



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
MAESTRÍA EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS/ INSTITUTO DE
INVESTIGACIONES ANTROPOLÓGICAS

LA TRANSFORMACIÓN DE LA ARTESANÍA TEXTIL A TRAVÉS DE SU
MERCANTILIZACIÓN ENTRE DISEÑADORAS (ES) Y TEJEDORAS EN LOS
ALTOS DE CHIAPAS.

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO(A) EN ANTROPOLOGÍA

PRESENTA:
KARLA PÉREZ CÁNOVAS

TUTOR
DR. JOSÉ RUBÉN ORANTES GARCÍA
PROIMMSE-IIA-UNAM

SAN CRISTÓBAL DE LAS CASAS, CHIAPAS , MARZO DE 2014



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.

Índice

Capitulo I. La transformación de la artesanía textil a través de su mercantilización entre diseñadoras (es) y tejedoras en Los Altos de Chiapas.	3
1.1 Introducción	1
1.2 Planteamiento del Problema.....	3
1.3 Justificación	7
1.4 Objetivos.....	11
1.5 Hipótesis.....	12
1.6 Marco conceptual.....	12
1.6.1 Génesis del concepto.....	13
1.6.2 El artesano en el siglo XVI.....	16
1.6.3 Artesanos en la Nueva España.....	19
1.6.4 El concepto de artesanía en la creación de la nación mexicana	22
1.6.5 La artesanía en los albores del siglo XXI.....	25
1.7 Metodología.....	33
Capitulo II. De tiendas, mercados y telares	37
2.1. Las tiendas de Real de Guadalupe.....	38
2.2. Los mercados.....	44
2.3 Los telares	56
2.4 De antropólogos, indigenismo y patrimonio cultural.....	62
2.5. El <i>jolobil</i> y su mercantilización.....	69
Historia Gráfica de las Redes de intercambio y comercio en Los Altos de Chiapas (1950-1990)	82
Capítulo III. La intervención del diseño artesanal en las comunidades .	83
3.1 Diseñadoras (es) en Los Altos de Chiapas.	90
3.2 El encuentro: ¿Por qué trabajar en comunidades indígenas?	91
3.4. Organización en la producción de la artesanía textil	109
Chamuchic	111
La Milpa.....	118
Pepen.....	122
Corazón Artesanal	129
Maya Kotan	134
El gato con los pies de trapo.....	140
Ayuda a los Artesanos (ATA).....	147
Capitulo IV. Intercambio de saberes y conocimientos tradicionales entre tejedoras, bordadoras y diseñadoras(es). Apropriación y resignificación de la practica textil.	157
Capitulo V. Representación de la artesanía textil, estrategias y discursos.	179
5.1 El Másdedos Bazar como estrategia de mercado y plataforma cultural.	181
5.2 La difusión de la artesanía textil a través de las redes sociales.....	182
5.3 Marcas y Autores: ¿quién es quien?	197
5.4 Mapa: Diseño Artesanal en la región Altos de Chiapas.....	209
Conclusiones	210

AGRADECIMIENTOS

A las tejedoras y bordadoras de Los Altos de Chiapas por permitirme seguir aprendiendo de ellas y compartir sus conocimientos tradicionales.

A los 43 por que me recuerdan lo afortunada y privilegiada que soy de poder acceder a derechos humanos fundamentales y esenciales como lo son la educación y la vida los cuales les fueron negados.

A Isaac, Ariadna, Sofía, Claudia, Herlinda, Érica y Víctor por su amor, apoyo y compañía en todo momento.

A el Dr. José Rubén Orantes García por su confianza, amistad, apoyo y por dejar libre el camino para poder andar en libertad.

A Ana por que tu ausencia duele, pero cada día me recuerda por que escogí este camino.

Capítulo I. La transformación de la artesanía textil a través de su mercantilización entre diseñadoras (es) y tejedoras en Los Altos de Chiapas.

1.1 Introducción

El surgimiento de nuevas experiencias en torno a la práctica textil en años recientes, como lo es la llegada de diseñadoras (es) a la ciudad de San Cristóbal de Las Casas y su incursión en las comunidades y la construcción de iniciativas que vinculan la disciplina del diseño artesanal con los conocimientos tradicionales y práctica textil de Los Altos de Chiapas ha dado origen a problemáticas y fenómenos nuevos vinculados con la práctica textil y las relaciones que existen en torno a ella en la Región II Altos del estado de Chiapas.

La producción, la mercantilización y el consumo de la artesanía textil en Chiapas principalmente en la Región II Altos, como parte de las denominadas culturas de los grupos populares, se ha desarrollado en la actualidad a través de una transformación en gran parte debida al interés de los artesanos y artesanas por mantener, reproducir y renovar su cultura, al tiempo que obtienen ingresos, establecen relaciones externas y ganan prestigio. Además, existen factores como los motivos para comprar artesanías en algunos sectores para los que representa un medio de afirmación identitaria o distinción en el gusto refinado y en la recuperación de lo tradicional; además de la política estatal y la promoción gubernamental que usa lo popular para consolidar la unidad nacional al tiempo que estimula la creación de empleos para disminuir la migración, fomenten la exportación y como estrategia que vincule los productos “típicos” con el sector turístico, (García Canclini, 1989; Novelo, 1993; Ramos Maza, 2004:50-71)

García Canclini ha señalado cómo al tiempo de la reconversión económica y de las políticas gubernamentales, se produce la reconversión realizada por las propias clases populares que adaptan sus saberes y prácticas

tradicionales. Sin embargo, la transformación de la artesanía textil a través de su mercantilización en la Región II Altos ha originado en algunos casos que se invisibilicen los procesos, los creadores y la historia cultural de la artesanía textil o lo que Canclini identifica como procesos en los que las culturas populares parecen haberse desdibujado. Es decir no se explica cómo ha sucedido la transición de lo tradicional-local a lo que en este caso llamaremos tradicional-masivo (García Canclini, 2002:26) proceso que hace desaparecer las diferencias o las características concretas de las culturas populares.

Es por esto, la importancia de entender y explicar la razón por la cual ciertos elementos como la artesanía textil y los derechos sobre las mismas se producen, existen y circulan a través del sistema económico de nuestro país, en cuanto son intercambiados por otras mercancías o usualmente por dinero. Dicha perspectiva enmarca la definición propia del sentido común de **mercancía**: un artículo que posee valor de uso y valor de cambio (Kopytoff, 1986: 89). Sin embargo, la producción de mercancías es también un proceso cultural y cognoscitivo: las mercancías no se producen materialmente como cosas, sino que también están marcadas culturalmente como un tipo particular de cosas. (Kopytoff, 1986:89)

En el caso de la producción textil en la región II Altos, la artesanía textil no solo se produce como una cosa intercambiable solo por dinero, sino que está marcada culturalmente como un tipo particular de objeto el cual refiere a la expresión material de la cultura, que se origina y es parte de un contexto cultural particular, el cual le otorga un uso, una función social y se encuentra contenido dentro de una dimensión simbólica (Turok, 1998:31).

El concepto “artesanía textil” o *jolobil* también tiene acepciones distintas para quienes lo producen y para quienes pertenecen a diferentes contextos culturales. Tejer, en el caso de las artesanas de Los Altos es parte de la vida cotidiana, a través de esta actividad obtienen ingresos para sus familias sin embargo, el significado más importante es el de reconocer a través de esta práctica a sus antepasados, las mujeres tejen por que sus abuelas y madres les transmitieron saberes y conocimientos tradicionales a través del *Jolobil*, es decir del tejido (Ruíz, 2013).

Tejer para las mujeres de los Altos significa la vida misma, su familia, su dinero, su futuro, si no tejieran, como expresan la mujeres, tendrían que depender de alguien más para sobrevivir, algunas tejedoras de la región han encontrado su independencia a través de esta práctica artesanal. Sin embargo, algunos de los conflictos que encuentran en su trabajo, es el de la comercialización y el de la descontextualización de su trabajo, pues mencionan que quienes lo producen no le dan el valor y quienes lo comercializan lo consideran únicamente como una mercancía. Pero en realidad, cada pieza textil elaborada por las mujeres artesanas, tiene su historia y cada vez que una tejedora realiza una prenda tiene un propósito, el de la transmisión cultural.¹

Es así, que la producción de artesanía textil en Los Altos tiene para sus creadores un valor de uso social dentro y fuera de sus comunidades, el cual no refiere únicamente a un intercambio económico simple, pues lo que se intercambia no son únicamente productos o mercancías sino a la vez conocimientos y saberes donde la relación entre culturas y la cultura misma entra en juego. Es así que en la presente tesis se abordará la transformación de la artesanía textil a través de su mercantilización, entre Diseñadoras (es) y tejedoras, analizando dichos procesos y su vinculación con el campo sociocultural y económico.

1.2 Planteamiento del Problema

La producción artesanal contemporánea en México se distingue por una gran heterogeneidad en sus productos, sus formas de organización y sus relaciones sociales en el trabajo, la distribución y el consumo. En la primera década del siglo XXI, el consumo y el gusto por las artesanías han sufrido múltiples transformaciones, su valoración ya no se restringe únicamente a los sectores “cultos que aprecian el arte” o intelectuales que admiran y protegen nuestras raíces y ven en las artesanías manifestaciones de resistencia al capitalismo (Novelo, 1993: 46). Incluso, las artesanías han sido clasificadas en cuatro categorías según el tipo de consumidor: para el turismo masivo-

¹ Entrevista Margarita Ruiz López , 2013. Cooperativa *Spas Joloviletik*.

dirigido; para decorar interiores, para el coleccionista y; para la galería de arte (Turok, 1988).

Sin embargo, actualmente la producción artesanal se ha modificado de acuerdo al tipo de consumidor y estas categorías ya no son las únicas clasificaciones desde las que pueden definirse. En el caso de esta investigación, la clasificación deriva del tipo de consumidor, al considerar la producción de artesanía textil dirigida a sectores de la sociedad que actualmente forman parte de un movimiento emergente de consumo consciente y diseño artesanal independiente hecho en México.

Por ende, los casos de análisis, son los proyectos que hoy día se construyen a través de las relaciones entre diseñadoras y tejedoras, ubicados en la región Altos. Que además forman parte de la plataforma Itinerante de Diseño Textil Independiente “Masdedos Bazar”, cuyo propósito es reunir a los diseñadores, artistas, personas creativas que están explorando, colaborando y apoyando a los artesanos locales del estado de Chiapas. Dicha plataforma es un espacio en el cual, se da a conocer, se exhibe y se oferta artesanía textil contemporánea local.

Una de las características de estos proyectos es la innovación en las piezas textiles creadas, ya que a través del intercambio de conocimientos y saberes así como la aplicación del diseño artesanal los objetos creados resultan sumamente heterogéneos. En ocasiones se inspiran en temáticas particulares de la cultura de donde provienen, o en otras, surgen de la inventiva propia de sus creadores y la comunidad a la que pertenecen. En el caso de las tejedoras, dichos objetos contienen al mismo tiempo la expresión de un modo diferente de vivir y de ver el mundo (Martín Juez, 2002: 23).

En este sentido los diversos objetos creados actualmente, pueden ser calificados por algunos sectores de la sociedad, con una visión esencialista como “objetos que amenazan la calidad tradicional y productos de la mercantilización perversa”. Pasando por los productos que desde una visión nacionalista han sido considerados representativos de la “cultura

popular” por ejemplo, las máscaras, los juguetes de hojalata, huipiles, ollas, figuras de barro, canastos y utensilios de cocina.

Hoy en día, los objetos artesanales como el textil ya no son únicamente bienes que adquieren los turistas como una representación del “mundo exótico” que cumplen la función de “constancias y recuerdos” del viaje a otros países; sino que pasaron a ser objetos de uso cotidiano entre la gente local. En el caso de la ciudad de San Cristóbal de Las Casas se observan comercios destinados a exhibir algún tipo de artesanía como el mercado de dulces de San Francisco, el mercado de Santo Domingo, el andador en la calle de Real de Guadalupe, el nuevo concepto de hoteles boutique, tiendas privadas, restaurantes que exhiben y venden textiles. Empresas turísticas que ofrecen tours con visitas a casas de las tejedoras para que los turistas conozcan el contexto en donde las tejedoras realizan su trabajo; además de los emergentes bazares textiles y páginas web que ofertan la artesanía textil local en un contexto nacional e internacional.

Esto nos habla de que el consumo de artesanías es realizado por sectores más amplios de la población, en los cuales persiste su uso para resaltar un cierto estatus cultural, no sólo por ser un producto elaborado manualmente sino porque ahora tienen mayor peso otros significados como el carácter estético o el ser un objeto funcional y bello a la vez (Ejea, 1998:369-387). Aunque también la innovación en la creación de objetos artesanales, está llevando a ciertos sectores de la sociedad a concientizarse y revalorar el trabajo artesanal, consumir lo natural y local, además de que en esto existe una búsqueda de identidad que tiene que ver con el ser “mexicano” y de esta manera se intenta alcanzar una sensación de pertenencia.

Si seguimos la pista de las artesanías se pueden observar las nuevas paradojas que han surgido en la globalización a través de la producción y el consumo de este objeto considerado como expresión de cultura popular tradicional. Por ejemplo, cuando en la capital de nuestro país, muchos mexicanos dicen adquirir artesanías por ser representativas de “nuestras raíces” y los significados giran en torno a la “identidad nacional” (Ejea, ibíd.) a la par los artesanos y artesanas se movilizan en otros contextos culturales.

En el caso de las tejedoras de Los Altos hoy día crean textiles adecuándolos a lo que actualmente forma parte de su cotidianidad como las figuras de jirafas, cebras, hombre araña y diversos diseños producto del contacto con otras culturas.

Otro elemento que caracteriza hoy la adquisición de artesanías textiles es el hecho de que al mismo tiempo que existe un consumo diferenciado entre los distintos sectores socioeconómicos y culturales evidente sobre todo en la calidad, precio del producto y sitio de venta. El objeto artesanal textil también puede ser visto como el intercambio de conocimientos, saberes y formas de ver el mundo, tal es el caso de la producción de la artesanía textil entre diseñadores y tejedoras, que hoy día nos acercan a esta mirada.

