en el mercado. El estampado, calidad de la tela, tipo de diseño textil refiere a un estatus más exclusivo.

Por lo que la tela utilizada para la Lucha III, por su textura, tipo de tela, calidad del material, no corresponde a los utilizados por las costureras en la vida real, en la época, ni tampoco al uso generalizado de este tipo de telas entre las trabajadoras de la confección en ninguna época del año, ni a través de la historia. Se tiende más al uso de telas estampadas de algodón o de fibras sintéticas.

También el tipo de telas por su color y diseño tienden a reflejar los estados de ánimo, nivel socio-económico entre otros factores.

En conclusión:

Cada muñeca Lucha III, entró en relación con las otras muñecas de la misma colección y a la vez se relaciona con las muñecas que han existido en el pasado, según las modas, países, regiones, épocas, tecnología, materiales... Así, la interpretación de lo que es una muñeca ha variado según los criterios, épocas, géneros, procedencias culturales etc.

⁷³ Fouquier, Eric. "La interpretación de la vestimenta Ajena". En: Lecturas seleccionadas en Maestría de Diseño Industrial. Curso de Semiótica de González, Cesar. UNAM. Arquitectura. Posgrado D.I. México 2001.

En el caso de la Lucha III, pretendía tener en cuenta o partir de las propias costureras para su representación dentro de los acontecimientos del terremoto.

El artista se limita a representar muñecas-costureras en lucha, sin ser específicamente su fuente de inspiración las costureras particulares con quienes conversa directamente en un momento dado. Como artista Rojo, propone unas muñecas a partir de su concepción de artista.

La Lucha III, desde el sistema de muñeca no cumple estrictamente con las condiciones de la misma de muñeca para ser jugada, sin embargo dentro del subsistema de arte-objeto es válida.

CAPÍTULO 6

EXPOSICIÓN Y COMERCIALIZACIÓN DE LAS MUÑECAS DE LA COOPERATIVA MEXICANA DE CONFECCIÓN 19 DE SEPTIEMBRE, S.C.L.

6.1. El Museo

Partiendo que el interés de un museo es que exista una comunicación entre la obra y el espectador, decidí indagar el sentido que se le daba al museo, dado que ahí se expusieron las muñecas.

En un sondeo de opinión realizado para conocer que sentido evocaba el museo en 1985.

La pregunta fue planteada como sigue: ¿Qué le evoca la palabra museo en la actualidad?

A continuación resumo las respuestas de cincuenta entrevistados, hombres y mujeres de diversas edades.

Algo que ya pasó hace mucho

Que no hay ruido

Invita al respeto ajeno

Adquirir conocimientos sin mucho esfuerzo

Cansa caminar, pero no se siente, por lo que se ve.

Interesante

Antiguo

Ver algo muy moderno y no gusta, porque no se entiende.

Museo de cosas modernas que no gustan, porque son partes de coches o cosas así.

Sorpresas

Aburrido.

Algo lejano que interesa.

Evoca la primaria

Montón de cosas para verse

En general viejo y a veces interesante

Lejano en el tiempo y la distancia

Donde están las cosas que no se pueden tocar (opinión de un niño)

Hay que comportarse diferente; Seriedad, Solemnidad.

De lo anterior deseo destacar, que aquello que evoca lo viejo o lejano en el tiempo, resulta interesante; sin embargo lo que tiene que ver con lo cercano en el tiempo, resulta aburrido, no se entiende.

La forma en que utilizamos la palabra museo es bivalente. Es frecuente que cuando algo ya no cumple su función se dice "que está para el museo" o sea para mandarlo al olvido o exponerlo como reliquia, que ya no cumple la función para lo que fue creado. Y por otra parte, cuando algo lo consideramos muy preciado, se dice que es una obra "para un museo". En éste sentido significó, para unos, que debe ser visto y gozado por muchos; cuidándolo de manera especial para no ser destruido o tocado.

Para explicarnos, en parte, que el Museo de Arte Carrillo Gil haya expuesto los diseños de los artistas y las muñecas de las costureras, es interesante dar un panorama general a la génesis del "museo" que desean aproximar al hombre con su obra, mediante diferentes alternativas pedagógicas, en donde se ubica a mi parecer al Museo de Arte Carrillo Gil.

La génesis del "museo" parte del origen, desarrollo y consolidación del coleccionismo siendo el coleccionismo un fenómeno típico de las clases dominante que imponen su cultura y su arte, creando a la vez un público demandante de objetos artísticos y producción de objetos.

En Egipto, son los sacerdotes y los príncipes quienes hacen que se instalen talleres de trabajos manuales cerca de los templos y palacios para oficialmente dirigir la producción artística. Cónsules romanos, la iglesia del medievo, la aristocracia del Renacimiento, las monarquías absolutas, la burguesía, han dictado las modas, impuesto los gustos y en si han guiado la historia del arte.

Los objetos como testimonio de un pasado ejemplar; las reproducciones, presuponían una visión histórica de las raíces; los trofeos de campañas militares presentadas como símbolos de victorias, de botines conquistados a otros pueblos. Las exposiciones privadas, el conocimiento de sus propietarios sobre las historias de sus objetos, les otorgaban un prestigio cultural y gusto que va cambiando con la moda y de acuerdo al nivel social, tomándose la "colección" como un indicador de prestigio y de diferencia social. La colección artística se afianza entonces como una buena inversión económica.

Así, el valor importante de tener una serie completa, la firma la obra única, el autor de moda, la primera reproducción de una serie, el original... sientan las bases del mercado del arte en la actualidad.

En Roma, Marco Agripa, aproximadamente en los años 30 A.C., es quien pugna porque las colecciones privadas sean reconocidas como patrimonio cultura de todos.

En épocas más cercanas, es en la segunda mitad del siglo XIX, donde adquiere un nuevo auge el coleccionismo, con la presencia de compradores estadounidenses. Para inicios del siglo XX, son los financieros e industriales de Estados Unidos quiénes, sin entender o conocer de arte, poseen el dinero para comprar a cualquier precio un patrimonio artístico o cultural, para presumir su prestigio frente a Europa, y también reafirmar su identidad. O para evadir el pago de impuestos, vía inversión obras de arte y mantener o incrementar su fortuna, propiciando los museos públicos pero con dirección y administración privadas. Aunque no tenían un proyecto específico de adquisición, todo lo que se pudo expatriar se compró.

Más que un amor por el arte, se evidencia la necesidad de imponerle un precio a los objetos adquiridos, de poseerlo todo, de comprar el pasado cultural de otros pueblos. Se mostraba así su predominio. Resultado de esto fue una diversidad de colecciones desde las clásicas hasta las orientales y precolombinas. Tal fue el caso del estadounidense que a su muerte, se descubrió que era el poseedor de algunos de nuestros códices precolombinos.

El mercado oficial del arte crea un fuerte mercado, a partir del robo que seguimos sufriendo en la actualidad. Recientemente vemos lo ocurrido con el Museo de Bagdad.

En nuestro país, recordemos el robo de los objetos invaluable del Museo de Antropología e Historia en la Ciudad de México a escasos casi tres meses del terremoto de septiembre de 1985.

Es así como las colecciones de objetos: pinturas, mobiliarios, joyas, orfebrería, esculturas, muñecas, son de hecho, saqueadas, llevadas y traídas según el gusto y poder adquisitivo de los

compradores. Desmantelamientos en mercados oficiales (galerías, subastas, reventas, exposiciones que no vuelven a aparecer completas...) o clandestinas, dejan a los objetos fuera de su entorno original, perdiéndose su antigua unidad como colección.

Referente a la colección de muñecas 1985 que estamos estudiando, tanto la colección de las obras gráficas como la de los prototipos de las muñecas, quedan dispersos, al haber presiones de diferentes personas por adquirir obras de algunos de los artistas de su preferencia. Sin percatarse que como colección tienen otro sentido las obras.

Existió el antecedente tomado en asamblea, de que las cooperativistas habían acordado donar las obras al Museo Carrillo Gil, para que quedaran seguras. Sin embargo, nunca llegaron las obras al museo.

Tanto la aristocracia como la burguesía propiciaron la creación de los museos que visitamos hoy en día. Es a principios de nuestro siglo cuando nace el tipo de museos que desean exponer y rescatar la vida y obras de personajes. Gracias al empeño de herederos, estudiosos y familiares que deseaban concentrar las obras de un autor para utilidad pública. Tal fue el caso en 1973 del Museo Van Gogh en Amsterdam, Holanda, nacido gracias a la participación colectiva de que se construyera un museo especial para exponer la obra literaria, gráfica y pictórica de este genial pintor.

En nuestro país, ejemplo de esto son el Museo Frida Kahlo, la Casa Museo León Trosky, el Estudio Diego Rivera y el Museo Rufino

Tamayo; este último donador en vida de sus obras para el pueblo de México.⁷⁴

También surgen museos que desean albergar obras y costumbres populares en vías de extinguirse y formar parte importante del bagaje cultural de los pueblos y a los que se reconoce su utilidad. Un ejemplo: el Museo Nacional de Culturas Populares ubicado en Coyoacán, en la Ciudad de México.

El antecedente de este tipo de museo, se encuentra en el museo estadounidense, el cual pretende ser pedagógico y activo para un público amplio. Así, el Metropolitan Museum de Nueva York (1870) ofrece desde los inicios del siglo antepasado, un boletín informativo de las actividades del mismo: exposiciones temporales, conferencias, conciertos, ventas y una revista enfocada a la enseñanza escolar.

El Museo de la Ciencia de Barcelona fue uno de los pioneros en dejar a un lado las vitrinas y permitir que los visitantes se acercaran a los objetos.

Este tipo de propuesta de museo, es retomada en nuestro país por el Museo de Antropología e Historia en el cual se trata de quitarle al museo ese halo de excepcionalidad e inaccesibilidad que tradicionalmente tiene.