En este sentido los intercambios e interacciones entre la economía nacional de mercado y las economías rurales locales, han provocado un reordenamiento profundo de las relaciones sociales y políticas que regulan la vida económica y los procesos productivos de las poblaciones rurales. El antecedente en el caso de la producción de artesanía textil en Los Altos puede explicarnos parte de este reordenamiento profundo, a partir del momento y circunstancias en que las mujeres tejedoras y bordadoras de diferentes comunidades deciden vender en el exterior lo que en un principio producían para uso exclusivo familiar dentro de sus hogares y de sus comunidades como el uso de prendas textiles ceremoniales (Greenfield, 2004: 2).

Dicha decisión originó estrategias como la renovación o adopción de la actividad artesanal para el mercado. La transformación de productos artesanales realizada por los productores y consumidores, ha dado como resultado la coexistencia de múltiples procesos productivos que se diferencian de acuerdo con las características históricas, culturales y socioeconómicas de la población de las distintas regiones. Para el caso de los Altos algunas artesanías han desaparecido por la competencia con artículos industriales, otras aumentan su producción y se renuevan con el aumento de la demanda y otras más, han surgido de la noche a la mañana como respuesta a un creciente mercado turístico y a las nuevas

resignificaciones que el consumo de artesanías adquiere entre los grupos locales. (Ramos Maza, 2004: 52-53)

La diversidad de procesos laborales, tipo de productos y relaciones sociales que se han construido en esta transformación de la artesanía textil, son consecuencia en gran parte de los esfuerzos, la creatividad y capacidad de innovación de las familias artesanas estimuladas de alguna manera por las políticas gubernamentales dirigidas al fomento de las artesanías y actualmente por la emergencia de nuevos proyectos sociales como los creados por tejedoras y diseñadoras. Desde la dimensión económica lo anterior demuestra, que los grupos rurales indígenas y mestizos, a través de estas estrategias, evidencian por un lado, las limitaciones estructurales de recursos que enfrentan y por otro, la gran capacidad que poseen para transformar parte de sus recursos culturales, como los objetos artesanales, en una recreación constante que convierte a la tradición en modernidad (Ramos Maza, 2004:52.53).

La transformación de la artesanía textil en Los Altos presenta actualmente una diversidad de procesos artesanales a través de los cuales se han conformado diferentes relaciones sociales, que de alguna manera generan múltiples efectos en la cultura y la organización social de las poblaciones (Ramos Maza, 2004:52.53).

1.3 Justificación

Por esto, la pertinencia de la presente investigación que surge, entre otras razones, de la necesidad de explicar una problemática hasta el momento poco abordada, como las nuevas relaciones sociales entre diseñadores y tejedoras que están transformando hoy día la vida cotidiana de las mujeres, la organización social y la producción de la practica textil dentro y fuera de los hogares de las tejedoras en los Altos de Chiapas. Así, es importante entender cuáles son los caminos que ahora, han emprendido las mujeres bordadoras y tejedoras como alternativa para mantener sus ingresos económicos que permiten el sostenimiento de sus familias, pero que también posibilitan la reproducción de su cultura. Además es importante analizar,

cómo estas nuevas relaciones sociales están transformando la visión que las propias mujeres tejedoras tienen actualmente sobre sí mismas, a partir de su participación activa dentro y fuera de sus comunidades.

La única investigación que hasta el momento se ha realizado sobre el tema, fue elaborada en el estado de Oaxaca por la antropóloga Romara Tsaani Villasante Barahona, y se presentó en la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) en el año 2013, bajo el título: "Los textiles étnicos y el diseño de modas. Producción y consumo de indumentaria con estilo étnico en la ciudad de Oaxaca: 3 casos de innovación de los textiles artesanales a partir del diseño".

Respecto al tema referente a la artesanía textil en Los Altos de Chiapas encontramos amplia literatura desde los años sesenta hasta la actualidad, enfocada al análisis cultural, simbólico e histórico. Pueden mencionarse autores como Robert M. Laughlin (1962, 1975), Evon Z. Vogt (1966), Carol Karasik (1968), Carlota Mapelli Mozzi (1968), Patricia Greenfield y Carla P. Childs (1969-1990), Sarah Blaffer C. (1972), Jane Collier Fishburne (1973),⁵ Marta Turok (1976), Evon Z. Voght (1976). Mariano Lopez Méndez (1983), Antonio Lopez P, José González H. José (1984), Armando Carballo Rosales (1989), Victoria Bricker Reifler (1981,1989)

En la década de los noventa, la producción académica del tema fue extensa en obras colectivas e individuales como, Diana, Rus (1990), Sna Jolobil (1990), Walter S. Morris (1991), Cultura de los Indios Mayas, A. C. (1991), Frank Cancian (1992), Heberto Morales (1992), Robert M. Laughlin (1992,1993a, 1993b), José Rubén Orantes García y Basilio Eliseo Vázquez (1993), Victoria Novelo (1993), Andrés Fábregas Puig (1993) June Nash, (1994), Hernández Villanueva (1994), Pérez de la Cruz (1994), Griselle J. (1995), Miguel Antonio Pérez Hernández (1996), Mariano Roberto López de la Cruz (1998), Jorge Gómez Poncet (1998),

En la última década, pueden mencionarse investigaciones realizadas por Victoria Novelo (2000), Sna Jts'ibajom, Cultura de los Indios Mayas, A. C.

(2001), Juan de la Torre López (2001), Óscar Pérez Pérez (2002), Mariana David Gershenson (2002), Sna Jts'ibajom, Cultura de los Indios Mayas, A. C. (2003), Roque Georges Austin (2003), María Magdalena Gómez Santis (2005), Lourdes de León Pasquel (2005), Juan Benito de la Torre López, María Rosenda de la Cruz Vásquez (2005), Domingo de la Torre, Anselmo Pérez y Robert M. Laughlin (2006), Daniel Brito Enríquez (2006), Carolina Rodríguez Narcia (2006), Walter S. Morris (2006, 2009), Robert M. Laughlin (2007), Luis Antonio Rincón García (2007), Elizabeth Brumfiel M., (2007), Alejandro Sheseña Hernández (2008), Greenfield Patricia Marks (2009), Gabriela Guzmán García (2009), Karla Pérez Cánovas (2011)

Con respecto a las relaciones sociales que existen en torno de esta práctica es decir, respecto a la vida social de la artesanía textil. Encontramos investigaciones como la de Ramos Maza en su libro *Artesanas tseltales: entrecruces de cooperación, conflicto y poder*. 2010, Diana Rus y su libro *Mujeres de Tierra Fría. Conversaciones con las Coletas*. 1997, June Nash en *Crafts in the World Market*, 1993, Vargas, G. *Globalización y artesanías: organizaciones artesanales en Chiapas*. En G. Vargas (Coord.), *De lo privado a lo público. Organizaciones en Chiapas*. 2002, Zapata y E. y Suárez, *Las artesanas, sus quehaceres en la organización y en el trabajo*. 2007. por ende es importante pensar en la relación que hemos establecido con nuestro propio mundo material (Spooner B, 1986:250-252) y la construcción social que hemos hecho del mismo, esta es una de las contribuciones de la presente propuesta de investigación.

Actualmente tampoco se ha profundizado en el tema de la mercantilización del textil si bien, existen investigaciones sobre la producción y comercialización de la artesanía textil (Carballo Rosales;1989; Cultura de los Indios Mayas, A. C.,1991; Hernández Villanueva,1994; Pérez de la Cruz,1994; Rodríguez Narcia,2006; Vargas Cetina,2002; Hernández y Zafra,2005; Ramos Maza, 2004, poco se ha abordado el proceso de transformación de la artesanía textil que se generó a partir de la decisión de convertirla en una mercancía, específicamente el caso de la incursión de los diseñadores en el campo artesanal y las relaciones sociales establecidas entre tejedoras y diseñadores como , Ángela María Guzmán y Felipe García

Quintero (2010) , UNIFEM-TUN BEN KIN, A.C. (2001). Pero aún no existen en el caso de la Región II Altos de Chiapas, investigaciones referentes al proceso de transformación de la artesanía textil a través de su mercantilización. Esto implica que en un mundo mercantilizado la artesanía textil se encuentran con el dilema del consumo y las modas mediáticas, perdiendo, en ocasiones, su relación con el lugar de origen (Guzmán y García, 2010:10), es decir, se convierte en objeto sin historia propia. En este proceso de transformación en Los Altos de Chiapas, se ha trasladado a la artesanía textil a nuevos contextos culturales, cambiando su significado cultural de origen; el textil se resignifica y convierte en una mercancía real o potencial a la cual se da un uso distinto, en este caso en las manos de tejedoras, diseñadores y consumidores.

Entre la gama total de cosas disponibles en una sociedad, sólo algunas de éstas se pueden ser clasificar como mercancías. Además, la misma cosa puede concebirse como mercancía en cierto momento, pero en otro no como lo son las piezas textiles elaboradas por las tejedoras de Los Altos. Por último, la misma cosa puede ser vista simultáneamente como una mercancía por una persona y como algo distinto por otra. Este es el caso de la artesanía producida por las tejedoras y bordadoras en diferentes comunidades de Los Altos los cambios y diferencias en el cuándo y el cómo una cosa se convierte en mercancía revelan la economía moral que está detrás de la economía objetiva de las transacciones visibles (Kopytoff, 1986:89)

En este contexto la pregunta de investigación es:

¿De qué manera la mercantilización de la artesanía textil ha transformado la organización y las relaciones sociales establecidas en torno a la práctica textil entre diseñadores y tejedoras?

A partir de ella es que nos surgen otros cuestionamientos respecto a la Organización y relaciones en torno a la practica textil:

¿Cómo se organizan las tejedoras y diseñadores para la producción artesanal?, ¿Cómo es el proceso de elaboración del objeto textil entre diseñadores y tejedoras?, ¿De qué manera se comparten e intercambian

conocimientos y saberes entre tejedoras y diseñadores?,¿Cómo es apropiada y resignificada la practica textil entre tejedoras y diseñadores a partir de la intervención del diseño?

Respecto a la Mercantilización de la artesanía textil

¿Cuál es la percepción por parte de tejedoras, diseñadores y consumidores actualmente de la artesanía textil que producen?, ¿Qué tipo de participación tienen las tejedoras en la difusión y venta de sus artesanías textiles?, ¿Para qué tipo de consumidor esta dirigida la producción de la artesanía que realizan las tejedoras y diseñadores?,¿Qué tipo de relación establecen las tejedoras con sus clientes?,¿Qué tipo de estrategias utilizan las tejedoras y diseñadores para la difusión de sus productos? ¿Qué tipo de discursos se utilizan para representar a la artesanía textil en el proceso de su mercantilización por parte de tejedoras y diseñadores?,¿Cómo definen las tejedoras y diseñadores la autoría de cada pieza textil que elaboran?

Respecto a la Transformación de la vida cotidiana de las tejedoras y diseñadoras

¿De qué manera la vida cotidiana de las tejedoras se ha transformado a partir de su participación en proyectos de diseño artesanal dentro y fuera de su contexto cultural ?, ¿De qué manera la vida cotidiana de las diseñadoras se ha transformado a partir de su participación a través del diseño artesanal en las comunidades ?,¿Cuál es la visión de si mismas como mujeres tejedoras y diseñadoras?

1.4 Objetivos

1. Conocer y Explicar la manera en que diseñadores y tejedoras se organizan y cómo las relaciones establecidas en torno a la practica textil están transformado los procesos de producción, mercantilización y consumo.
2. Explicar de qué manera se comparten e intercambian conocimientos y saberes entre tejedoras y diseñadores.

3. Explicar cómo es apropiada y resignificada la practica textil entre tejedoras y diseñadores a partir de la intervención del diseño.
4. Analizar qué tipo de estrategias y discursos utilizan para resignificar la artesanía textil a través de su mercantilización y consumo.
5. Conocer cuál es la percepción que las tejedoras y diseñadoras tienen de si mismas y explicar cómo se ha transformado su vida cotidiana a partir de su participación dentro y fuera de sus contextos culturales.

1. 5 Hipótesis

1. La organización y relaciones establecidas entre diseñadores, tejedoras y consumidores en torno a la práctica textil ha transformando los procesos de producción, mercantilización y consumo.
2. El intercambio de conocimientos y saberes entre tejedoras y diseñadoras (es) ha generado que tanto tejedoras y diseñadoras (es) incorporen nuevas herramientas que han permitido el desarrollo e innovación de la practica textil.
3. La apropiación y resignificación de la practica textil entre tejedoras y diseñadores a partir de la intervención del diseño ha originado estrategias y discursos para representar y resignificar a la artesanía textil a través de su mercantilización.
4. Los discursos y estrategias utilizados por parte de diseñadoras (es) y tejedoras para resignificar la artesanía textil a través de su mercantilización han transformado el consumo de la misma.
5. La participación de las tejedoras y diseñadoras dentro y fuera de sus contextos culturales ha transformado su vida cotidiana y la percepción de si mismas.

1.6 Marco conceptual

La presente investigación abordara desde una perspectiva cultural la circulación de la **artesanía textil** como un tipo de **mercancía** particular, es decir una cosa que tiene valor de uso y que puede intercambiarse por una

contraparte, el hecho mismo del intercambio indica que la contraparte posee, en el contexto inmediato, un valor equivalente en la **vida social** (Kopytoff, 1986:94).

La artesanía textil elaborada por las tejedoras de los Altos en la actualidad ha dejado de producirse únicamente para el uso personal de quienes la crean y tener la función social de reproducir su propia cultura. A la artesanía textil se le ha añadido un valor de uso social dirigido a otros sectores socioculturales. Esto genera una resignificación y transformación en la cual, diferentes culturas apropian y dotan de nuevos sentidos a la producción artesanal. Dicho proceso debe ser explicado desde la génesis del concepto artesanía, para entender en qué forma éste adquiere significado específico y particular dentro del contexto de una cultura determinada.