En el museo, nos espera un control de vigilancia, la señalización de un recorrido, la imposición de una distancia para observar lo expuesto, y una serie de actitudes que debemos acatar o que asumimos como son: mantener el silencio, o hablar en voz baja, no hacer ruido al caminar, dejar los bultos grandes en el guardarropa de la entrada, no pasar comiendo, no tomar fotografías con flash, no tocar

⁷⁴ Donación que abrió una importante polémica que se resuelve en 1986.

los objetos expuestos. Todo esto corresponde a lo que comentaron a quienes se entrevistó respecto a lo que les evoca la palabra museo.

Este tipo de ritos, nos dice sobre la distancia que debemos mantener ante las obras, en las salas cerradas al ruido y al viento. Siendo todo un reto a la creatividad el montaje de las exposiciones como en el caso del Museo Franz Meyer en donde ha venido interviniendo con gran éxito, en el montaje de las exposiciones un diseñador industrial en la actualidad.⁷⁵

Para Jorge Wagensberg, director del Museo de la Ciencia de Barcelona, las vitrinas "son un artefacto para proteger al objeto del visitante y al visitante del objeto y sólo permiten utilizar la vista. Pero resulta que la naturaleza nos ha regalado como mínimo cinco sentidos y todos se pueden utilizar en las exposiciones, menos lamer".⁷⁶

También es esta búsqueda de una mayor comunicación entre el espectador y la obra, se debe señalar que existen museos que permiten e invitan a que los asistentes participen en lo expuesto, dándose un ambiente más cercano entre el sujeto espectador y el objeto expuesto. En México tenemos una aproximación de éstos en algunas exposiciones llevadas a cabo en los Museos de Culturas Populares, Tecnológico en Chapultepec y en el Monterrey del Grupo Alfa, y en Papalote, Museo del Niño.

LAS OBRAS EN EL MUSEO.- En un museo las obras entran en un conflicto externo e interno.

⁷⁵Rivero Borrel, Héctor Conferencia "Innovación y Diseño Museográfico en el Museo Franz Meyer", En: Encuentro el diseño y la cultura de la innovación. Nuevos desafíos en el siglo XXI. UNAM, Arquitectura, Posgrado de DI, 14 de mayo, 2003.

⁷⁶Erika Montaña Garfías, "El papel del científico es seducir y llevar el saber a los legos". México. En: La Jornada Sección Cultural. , sábado 31 de mayo, 2003.

El cambio de su ubicación física, el haber sido creadas para un uso que ya no es y asignarles otra función que es en el museo.

En nuestro caso, las muñecas se crearon como un proyecto de emergencia y resistencia para inventarse una vida en cooperativa. No es la contemplada en el proyecto inicial la presentación de las obras en un museo.

Las obras demandan vitalidad; esto es, un espectador activo. Por supuesto que debe haber un espectador dispuesto, al menos, a querer observar lo expuesto. Y si además desea tener mayor información o preguntar sobre varios aspectos de la obra en exposición, esto hace más dinámica su participación como espectador. Así, a través de preguntar por la manufactura de las muñecas llega a saber ¿cómo se hicieron? y ¿quiénes las hicieron?... Los espectadores se tornaron en personas activas.

La cualidad intrínseca de la obra está determinada por la necesidad de su creación, pero también por su capacidad de transformación utilitaria y por la multiplicidad de sus mensajes. Cada diseñador, cada espectador, cada confeccionador e intérprete de las muñecas van interpretando, según su caso, los mensajes en relación al proceso de creación o posesión de las muñecas.

El poder de la comunicación artística puede o no estar relacionada con nuestras actividades fundamentales. Para unos la comunicación artística forma parte de su vida profesional y para otros es algo buscado intencionalmente y no forma parte de sus actividades principales y hasta vitales.

La actitud individual, de placer, delectación es intransferible. Finalmente, al contemplar o adquirir una obra, se da un disfrute que es

único en cada ser humano. En el caso de las muñecas, las preferencias por adquirir algún modelo de ellas o por el hecho de contemplarlas y opinar, lleva a ser en esencia un acto de goce único.

La metamorfosis: Tradicionalmente se ha solicitado apoyo a los artistas para que donen por solidaridad los ingresos de una presentación teatral, canto o concierto, sus obras plásticas. Sin embargo, el tema de las obras y las obras mismas fueron hechos para otros fines...y se les presenta en el museo.

Ahora, la obra de diseño o de arte hecha a solicitud de las costureras, pone al artista frente a su conciencia, de quién es él mismo y su función participativa del diseño y del arte hacia un grupo concreto. Y la obra se vuelve terrenal, por decirlo de alguna manera; más humana, no como producto aislado de un "gran genio", sino como exponente e integrante de este acontecer que rompió nuestra cotidianidad: el terremoto.

Por fortuna, el que el artista busque vinculación con el acontecer social, no es nuevo, al menos en nuestro país. Los muralistas de los años veintes del siglo pasado, plantearon un arte público y los llamados "Los Grupos" en los años '70s, también del siglo pasado, tuvieron la intención de una comunicación con el pueblo. Sin embargo, en esta ocasión, fue una cooperativa de mujeres costureras la que hace un llamado a un proyecto concreto: solicitar diseños de muñecas-costureras, La Lucha y La Victoria.

Museo de Arte Carrillo Gil

El Museo de Arte Carrillo Gil se encuentra situado en el Sur de la Ciudad de México, en San Ángel. Zona que se caracteriza por ser privilegiada en servicios y cerca de la Ciudad Universitaria, donde se asienta población de clase media y alta. De afluencia de artistas, intelectuales y turismo nacional y extranjero. Es una zona colonial con tiendas, boutiques, restaurantes. No sufrió daños por el terremoto del 85.

El edificio alberga al Museo de Arte Carrillo Gil, fue proyectado precisamente para museo. Cabe señalar que después de la exposición de muñecas (de diciembre de 1985 a enero de 1986), se iniciaron trabajos de remodelación. Se reabrió el 7 de marzo de 1989. Por ello, el museo que se visita en la actualidad, resulta arquitectónicamente diferente al que albergó a la Primera Exposición de Muñecas. La sala de 4 por 8 metros utilizada, que fue el auditorio de la planta baja al fondo, permaneció por varios años sin cambios.

El que arquitectónicamente se hagan modificaciones en un museo, dice de la intención por renovarlo, por actualizarlo. Considero que el Museo Carrillo Gil, se ubica en un tipo de museo que persigue hacer de éste un espacio vivo, dadas las actividades que incorpora, abriendo espacios a la creación y no sólo a la conservación. Como muestra de esto, están los programas culturales que brinda: talleres de pintura y escultura para niños; cursos; conferencias; recitales poéticos y musicales; las subastas de solidaridad llevadas a cabo para la reconstrucción después del terremoto.

A partir de 1987 se abre un pequeño espacio para una librería en la planta baja, especializada en arte, con venta de catálogos sobre exposiciones, carteles, camisetas, ceniceros, y diversos objetos con logotipos de exposiciones artísticas.

6.1.1.1 Espacio de la Exposición: El Auditorio

La palabra auditorio evoca la realización de eventos, y como colorario, asistencia, concurrencia, público, espectadores.

El auditorio del Carrillo Gil, es el lugar del museo donde se abre el mayor número de canales de comunicación para diversos fines, deleite, información, didácticos o socio-políticos. Es aquí en el auditorio donde se desarrollan múltiples actividades que se renuevan constantemente, como los conciertos musicales, con nuevos valores, ciclos de conferencias, presentación de obras y revistas literarias, cine club para adultos y cine club infantil, así como exposiciones de obras plásticas de niños producidas en los talleres para infantes que allí se imparten.

El 14 de diciembre de 1985, a escasos tres meses del terremoto, se inauguró precisamente en este auditorio, la Exposición "Una se llama Victoria..." con muñecas de artistas y costureras.

La exposición estuvo formada por 27 obras de veinte artistas que respondieron solidariamente a la convocatoria de aportar diseños de muñecas para ser confeccionadas por las costureras de la Cooperativa Mexicana de la Confección 19 de Septiembre S.C.L.

Junto a cada obra y diseño original de los artistas y diseñadores, se exponía la muñeca correspondiente confeccionada por las costureras. En la cédula, el nombre de la muñeca y del artista.

Cabe destacar que existieron presiones de diferentes tipos para que no se hablara en los medios de comunicación sobre las costureras. A pesar de las presiones, la directora del Museo Sylvia Pandolfi apoyó totalmente el proyecto de las muñecas.

Carácterística especial de la exposición, fue que se permitió colocar una mesa de información y ventas, donde se presentaron reproducciones de las muñecas expuestas. Se contó además con una libreta para "Apoyos y Sugerencias".

Estela Fernández Guzmán e Imelda Castillo Lozano, ambas costureras, estuvieron presentes atendiendo al público, lo cual permitió un contacto directo entre las cooperativistas y asistentes. Estela e Imelda, además, aprovechaban para dar los últimos arreglos a las muñecas, para cuidar algunos detalles en moños, delantales, accesorios y los acomodaban para que lucieran mejor las muñecas. Ello ayudó a que el público colaborara en ocasiones en esas tareas.

Al no existir una información impresa que ilustrara a los visitantes, surgieron múltiples preguntas. Expondré las más frecuentes.⁷⁷

- ¿Quiénes confeccionaron las muñecas?
- ¿Cuántas conforman la cooperativa?
- ¿Por qué se confeccionaron muñecas y no ropa?
- ¿Qué experiencia se tenía en hacer muñecas y de qué tipo?

⁷⁷ Ramírez Woolrich, Beatriz. "Socioeconomía, Terremoto y Diseño Industrial". México En: Socioeconomía. Maestro Carlos Schaffer. Posgrado Diseño Industrial. UNAM, Arquitectura. DI 1986.

- ¿De dónde se obtuvo el dinero para los materiales? Pues no todo era de retacería de tela.
- ¿Por qué no todas son muñecas-costureras?
- ¿Se pueden comprar reproducciones de todas las muñecas?
- ¿Hasta cuándo se pueden adquirir?
- ¿Cuánto tiempo más durará la exposición?
- ¿Se pueden exportar las muñecas?
- ¿Por qué no se le ha dado más difusión?
- ¿Se puede enviar la exposición a provincia?
- ¿Se abrirán nuevas convocatorias para diseñar nuevas "Luchas" y "Victorias"?
- ¿Se tiene información escrita de todo el proceso de producción?

Las preguntas fueron contestadas personalmente por las cooperativistas y posteriormente se escribió una breve historia de la cooperativa, que se entregó a los representantes de los medios de difusión.

Sobre la mesa, se encontraban muñecas no expuestas en la muestra y éstas fueron las Pioneras "Luchas" y "Victorias", que se habían expuesto anteriormente para su venta en instituciones educativas (Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Pedagógica Nacional, Instituto Politécnico Nacional, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, Escuela de Danza Mexicana, Escuela Héroes de la Libertad) y en jardines públicos (San Ángel y Coyoacán).

La información previa con la que contaron los asistentes fue diversa y los motivos también:

- Aquéllos que visitaron alguna exposición específica del museo y de “paso” entraron a la sala de las muñecas (como lo manifestaron en varias ocasiones)
- Algunos que escucharon en la radio las entrevistas que se les hicieron a las cooperativistas
- Invitaciones a la exposición por medio de Radio Educación
- Invitaciones a la exposición por medio de TV canal IPN
- Quienes se enteraron por medio de carteles que se fijaron en librerías, escuelas, cafés, comercios y museos
- Información entre amigos
- Invitaciones impresas que se enviaron a domicilio o de mano en mano
- Invitación telefónica a quienes habían participado en rifas de muñecas en parques públicos y escuelas
- Invitaciones que se les hicieron a quienes asistían a la cooperativa
- Noticieros de radio y televisión en México y en el extranjero que difundieron la exposición
- Por tarea escolar. Grupos de alumnos de diferentes niveles escolares que fueron enviados para hacer un reporte por sus profesores
- Personas que acudieron a diversas embajadas donde asistieron las costureras a solicitar apoyos financieros o para vender sus muñecas o invitar a la exposición
- Por medio de periódicos y revistas que hicieron entrevistas a las costureras o difundían la exposición
- A invitación de los artistas y colaboradores

Anexo a la presente investigación, una breve síntesis de las noticias aparecidas en periódicos y revistas. Por otra parte, hubo información dada en diferentes países que comentaban los asistentes a la exposición.

En épocas remotas, las imágenes se hicieron para aludir la apariencia de algo ausente. Posteriormente se entendió que las imágenes podían sobrevivir al objeto representado. Las imágenes representaban un aspecto de ese objeto. Con el tiempo, se reconoció que el hacedor de imágenes, plasmaba su visión personal, con esto se captó la forma individual en que se ven las cosas.

Al presentarse el diseño del artista y la muñeca, el espectador podía comprar el diseño iconográfico con la interpretación de manera más "fieri" para ajustarla al diseño. Así, el tratar de interpretar los diseños fielmente, significaba poner la mirada en lo que el artista quería decir, situándose en la perspectiva propia del artista.

Así, para unos, las muñecas fueron una transgresión a los diseños. Para otros, el permitir que "hablaran" o interpretaran las costureras desde su perspectiva, dejaba fluir el modo de ver de un sector de la sociedad, dejando a un lado lo "sagrado" del arte.

De alguna manera, las interpretaciones que hicieron las costureras de los diseños de los artistas y diseñadores, resultan inocentes en el sentido de dejar de lado el currículo del artista, abordar la factura de muñecas, sin experiencia previa en el ramo; todo para subsistir, dejando fluir la creatividad cultural de quienes las confeccionaron. Sin embargo, todo diseño encarnó una forma de ver, esto es, se eligió una forma de diseñar entre una infinidad de posibilidades. Así sucedió también con las hacedoras de muñecas.

LAS REPRODUCCIONES.- Después de ver las muñecas expuestas en la sala, que eran el prototipo, se sitúa uno frente a las reproducciones y advertía lo que "le falta" o qué "le sobra". Se deseaba que las reproducciones fueran idénticas al prototipo. Sin embargo, las reproducciones representaban la estructura y cambian algunos detalles, lo que se analizó en cada caso.

El prototipo, tiene la capacidad de tener una autoridad propia, pues todos los elementos están presentes. Entonces su unicidad radica en ser original de una serie de reproducciones, lo que percibimos como único ya no es lo que muestra su imagen.

En un contexto en que las reproducciones se encontraban en boga, algunos espectadores deseaban reproducciones de muñecas en serie.

"Nosotras al ejecutar el primero decimos ¡que bruto, me salió muy bien! Sin embargo, el segundo vemos que ya nos salió mejor que el otro. Hacemos el tercero y nos salió aún mejor. Y tú ves: dices que estoy haciendo las reproducciones con los mismos moldes y telas. Lo estoy bordando igual y no es cierto, salen todas diferentes si te fijas bien. Siempre en el primero está lo difícil, luego lo siguientes los elaboraste más. Y no me explico en qué pero ya van saliendo mejor cada año. Nosotras le ponemos calidad y todo lo que quieras pero salen diferentes, y no me explico en qué pero cada vez salen mejor. Bueno, con el primero trato de que salga lo mejor que pueda; te tardas mucho en hacerlo y con el segundo, no sé en qué consiste, pero sale

mucho mejor. Nunca te saldrá la segunda igual que la primera que hiciste, aunque las hagas juntas".⁷⁸

Por otra parte, por ser el objeto-muñeca, algo que está presente en nuestras vidas o en alguna etapa de nuestra vida como mujeres, el acercamiento hacia ellas resulta más rápido.

La aproximación con las obras implica una búsqueda personal como espectador. Y esto se ve determinado por la clase social, la información, desconocimiento o conocimiento de costureras, artistas y diseñadoras.

Aunque no se puede generalizar en qué medida la información previa o posterior puede cambiar la imagen, si resultó muy enriquecedor cómo, al abrir el diálogo directo entre los asistentes y las cooperativistas, se hicieron propuestas de interpretación o de confección alternativas. Entrando de lleno al mundo de las interpretaciones, considero que se generó una espiral de creatividad. Por una parte los artistas y diseñadores propusieron su modo de ver a las costureras; por otro lado las costureras interpretaron el modo de ver de los artistas y diseñadores a través de un discurso prácticamente nuevo para ellas. Interpretación que se llevó a cabo a través de sus propios ojos. Luego el público compara las propuestas y da rienda suelta a su imaginación proponiendo otra alternativa de interpretación. También los artistas sugirieron algunas modificaciones y de manera conjunta surgen nuevas propuestas.

La significación de las muñecas se desdobra infinitamente de acuerdo al criterio del espectador, del diseñador, de las costureras, dependiendo de la posición de cada uno en el contexto social, cultural,

⁷⁸ Entrevista Bertha Morales y Mariela Franco, México, 1º de abril de 1989

Falla de origen
Falta la página
277

El Público en la Exposición

6.1.1.2.1 Libro de Visitas

El siguiente listado es una recopilación de las aportaciones que el público hizo a la exposición:

Los niños hicieron referencia de las muñecas que más les gustaron.

Los niños que anotaron sus edades fueron entre los 5 y 10 años

Se reiteran notas sobre "Lucha" de las costureras por su "Victoria".

Las interpretaciones que el público hizo de las muñecas o lo que para ellos simbolizan estas muñecas resulta muy interesante; también la interpretación que se hacen de la exposición misma.

La exposición es importante, por unir a artistas y artesanos en un trabajo que se complementa.

Ejemplo de creatividad fresca para afrontar problemas de siglos.

La base para futuros trabajos conjuntos.

Apoyo para que hagan más exposiciones con más artistas.

Felicitaciones al trabajo artesanal-artístico.

El terremoto les abrió otra forma de realizar su trabajo.

Lástima que haya sido una catástrofe la que abrió la creatividad.

Ingenio y belleza de muñecas.
Evocación a la infancia.
Creación colectiva (rescatista francés)
Porque no sólo las catástrofes unan a artistas, trabajadores y público "culto".
Exposición de protesta y esperanza.
El silencio impuesto fue roto.
Inyección de vida.
La vida inicia en los juguetes.
Testimonio vital al espíritu. Lo importante es lo que representa (visitante de EEUU).
Muñecas que permiten soñar.
Se demuestra que el ser humano es capaz de luchar para sobrevivir.
Porque no termine la producción de muñecas, para ir las coleccionando.
Que se repita la convocatoria.
Rescate de la muñeca de tela frente a las de plástico
Rompe con lo repetitivo.
Un ejemplo para todas las trabajadoras.
Trabajo de equipo.
Trabajo artesano e intelectual.
"Padrísimo", esto de hacer muñecas de los diseños, nunca lo había visto (una niña)
Esta exposición ayuda a cultivar la sensibilidad de niños y adultos.
Ayuda a que la creatividad de los niños crezca.

Me inclino más por los diseños que por las muñecas.
Diseños creativos y su caracterización es una fantasía.
Trabajo de mucha ternura.
Es un buen signo de solidaridad el haber hecho la exposición.
Muñecas incomparables con las comerciales.
Una gran idea intentar poner en unas muñecas la situación
por la que se está pasando.
Es una aplicación "finalmente útil" del arte.
Siento mucho no haber participado.
La presencia de las muñecas en la vida cotidiana: símbolo de
solidaridad.
Creatividad del verdadero mexicano.
Un regreso a la infancia.
Artistas que se preocupan por cultivar a un pueblo.
Talento del artesano mexicano.
Artistas-costureras-mexicanas están con las vivencias
actuales.
No es regalar pescado, sino enseñar cómo pescar.
Juguetes artesanales de gran valor.
Símbolo tipo de producción y venta en cooperativa-
cooperación.
Símbolo de arte, esperanza y solidaridad.
La solidaridad a través del juego y la alegría de los niños.
Amor a la vida.
Reconocimiento a los artistas y la creatividad de las
interpretaciones.
Símbolo de lucha e imaginación.