El concepto actual de artesanía, posee una larga historia, pues proviene de un proceso que asignó significados simbólicos entrelazados a esferas cerradas o semiosferas, en un universo semiótico en el cual tiene inicio el período de conquista y colonización de América, el llamado “encuentro de dos culturas”: la española y la indígena. Sin embargo, la carga de sentido del concepto no se exportó de España a las colonias americanas, ni pasó al periodo colonial con el mismo significado que poseía dentro del mundo indígena.

Sucedió en cambio que en cada uno de estos sistemas culturales existía un contenido semántico específico y diferente que al entrar en contacto propició el origen de un tercero, dando lugar a un proceso de traducción de significados y, por lo tanto, también la resignificación de conceptos. En ese contexto se gestó el concepto de artesanía que actualmente se tiene en México (Mejía, 2004).

1.6.1 Génesis del concepto

A continuación explicaré a grandes rasgos el proceso de cambio en la significación del concepto artesanía, el cual puede explicarse en tres etapas. La primera la encontramos en el momento de contacto de dos sistemas de

significado diferentes, el español y el indígena, desde una visión procesual e histórica.

Dentro de la sociedad mexicana el significado del concepto *toltecatl* va más allá del asignado por los cronistas españoles. Algunos de los *toltecatl* se especializaban en objetos específicos, como quienes se dedicaban a fabricar la ropa de Huitzilopochtli para determinadas festividades, a los que se conocía como los *teuquemitl*. Es importante decir que existían diferencias entre los artífices que los cronistas designaron como *toltecatl*; por ejemplo entre los *amanteca*, estaban quienes trabajaban para los grandes señores, y quienes se encargaban de fabricar la indumentaria de los guerreros de bajo rango en donde se utilizaban las plumas de garza, de guajolote y de pato, en lugar de las de quetzal o colibrí que eran más suntuosas. Igualmente existían distintas clases de “oficiales” de orfebrería, como denominaron los cronistas a los artífices prehispánicos.²

Al igual que los mercaderes, los *toltecameh*, plural de *toltecatl*, poseían un sitio privilegiado en relación a la gente del pueblo; pagaban tributo únicamente mediante la entrega de productos de su especialidad, con lo cual quedaban exentos del pago en servicio. No cualquiera podría llegar a ser *toltecatl*, empleando el término para referirse de manera general a los artífices prehispánicos. Ya que su saber se transmitía de padres a hijos, además se requería de haber nacido en una fecha propicia y por lo tanto estar predestinado para el oficio. Los cronistas se ocuparon a detalle de quienes se especializaban en objetos suntuarios y sólo un poco de aquellos que elaboraban objetos cotidianos, sin embargo, se sabe de ellos por la descripción de su trabajo en los apartados de mercaderes y en particular sobre los productos que se ofrecían en los tianguis, especialmente el de Tlatelolco. (Mejía, 2004:24-25)

La actividad creativa de los artífices prehispánicos estaba vinculada no sólo a la posesión de un “saber hacer” específico, como el caso del artesano europeo. Sino que estaba ligada al ámbito de lo sagrado, del ritual y de la

² Mejía Lozada Diana Isabel, 2004, La Artesanía de México, El Colegio de Michoacán. pág. 22-23.

religión, aspectos medulares de la forma de ser y pensar en el mundo indígena precortesiano. En la sociedad mesoamericana, especialmente en la mexicana, la producción de bienes de prestigio, como los trajes, las armas y los adornos, eran considerados no sólo como objetos artísticos con valor de uso, sino también con valor simbólico y ritual, además del valor de cambio establecido. (Mejía, 2004:24-25)

Al momento del contacto, los aztecas o los que salieron de Aztlán, y especialmente los mexicanos, se consideraban a sí mismos herederos de una acumulación milenaria de culturas; reivindicaban con orgullo esa herencia tanto al interior de su sociedad como hacia los grupos que dominaban. La herencia referida habla de los toltecas y chichimecas, de la separación y de la liga entre la cultura de los que adoptaron la vida sedentaria y entre quienes siguieron con la vida nómada. Es importante señalar que la discusión acerca del tolteca como categoría histórica y del tolteca como categoría simbólica, no se detalla aquí como punto de partida, sino más bien como referencia que permite comprender mejor la construcción de la categoría prehispánica que podría equipararse a la del artesano español.

Por lo tanto, el significado del concepto tolteca, se entiende en su diferencia y esto nos lleva a considerar que los objetos ornamentales producidos por el tolteca poseen también una doble carga de significación; la que les otorga el uso cotidiano y el uso ritual y simbólico. Además del valor estético que no está en disputa con el valor práctico, el adorno cumple una función dentro del grupo social: distinguir. No será lo mismo un bezote que un caite, un *maxtlatl* entretejido con plumas que un *maxtlatl* de *ixtli* (fibra obtenida del maguey), el por qué de la distinción se explica en el valor de uso más que en el valor de cambio del objeto ornamental; el adorno “habla” de quien lo porta, “dice quién lo hizo” y otorga un sitio dentro del grupo social tanto a quien le es permitido llevarlo como a quien le es permitido crearlo.

El significado del concepto tolteca que los cronistas españoles entendieron como símil de artesano, es distinto al significado del concepto tolteca dentro de la cultura prehispánica, en las fuentes encontramos que el tolteca es “oficial” de hacer cosas bellas, que “sabe” hacer cosas bellas y que posee

“habilidad” , sin embargo, no debe confundirse a ese “tolteca” con aquel tolteca complejo que guarda íntima relación con lo chichimeca (Mejía, 2004).

1.6.2 El artesano en el siglo XVI

Los cronistas españoles llegados en el siglo XVI, realizaron un proceso de traducción del mundo indígena que debe atenderse cuidadosamente; la constante que rigió a la mayoría fue el explicar la realidad mesoamericana bajo los parámetros del pensamiento español. Discurso que podemos encontrar en todos o casi todos, los documentos que se escribieron en aquellas fechas para dar cuenta de las formas de ser, hacer y pensar de los indígenas. A continuación se explicará el mundo de significaciones en donde se recrea el concepto de artesano que los conquistadores trajeron a tierras americanas (Mejía Lozada, 2004:30-33).

Es en el contexto de desarrollo del humanismo español que puede rastrearse la distinción clásica grecolatina entre artes mayores y artes menores, separación en donde surgirá la carga de significado otorgado al concepto artesano, en la esfera de significados culturales de la España unificada. Los españoles y en especial los mercedarios, consideraban prioritario “humanizar” a los indios antes de enseñarles a vivir con “policía” y “buenas costumbres”. Parte vital de dicho proceso lo constituía el que los indígenas sometidos al sistema político, económico y social de los europeos, aprendieran a vivir con arreglo a los cánones españoles.

Uno de estos cánones de vida, consistía precisamente en que los indígenas aprendieran a ganarse la vida honradamente ejerciendo algún oficio, cobrando por sus servicios y pagando sus necesidades de vida mediante el uso del dinero y no del trueque. Debían incorporarse al sistema económico europeo, lo cual suponía una educación que los preparaba para la vida de ciudadanos. (Mejía Lozada, 2004: 54)

La rica tradición artística de los antiguos pobladores había sobrevivido a la destrucción de su vida política sin caer en desprecio ni olvido, las obras de orfebres, lapidarios, *amantecas* y otros artífices indígenas habían ganado la admiración de los conquistadores. Con ello los encargados de su educación y

de su incorporación a la vida civilizada, aprovecharon dichas capacidades para lograr su integración social, un ejemplo de esto fue la labor de los franciscanos.

Las enseñanzas artesanales tenían fines prácticos que favorecían a los españoles, pero la aspiración de los religiosos era que se beneficiaran los indígenas al capacitarse en oficios que les permitieran un trabajo independiente y adquirir una posición respetable en una sociedad que de antemano los sojuzgaba. Ya se mencionó que las capacidades y formas propias de hacer de los indígenas se mantuvieron, al señalar que los frailes les “enseñaron” y a la par brindaron a los indígenas la posibilidad de incorporar a su acervo de conocimiento las nuevas técnicas y materiales españoles. (Mejía Lozada, 2004: 55)

La capacidad creadora de los indígenas fue considerada únicamente como la “copia” de las obras de los españoles, esto minimizó su papel como creadores de sus propias obras. Dicha visión aparece claramente en el Libro Cuarto de la Historia eclesiástica indiana escrita por Gerónimo de Mendieta, es importante rescataren el capítulo XII “Del ingenio y habilidad de los indios para todos oficios, y primero se trata de los que ellos usaban antes que viniesen los españoles”; y en el capítulo XIII “De cómo los indios aprendieron los oficios mecánicos que ignoraban, y se perfeccionaron en los que de antes usaban”. Aquí, se advierte una imagen del indio como aquel ingenioso salvaje que “roba” los conocimientos de los maestros españoles; si bien tienen capacidades y aptitudes, que el mismo Mendieta reconoce en el capítulo XII, también indica que, los indígenas son incapaces, pues sus obras no poseen las cualidades necesarias para ser dignas de competencia con la de los maestros españoles.

Las obras artesanales de los indígenas se contemplan como producto de hombres-niños “inocentes” que poseían habilidades “naturales”, otorgadas por su esencia original, para las actividades mecánicas, es decir para aquellas actividades que no requerían gran capacidad intelectual, lo cual se sustentó en la falta de conocimiento de la tecnología.

Es posible que tal presupuesto haya perdurado a través de la época colonial como una justificación para no aceptar maestros artesanos indígenas – además de fortalecer la segregación racial existente en la época– y para la posterior catalogación de la artesanía indígena como un elemento inferior en su naturaleza y manufactura, que no puede ser considerada como arte, ni como aquella “obra maestra” de la época colonial. Entonces, vemos cómo en la exaltación del hecho de que los indios “ya sabían hacer antes”, subyace la construcción de la idea de inferioridad como un rasgo distintivo de las obras indígenas, dado que no poseían la “calidad” necesaria para competir con las obras de los oficiales españoles (Mejía Lozada, 2004:62).

La habilidad descrita se refiere más a la capacidad intelectual de aprender lo que se les enseñaba mediante la copia, y no a una capacidad creativa propia; esto tiene mucho que ver con la postura de Mendieta acerca de la “inocencia y pureza” del indio. Quizá era justo esa habilidad para aprender a través de los sentidos, lo cual se prohibía o restringía, por la vía del conocimiento teórico, esto nos habla de la situación de sujeción que durante toda la colonia mantuvieron los españoles sobre los indígenas en materia de organización gremial.

Este aspecto será un elemento central en la construcción posterior del concepto artesanía. La actividad artesanal y ser artesano implicaba la posesión de un conocimiento específico, de un saber hacer y de manejar una determinada técnica. Cuando Mendieta pone en duda la originalidad de la capacidad artística del indígena “...pronto aprendieron a hacer todo cuanto los españoles...”, se pasa por alto el valor simbólico religioso que las obras de los artífices mesoamericanos poseían en su contexto.

Los cronistas contribuyeron con sus textos a construir el significado de los conceptos de artesanía y de artesano indígena, conceptos que al culminar la época colonial se convertirían en símbolos utilizados para la conformación de la naciente cultura nacional. A pesar de que en ninguna fuente de la época se encuentre consignado el término artesanía, sino más bien aquellos como: “producción de los artesanos”, “las obras de los oficiales”, lo que los “maestros hacen”, etc. Es importante entender que existe una separación

entre las obras hechas por un artesano español y por un indígena al que se le enseñaron técnicas europeas (Mejía Lozada, 2004:65-66).

En la construcción del concepto artesanía, mucho tiene que ver la distinción que se hace en el siglo XVI y en el primer periodo de la colonia de las distintas maneras de producir los objetos artesanales. Ya que si bien se acepta la belleza de las creaciones indígenas, los conocimientos europeos sobre técnica y herramientas superan a los del mundo prehispánico, por manejar no solo la razón, sino también la naturaleza humana.

1.6.3 Artesanos en la Nueva España

Describir la actividad novohispana de los artesanos nos permite entender el contexto dentro del cual se desarrolla el proceso de recreación de significados del concepto artesanía, mismo que viene a ser la continuación del proceso de traducción que del mundo indígena hicieron los cronistas franciscanos. La intención de los conquistadores por responder a nuevas necesidades y por cambiar los usos y costumbres del territorio conquistado, impone la transferencia de conocimiento a través de personas especializadas en la satisfacción de necesidades materiales de los españoles, un caso de esto, claro son los artesanos.

El trabajo artesanal y la raquílica actividad industrial de la Nueva España tuvieron un referente importante en los gremios. Los gremios habían monopolizado a la Europa Medieval desde que en los nuevos centros urbanos surgió la burguesía como clase social. Estos, eran corporaciones de mercaderes o de artesanos del mismo oficio, creadas tanto con fines de protección mutua y de beneficencia como para fomentar la calidad de sus productos. La agremiación era forzosa para los patrones y los trabajadores; los miembros podían ser de tres categorías: maestros, oficiales o compañeros y aprendices. La creación de una "obra maestra" era uno de los requisitos esenciales para ascender al grado de maestro.

Los gremios en las ciudades de la Nueva España tuvieron un papel muy importante, en cuanto a la organización socio cultural, ya que se concentraban en talleres según oficios, recuperando el valor medieval de la

ubicación en calles donde se agrupaban las corporaciones, que a la vez, se yuxtaponía con la organización urbana mesoamericana a partir de barrios según oficios que poseían una deidad propia (Mejía Lozada, 2004:68-69).