Las interpretaciones superan a los diseños.
Símbolo de lucha de las mujeres.
Trabajo artístico de la costurera.
Símbolo de la solidaridad que se hizo por los rescates.
Símbolo de un sueño por realizar: Lucha y Luchita.
Proyecto "muy chingón".

En muchos casos, anotaron la o las muñecas que más les habían gustado. Y de manera verbal, las que impresionaron como más creativas fueron las de Vicente Rojo y la de Díaz Flores. Unas por complejidad y simbolismo y la otra por la sencillez de su manufactura.

De las anotaciones en el libro de visitas, intentamos clasificar las referentes a sugerencias, recomendaciones y observaciones:

Faltan más artistas.

Falta más difusión.

Acontecimiento único que no debe perderse de vista.

Qué bueno que no esperaron que "papá gobierno" las salve.

Exponer en talleres de arte y artesanía.

Importante esfuerzo por dar a conocer la lucha de las costureras.

En cada muñeca adjuntar un texto con explicación del origen, autor y sus ejecutoras.

No son muñecas en serie, sino en serio, con sentido social.

Salir a los jardines de arte y bazares a venderlas.

Falta variedad de estilos y tamaños para la venta.

Falta hacerles más promoción

Usen más publicidad.

No se continué con la misma hechura.

Falta que los fabricantes de telas mejoren los colores.

Elaborar más muñecas de cada diseño; tener en bodega un stock.

Extender la muestra y venta; ver la posibilidad de exponerlas y mayor publicidad.

Dar talleres (para confeccionar muñecas) a niños y adultos.

Solicitar más retacería para que las reproducciones sean idénticas.

Se continúe con la línea de muñecas.

Las niñas también pueden hacer muñecas (una niña)

Se recomienda ir a visitar una señora que sabe hacer muñecas.

6.2.1 Los compradores

Durante la venta de muñecas en el museo, entrevisté a varios compradores para saber por qué habían adquirido una determinada muñeca. Las respuestas las resumo como sigue:

Por solidarizarse con las costureras

Porque les agradó la muñeca

Por estar interesado en el diseño de un autor determinado

Por lo ingenioso de la muñeca

Por la firma del autor (artista o diseñador)

Por sus posibilidades económicas

Hubo quienes insistían en comprar una muñeca con la firma del artista asentada directamente en la muñeca. Otros deseaban la firma de las costureras únicamente. Otros se mostraron indiferentes a la firma del artista en la tarjeta adjunta. Además existió un grupo reducido interesado en el original o reproducciones de los diseños gráficos, más no en las muñecas, ni en la relación con las costureras y el terremoto.

Por la cercanía de la Navidad, quienes compraron algunas muñecas, hicieron mención sobre la utilidad de las mismas y su destino.

La meta de todo museo es atraer a una mayor concurrencia y abrir la comunicación obras-público y en este sentido el diálogo directo con las costureras o a través de la libreta de visitas, permitió hacerlo. Para muchos, después de ver la exposición, les facilitó echar andar su imaginación y quedarse con la inquietud de hacer una propuesta de

muñeca o de reinterpretar los diseños a "su" manera y en muchos casos lo comentaron con quienes estaban en la mesa de venta de muñecas.

A MANERA DE EPILOGO

Recordemos que a partir de los sismos de 1985, surgen nuevos protagonistas sociales. Podría decirse que la sacudida física que provocaron los temblores, repercutieron en una sacudida social que lleva a diversos sectores de la sociedad que tradicionalmente no participaban ni se manifestaba a ser protagonistas principales de sus propias demandas.

En este contexto, al tratar de analizar las muñecas de 1985, bajo la perspectiva del diseño centrada en el mercado, en donde todas las etapas del proceso de diseño deben estar totalmente planeadas y controladas, resulta imposible abordar el análisis dentro de estos cánones tradicionales.

La producción de muñecas resulta desde este punto de vista atípico. Dicho de otra manera, las formas organizativas, en el contexto de excepción en que se produjeron las muñecas, resulta fuera del esquema de la planeación tradicional o si se le desea evaluar con los cánones tradicionales del diseño "oficial".

Las nuevas formas de organización, repercutieron también en nuevas formas y funciones de las muñecas. Revisando la historia escrita y testimonios de muñecas del pasado reciente y en la actualidad, las formas de las muñecas son básicamente las mismas y los temas se repiten. Sin embargo, las muñecas de la Cooperativa dieron formas y funciones más abiertas, en realidad se dio espacio para todo. Desde la Duende Coliflor, pasando por las Luchas y Victorias hasta cojín, costureros, decorativas o utilitarias.

Desde este punto de vista, de la diversidad de las formas y funciones de las muñecas, desde la forma organizativa en que se produjeron en cooperativa, y desde la interdisciplinariedad y diversidad de oficios en que se gestaron las muñecas, podría decir que ciertamente le aporta material de estudio y análisis para la teoría del Diseño Industrial.

¿Qué hay detrás de las formas de las muñecas de la Cooperativa 19 de Septiembre? Es tal vez, un concepto diferente de producción de ideación de las muñecas mismas. Desde el fin mismo de hacerlas como un modo de vida, pasando por la organización y el trabajo conjunto con artistas. Donde el trabajo del diseñador apareció más como gestor de diseño o gestor cultural y en algunos casos como el portador de un diseño de muñeca o quien al final del proceso creativo de hacer muñecas racionalizó el proceso: estandarizó moldes, corrigió terminados, recomendó tipos de telas, selecciono materiales para la confección.

Tal vez el sueño dorado de los diseñadores sea saber que destino tuvieron sus diseños y recuperar esa historia personal de los consumidores en relación a los objetos de diseño. La recuperación de las muñecas y de su historia es ya en sí un trabajo importante y hoy en día nos planteamos montar una exposición a 20 años del terremoto, para recuperar la historia de las muñecas a partir de quienes las adquirieron. Trabajo de Arqueología de Productos de Diseño Industrial. Un nuevo aspecto del trabajo para el Diseñador Industrial, la recuperación arqueológica de los productos de diseño, de la industria que los produjo, de los medios y materiales de producción de la sociedad industrial.

El presente trabajo, nos puede brindar pautas para desarrollar experiencias en torno al trabajo del diseño tanto en el ámbito de la formación de los diseñadores, como en la actividad profesional en la industria.

Los gestores son los elementos imprescindibles para planear, dirigir y controlar las organizaciones y actualmente son los que supervisan el trabajo y rendimiento de los empleados.

“La gestión como proceso emprendido por una o más personas para coordinar las actividades laborales de otras personas con la finalidad de lograr resultados de alta calidad que cualquier otra persona, trabajando sola, no podría alcanzar”.⁷⁹

Y entendiendo la calidad como todos los rasgos y características en un producto o en servicios que se “refieren a su capacidad de satisfacer necesidades expresadas o implícitas”.

La producción de las muñecas y el diseño en colectivo de estas y las asesoras, lo ubico por las funciones de las asesoras dentro del proceso de gestión cultural y gestión de diseño, en “la responsabilidad de apoyo al desarrollo productivo y como conformador de la cultura material”, en el sentido que propone Luis Rodríguez; con una responsabilidad social y ética de frente a la sociedad.

⁷⁹ Ivancevich, John M; Lorenzi, Meter; Skinner, Steven J.; Crosby, Philip B. Gestión. Calidad y competitividad. Madrid., Mc. Graw Hill, 1977. p:20-29; 159-163; 755.

CONCLUSIONES

Ante la pregunta ¿Qué haría hoy con los conocimientos del diseño si tuviera que repetir la experiencia, cómo organizaría el proyecto?

Una primera respuesta sería: contratar a un diseñador o hacer un proyecto para imprimir los diseños aportados por los artistas. Y organizar que las costureras produjeran lo que se les asignara: playeras, cojines... Esto es, racionalizar totalmente el proceso, controlarlo, organizarlo de manera tradicional. Sin embargo, considero que hay puntos importantes por destacar, que expondré después de algunas críticas importantes.

Desde la perspectiva de la teoría y práctica del Diseño académico y profesional, las críticas hacia el proyecto de muñecas las podemos centrar en dos espacios principalmente:

No hubo un Diseño para la producción, esto es: "El diseñador colabora en el desarrollo de un objeto-producto hasta que está listo para su producción"⁸⁰

En efecto, el diseño para la producción no se dio. Lo que en realidad aportaron los artistas fueron obras iconográficas, más no diseños para la producción. En ningún caso se dio el nivel de precisión requerido para un control total de lo diseñado a partir de lo que se tenía, con qué se contaba o se podía obtener, cómo, cuándo y para qué: moldes, instrucciones, procesos, tipos de tela, cortes, número de

⁸⁰ Salinas Flores, Oscar. "Historia del diseño ¿Para qué?" México. En: Las Rutas del Diseño. Estudio sobre teoría y práctica. México. Designio, 2003. p: 52

puntadas por cm., tipo de puntadas, número de hilos, estambres, formas, botones...

Unido a lo anterior, tampoco se llegó a reorganizar el proceso en términos de Diseño en etapas posteriores, aunque hubieron intentos de racionalizar el proceso y estandarizar los productos.

Tampoco hubo un Diseño para la comercialización, esto es, cuando “el diseñador colabora en el desarrollo de un servicio para la comercialización de un producto no necesariamente concebido por el diseñador”.⁸¹

Sin embargo, el proyecto original estaba concebido para que los diseñadores industriales participaran para dar respuesta a las necesidades de las cooperativistas; sin embargo, sólo uno respondió al llamado urgente de colaboración y en cambio los artistas plásticos fueron quienes de inmediato desde su oficio de artistas, haciendo algunas concesiones, como hacer anotaciones o recomendaciones para la interpretación de sus propuestas artísticas más no diseños en el sentido en que se interpreta al interior del diseño industrial.