Un taller era en síntesis el lugar de trabajo y el aula de “aprendizaje”, su dinámica es la que generó buena parte de la evolución cultural de la época colonial (Gutiérrez, 1995:12).³ La vida interna y externa del taller artesanal estuvo regulada por ordenanzas; éstas eran elaboradas por los gremios, aprobadas por el Cabildo y confirmadas por el Virrey o por la Real Audiencia. Los aspectos que tocaban dichas ordenanzas eran, por ejemplo, las diferencias raciales, los grados a los que podían ascender los agremiados; el control de la producción, la manufactura, las medidas y cantidades a utilizar, y la manera de hacer los objetos artesanales.⁴

Entre los diferentes gremios que existían podemos mencionar, abridores de cuellos, agujeros, agujeteros, albañiles, algodoneros, aprenzadores, batihojas, bordadores, calceteros, caldereros y hojalateros, candeleros, carderos, carpinteros, carroceros, cerrajeros, chapineros, clavadores de cintas, coheteros, confiteros, cordoneros, curtidores, doradores, entalladores y ensambladores, espaderos y armeros; gorreros y boneteros, guanteros, gamuceros, guarnicioneros, herreros, hiladores de seda, jugueteros, loceros, odreros, orilleros y pasamaneros, pasteleros, plateros, sastres y roperos, sayaleros, sombrereros, tintoreros, tiradores de oro y plata, tejedores de telas de oro, tejedores de seda, toneleros, torneros, tundidores, veleros, violeros y organistas, zapateros y zurradores.

Entre los gremios que pretendían tener una posición mas elevada se establecía que el aprendiz debía ser español –con constancia de su calidad de por medio– o al menos indio, mestizo o castizo, prohibiéndose la admisión de negros libres o mulatos. Si bien las ocupaciones más prestigiosas estuvieron a cargo de españoles, los modestos talleres de los indios eran un lugar de trabajo digno en donde se gozaba de cierta consideración y libertad,

³ Ramón Gutiérrez (coord.), Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica 1500-1825, Madrid, Cátedra, 1995, p. 12.

⁴ María de los Ángeles Romero Frizzi, 1972. “La industria textil novohispana”, tesis de Etnología y Ciencias Antropológicas, inédita, México ENAH. Pág. 24-25

sobre todo en comparación con los obrajes, donde hombres y mujeres trabajaban en régimen casi carcelario.

El trabajo gremial ejercía discriminación sexual, cosa habitual de la época; aunque la actividad laboral de la mujer no estaba prohibida formalmente, era inconcebible que esta colaborara a la par del hombre. La excepción la constituían las viudas de los maestros, quienes podían continuar con el taller al mantener en este, un oficial examinando. Dicha situación respondía al espíritu solidario de los gremios primigenios, que velaba por la digna subsistencia de la familia del fallecido. Obviamente la viuda perdía todos los derechos si volvía a casarse con alguien que no fuera del oficio.

En 1537 se realizó una solicitud para permitir el libre aprendizaje de los indios, firmando el documento los preladados de México, Guatemala y Oaxaca, quienes expusieron al rey la situación y argumentaron el derecho de todos sus vasallos a ganar honradamente su sustento y la necesaria protección de la economía de los vecinos españoles. El virrey Don Antonio de Mendoza, tomó medidas para remediar la situación, alentando el entrenamiento artesanal de los indios y estableció para ellos normas similares a las que se registraban en las ordenanzas de los gremios castellanos. (Mejía Lozada, 2004:79-80).

El decreto de liberación de los esclavos indios contribuyó a la proliferación de los artesanos locales ya que se incorporaron aquellos que habían sido ayudantes; además resultó conveniente para los propios españoles el que los indios se ocuparan de realizar trabajos poco atractivos para ellos y necesarios para la comunidad, resultando así que los miembros de los restantes grupos étnicos predominaran en las actividades artesanales, pudiendo llegar incluso al grado de oficiales, aunque rara vez ocuparon el de maestros (Mejía Lozada, 2004:79-80).

El crecimiento económico a partir de las reformas borbónicas del siglo XVIII, la ampliación de los mercados, la producción masiva de los talleres y obrajes y la competencia de los artículos extranjeros introducidos por contrabando destruyeron poco a poco la estructura de los gremios e implantaron un

sistema de producción más abierto, el cual generó que entre 1820 y 1860 los artesanos entraran en una etapa en la perdieron de sus antiguos privilegios.⁵

1.6.4 El concepto de artesanía en la creación de la nación mexicana

La producción de los talleres artesanales comenzó a considerarse de manera distinta a la época colonial. La producción artesanal empezó a llamarse simple y llanamente artesanía, estableciendo una generalización que poco a poco adquirió una carga semántica especial, asociada de manera directa con los indígenas de México, cuestión peculiar si recordamos que este grupo étnico nunca pudo acceder a la maestría ni a los gremios de españoles y de criollos.

La imagen del indio en la sociedad novohispana de finales del siglo XVIII y el papel del grupo indígena en la construcción de la incipiente nación mexicana de principios del siglo XIX, además de las tácticas empleadas para lograr que el indígena formara parte de la nación “civilizada” de la primera parte del siglo XX, son elementos muy importantes para entender cómo es que el concepto de artesanía se configura. (Mejía Lozada, 2004:86-87)

Esbozaré a grandes rasgos los cambios ocurridos en la producción artesanal y el proceso de resignificación del concepto artesanía en este periodo. La producción artesanal o como ya se le refería en ese tiempo: las “artesanías”, ocupan un lugar distinguido en el discurso que construyeron quienes sentaron las bases del indigenismo en México. La corriente independentista de finales del siglo XVIII y principios del XIX que posteriormente dio pie a las políticas destinadas a la incorporación del indio a la “nación mexicana”, con todo y sus artesanías, descubrió la grandeza del pasado indígena y decidió enraizarse en este elemento.

En 1810 aparece en la escena histórica un nuevo pueblo, el cual después de once años de experimentar el crisol de la insurgencia, emerge entusiasta de entre las tesis liberales y conservadoras que se vieron enfrentadas en lo que concernía a la exaltación de las dos tradiciones que dieron forma al México de aquellos días: por un lado, la herencia española y por el otro, la indígena.

⁵ Castro Gutiérrez pág. 141-145

Es importante considerar que el valor de la tradición prehispánica se concentraba en el pasado indígena, en el indio muerto, en el portentoso guerrero y en el constructor de obra monumental, pilares sobre los cuales habría de construirse la gloriosa marcha interrumpida por el yugo español (Mejía Lozada, 2004:90-91).

De aquí que resulte importante abordar el nacionalismo del siglo XIX, pues es el período en el que los objetos producidos de manera artesanal, ya conocidos como artesanía, ocuparon un lugar importante dentro del proceso de creación o recreación de la identidad nacional mexicana. De esta forma, también se retoma la función desempeñada por las artesanías en el proyecto de nación que quizás penetró con más fuerza en la consciencia colectiva, aquel que aparece en la época posrevolucionaria. En el contexto de los primeros pasos para encontrar una ideología que posibilitará la construcción de la “nación mexicana” y que reflejará todos los ideales de la elite burguesa pero que, al mismo tiempo, se forjará en el crisol de la diversidad étnica que conformaba la naciente república, por supuesto que tal metáfora implicaba una seria eliminación de aquellos rasgos “indeseados” o “inapropiados” para que de esa amalgama pudiera surgir la “verdadera raza cósmica” que llegaría a las alturas del progreso.

A lo largo de los siglos XVIII, XIX y XX se elaboraron una serie de entes abstractos en lo que toca a la expresión cultural con el objetivo de exaltar el espíritu nacionalista o regionalista, frente a la agresión de lo extranjero o con la intención de generar elementos para el estudio “científico” de la identidad cultural regional, refiero así a “los estereotipos culturales”. El discurso político identificó al pueblo como el protagonista de la revolución, englobando a los sectores marginados, con lo cual “el pueblo” fue el territorio de los humildes, de los pobres, de la mayoría que podía ser campesina, proletaria, indígena, mestiza o de trabajadores calificados.

El nacionalismo en términos más generales, empujaba hacia una nueva identificación y valoración de lo propio, negado y diferenciándose de lo extraño o extranjero, en su tono político y en su expresión cultural intentaba definir las características particulares, raciales, históricas o “esenciales” de la

mexicanidad. La complejidad y la pluralidad de ese “pueblo mexicano” que saltó a la vista no podía integrarse fácilmente a esa amalgama de colores, de sabores y de saberes, en un todo que unificara algo tan complejo (Mejía Lozada, 2002:103).

En la búsqueda de la tipificación de lo nacional, de la cultura popular y de la mexicanidad, la población indígena de México fue y ha sido un sector utilizado para conseguir los objetivos de los grupos en el poder, la imagen del indio, de lo indio, se hizo parte de la mexicanidad “con todo y sus chivas”. Parte del bagaje cultural de la tradición indígena desde tiempos precortesianos, son precisamente aquellos objetos materiales producidos al interior de los grupos étnicos de México, mismos que además de otorgarles identidad y de ser un medio de subsistencia, los enlazan a un mundo simbólico que se expresa en el objeto: en la artesanía-adorno.

Los objetos artesanales se tomaron como elementos culturales explotables, las artesanías ofrecían la ventaja de ser útiles y que dado su colorido y armonía, en ocasiones podían “aspirar” a obtener un cierto valor estético. Dichos elementos propios de la cultura indígena, se “colocaron” en el proceso de mexicanización junto con la incompreensión y del desinterés por un análisis profundo del significado profundo de las artesanías en los grupos étnicos. Se soslayó el doble sentido de los objetos artesanales, es decir, su esencia como elementos culturales y materiales en los grupos étnicos, los cuales poseen en si mismos el valor de símbolos, de mercancías y de mecanismos de identidad (Mejía Lozada, 2004:112). Se prefirió “incorporar” a las artesanías, como era la costumbre de la época, como parte del arte popular. Se optó por incluir en una categoría homogénea, particularidades importantes, no solo en el modo de producción y en los antecedentes históricos, sino también en el significado otorgado a las artesanías por la sociedad de esa época.

Ser nombrado artesano a partir de entonces denotará una carga peyorativa, dada su relación con una forma de producción manual, por lo tanto como un sinónimo de el atraso, premoderno y tradicional. El artesano y los objetos que produce ya no conocerán especificidades, se volvieron parte de un

concepto que no matiza, sino que por el contrario, generaliza en categorías simplistas basadas en la manera de producir. Las artesanías de los indígenas en México, serán consideradas desde entonces para muchos, elementos del folclor de nuestro país que solamente adquieren interés como curiosidades.

1.6.5 La artesanía en los albores del siglo XXI

A partir de el recuento histórico anterior podemos entender en el presente siglo, que el concepto de artesanía, el cual incluye a la artesanía textil, surge del contacto de sistemas culturales específicos en donde suceden y continúan articulándose procesos de simbolización con distintos niveles de significación. En donde los elementos de la cultura atraviesan un curso de resignificación, dado que los conceptos que describen al mundo se encuentra siempre en un constante movimiento que los envuelve en cambios, fusiones y adaptaciones (Mejía Lozada. 2014), por tanto podemos decir, que estos procesos han generado una resignificación y transformación de la artesanía textil.

Por otra parte me gustaría retomar también el concepto de artesanías de Luz del Carmen Vallarta Vélez y María Teresa Ejea Mendoza, en su libro “Antropología social de las artesanías en el sureste de México: dos estudios” (1990). En la obra, las autoras proponen que las “artesanías” no son nombradas como tal por los productores, que dicho concepto es impuesto desde afuera. Y esto podemos corroborarlo con la definición de las tejedoras de Los Altos, para las cuales el significado más importante de *jolobil* o artesanía textil es reconocer a través de esta práctica a sus antepasados, las mujeres tejen por que sus abuelas y madres les transmitieron saberes y conocimientos tradicionales a través del *Jolobil* (tejido), (Ruíz López, 2013).

La propuesta de Ejea y Vallarta, es interesante ya que mencionan cómo el estudio de las artesanías no es un fin en si mismo, sino un medio a través del cual se pueden comprender todas las relaciones sociales que involucran su producción. Mencionan, que las artesanías, no son objetos aislados, sino elementos que reflejan en si mismos toda la complejidad de una sociedad, en los que pueden estudiarse las relaciones de producción, como la cultura de

quienes los crean o de quienes los consumen como mercancía (Vallarta y Ejea, 1990:4).

En este sentido Marta Turok propone que la artesanía es la expresión material de la cultura, la cual se origina y es parte de un contexto particular, el cual le otorga un uso, una función social y se encuentra contenida dentro de una dimensión simbólica (Turok, 1998:31). Por otra parte Ejea y Vallarta (1990), proponen analizar las artesanías como “instrumentos” a través de los cuales se puede comprender la conformación de una región histórica económica y además entender las relaciones que tienen las comunidades productoras de artesanías (como mercancías o como objetos de consumo interno) con el resto de la región o del país, así como todas las relaciones sociales que se dan al interior de la comunidad, situación que para el caso de la región Altos en la presente investigación se explicará en el segundo capítulo.

La explicación anterior permite analizar los procesos por medio de los cuales se construye el concepto artesanía en sus diferentes dimensiones, material, cultural y simbólica, entendiéndolo como una construcción social. La cual surge a partir de un primer momento del encuentro entre culturas que desde sus propias simbolizaciones y significaciones han transformado y resignificado la artesanía. Esto nos permite comprender y dar cuenta de las relaciones de producción así como la cultura de quienes la crean como objetos o quienes la consumen como mercancía. Es así como se explicará la transformación de la artesanía textil a través de su mercantilización entre diseñadoras (es) y tejedoras en la presente investigación, lo cual refiere a las relaciones sociales generadas en torno a la práctica textil y sus procesos como la producción, distribución, mercantilización y consumo las cuales se han modificado, originando una apropiación y resignificación por parte de dichos actores.