Al intervenir los artistas con sus obras iconográficas, se incursionó más en los aspectos expresivos de la forma, con acento en los aspectos preceptuales y simbólicos de las muñecas. De esta forma, los artistas plásticos no tomaron en cuenta las condiciones materiales de las costureras, ni sus competencias, ni sus recursos económicos, ni todo lo que ha quedado expuesto a través de la presente investigación. (Ver Anexo I).

Así, el diseño para la comercialización tampoco se desarrolló según los cánones oficiales del diseño, esto es: desarrollo de un

⁸¹ Op cit. Salinas Flores, Oscar. Pág. 53

proyecto de diseño para la comercialización de las muñecas. Hasta aquí podría concluir que el Proceso de muñecas no cumplió estrictamente los cánones del diseño; sin embargo, fue un proyecto exitoso que permitió el sustento de las cooperativistas, tener presencia en la sociedad, producir durante cinco años nuevas colecciones de muñecas y ser parte de la producción material a partir del terremoto.

Así, admitimos que no hubo estrictamente una planeación del Diseño. Sin embargo, desde la óptica de una situación de excepción, se abrió un espacio de autoorganización. Me pregunto: ¿se trató de otra forma de hacer diseño, donde las propuestas son colectivas, donde se intentó tomar en cuenta a los múltiples protagonistas en el proceso creativo, donde se valoró la creatividad de los protagonistas del proceso productivo?

Considero que desde esta otra perspectiva, se da voz a quienes no la han tenido. El papel del diseñador se ubica más como:

- Coordinador
- Entusiasmador
- Fuente entre los diversos oficios
- Impulsor

Ello ubica al diseñador no como el protagonista central del diseño de producto, sino como facilitador del proceso creativo colectivo. Digamos más. detrás, cómo coordinador que estimula el trabajo de muchos y desea aprender y compartir sus conocimientos, poniendo al diseño de las formas como una tarea central y colectiva en donde a veces es espectador del proceso y otras informante.

Sin embargo, aún dentro del proceso de producción de muñecas, como se desarrolló, considero que el papel del diseñador podría haber sido muy útil para:

1. Proponer temáticas para diferentes exposiciones
2. Dejaría una etapa de libre aportación a diseñadores y artistas plásticos como en la experiencia del 85
3. Dejaría a elección las formas de trabajo de las obras aportadas tal como se dio en el proceso del 85
4. Organizaría una exposición de todos los diseños iconográficos y todas las interpretaciones
5. Seleccionaría sólo una propuesta a partir de una evaluación con relación a la tecnología existente (materiales, procesos, costos). Evaluar la función de la muñeca y los aspectos expresivos (simbólicos y preceptuales) de acuerdo a la temática acordada
6. Evaluaría los aspectos de comercialización (posibilidades de venta y expectativas del usuario)
7. Promovería un encuentro entre artistas, diseñadores y costureras para comentar sobre el proceso creativo, la colaboración conjunta, los aprendizajes múltiples y los materiales y sus posibilidades, la importancia de la organización colectiva en el quehacer del diseño de muñecas.

Así el trabajo del diseñador no se ve en peligro, sino que adquiere otros matices, otras luces y otras sombras. Una propuesta de diseño, donde los protagonistas del proceso productivo tienen voz, donde la creatividad no está monopolizada por uno, sino que es un

proceso colectivo, donde el diseñador se sitúa dentro de un equipo para facilitar, para enriquecer las propuestas, para formular preguntas inteligentes que permitan mejorar, ampliar perspectivas y panoramas y ayudar a pensar de mejor manera lo propuesto. Cómo informante y facilitador.

¿No es acaso un trabajo de diseño, el crear nuevas formas de organización, o utilizar las formas ya creadas como el trabajo cooperativo o autogestivo, en búsqueda de ganarse la vida creando objetos? O como diría Tessa Brisac "inventarse la vida", es una forma de diseñar, no sólo los productos del diseño, sino eso oculto, eso que no vemos a primera vista, no sólo los productos de diseño, sino lo que conllevan. Esto es, las relaciones en donde, cómo y para que se produce y se diseña lo que se produce.

Honestamente, creo que para la teoría del Diseño, la presente investigación amplía el horizonte del Diseño justamente ahí desde donde se le puede criticar, desde donde resulta más vulnerable desde el Diseño "oficial".

También es importante, sobre todo, hoy en día cuando desde cierta política se desea "desaparecer la historia", señalar que es necesario indagar para rescatar lo que se ha hecho, cómo se ha hecho, por qué se ha hecho. Indagar para rescatar.

Resulta indispensable recordar, dejar testimonios de la historia. Porque con toda su complejidad, el proyecto de muñecas se inspiró en las preocupaciones y debates en la Maestría de Diseño Industrial de la segunda mitad de los años ochenta, en donde la preocupación estaba en que los objetos no son inocentes sino portadores de

intencionalidades, de valores, de relaciones de producción, de significados.

La pasión por la vida, por la creatividad, por buscar nuevas formas de expresión y de interpretación de lo que son y han sido las muñecas en la historia de la humanidad, el proceso de muñecas como se fue dando y los resultados, me recuerda la frase: "pierde más el que pierde la pasión que el que se pierde en sus pasiones".

Jugar con muñecas, entonces, no es sólo un juego.

ANEXO I

CONGRUENCIAS CON EL PENSAMIENTO DE DISEÑO

Análisis de congruencia interna con el pensamiento de diseño.

Niveles de análisis del pensamiento de diseño para el caso de estudio de las muñecas del terremoto.

NIVEL DE ANÁLISIS DEL ENTORNO	Se analizó en lo general y en lo sociológico, más no para el diseño y la producción. Faltó un análisis en lo concreto Faltó un diagnóstico de la capacitación de mano de obra de las cooperativistas. Análisis de los límites y de las posibilidades. Con que tipo de capacitación en diseño de patrones se contaba. Con que tipo de capacitación en la interpretación de patrones se contaba. Con que tipo de capacitación en supervisión para la producción se contaba. Con que tipo de planeación para la organización y distribución del trabajo se contaba.
NIVEL DE TRANSFORMACIÓN MENTAL DEL ENTORNO	El proyecto (convocatoria a diseñadores) fue rebasado. Tampoco se defendió la propuesta fundamental de seleccionar sólo una propuesta para su producción, con base a parámetros de producción y mercado.
NIVEL DE ACCION MATERIAL SOBRE EL ENTORNO	Sólo actuó a nivel de la acción material sobre el entorno, sin haber investigado en lo concreto y específicamente el nivel 1 del análisis del entorno. A excepción de algunos casos del diseño muñecas.
En conclusión no se llevaron a cabo las fases propuestas para el pensamiento de diseño.	

En términos de configuración de la forma a partir del diseño, tomamos los vectores propuestos por Luis Rodríguez Morales: Función, Tecnología, Expresivos y Comerciales.

Como estrategia general, no se dio información que permitiera aportar propuestas tomando en cuenta el vector Función, en sus aspectos de ergonomía, mecanismos. Tampoco en relación a

tecnología para saber con que materiales se contaba y las posibilidades de adquirirlos a que plazo.

El vector expresivo en relación a lo simbólico fue lo que tuvo mayor precisión. Por lo que se inclinaron las propuestas hacia aspectos preceptuales.

ANEXO II

TESTIMONIOS FOTOGRAFICOS



FOTO 1



FOTO 2



FOTO 3



FOTO 4



FOTO 5



FOTO 6



FOTO 7



FOTO 8



FOTO 9



FOTO 10



FOTO 11



FOTO 12



FOTO 13



FOTO 14



FOTO 15



FOTO 16

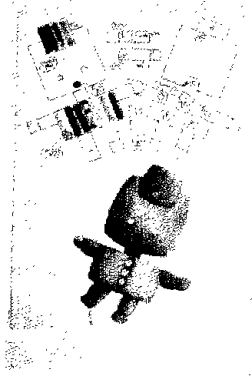


FOTO 17

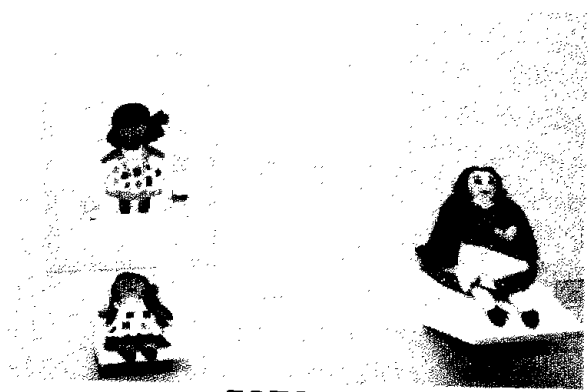


FOTO 18



FOTO 19



FOTO 20



FOTO 21



FOTO 22



FOTO 23



FOTO 24



FOTO 25

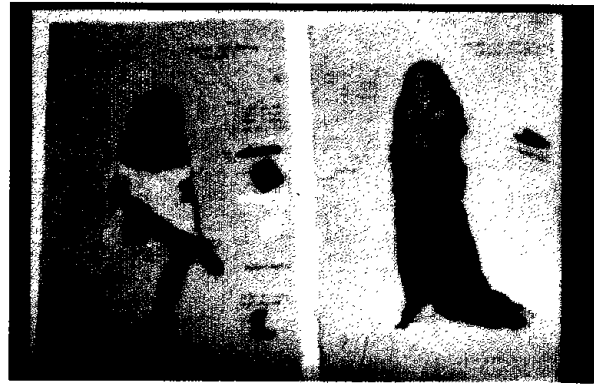


FOTO 26

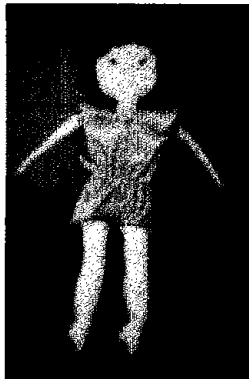


FOTO 27

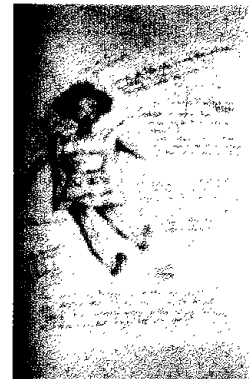


FOTO 28

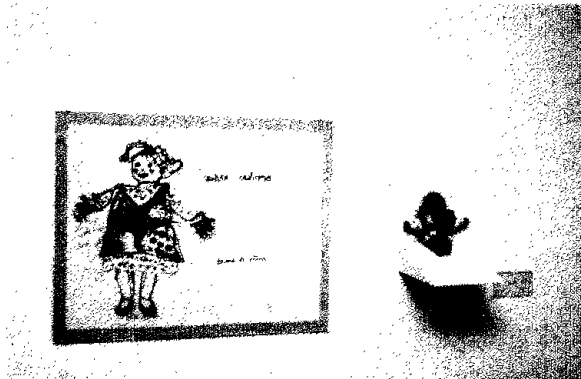


FOTO 29



FOTO 30



FOTO 31

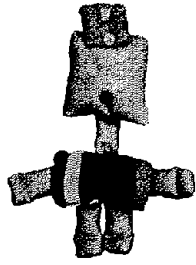


FOTO 32



FOTO 33



FOTO 34



FOTO 35

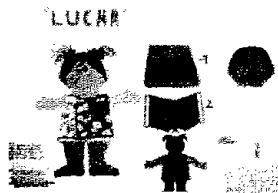


FOTO 36



FOTO 37



FOTO 38



FOTO 39

ANEXO III
CUADRO DE AUTORES Y FORMAS DE TRABAJAR EL
DISEÑO DE MUÑECAS

Fotos

Foto		Autor
1, 2, 3	1985. Marcha de las costureras a Los Pinos.	Anónimo
4, 5, 6	1985. Jardín Hidalgo de Coyoacán. Expo-venta de Luchapitas y rifa de muñecas.	Anónimo
7	Victoria Gorda de Rosa Ofelia Murrieta. Expo-venta de muñecas para reunir fondo para los materiales de confección	Anónimo
8	Lucha Flaca de Hortensia Morales en el kiosko del Jardín Hidalgo de Coyoacán.	Anónimo
9, 10, 11	Fines de semana en el Jardín Hidalgo de Coyoacán. Exposición de fotografías, venta de muñecas e información sobre su proceso de lucha.	Anónimo
12	Luchapitas y Sonrilucha	Primera Plana del periódico Excélsior
13, 14	Exposición de diseños gráficos y muñecas. Costureras de la Cooperativa Mexicana de la Confección 19 de Septiembre. Personalidades cubanas y Julia Tamayo asesora en diseño de la cooperativa. Habana, Cuba.	Anónimo
15	Berta Morales (derecha) explica a María Jiménez (izquierda) cómo se salvó del terremoto.	Beatriz Ramírez Woolrich
16	Antigua muñeca egipcia semejante a la pala para remar en el río Nilo.	Anónimo

Foto		Autor
17	Diseño de Efrén Maldonado. Costurerito. Exposición "Una se llama Victoria..." en el Museo de Arte Carrillo Gil. México. 1985.	Josef Shulte-Sasse
18	Diseño gráfico de Rogelio Naranjo. Lucha Tarahumara muñeca. A la derecha, Victoria Flor de Nochebuena de Sydney Reason. Expo. Museo Carrillo Gil.	Josef Shulte-Sasse
19	Lucheira la prima Brasileira	Torres y Téllez.
20	La costurera de las Hortalizas de Olga Dondé. Exposición en el Carrillo Gil. México D.F. Dic. 1985.	
21	Diseño gráfico de Rogelio Naranjo.	Josef Shulte-Sasse.
22	Prototipo de Sydney Reason. Muñeca Victoria Flor de Nochebuena. Exposición Museo Carrillo Gil. Dic. 1985.	Josef Shulte-Sasse.
23	Sirena Costurero. Diseño y muñeca de Lourdes Almeida.	Josef Shulte-Sasse.
24, 25	Mujer Sentada y Mujer Parada, interpretación de las costureras de la obra de Karla Rippey	Josef Shulte-Sasse
26	Obras de Karla Rippey. Mujer Sentada y Mujer Parada	Beatriz Ramírez W.
27, 28	Victoria Cara de Lunita de Helen Escobedo	Anónimo
29	Luchita Costurerito de Magali Lara	
30	Colección 1985-86 de muñecas de la Cooperativa 19 de Septiembre. Cartelón "Una se llama Victoria..."	Beatriz Ramírez W.
31	Berta Morales, costurera	Lourdes Almeida

Foto		Autor
32	Costurerito de Efrén Maldonado	Torres y Tellez
33	Lucheira la Prima Brazileira	Torres y Tellez
34	Luchanudos de Antonio Díaz Flores	Anónimo
35	Lucha Corazones o Lucha de Noche de Ismael Guardado	Anónimo
36	Lucha costuero de Tere Morán	Anónimo
37	Robotina de Martha Palau	Anónimo
38	Costureras en cociendo en el auditorio de CENCOS	Anónimo
39	Mariela Franco	Lourdes Almeida

ANEXO III
CUADRO DE AUTORES Y FORMAS DE TRABAJAR EL
DISEÑO DE MUÑECAS

ANEXO III: CUADRO DE AUTORES Y FORMAS DE TRABAJAR EL DISEÑO DE MUÑECAS

Técnicas de Representación	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26
Sexo	M	F	F	F	F	M	F	F	F	F	F	F	M	M	M	F	M	M	M	F	M	M	F	M		M
Prototipo		➤			➤		➤																			➤
Tinta	➤					➤	➤	➤	➤	➤		➤					➤									➤
Crayón						➤	➤	➤					➤	➤			➤	➤	➤							
Lápiz													➤	➤							➤					
Bocetos																										
Óleo																										
Acuarela																										
Papel		➤			➤		➤																			
Patrones - Moldes																										
Cartón					➤																					
Cortes directos sobre tela																										
Costureras Interpretan																										➤
	Rojo Vicente	Murrieta Morales	Icaza Silvia	Fernández Bertha	Donde Olga	Naranjo Rogelio	Almeida Lourdes	Lara Magali	Escobedo Helen	Moran Tere	Morales Bertha	Chapa Martha	Castro Lehero Miguel	Maldonado Efrén	Guardado Ismael	Tecpan Maria	Belkm Arnold	Castro Lehero Alberto	Castro Lehero José	Ripey Carla	Anónimo	Caricaturista Brasileño	Palau Martha	Patino Adolfo	Anónimos	Diaz Flores Antonio

REFERENCIAS

- Abelleryra, Angélica. Entrevista a Olga Dondé. En: La Jornada, México, 13 de diciembre, 1985.
- Abelleryra, Angélica. Entrevista a Olga Dondé. En: La Jornada, México, 13 de diciembre 1985.
- "Ahora muñecos que se arrodillan y unen manos para rezar". En: La Jornada, México, miércoles 27 de enero, 1988. p:25
- Alonso, Hernández Nora E. Un museo para todos. México, UNAM, 2004 (Tesis de la Maestría en Diseño Industrial)
- Andrade, Larissa. Barbie life in plastic. En: Internet.
- Appendini, Guadalupe. "Revolucionaria aplicación de la electrónica a la creación: Pavón". En: Excélsior. México 19 de agosto, 1987. p: 1B
- Arroyo García, Sergio Raúl. "Retrato de lo humano en el Arte Mesoamericano". En: Arqueología Mexicana, México. Vol. XI, Núm. 65.; P: 16-21
- "Auditorio: Muñecas. No hay quinto malo. El dolor a la luz". Documento del archivo de la Biblioteca del Museo de Arte Carrillo Gil del INBA, México, D.F.
- Balil, A. "Muñecas Antiguas en Espeña". En: Archivo Español de Arqueología, Madrid, Vol. XXXV. núms. 105 y 106, 1º y 2º semestres, Consejo Superior de Investigaciones Científicas del Instituto Español de Arqueología, 1962, P: 70-85
- Ballinas, Víctor. "Recuperó el Centro Mazahua 10 millones en mercancías". En: La Jornada, México, 17 de agosto 1988.
- Barba de Peña Con. "Tlapacoya: Los Principios de la Teocracia en México". Biblioteca, Enciclopedia del Estado de México, 1980.
- Barros, Cristina y Buenrostro, Marco. La Cocina Prehispánica y Colonial. México; Tercer Milenio, CONACULTA, 2004. P: 10-21.
- Barthes, Roland. Eco, Humberto. Todorow, Tzvetá. Y otros. Análisis estructural del relato. México. Ediciones Coyoacán, 1977.
- Baudrillard, Jean. El sistema de los objetos, 16 ed., México, Siglo XXI Eds., 1999.
- Berger, John. Modos de ver, 6 ed., México, Gustavo Gili, 2001.
- "Bono de Solidaridad" Sociedad Cooperativa Mexicana de la Confección 19 de Septiembre S.C.L. \$100. En: Archivo personal de Beatriz Ramírez Woolrich.
- Boyle, James P. "Las muñecas del temblor" En: ¿Qué Hacer? México, martes 9 de enero, 1990. p: 88.
- Buchner, Dan. "El papel del significado y la extensión en el diseño de productos exitosos". México. En: Las rutas del diseño. Estudios sobre teoría y práctica. México, Designio, 2003. p:
- Campo Cobarrubias. "La perspectiva de género". Conferencia dictada Diplomado de Investigación con perspectiva de género, 7 de