Es importante mencionar que los productos artesanales en México comienzan a tener mayor demanda, más allá del mercado regional y del auto-consumo, a partir del incremento de la afluencia turística que comienza a darse en el país en los años sesenta. Sin embargo, ya desde los años veintes

comenzaron a llegar visitantes al país _estadounidenses principalmente, debido a la cercanía geográfica_, con fines de esparcimiento, ocio, culturales y de diversión; y fue precisamente en el año 1926 cuando se integró la categoría “turista” a la ley de migración (Jimena Mateos , Romara Tsaani Villasante 2014:24-25)

Para la década de los treinta y cuarentas algunos turistas comenzaron a activar una economía artesanal específica, adquiriendo principalmente artículos utilitarios y de uso doméstico que ya se producían pero con algunas características especiales que ellos solicitaban, para así poder adaptarlos a su vida cotidiana. Sobre esto Novelo menciona que “...el turista por lo que se refiere a la forma de los objetos, preferirá inconscientemente aquellos que estén dentro de la corriente europea y no comprará los que aparezcan con sus formas genuinas típicamente mexicanas, precisamente por que esas formas son extrañas a su mentalidad” (Novelo 1997:266)

Para el caso de Los Altos de Chiapas la llegada de diferentes actores además de gente originaria de San Cristóbal que según los testimonios de algunas mujeres coletas en los años cincuenta, comienzan a proponer a las bordadoras y tejedoras la elaboración de piezas textiles diferentes con el fin de mejorar la calidad de los productos artesanales, pensadas para la nueva demanda originada principalmente por el naciente turismo. A través de lo cual se impulsaron nuevas transformaciones e innovaciones para las artesanía textil en Chiapas. También es pertinente mencionar décadas como lo fueron los años setentas donde instituciones como el Instituto Nacional Indigenista (INI) y Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (FONART) en 1974 FONAPAS en 1977, CONACULTA en 1988, que fueron precursores en la innovación y transformación en la organización en torno a la práctica textil y promoción en la actividad artesanal. En el caso De FONART e INI se implementaron programas para traer de otros lugares ubicados dentro y fuera del estado de Chiapas como Mazapa de Madero, Chichicapan, Oaxaca y Campeche materia prima como la lana de más calidad. (José Rubén Orantes, 1993:55)

Debido al apogeo turístico en los sesentas, el estado tuvo que empezar a intervenir directamente para regular, organizar, impulsar, comercializar el turismo y las artesanías que cada vez iban más en aumento.

A la par también existen experiencias en el estado vecino de Oaxaca, por ejemplo, Artesanías e Industrias Populares del Estado de Oaxaca (ARIPO) fundada en 1981, es una institución que surgió por interés de la familia Audiffred. Eran empresarios involucrados en esta rama de la industria artesanal que se dedicaban a comercializar trabajos textiles y artesanales, poniendo gran interés en la mejora de las materias primas, calidad y diseño de esta labor. También encontramos a la Asociación Mexicana de Arte y Cultura Popular (AMACUP) creada en 1989, una empresa social que sustentó económica e intelectualmente a la Asociación de Mujeres de Arte Textil de Oaxaca, A.C. (AMATO) que nace en 1993. Las fundadoras fueron las académicas Martha Turok y Alejandra Safa, quienes trabajaron con mujeres artesanas de varias regiones del estado utilizando el algodón *coyuchi*, tintes y materias primas naturales (Hernández Díaz, 2003).

La característica de la producción en estas asociaciones de Oaxaca, fue la creación de prendas nuevas pero basadas en vestimentas tradicionales, apoyadas por el conocimiento del diseño y hechas en telar de cintura por artesanas que eran originarias de diferentes regiones del estado. Apoyadas en estas bases, comenzaron a diseñar prendas de vestir y accesorios de cama que pudieran ser útiles y a su vez se vieran modernos para un tipo de consumidores específicos.

La definición de los actores como son las diseñadoras (es) y sus disciplinas, resulta un campo relativamente nuevo dentro de la antropología ya que su quehacer dentro de las comunidades no ha sido de mucho interés y se ha abordado poco, en la medida en que representa un fenómeno reciente para el caso de la región Altos.

Para mi trabajo de investigación, la búsqueda de fuentes que trataran dichos temas me llevó al trabajo del antropólogo y diseñador Martín Juez, el cual me

permitió acercarme desde la antropología a la disciplina del diseño. Este autor define al **Diseñador, (a)** como aquel sujeto social que planea, señala o designa para un determinado fin la configuración y el temperamento de las cosas, imagina y manufactura objetos que son espejo de su idiosincrasia y empeño de su memoria (Martín Juez, 2002: 23).

Sin embargo, para el caso de la presente investigación fue necesario no solo definir aquel sujeto desde su quehacer profesional, sino mirarlo y analizarlo inmerso en relación con el campo de la comunidad y el tema artesanal. Es así que se entenderá y definirá al diseñador como **diseñador artesanal** lo cual implica pensar en aquel sujeto que promueve el trabajo con comunidades y busca hacer el objeto artesanal además de una pieza útil, decorativa y estética, un producto que se ubique en los grandes mercados en tanto objeto de uso contemporáneo que nos conecta con nuestras raíces.

El diseñador artesanal no solo promueve el rescate y desarrollo de la artesanía tradicional sino que además dirige su trabajo hacia la incursión de los productos elaborados en pequeñas y medianas empresas (Ángela María Guzmán D, 2010:82).⁶ Por otro lado, también era necesario definir un concepto de **diseño** que desde la perspectiva antropológica significará la acción de explorar lo que vincula lo humano con el objeto, aquello que guía la creación de las cosas, sus usos y el lugar que guarda en la comunidad (Martín Juez, 2002: 23).

El diseño como concepto básico fue concebido y desarrollado por el ser humano como respuesta a sus necesidades materiales y espirituales. A través de la historia cada cultura ha desarrollado una manera distintiva de adaptar la material prima, la tecnología y las formas para cumplir con una función específica, creando objetos con diseños singulares y únicos. Como consecuencia, los objetos producidos por cada sociedad han funcionado como espejos que reflejan una faceta de la identidad, cultura y tradiciones de sus productores.

⁶ Guzmán Ángela María y García Quintero Felipe, 2010, Diseño, Artesanía e Identidad: experiencias académicas locales de Diseño Artesanal en Colombia y el Salvador.

El diseño y la identidad cultural, son conceptos íntimamente relacionados que trabajan en conjunto y se encuentran en constante evolución y transformación, debido a las circunstancias socio-económicas y políticas que nos rodean, así, el diseño nos revela y comunica los distintos matices de nuestro pasado, presente y futuro. (Rafaela Luft Dávalos, ,2007.).

Por otra parte para el diseñador Carlos Valenzuela el diseño en la artesanía tiene su mayor expresión en el artesano, entendido este como aquella persona que se dedica a elaborar productos con sello propio y que necesita de su producción para satisfacer necesidades prioritarias que el sistema capitalista no asume, como resulta el comunicar los sentidos del ser cultural (Guzmán Ángela y García Quintero, 2010:9).

De esta forma, para las tejedoras de Los Altos el diseño tiene también otras acepciones que es necesario aclarar y que se vinculan con lo anterior, para ellas el diseño es la representación de la mujer, la manera de decir quien es. La mujer tejedora diseña su vida, sus estados de ánimo, su tradición. El diseño es su pasado por que lo aprendió a través de la transmisión de saberes y conocimientos de sus antepasados, es su presente porque a través de sus diseños sigue reproduciendo su cultura y el futuro de su familia. Las tejedoras son las únicas que saben hacer los diseños tradicionales (Margarita Ruiz López, 2013). Es así que la creación, vinculación, uso y lugar en este caso de la artesanía textil en el espacio concreto de Los Altos se entrelaza con otros sectores de diferentes perfiles socioculturales, lo cual origina que la artesanía textil se traslade de un sistema cultural a otro y exista un cambio de significado al insertarse en nuevas relaciones sociales y simbólicas. (García Canclini, 2004:35).

En dicha resignificación la **innovación es** entendida no solo como la creación o modificación de un producto y su introducción en el mercado, sino como la innovación de los procesos, de los instrumentos, de la organización y de los resultados (Argueta, Gómez y Navia, 2012:9-10). además implica la reinterpretación de un fondo cultural en el que se han entrelazado diversas historias. Esta reelaboración, requiere de una actitud reflexiva y se vincula

directamente con los contextos específicos, de tal manera que el diseño y la innovación cobran sentido al responder a realidades particulares. A través del flujo de mensajes y de la movilidad de objetos y personas, se generan redes de relaciones e historias y atraviesan del pasado al presente y de lo tradicional a lo contemporáneo (Martha Patricia Tovar Álvarez, 2009).

Es así que a partir de la incursión del diseño en el campo artesanal en el caso concreto de la región de Los Altos, se da cabida a nuevas estrategias como lo representan las propuestas de innovación aceptadas e implementadas directamente por las tejedoras con la finalidad de que tales innovaciones y sus productos puedan ser objeto de reapropiación social y colectiva (Argueta, Gómez y Navia, 2012:9-10).⁷ Además se generan los discursos que los actores sociales, en este caso las tejedoras y diseñadores utilizan, para representar y resignificar la artesanía textil a través de su **mercantilización**.

Es así importante entender ¿qué tipo de intercambio mercantil se está generando? Appadurai propone que la situación mercantil en la vida social de cualquier “cosa”, se defina como la situación en la cual su intercambiabilidad (pasada, presente o futura) por alguna otra cosa, se convierta en su característica socialmente relevante (Appadurai, 1986:29). Más aún, la situación mercantil, delimitada de este modo, puede dividirse en: a) La fase mercantil de la vida social de cualquier cosa; b) la candidatura mercantil de cualquier cosa, y c) el contexto mercantil donde puede colocarse cualquier cosa (Appadurai, 1991:29).

En este sentido la **mercantilización** de la artesanía textil por parte de diseñadores y tejedoras, incluye procesos en los cuales se construyen estrategias según la fase mercantil en la que se encuentra hoy día la artesanía en el mercado, así como las estrategias que dichos actores llevan a

⁷ La innovación no solo es una estrategia o herramienta propia de los diseñadores, dicho proceso ha sido parte de la transformación de la artesanía textil y capacidad de re aprendizaje colectivo por parte de las tejedoras que fue impulsado por la necesidad de trabajo y una mejora económica, lo que detonó en la innovación y creación continua (Tsaani Villasante, 2013).

cabo para convertir a la artesanía textil en una mercancía de un tipo particular. La cual se produce con un valor de uso social, dirigida hacia ciertos contextos y sectores con otros perfiles socioculturales como quienes buscan un consumo consciente y un diseño artesanal independiente hecho en México.

Al mismo tiempo este proceso de mercantilización da cuenta de la significación que los actores sociales en cuestión otorgan a la artesanía textil, de lo que resulta un intercambio no solo de un producto o cosa, sino el intercambio de culturas. Desde esta perspectiva cultural de la artesanía textil como mercancía, se puede afirmar que la **cultura** abarca el conjunto de los procesos sociales de significación, o de un modo más complejo, la cultura abarca el conjunto de procesos sociales de producción, circulación y consumo de la significación en la vida social (García Canclini, 2004:34).

Al conceptualizar la cultura de este modo, no pretendemos indicar que esta es la suma de objetos materiales cargados con signos y símbolos, sino que la cultura se presenta en los **procesos sociales**. Y en este sentido, puede referirse así a la mercantilización de la artesanía textil y su transformación, a través de procesos que generan cambios en la práctica textil adaptándola al resto de elementos culturales de su entorno y a las necesidades específicas de productores, intermediarios y consumidores.

Esto, muestra como un mismo objeto puede transformarse a través de los usos y reappropriaciones sociales, la concepción procesual y cambiante de la cultura se vuelve evidente en el caso concreto de la mercantilización de la artesanía textil por parte de tejedoras y diseñadoras, en su intersección y los cambios que ha tenido en su historia (García Canclini, 2004:35). Historia que da cuenta de una circulación de bienes y mensajes, cambios de significado, del pasaje de una instancia a otra, de un grupo a varios. En cuyos movimientos se comunican significados, que son recibidos, reprocesados o recodificados.

Por lo tanto, es útil y necesario entender también el análisis intercultural en las relaciones de poder, que permite identificar quiénes disponen de mayor

fuerza para modificar la significación de los objetos. Al prestar atención a los desplazamientos de función y significado de estos en la transición de una cultura a otra es necesario abordar desde una perspectiva cultural los procesos de producción, circulación y consumo de significaciones en la vida social, enfocando la atención en aspectos particulares de la función social y del sentido que la cultura adquiere dentro de la sociedad (García Canclini, 2004:35-40).

La cultura como el conjunto de procesos sociales de significación, nos lleva a reflexionar sobre quiénes la hacen o la venden. Tenemos que estudiar no solo de las definiciones múltiples sobre lo cultural establecidas por las humanidades y las ciencias sociales; sino también de las conceptualizaciones que construyen los gobiernos, los mercados y los movimientos sociales. Las formas en que se reorganiza constantemente la producción, la circulación y los consumos de los bienes culturales no son simples operaciones políticas o mercantiles; sino que instauran modos nuevos de entender qué es lo cultural y cuáles son sus desempeños sociales (García Canclini, 2004:35).

Actualmente, las tejedoras de los Altos a través de la mercantilización del textil están adaptando su cultura, saberes y conocimientos tradicionales a las nuevas formas de la cultura dominante,⁸ adaptando y reapropiando ciertos recursos útiles que provienen de la cultura hegemónica. Las tejedoras de los Altos inician nuevas formas de acción para hacerse visibles, para ser reconocidas para alcanzar sus objetivos y derechos de representación. Así construyen y reconstruyen nuevos lugares de enunciación, nuevas formas de manifestarse y darse a conocer, de resignificar y valorar su propia cultura.

1.7 Metodología

La investigación que realicé del 2007 a 2010, en el municipio de Zinacantán, Chiapas acerca de la artesanía textil como medio de transmisión y resistencia cultural ante el proceso de globalización, se construyó a partir del método etnográfico que me había sido enseñado en la universidad y posteriormente

⁸ Conocimientos tradicionales entendidos en relación directa con las prácticas que los generan y los implementa. Es decir, las prácticas donde se producen y aceptan tales conocimientos y por otro lado, el significado y papel que desempeñan esos conocimientos en las culturas de las tejedoras. Argueta Villamar Arturo, Gómez Salazar, Navia Antezana, 2012.

por mis colegas en Los Altos, la etnografía clásica practicada en antropología. Dicha modalidad mantiene la observación y la participación etnográfica intensamente centrada sobre una localidad al tiempo que desarrolla por otros medios y métodos el contexto a nivel macro (sistema).

Sin embargo en la presente investigación la definición del mi objeto de estudio se encuentra dentro de procesos sociales contemporáneos en donde, las relaciones establecidas entre diseñadoras y tejedoras no pueden ser abordadas etnográficamente centrándose únicamente en una sola localidad intensamente investigada. Los procesos sociales como la producción, mercantilización y consumo de la artesanía textil actualmente en Los Altos, salen de los lugares y situaciones locales de la investigación etnográfica convencional al examinar la circulación de significados, objetos e identidades culturales en un tiempo-espacio difusos (Marcus, 2001:111).

Esto me llevó a ejecutar una etnografía multisituada al seguir formaciones culturales a través y dentro de diversos sitios de actividad, en esta modalidad se investiga y construyen etnográficamente mundos de vida de varios sujetos situados, también observa etnográficamente aspectos del sistema en si mismo, a través de conexiones y asociaciones que aparecen sugeridas en las localidades (George Marcus, 2001:112).

La transformación de la artesanía textil en los Altos y de los sitios de producción cultural me ha llevado a realizar una etnografía multilocal donde mi participación como antropóloga en áreas interdisciplinarias, ha sido necesaria para comprender, enriquecer y encontrar una posible explicación a la transformación de la artesanía textil actualmente en la región de estudio.

Conjuntar múltiples sitios en el mismo contexto de estudio y postular su relación con base en una investigación etnográfica directa es una importante contribución a este tipo de enfoque. Lo esencial en la etnografía multilocal es la función de traducción de un lenguaje o idioma cultural a otro. Esta función se refuerza al no practicarla desde el contexto primario y dualista “ellos/nosotros” de la etnografía convencional, sino que requiere considerablemente de mayores matices dado que la práctica de traducir, conecta los distintos

sitios que explora la investigación junto con fracturas inesperadas e incluso disonantes en el lugar social. En realidad, lo persuasivo del amplio campo que cualquier etnografía construye y mapea, reside en su capacidad de generar conexiones mediante la traducción y el seguimiento de discursos distintivos de sitio en sitio (George Marcus, 2001:114).

En este sentido para delimitar mis sujetos de estudio realicé una búsqueda exhaustiva de los proyectos sociales a nivel nacional constituidos principalmente por diseñadores, aunque no exclusivamente, que actualmente colaboran o trabajan con tejedoras de la zona Altos e instituciones dedicadas a la difusión de la artesanía textil del estado de Chiapas. Las cuales incluyeran dentro de su criterio de elección para comercializar piezas elaboradas por diseñadores, como es el caso de Casa Chiapas en la ciudad de Tuxtla Gutiérrez. Posteriormente tuve un acercamiento inicial y realicé las primeras entrevistas en la ciudad de México con el proyecto MAKKA México y en Tuxtla Gutiérrez con Casa Chiapas.

En la ciudad de San Cristóbal de Las Casas, establecí contacto e inicié acercamientos con los proyectos existentes en la zona, en un inicio esto fue posible a través de la persona que fundó la plataforma Masdedos Bazar, la diseñadora textil Claudia Muñoz, quien me facilitó el contacto con los diseñadores, además de extenderme su invitación a formar parte del proyecto, lo cual me permitió tener un acceso directo.

Posteriormente me entrevisté con cada uno de los diseñadoras (es) para solicitarles el acceso a la información necesaria y la participación en la investigación. Los proyectos que se incluyeron son: Aid To Artisans, Carmen Rion, Chamuchic, Corazón Artesanal, El Gato con los Pies de Trapo, *Maya Kotan*, La Milpa, *Pepen*, Proyecto Artesanía. De la misma forma realicé visitas, búsqueda y análisis por internet de los diversos proyectos sociales como: El Camino de Los Altos, Denisse Kuri, Fábrica Social, *La compré*, Maddalena Forcella, Mujeres Sembrando la Vida, Stalelal Maya, Pas *Joloviletik*, Amanoarte Bordados Étnicos, Lidia Lavín, Chulel, Carla Fernández, Jovenes Artesanos, *Kux lejal*, *Sna jolobil*, Cooperativa *Jolom*

Mayaetik, Malacate Taller Experimental Textil. Todas las anteriores, iniciativa de quienes trabajan con tejedoras en Los Altos. En esta búsqueda se encontró una heterogeneidad de proyectos que estaban estructurados de diversas maneras con figuras distintas como, cooperativas, organizaciones no gubernamentales (ONG), asociaciones civiles, empresas culturales y por último proyectos de diseño textil independientes.

Es así que decidí trabajar con algunos de los diseñadores y tejedoras pertenecientes a la plataforma Masdedos Bazar, pues las características de estos proyectos tienen diferencias concretas frente a la diversidad de los demás casos analizados. En estos proyectos, los diseñadores y tejedoras trabajan y residen en la zona Altos, su relación es cotidiana y no a distancia, su manera de organización para producir, difundir y comercializar las piezas textiles creadas, se lleva a cabo compartiendo espacios como los hogares de las tejedoras, los talleres de los diseñadores y sitios itinerantes para la exhibición y venta de sus productos. Su estructura no está jerarquizada como es el caso de algunas cooperativas donde existen líderes o representantes y asociadas, no se maneja el acopio y el pago a consignación, dichos proyectos no reciben financiamiento de instituciones privadas o gubernamentales, son sus propios recursos los que emplean para administrarse, además no tienen un tiempo concreto de finalización, sino que se han convertido a la larga en proyectos de vida.

En este sentido conjuntar múltiples sitios en el mismo contexto de estudio y postular su relación con base en una investigación etnográfica directa me llevo a seleccionar y ubicar la casa de las tejedoras, los talleres de los diseñadores y el Masdedos Bazar como espacios propicios para realizar etnografía multilocal, en los diversos sitios en donde se llevan a cabo la producción, difusión, comercialización y consumo de las piezas textiles creadas, es en estos espacios es donde se realizaron las observaciones y las entrevistas a profundidad a cada uno de los actores sociales.

Capítulo II. De tiendas, mercados y telares

“Todas las voces son fuertes, las entonaciones son variadas y el resultado no es una música armoniosa-contrariamente a la antigua imagen del pluralismo como sinfonía en la cual cada grupo toca su parte (pero ¿quién escribió la música)-sino una cacofonía”

M .Walzer

Las voces plasmadas en este capítulo pertenecen a actores sociales que a lo largo de cuatro décadas en diferentes momentos y etapas de sus vidas, desde sus saberes, conocimientos y disciplinas han vivido coyunturas importantes en la historia de la artesanía textil y el inicio de su mercantilización en la Región II Altos de Chiapas. Estas historias se vinculan con las primeras etnografías realizadas en la región por parte de antropólogos mexicanos como Ricardo Pozas y Alfonso Villa Rojas, pero también con investigaciones de largo alcance realizadas por académicos como Jan Rus y Patricia Greenfield, que en diferentes décadas hicieron trabajo de campo en los Altos de Chiapas. Estas fuentes se seleccionaron en tanto representan investigaciones que nos ayudan a reconstruir parte de la historia y transformación de la artesanía textil en la región de estudio.

El capítulo, describe la vida social de la artesanía textil, en donde el intercambio es una característica socialmente importante. Desde los mercados locales más concurridos de la época, donde los habitantes de las comunidades de los Altos acudían a vender productos que ellos mismos hacían para intercambiarlos por otros bienes, creando relaciones económicas que permitían a sus habitantes satisfacer necesidades de la vida cotidiana, hasta las primeras tiendas de artesanías establecidas en La ciudad de San Cristóbal de Las Casas.

A partir de los testimonios de los actores, se narra el contexto en el cual la artesanía textil comienza a comercializarse en la región Altos, así como las razones y circunstancias desde las cuales se decide convertir la artesanía textil en una mercancía. Es decir, que en cierta fase de su trayectoria y en un contexto particular la artesanía textil cubre los requisitos de la candidatura

mercantil, pues la mercantilización descansa en la compleja intersección de factores temporales, culturales y sociales. Recorrer la vida social de la artesanía textil traza el camino para entender su mercantilización, ya que sus significados están inscritos en sus formas, usos y trayectorias (Appadurai, 1991:31).

2.1. Las tiendas de Real de Guadalupe

“Perder o ganar todo, es comerciar...”

Minerva Zoraida Penagos Gutiérrez

Doña Minerva Zoraida Penagos Gutiérrez nace en el año de 1941 su padre nacido en Simojovel y su madre originaria de San Cristóbal de Las Casas, sus abuelos paternos fueron dueños de fincas tabacaleras y cafetaleras. Doña Minerva nos narra como era su vida en los años cincuenta y el contexto de las primeras tiendas ubicadas en la calle de Real de Guadalupe desde la calle Diego Duguelay hasta la calle Cristóbal Colón antes de llegar al parque central .

La tienda familiar se llamaba Casa Penagos ubicada en el número 52 de Real de Guadalupe se abría a las siete de la mañana donde se vendía sal, azúcar, manteca y huevos. De lo que Doña Minerva recuerda ,su madre y padre tuvieron exportación de huevos los cuales revisaban a luz de día, los empacaban y los mandaban a la ciudad de México, era tanta la producción de huevos en la región que su padre vio la oportunidad de exportar a la ciudad de México, era conocido que la familia era quien tenía el monopolio del huevo de rancho en San Cristóbal de las Casas, los cuales provenían principalmente de la comunidad de Oxchuc, Huixtan y Chanal.

La tienda la abrían temprano para poder vender con la gente de San Cristóbal y con los indígenas de diferentes comunidades de Los Altos, pues había días en que estos se iban a las fincas, así aprovechaban a vender ropa de manta para que fuera más cómodo para ellos, pues a donde viajaban

hacia mucho calor, también los indígenas compraban calderas donde venía el aceite, los indígenas las utilizaban para calentar su agua. Antes no se desperdiciaba el aceite de las gasolineras y en San Ramón había unas mujeres que recogían todos los botes los lavaban y los convertían en calderas, a estas calderas algunos habitantes del barrio de San Ramón le ponían su oreja o asa.

Para los años cincuenta, de los 30 estados de México, Chiapas estaba entre los primeros tres en producción de caña de azúcar, cacao, maíz y frijol comerciales, y era uno de los primeros cinco en frutas tropicales, arroz y posteriormente algodón. Sin embargo, por encima de todo, lo que le daba fama a Chiapas era su café. Desde la última década del siglo XIX en adelante, consistentemente cerca de la mitad de la producción nacional provenía de sus fincas. Para mediados del siglo XX las comunidades “tradicionales”, en conjunto habían sido absorbidas por la economía de las fincas. Para los años setenta, cerca de 100,000 hombres indígenas- aproximadamente 80% de toda la población masculina adulta indígena- migraba por todo Chiapas cada año para trabajar en las fincas de las tierras bajas. (Jan Rus, 2012:16-19)

En la tienda Casa Penagos también se vendían quinqués que se hacían de hoja de lata, la familia de Doña Minerva le ponían su mecha, un pedazo de manta con petróleo para que se alumbraran los indígenas cuando venían caminando desde sus comunidades.

Conforme avanzaba el día el negocio se hacía más grande por que su papá tenía mucha venta de panela para quienes fabricaban el aguardiente que venían de Chamula, Las Ollas y Cruzton. Los fabricantes de aguardiente escogían los atados de la panela, los cuales eran cuatro y se seleccionaba el que pesaba más, los otros los dejaban.

Doña Minerva se iba a la primaria a las 9 de la mañana y después regresaba a las 12 de la tarde. En aquel tiempo se acostumbraba ofrecer posada a los indígenas y su padre les permitían entrar a la casa como las doce o una de la tarde para tomar agua, descansar y comer para seguir su camino, cuando su

padre no estaba en sus ranchos les decía: observen hijitas, diferente comen los de Huixtan, los de Tenejapa, los Chamulas, los de Cancuc, los de Oxchuc y dice que los distinguían por que iban vestidos con sus trajes regionales.

En relación a ello Pozas menciona que las interrelaciones económicas concretas entre los indígenas y los habitantes de San Cristóbal se realizaban por familias indígenas y ladinas, formándose una estructura social de pequeños grupos de indígenas en torno a un ladino, o de un conjunto de familias indígenas tomando como un eje de cohesión una familia ladina con objeto de satisfacer necesidades económicas, de comunicación y de alojamiento, sobre la base de ayuda recíproca. Esta forma de organización de pequeños comercios establecidos en la Ciudad de San Cristóbal, cuyos dueños vivían sobre la base de estas relaciones, es decir cada familia de comerciantes, o de pequeños productores de artesanías, tenían un grupo más o menos pequeño o numeroso de clientes indígenas, a los que se le resolvían sus problemas de alojamiento en la ciudad, se les vendía a crédito y se les aconsejaba en solución de sus problemas domésticos; los indígenas en cambio, compraban los artículos que vendía el ladino comerciante o productor, y le vendían a su vez sus productos agrícolas. (Pozas, 1977:330)

Al regreso de la escuela Doña Minerva junto con sus hermanas cosían la ropa de manta que confeccionaban y vendían a los indígenas, lo cual le enseñó su madre y a su madre su abuela. También jugaba o aprendían un oficio como repostería, corte, tejido, y bordado el cual lo enseñaban unas señoritas de nivel alto que enseñaban a bordar con un aro en sus casas, Doña Minerva aprendió corte de una muchacha que se llamaba Jesús Muñoz pero como la llamaban para estar en el negocio no pudo seguir.