- septiembre. UNAM. Escuela Nacional de Trabajo Social. Centro de Estudios de la Mujer. México, 2001.
- Catálogo de exposición del Museo de Arte Moderno, ¿A qué estamos jugando? Del juguete tradicional al juguete tecnológico? México, de noviembre de 1984 a enero de 1985.
 - Catálogo de Exposición del Conjunto Cultural Hollín Yoliztli, Títeres Compañía Roseta Aranda. Programa de la exposición, México, Sociocultura, DDF. Conaculta. INBA. Mayo-Diciembre 1989.
 - Colazo, Susana. Las "Muñecas" del Chaco. Bs. As., En: Sep. Runa. Partes 1-2, dic. 1971. FFyL. P: 413-425
 - Chanan, Gabriel y Francis, Hazle. Juegos y juguetes de los niños del mundo. Barcelona, UNESCO, 1984. p: 11-125.
 - D'Estrabau, Gilberto. "El tapado visto por Moreno, en un libro y hecho muñeco". En: Excélsior, México, jueves 13 de agosto, 1987. p: 1B.
 - Díaz Flores, Antonio. Catálogo de obras colectivas e individuales. México, s.e./s.f.
 - Díaz Vega, José Luis. El juego y el juguete en el desarrollo del niño. México, Trillas, 1997. P:50-70/100-125
 - "Dos y dos son cuatro y dos son seis: la lucha continúa". En: La Afición, México, 14 de diciembre, 1990. p: 18C
 - "El Esplendor del Barro. Ayer y Hoy". Arqueología Mexicana. Edición Especial. México, 2005.
 - Entrevistas a: Antonio Díaz Flores (1985-1990). México. En archivo personal de Beatriz Ramírez Woolrich.
 - Fouquier, Eric. "La interpretación de la vestimenta ajena". En: Lecturas seleccionadas en maestría de diseño industrial. Curso de Semiótica.
 - Garona, Marina. "Las diferencias entre diseño como arte aplicado, como ciencia y como herramienta de comunicación". En: Antología 1 de diseño. México, Designio. 2001. p:83-93.
 - "Glamour miniatura. Museo Nacional de Mónaco exhibirá la exposición Barbie Fashion 2003-2004. Donde más de 100 de éstas serán vestidas por importantes firma de moda". En: El Gráfico, México, 2 de junio, 2004, p: 2.
 - González, César. UNAM. Arquitectura. Posgrado D.I. México, 2001
 - González Garduño, Beatriz. "Inauguran exposición de muñecas realizadas de modo conjunto por artistas y costureras". En: El Día, México, 13 de diciembre, 1990. (Fotocopia consultada en la Biblioteca del Museo Carrillo Gil, fecha ilegible).
 - Gonzáles Lauck; Rebecca. "La Ventana. Una Gran Ciudad Olmeca". En Arqueología Mexicana. Marzo-Abril 1995. Vol. II Núm. 12. P:38-42
 - González Ochoa, César. "Comunicación y diseño". En: Antología 1 de diseño. México, Designio, 2001. p: 71-82.

- González Ochoa, César. "La cuestión de la identidad". En: Las rutas del diseño. Estudios sobre teoría y práctica. México, Designio, 2003. p: 37-47.
- González Ochoa, César. Imagen y sentido. Elementos para una semiótica de los mensajes visuales. UNAM. México.
- "Gran festejo Mikel Mouse". En: Excélsior. (México), 14 de junio de 1988. p: 9B.
- Gutiérrez de Velasco. "Género, cultura e ideología". 1º de junio. Ponencia presentada en el Seminario la Perspectiva de Género. UNAM. Escuela Nacional de Trabajo Social. Centro de estudios de la mujer. México, 2001.
- Idalia, María. "Muñecas de antaño en una colección que presenta el Museo de Nueva York". En: Excélsior. México 6 de julio de 1986.
- INBA. Boletín de prensa de la exposición. "Dos y dos son cuatro y dos son seis: la lucha continua". Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil. México. 1990.
- Infante Gamma, Vicente. "Cultura e ideología. La Masculinidad". Conferencia presentada el 8 de junio en el Seminario la perspectiva de género. México. UNAM. ENTS. 2001.
- Iturbe, José. "La creatividad naif de las costureras" dos y dos son cuatro y dos son seis... En: jueves de Excélsior, México 4 de enero, 1991. p: 58-59.
- Ivancevich, John M., Lorenzi, Meter y otros. Gestión. Calidad y competitividad. Madrid, Mc. Graw-Hill, 1997. p: 20-29; 159-163; 755.
- Izen, Judith. Ideal dolls, collector's guide. 2 ed., Kentucky, Collector Book, 1999.
- Jiménez Narváez, Luz María. "El pensamiento de diseño. Pensar diseño". En: Antología 1 de Diseño. México. Designio, 2001. p: 33-56.
- Joyce, Rosemary. "Women's Work. Images of Production and Reproduction in the Pre-Hispanic Southern Central America". En: Current Anthropology Vol. 34, Núm. 3, June 1993. P: 255-274.
- Koprivitz, Milena. "Hay que luchar para merecer." Puebla. Discurso en el Día Internacional de la Mujer. Pinacoteca de la Universidad de Puebla. Exposición de muñecas, 1986.
- Lagarde, Marcela. "Una antropología de la mujer" y "La condición de la mujer". En: Antología del Seminario: Perspectiva de género. México. UNAM. ENTS... Centro de Estudios de la Mujer 2001. p: 156. Tomado de: Los cautiverios de las mujeres madre, esposas, monjas, putas, presas y locas. 2 ed. México, UNAM, Edición, México, 1993. p: 59-110.
- "La historia de la moda por medio de las Muñecas. En Excélsior Magazine Dominical, México, 27 de abril, 1986.
- "La Lucha continúa". En: Catálogo de exposición, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, 1990.

- “La quinta exposición de muñecas de trapo en el Museo Carrillo Gil. Las muñecas fueron elaboradas por costureras y artistas”. En: La Afición, México, 20 de diciembre, 1989.
- Landgrave, Sinhue L. Entrevista I en relación a muñecos y muñecas de Ana Karen Allende. Entrevista II en relación a Arqueología Industrial. Tlalpan, 2004.
- Lechuga, Ruth. “Muñecas mexicanas”. México. En: México en el tiempo, México desconocido. INAH. No. 14, 1996. p: 58-65.
- Lesure, Richard G. “The Goddess Diffracted. Thinking about the figurines of Early Villages”. En: Current Anthropology. Vol. 43, Núm. 4 August-October 2002. P: 587-640.
- “Lista de muñecas para el Museo Carrillo Gil” Ciudad de México, D.F., Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil enviada el 13 de noviembre de 1992 (dos hojas)(fotocopia consultada en la Biblioteca del Museo de Arte Carrillo Gil.)
- López Austin, Alfredo. “La composición de la persona en la tradición Mesoamericana”. En Arqueología Mexicana. México, Vol. XI, Núm. 65. P:30-35.
- López Austin, Alfredo. “Los ritos. Un juego de definiciones”. En: Arqueología Mexicana. México. Vol. VI. Núm. 34. P: 4-17.
- Maceda, Edna. “Del dolor a la luz. Una tradición llamada solidaridad”. En: El Universal. México, jueves 28 de diciembre, 1989. (fotocopia consultada en la Biblioteca del Museo de Arte Carrillo Gil (fecha ilegible).
- Margolín, Víctor. “La construcción de una comunidad de investigación de diseño”. En: Antología 1 de diseño. México. Designio, 2001. p: 11-20.
- Margolín, Víctor. “La investigación sobre el diseño y sus desafíos”. En: Las rutas del diseño. Estudios sobre teoría y práctica”. México, Designio. 2003. p: 11-35.
- Martínez. Abracadabra juguete mexicano.
- Martín Mendez, Salvio. “El discurso del libro de texto: una propuesta estratégico-programática”. En: Discurso y sociedad. Vol. 1 (2) Barcelona, 1999. p: 85-104.
- Marx, Carlos. El Capital Tomo I, FCE. México, 1992. p: 546.
- Marx, Kart. “El pago a destajo”. En: El capital. Tomo II, Capítulo XIX, Libro primero, México, Siglo XXI, 1977, p: 671-682.
- ❖ “Revolución operada por la gran industria en la manufactura, la artesanía y la industria domiciliaria”, En: el capital, libro primero, tomo II, México, Siglo XXI, 1977, p: 559-572.
- ❖ “Ejército obrero activo”. En: El capital, tomo III, México, Siglo XXI, 1977, p: 793-795; 801-803.
- ❖ “Sobrepoblación relativa”. En: El capital. Tomo I, México, Siglo XXI, 1988. p: 322-324
- ❖ “Ejército Industrial de reserva”. En: El capital. Tomo II, México, Siglo XXI, 1977, p: 594/610-611. Tomo III. P: 782-805/885-886.
- ❖ Marx, Carlos. El capital. Tomo I, FCE, México, 1992. p: 546.