La ropa de manta que elaboraba la familia Penagos la vendían a los indígenas y también daban manta cortada e hilos para bordar a las mujeres de Aguacatenango y de Huixtan para que estas las bordaran a su gusto a como ellas sabían hacer. Hasta la fecha Doña Minerva entrega los hilos de colores para que las mujeres de Aguacatenango, Chamula y Huixtan convienen los colores y borden a su gusto, pues dice que tienen una facilidad

para hacerlo que ella no tiene, además expresa que como las bordadoras viven en la naturaleza esto las inspira para sus diseños y comenta: *“Ellas tienen más gusto que yo, para que me mato en imponer.”*

Por el trabajo de bordado anteriormente pagaban treinta o cuarenta pesos, Doña Minerva dice que nunca las mujeres dejaban a consignación y afirma que esto era bueno para ellas y para su familia. Las mujeres bordadoras llegaban a la tienda y se les entregaba la manta e hilos, decían que se harían responsables, así se iban a su comunidad y repartían el trabajo con otras bordadoras a las cuales pagaban por el trabajo, dice Doña Minerva que las mujeres encargadas de llevar la tela e hilo a sus comunidades se quedaban con la mayor parte de dinero al momento de pagarles a quienes contrataban, además del sobrante de hilo en ese entonces la familia Penagos entregaba una madeja de hilo por dos blusas.

La materia prima como hilos y mantas los vendían otras personas en la ciudad de San Cristóbal por ejemplo Juan González dueño de la tienda La Mercantil donde se podía conseguir manta de diversos números en la calle Mazariegos y otros comerciantes que vendían manta por mayoreo como la tienda de Don Daniel Rubio y Jorge Sarquiz, ellos vendían la manta al por mayor que venía de Puebla.

Además de los comerciantes de manta e hilos existían tiendas más pequeñas de las cuales doña Minerva nos narra lo siguiente:

En la calle Real de Guadalupe había unas señoras Morales eran unas señoras gordas en sus tienditas que compraban las chamarras y hacían negocio, unos dicen que ellas trataban mal pero ellas tenían sus negocitos y tenían sus empleadas les decían las cajeras o cargueras...no recuerdo el nombre, pero cada mes les hacían su balance y tenían que entregarles. Las Morales compraban con las indígenas y ellas les daban a las empleadas para vender y si alguna de las empleadas era lanzada y compraba y se lanzaba, en el momento que menos se lo esperaban les iban a hacer como balance y si encontraban que no salían las cuentas, las despedían, era una visión de patrona, que no se yo que preparación tendrían, pero muy administradoras muy buenas, exactamente como somos los coletos muy

buenos administradores (Entrevista San Cristóbal de las Casas, Minerva Penagos, 2013).

Al final del día Doña Minerva y su familia jugaba un poco con los primos o vecinos, hacia su tarea y escuchaban la radio de la XEW dice Doña Minerva que se escuchaba perfecto y que en ese entonces la luz era particular, la dueña era Clementina Zebadua, pero la luz dice era muy bajita así que se ayudaban con velas, escuchaban la radio y después cenaban café con leche, tortillas con frijoles o queso.



Calle Real de Guadalupe año 1950. Fuente: Acervo fotográfico Museo Na Bolom

“Si tu no tienes, no lo comes”

Paula Salazar

Paula Salazar nació en San Cristóbal de las Casas tiene 81 años, estudio en la escuela de la Sagrada Familia hasta tercer grado y lleva dedicándose al comercio 62 años, tuvo 9 hijos. Sus padres , sus hermanos y ella vivieron siempre en la calle Pantaleón Domínguez. Su padre y madre eran originarios de San Cristóbal de las Casas cuenta que sus padres eran

muy pobres pero gente humilde y honrada, de abuela tortillera y padre albañil pero dice Doña Paula: De los buenos con su libro, con medida, con nivel, con plomo, cuando usaban los albañiles todo eso.

Trabajaron en la panadería de las señoritas Torres limpiando moldes, lavando canastos y entregando para las tiendas.

Doña Paula abrió su tienda en 1951 en el número 25 de la calle Real de Guadalupe, durante 33 años permaneció en el mismo lugar y después se mudó a la calle Real de Guadalupe 63 A. Doña Paula narra que vendía todo para los indígenas como huaraches, comales, petates, morrales, porque los indígenas iban a la finca a trabajar y antes de irse pasaban a comprar la cobija de algodón que venía de México, el petate, la caldera, el café, el mecapal para cargar su maleta, dice ella que eso era lo que más vendían.

Según Doña Paula la tienda que más se veía en Real de Guadalupe era Casa Penagos, la de Doña Guadalupe Gutiérrez, madre de Doña Minerva, donde actualmente se ubica la tienda *Intervino*. Doña Paula, a diferencia de Doña Minerva, nunca dio trabajo para bordar a las tejedoras, pues cuenta que una vez proporcionó trabajo a unas mujeres de Aguacatenango y de toda la tela que les entregó le hicieron dos blusas, se las dieron todas torcidas y dice que nunca tuvo suerte, también comenta que ella nunca recibía a consignación, ni daba fiado. Su relación con los indígenas era únicamente comercial pues ella comenta que mucha gente hace amistad para abusar de los indígenas y dice que su madre le enseñó *si tu no tienes no lo comes*, a Doña Paula, si le gusta algo lo compra y si no lo pueden dar al precio les dice: *“si no lo puedes dar, no lo des.”*

Doña Paula recuerda que en la década de 1970 el mercado más importante en San Cristóbal era el de la Merced donde los indígenas que venían de las comunidades de San Andrés Larrainzar, Zinacantán, Oxchuc, Tenejapa y Chamula bajaban por la calle de Real de Guadalupe hacia el mercado para vender lo que producían en sus comunidades como frijol y maíz. La gente local vendía carne, puerco, panela, maíz, huevo de rancho que venía de Oxchuc, Huixtan y Chanal. También llegaban los arrieros los cuales traían café y su partida de puercos. El puerco no se criaba en San Cristóbal si no

que lo traían de los pueblos de Ocosingo y Yajalón después, los comerciantes de Cuxtitali empezaron a criarlos en su casa. Doña Paula viajaba también hacia Tenejapa al mercado en el paraje de Yochib para acompañar a su hija a comprar miel virgen de San Juan Cancúc que revendía y exportaba a Bélgica. Este mercado era el más importante de los mercados intercomunitario así como también el que se ubicaba en la comunidad de Chamula en la zona Altos. En el mercado de Yochib había que estar a las cuatro de la mañana vendían perros, caballos, puercos, pollos, gallinas, carneros, rata de campo pelada o ahumada ya para hervir, pero Doña Paula comenta no se vendía textil.



Calle Real de Guadalupe esquina Diego Duguelay 1950. Acervo Fotográfico: Museo Na Bolom.

2.2. Los mercados

Levantarse temprano, prender el ocote para iluminar el camino, hacíamos cuatro horas para llegar al mercado tenía seis o siete años no me gustaba caminar tanto, tenía mucho frío.

Pedro Meza

Pedro Meza tejedor, nació en 1960 en el paraje Nabil del municipio de Tenejapa indígena tzeltal tiene 53 años, desde los seis años cuando se quedaba solo en la casa revisaba el baúl de su madre y le comenzó a

interesarse, nunca pudo aprender a tejer en dos años, batalló mucho posteriormente su madre le enseñó a tejer, le transmitió los conocimientos para hacer los diferentes diseños.

Su padre Pedro Meza y su madre María Meza nacieron en el paraje de Nabil y Pactetón de tierra caliente. Tuvieron 4 hijos, solo viven dos, una mujer y Pedro, los demás fallecieron por enfermedad de pequeños. Don Pedro Meza era curandero y María Meza tiene su milpa y es tejedora.

Pedro Meza tenía cinco años y narra sobre los mercados más importantes que recuerda en la región Altos, el mercado de la cabecera municipal de Tenejapa y un mercado intercomunitario que hasta la fecha existe el de Yochib donde asistían habitantes de San Juan Cancuc, Oxchuc y Tenejapa. Los indígenas de la cañada de Yochib acostumbraban reunirse cada semana en un claro del bosque para intercambiar o comerciar sus productos; a este mercado no asistían ladinos. El mercado de indígenas estaba situado junto a la cueva de Yochib, precisamente en el punto donde se encuentran los límites de las tierras de Cancuc, Oxchuc y Tenejapa (Villa Rojas, 1990:720)

En este mercado los indígenas intercambiaban frutas, verduras y tortillas, metales, barro, panela, pues las personas que llegaban venían de diferentes áreas geográficas de tierra fría donde se daban las verduras y de tierra caliente de donde provenía las frutas como plátanos de varias clases, mameyes llamados (jaaz) de pulpa roja y dulce, frambuesas, capulines y aguacates (on) pequeños, redondos y carnosos estos aguacates abundaban en la zona y eran muy demandados por los indígenas. El textil no se vendía solo fajas y cintas de lana que traían los habitantes de Chamula. (Villa Rojas, 1990:724-729)

En este mercado los indígenas llevaban sus productos para intercambiarlos por lo que necesitaban. Pedro Meza narra que lo que existía eran los trueques, que el intercambio no era con dinero, por ejemplo: red de verduras por alguna otra cosa, pues tenían sus propios métodos para medir sus

productos en ese entonces no se manejaban gramos sino “borcelanas”⁹. Un ejemplo de los intercambios realizados era cuando los habitantes de Oxchuc intercambiaban sus reatas y redes por cosas de comer y beber.(Villa Rojas, 1990:724). Llegar a las cuatro de la mañana resultaba la hora idónea para encontrar lo mejor y el pago era levantarse temprano y caminar cuatro horas para llegar al mercado.(Pedro Meza, 2013.)

Sobre el mercado de Yochib también el antropólogo Luis Joel Morales Escobedo nos narra:

En la región Altos había todo un comercio de la producción regional a través de los mercados locales dos mercados muy importantes, el mercado de Yochib que esta en el triángulo que forma Oxchuc, Cancuc y Tenejapa y el mercado de Chamula que eran los mercados más importantes regionales y después cada municipio tenía su propio mercado un día a la semana o dos días a la semana, que en el caso de Tenejapa eran jueves y domingos pero que se modificó por el cambio religioso.(Entrevista San Cristóbal de las Casas, Luis Joel Morales Escobedo,2013).

San Andres Larrainzar era el centro de comercio para otras comunidades que no tenían plaza dominical como Santa María Magdalenas, Santa Marta, Santiago y los parajes cercanos de la comunidad de Chamula. La plaza de San Pedro Chanalhó que era el centro comercial de las comunidades de San Pablo Chalchihuitán, San Miguel Mitontic y la plaza de Chamula donde se reunían con habitantes de Zinacantán.

Luis Joel Morales Escobedo narra que en el mercado de Yochib:

Todo lo que se intercambiaba eran los materiales de labranza más que nada y productos que no encontrabas en la región, por ejemplo en los mercados de Yochib podías encontrar ganado que bajaban los de Ocosingo, la panela que traían de tierra caliente, podías ver martillos y del lado de los tzeltales y tzotziles pues vendían ratas ahumadas, verdura, puntas de chayote, pura comida exótica riquísima, huevo, gallinas, guajolotes y textiles.

⁹ Villa Rojas en su Etnografía Tzeltal de Chiapas hace mención de este tipo de medida.

También se vendían frijoles de varias clases, hierbas comestibles cocidas, comales y ollas, artículos de fibra como reatas, redes, morrales, canastas, jícaras y como artículo sobresaliente la chicha. Las horas de más animación era de 6 a 10 de la mañana el efecto embriagante de la chicha que consumían hombres y mujeres daba origen a numerosos pleitos, en los que en ocasiones resultaban heridos de machete (Villa Rojas, 1990:723).

Ricardo Pozas menciona que para el caso de Chamula las bebidas alcohólicas que se utilizaban eran el aguardiente y la chicha; esta se elaboraba por indígenas por medio de la fermentación del jugo de caña y su precio era más bajo que el del aguardiente, que era producto de un monopolio ladino, obtenido mediante la destilación de la fermentación del piloncillo. La chicha no tenía la misma función que el aguardiente en las relaciones sociales; aquella era la bebida para embriagarse habitualmente, en tanto que el aguardiente era la bebida por excelencia del ritual y del ceremonial de los sagrado (Ricardo Pozas, 1977:208).

Algunos Oxchuqueros vendían¹⁰ gallinas como narra Villa Rojas por que en ocasiones urgidos por la necesidad de comprar el “trago” y usarlo en la “pulseada” de algún familiar enfermo. El precio de cada gallina era de dos pesos pero luego de algún regateo la dejaban hasta un peso con veinticinco centavos. El regateo era común en estos tratos comerciales. Algunos indígenas de San Juan Cancuc vendían frijol del “fino” llamado x-lumil-chenek y chile colorado.

Morales Escobedo narra que los textiles que llevaban las mujeres chamulas al mercado de Yochib era para vender a la gente que usaban las fajas. Cosas que no se producían, chamarros de lana que se usaban en Tenejapa por ejemplo un chamarro con rayas negras , piezas textiles que usaban los regidores y también se vendía lo que brocaban las mujeres de Tenejapa.

¹⁰ Villa Rojas menciona que se vendían productos a cambio de dinero es decir no solo era intercambio como menciona Pedro Meza y Luis Joel Morales.

Además los chamulas llegaban a vender textil a Tenejapa, San Andres Larrainzar y Chenaló, los habitantes de estas comunidades compraban gabanes elaborados en San Juan Chamula pues las tejedoras de Chamula hacían estilos específicos para cada comunidad , Chamula vestía a todos los pueblos, lo cual no era bien pagado pues se regateaba mucho y sigue siendo así (Pedro Meza: 2013).



Mercado de Yochib 1950. Fototeca CDI México Distrito Federal

La época en que a Pedro Meza le toco vivir comenta que su madre era muy pobre por que no vivía con su padre y que su madre no tenia muchos textiles tenia algunos de sus abuelos, el cree que solo tenia una blusa y que las mujeres de su familia, su madre y otras mujeres de la comunidad no hacían para vender solo para uso personal.

Villa Rojas narra que en la época que realizo su investigación en Oxchuc era costumbre de las mujeres tejer la manta que se utilizaba para elaborar los trajes para la familia y que a pesar de que en ese tiempo ya se comenzaba a emplear manta importada en la Ciudad de San Cristóbal los hombres y mujeres le atribuían más importancia y distinción al traje confeccionado con manta de elaboración domestica (Villa Rojas, 1990:794).