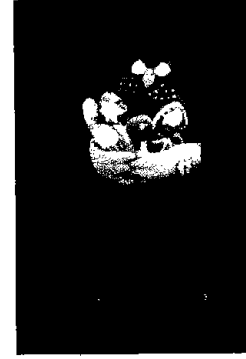
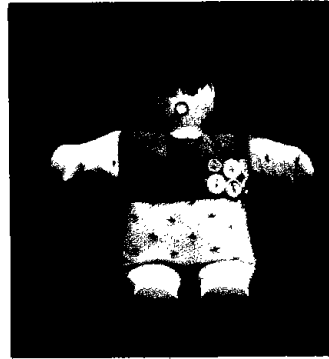
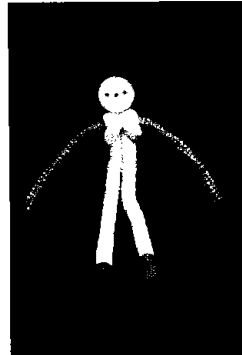
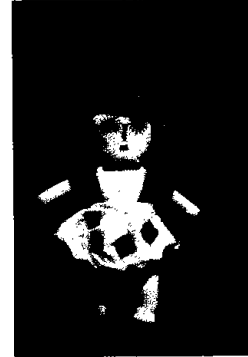
- ❖ Marx, Carlos. "El pago a destajo"
- Melgar, Ivonne. "Festejarán con Barbie los Reyes en los Pinos". México. En: El Metro, lunes 7 de enero, 2002. p: 11.
- Méndez Díaz, Miguel. Elementos para una semiótica del usuario en el Diseño Industrial. México, UNAM, 2004. (Tesis de la Maestría en Diseño Industrial).
- Montaña Garfías, Erika. "El papel del científico es seducir y llevar el saber a los legos". México. En: La Jornada, sección cultural.
- Montoya, Janet. Informe presentado a FAMSI (Fundación para el Avance de los Estudios Mesoamericanos, Inc.) FAMSI, www.famsi.org/98060es7section06.htm.
- Morillo, Augusto. "Descubriendo el diseño". Significa (re) descubriendo usuarios y proyectos. Editado por Buchanan, Richard y Margolín, Víctor. Material de lectura de la Maestría en Diseño Industrial, México, UNAM. s.a.
- "Muestra de muñecas de las costureras de la cooperativa surgida a raíz del sismo del 85. Con diseños de Rojo, Toledo y otros". En: Archivo de la biblioteca del Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil del INBA, México. Fecha ilegible.
- Museos y Galerías. (Fotografía de muñeca) "No hay quinto malo, quinta exposición de muñecas de trapo". Museo de Arte Carrillo Gil. En: Tiempo Libre, México, jueves 18 de enero, 1990. p: 10.
- Nárez, Jesús. Materiales Arqueológicos de Tlapacoya, México, INAH-Serie Arqueología, Colección Científica Núm. 204. 1990.
- Niederberger, Christine. Zohapilco. Cinco milenios de ocupación humana, un sitio lacustre de la cuenta de México. México. ENAP-SEP. Depto. Prehistoria Núm. 30. Colección Científica-Arqueología.
- "No hay quinto malo, muestra de solidaridad. Todo enero, la exposición de las costureras en el Carrillo Gil". En: La Jornada (Fotocopia consultada en la biblioteca del Museo Carrillo Gil (fecha ilegible). México, 1990.
- "Nombre artista, nombre diseño, costo, cantidad, año". En: archivo personal Beatriz Ramírez Woolrich. s.a.
- Olivares, Cecilia. Glosario de términos de crítica literaria feminista. México. El Colegio de México, 1997.
- Pearsall, Ronald. A connoisseur's guide to antique dolls. New York, Todtri Book Publishers, 1999.
- Pearson, Marlys d Mullias, Paul R. "Domesticating Barbie: An Archaeology of Barbie material cultura and domestic ideology". En: International Journal of Historical. Archaeology, Vol. 3 Nol. 4, 1999. p: 225-259.
- Peñaloza, Jorge. "Luce sus medidas". En: Reforma, México. Sección Moda. Sábado 20 de marzo, 2004. p: 10G.
- Perrot, Phillipe. "Elementos para otra historia del vestido" En: Diógenes. Vol. 1, No. 21. 1983. p: 163.
- "Personal vivo de Amal S.A.". En archivo personal de Beatriz Ramírez Woolrich, México, s.a. (Sept. 1985)

- Poniatowska, Elena. "Las costureras". En: Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México, Vol. XLIV, No. 464, septiembre, 1989, p: 29-32.
- Pursley, Joan. "Cross-cultural creations". New Cork. En: Dolls, the collector's Magazine. January/february 1990. p: 48-53.
- Ramírez Woolrich, Beatriz y Jiménez Mier y Terán, María. "Proyecto presentado a la Cooperativa Mexicana de la Confección 19 de Septiembre". México, 25 de octubre de 1985.
- Ramírez Woolrich, Beatriz "Un mismo amor: cerámica y cocina" En: Voces de Coyoacán, Coyoacán de mis sabores; México, Marzo, 2004. Año 0. Núm. 3. Comunicación Social de la Delegación de Coyoacán, Gobierno del Distrito Federal. P: 16
- "Relación de muñecas de la exposición: dos y dos son cuatro y dos son seis. Lista de 24 diseños con título, autor del diseño y nombre de la realizadora". México, en archivo de la biblioteca del Museo de Arte Alvar y Carmen T. De Carrillo Gil, s.a.
- Riveña, Amalia. "Barbie: de prostituta de caricatura a –mujer modelo – moderna y consumista". En: Triple Jornada, México 3 de mayo, 2004. p: 8.
- Rivero Borrel, Héctor. "Innovación y diseño museográfico en Museo Frorz Meyer". En: Encuentro el diseño y la cultura de la innovación. Nuevos desafíos del siglo XXI. UNAM. Arquitectura, postgrado D.F., 14 de mayo 2003.
- Rodríguez Morales, Luis. "Los esquemas para la configuración de la forma en la modernidad". En: Las rutas del diseño. Estudios sobre teoría y práctica. México. Designio. 2003. p: 57-73.
- Rodríguez Morales, Luis. "Uso, abuso y desuso del movimiento moderno". En: Antología de diseño 1. México, Designio. 2001. p: 21-32.
- Rodríguez, Rosa María. "Las muñecas de la esperanza". En: Perfil de la jornada. 7 de noviembre, México, 1985.
- Rodríguez Solís, Eduardo. "Muñecas Mazahua". En: Revista Universidad Autónoma del Estado de México. Nueva Epoca. Núm. 3 Abril-Mayo 1990. P: 37-42
- Rosenberg, Dino. "Entrevista con Vicente Rojo". En: Revista hogar y vida, México. Mayo, 1988.
- Ruiz, Mario Humberto. "De cuerpos floridos y envolturas de pecado". En: Arqueología Mexicana. México. Vol. XI, Núm. 65. P:22-29
- Sahagún, Fray Bernardino. Historia General de las Cosas de la Nueva España. España, Edit. Dastin, 2001.
 Tomo I P: 215-242
 Tomo II Capítulo Primero. Libro Décimo. P: 762-825
- Salinas Flores, Oscar. "Historia del diseño ¿para qué?". En: Las rutas del diseño. Estudios sobre teoría y práctica. México, Designio, 2003. p: 49-56.
- Sánchez, Dolores. "Mujer hasta la tumba". En: Revista Iberoamericana Discurso y Sociedad (Lenguaje en contexto desde

una perspectiva crítica y multidisciplinaria). Barcelona, Vol. 1, No. 2, junio de 1999. p: 61-83.

- Saramago, José. La caverna. Madrid. Suma de letras, 2002. p: 85-86.
- Scheffler, Lilian. Juguetes y miniaturas populares de México. México, FONART/SEP. 1986.
- "Se abrieron muestras" En: Excélsior, México, domingo 3 de diciembre, 1989.
- "Sensacional presentación. Llegaron a México Barbie y los Roqueros". En: Excélsior Magazine Dominical, México 26 de julio, 1987.
- Silva, Patricia. "El género en la sociedad". En: Ponencia presentada el 25 de mayo en el Seminario La perspectiva de género. UNAM. ENTS. Centro de Estudios de la Mujer. México 2001.
- Soberanis, Guadalupe. "Exposición de muñecas en el Carrillo Gil: Dos más dos son cuatro más dos son seis". En: El Nacional, México, 18 de diciembre, 1990. p: 15.
- Soberanis, Guadalupe. "Muñecas de artistas 1985-1990". En: El Nacional, p: (fotocopia consultada en la Biblioteca del Museo de Arte Carrillo Gil (fecha ilegible).
- "Solidaridad con las costureras. Compartir sus muñecas: la Lucha y la Victoria; regalos para Navidad y Reyes". En: Encuentro de la Juventud. México, CREA, No. 23, diciembre de 1985.
- Subset. Dolls & sofá toys. Fun with fabrics easy patterns and directions. Menlo Park, California, Lane publishing Co., 1985. p: 19-46.
- Sygma, "Creaciones de los grandes diseñadores para una muñeca". En: Magazine de Excélsior, México, 29 de abril, 1989.
- Tamayo, Julia. "Inventario de obras plásticas". En: Archivo de la Cooperativa 19 de Septiembre. México, 1990.
- Tamayo, Julia. "Moldes de muñecas y ropa". En: Archivo de la Cooperativa 19 de Septiembre. México, 1990.
- Tanguma, Marta. "Singulares muñecas en apoyo de costureas" México. En: Magazine dominical de Excélsior. 5 de enero, 1986.
- Tate, Carolyn E. "Cuerpo, cosmos y género". En: Arqueología Mexicana. México, Vol. XI. Núm. 65. P: 36-41.
- Tema: gestión cultural, consultado el 01.08.2004. En: <http://www.mural.com/cultural/articulo/366426/>
- The Gazebo of New Cork. The American country catalog. New York, Gazebo, Progress painting. Virginia, 1997.
- "Una se llama Lucha y otra Victoria". En: Archivo de la biblioteca del Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil del INBA, México, (Fotocopia consultada). Fecha ilegible.
- "Visiting Gerry Enger, A dolls and quilts maker of the Gazebo cooperative", New York. En. Personal Archive Beatriz Ramirez Woolrich, 1997.

- Weinberger Weiss, Luciano. "El dilema de México, reconstruir o pagar la deuda externa." En: La Hora, Suplemento Internacional del domingo 13 de octubre, Montevideo, 1985. p: 4 Internacional.
- Witzing. H. Kuhn, G.E. ¿Cómo hacer muñecas? Buenos Aires, Kapelusz, 1973.



Muñecas como objeto de diseño
en los sismos del 85