El hilo de algodón que se utilizaba provenía de San Cristóbal sin embargo se utilizaba el malacate “petet” para elaborar las madejas de hilo para hacer más fácil su manejo. Además para darle más tiesura o rigidez al hilo que se ponía sobre el armazón del telar (urdimbre) se acostumbraba remojarlo en atole de maíz.¹¹ Para el caso de Chamula Pozas menciona que las mujeres hacían el hilado con malacate dándole distintos gruesos al hilo según el uso, más grueso y menos torcido para la trama que para el urdimbre y muy fino cuando hacían telas delgadas.

Ricardo Pozas menciona que parte de la educación que recibían las mujeres chamulas y que les correspondía era la preparación de los alimentos, la elaboración de las prendas de vestir desde la atención y cuidado de los carneros hasta el tejido pasando por el proceso de trasquila, lavado, cardado, teñido¹² e hilado, también el tejido de las chamarras para el hombre dentro de lo cual el tejido de chamarras negras cuyo tejido es más complicado indicaba que la mujer estaba preparada para el matrimonio. Además la elaboración de la ropa de cama entre ellas el “tas” que se tendía en la cama sobre el petate a manera de colchón; además de una chamarra a la que llamaban “pelpec”, también las mujeres hacían las prendas de lana para los hijos y para ella (Pozas, 1977:119). Desde el punto de vista económico el vestido representaba una cuestión menos importante que el de la alimentación; si esta se satisfacía casi en su totalidad con los productos del trabajo agrícola de la familia, la indumentaria en sus prendas más importantes era también el resultado de la elaboración familiar (Pozas, 1977:271).

¹¹ En la actualidad en algunas comunidades se sigue utilizando el mismo proceso pero ha sido sustituido por atole hecho con maicena y la utilización del malacate es una costumbre aun utilizada para elaborar el hilo, algunas comunidades donde se utiliza es en Chamula, y Zinacantán.

¹² Para teñir la lana las mujeres utilizaban y utilizan en la actualidad un lodo especial y unas yerbas con las que se hierve, lo que les da un color negro muy firme. Los chamulas cultivaban en sus huertos una planta tintórea a la que llaman “sacatinta” la cual toma un color azul, esta planta la vendían a las tejedoras en San Cristóbal de las Casas. (Pozas, 1977:273)



Mujeres hilando lana San Juan Chamula 1970. Fototeca CDI México Distrito Federal.

Sin embargo a pesar de que la elaboración de la indumentaria indígena era de uso y elaboración personal existía una familia que lideraba la economía de la comunidad de Nabil donde Pedro Meza nació eran unas 100 familias, la líder era una mujer muy respetada que hacía cargos ceremoniales en Tenejapa, nunca se caso, promovía los textiles y los elaboraba ,se llamaba Antonia Meza dice Pedro que era como Gertrudis Bloom muy difícil de tocar. Antonia Meza tenía mucho dinero y Pedro cree que hacía los mejores textiles para ella para esconderlos y tenerlos ahí.¹³ La manera en que Antonia Meza promovía los textiles era elaborarlos e instar a sus familiares a que lo hicieran, promover el conocimiento, pues la familia era dueña de las formulas, y las materias primas.

Antonia Meza vivía en Nabil y no todas las mujeres tenían ese espacio social para promover sus textiles, tenían que trabajar con sus esposos y solo tenían días para tejer, era reducido el tiempo para el telar, tenían que sembrar la milpa, cosechar y vender en esa época había mucho maíz y era la practica mas importante desde 1920 hasta 1960 donde hubo mas producción en Chiapas.

¹³ Doña Minerva me expreso que las mujeres indígenas en su tiempo solo hacían las mejores piezas textiles para uso personal.

Dentro de los mercados más importantes se encontraba como hemos mencionado el de San Juan Chamula, mercado al cual acudían comerciantes de San Cristóbal entre ellos mujeres coletas las cuales acudían a la tienda Casa Penagos donde compraban productos para ir a revender a Chamula por ejemplo: pañuelos, ropa para niño y adulto, pan y trago. Doña Minerva cuenta que Chamula era como un centro comercial, por que como en Tenejapa las fiestas eran 8 días antes del carnaval y del día de todos santos y en Chamula es igual de las festividades de los coletos, esto servía para que los habitantes de Tenejapa fuera a vender sus productos como cacahuate, naranjas ,caña para que entre ellos hubiera ese negocio.

La organización económica de las comunidades en los Altos era de relaciones de interdependencia con el centro económico de la Ciudad de San Cristóbal donde se producían artículos dentro de una organización de artesanías destinados al consumo de los indígenas, los que a su vez surtían a la ciudad con artículos agrícolas de consumo básico. Los Chamulas como la mayoría de los indígenas formaban parte también de la economía regional por medio de las relaciones que se creaban al trabajar como asalariados en las plantaciones de cafetaleras del Soconusco. (Pozas, 1977:308)

En el mercado de san Juan Chamula las mercancías que se vendían en su mayoría eran producidas en el propio municipio a este mercado acudían comerciantes de otras comunidades y comerciantes mestizos, los vendedores tenían su lugar fijo de acuerdo a la mercancía que vendían, así se instalaban al norte y noroeste los vendedores de chicha provenientes mayormente de Santa María Magdalena; los vendedores de aguardiente se instalaban cerca de las cruces que se encontraban en diferentes parte del mercado; los vendedores de sal formaban una hilera que se colocaba de oriente a poniente del mercado; en el centro se instalaban los vendedores de fruta; las vendedoras de cerámica no tenían un lugar fijo, las vendedoras de lana las cuales tenían mucha demanda, los vendedores de malacates, telares y algunas mestizas que vendían agua fresca, jabón, carne guisada y otros productos ocupaban el centro de la plaza. (Pozas, 1977:314)

El día de mercado comenzaba a las 6 de la mañana, las primeras eran las compradoras mestizas que se instalaban en las entradas principales de la plaza para comprar a los que llevaban productos de mayor demanda en la ciudad de San Cristóbal como raíz de chayote, cebollas y huevo. Los Chamulas también compraban mercancías para luego llevarlos a revenderlas a otros mercados de la región(Pozas, 1977:315).

Por su parte los Zinacantecos vendían maíz y sal, la sal que vendían era en bloques cilíndricos envueltos en unos petatitos; los vendedores los compraban a los salineros de Ixtapa en \$1.00 cada cilindro, más \$0.20 del petatito en el que venían envueltos. Uno de los productos de mucha demanda era la cerámica que se elaboraba en las casas de las alfareras las cuales vendían ollas de tres tamaños distintos, comales, jarritos y cantaros, también se vendía cal y “chilte” yerba que se recolectaba y se utilizaba para teñir de amarillo la lana, las vendedoras de “chilte” no tenían mucha venta por lo cual en ocasiones intercambiaban un manojo por una tortilla o mazorca.

El comercio de los mestizos con los indígenas era precario no se ganaba mucho una familia ladina no podía mantenerse de ello. Doña Minerva cuenta que su padre decía que la economía de la región era raquítica pero estable, sin embargo eran mujeres humildes de San Cristóbal quienes vendían en el mercado, ellas tenían construidas en el mercado unas barracas a las cuales llamaban garitas de ahí que les llamaran “gariteras” las mujeres mestizas vivían permanentemente en estos lugares que eran pequeñas construcciones de tajamanil pero a partir de 1942 a 1943 se les prohibió que permanecieran en el pueblo a partir de ese momento solo se les permitió ir sábados e irse a mas tardar los martes por la mañana.(Pozas, 1977:319)

Las mercancías que vendían eran jarritos de barro vidriado que servían como copas para beber el aguardiente, madejas de hilo blanco, azul pintado con añil, rojo, estambres de colores rojo, verde y amarillo que servían para adornar los huipiles de las indígenas, listón de colores para los sombreros rojo, verde y morado, bolitas de hilo blanco para cocer a mano, cardas, fósforos, añil, jabón en bolsas, collares de cuentas de vidrio, clavos chicos,

cola para pegar guitarras, espejos, estoperoles para la suela de los caites, velas blancas de parafina, amarillo, negro y tricolor, de sebo, cigarros, refrescos, azufre, pimienta, ropa de manta, pañuelos, pimienta, pescado seco, carne de cerdo cruda y condimentada.

En los días de fiesta las mercancías eran diversas los agricultores llevaban repollos grandes, chile seco, ajos, aguacates, pencas de mexcal, limas, plátano guineo, plátano largo, frutas acidas, camote cocido. Los artesanos llevaban cinturones de gamuza, bolsitas que servían de monedero también de gamuza, correas para sombreros, caites con suela, con taloneras, correas para los caites otros vendían pieles de chivo y de venado, las mujeres vendían fajas tejidas para las mujeres de otros pueblos, chamarras negras a rayas blancas para los hombres de Tenejapa, cestos que venían del paraje de Majomut, piedras para moler maíz, cal que provenía de Saclamentón. Los viernes de pascua los zinacantecos llegaban a vender caracoles y “wash” vainas comestibles, los de Tenejapa cacahuete tostado y naranjas.

Doña Minerva narra que las mujeres coletas que iban a vender al mercado de San Juan Chamula en el día de carnaval:

Eran maltratadas y les robaban sus cosas y sin embargo año con año iban las mujeres, las que vendían el maíz de guineo, la comida, la ropa y era clásico en los indígenas que el último día quemar y salir corriendo lo viví, lo oí que llegaban a platicar a mi mamá y nadie lo dice...pero mira cuantas historias vivimos que yo ya no te podría mandar ,pero era una fuente de ingreso para ti y se exponían las mujeres .

Estas mujeres comerciantes coletas iban en sus burros o a pie cargando su puesto a vender a Chamula ponían sus puestos y también vendían trago, velas, incienso, ropa de manta, pepita de calabaza en dulce, panela y trompadas de melcocha. Trabajaban dos o tres días y en ocasiones mandaban seguido su dinero, trabajaban viernes, sábado, domingo y el lunes tenían que salir, pero las más valientes y aguantadoras vendían el martes de carnaval, pero ya a la una o dos de la tarde tenían que sacar sus cosas y dinero con mucha discreción por que dicen que el martes por la noche los

indígenas en estado etílico¹⁴ tenían una obsesión por quemarles su puestos que eran de madera y carrereaban a las mujeres .

Doña Minerva narra :

Si te aguantabas del miembro del toro lo estiraban y se seca con eso las golpeaban. Y seco es peor que una varilla de fierro. Toda mi vida he estado en esto.



Mercado de Chamula 1950. Acervo Fotográfico: Museo Na Bolom.

Mientras tanto en la ciudad de San Cristóbal la organización del trabajo en torno a las artesanías había creado un especial tipo de comercio, siendo este una de las ocupaciones más extendidas entre los habitantes de la ciudad los cuales tenían sus establecimientos en la ciudad y esperaban a los indígenas que pasaran por alguno de los productos que vendían en ellos.

Algunos comerciantes de San Cristóbal viajaban a las comunidades para comprar gallinas, marranos, huevos, trigo, maiz, verdura y frutas o se instalaban en las entradas de la ciudad para interceptar a los indígenas y mal comprarles sus productos.

Las mujeres comerciantes que eran llamadas como “atajadoras” por que esperaban a comerciantes indígenas les atajaban y les quitaban su carga, a

¹⁴ Ricardo Pozas en su libro Chamula menciona que de todas las fiestas religiosas de Chamula, la del carnaval era la más grandes y que esta se prestaba a toda clase de desahogos y era cuando se consumían grandes cantidades de Chica y aguardiente. (Pozas, 1977:210)

veces les pagaban un precio mínimo, otras veces era un hurto, esperaban a los indígenas ubicándose en las Piedrecitas, paraje que actualmente es un barrio ubicado atrás del templo de Guadalupe, por el camino que comunica a Tenejapa con San Cristóbal de Las Casas. Estas mujeres se iban a las tres o cuatro de la mañana a esperar a que pasaran los indígenas que entraban caminando .

Doña Minerva narra:

Eran crueles eso no lo puedo negar, por que les pagaban como querían, eso es cierto que eran crueles no lo niego, los que lograban llegar a la ciudad vendían un poco mejor sus productos. Mis padres me enseñaron a no hacerlo.

No lo puedo negar lo viví les robaban, no puede ser que ciencia ficción, era. Entre ellos había uno que otro bueno, también había unas que les aventaban el dinero esas señoras Morales así eran, no todos pensaban lo mismo por que no todos vivían en esta calle ,muchos eran de otro nivel social, lo que no me parece que los echaran a la orilla y se bajaran de la banqueta por que eran personas adultas...las revendedoras eran criminal.

Doña Minerva al narrarme sus vivencias me aconsejo :

Como seria importante que te dieras una vuelta a las cinco y media de la mañana en san Diego, vete a dar una vuelta a un lado donde bajan los autobuses, obsérvalas y es mínimo a lo que eran las revendedoras, para que tengas una idea y te ubiques. Mañana que es viernes o sábado ahí vas a ver enfrente de la iglesia en el estacionamiento, ahí donde dan vuelta para la Almolonga, donde las combis de la Almolonga, esas si son crueles y re cabronas.

Con esas nos enfrentamos en el 94 por que nos conocemos desde niñas y ellas estaban mucho con los zapatistas sacaban la lana del mundo unas de acá atrás de Guadalupe yo les dije: vos cuando los chingabas a todos estos indios ahora los estas defendiendo ¿que les vas a sacar? .

Me decían que era una grosera, pero yo me defendía diciendo: *si no te sales te saco ya no soy la Minerva de antes te saco y nos damos por toda la madre aquí.*

2.3 Los telares

El dicho de mi papa era: yo voy para adelante, nunca voy para atrás.

José Antonio Hernanz Burguete.

Don Joaquín Hernanz Umbrías originario de la ciudad de Coca Segovia, España llega a puerto México hoy Coatzacoalcos en 1940 exiliado de la guerra civil española y de haber vivido en campos de concentración en Francia, arriba a la ciudad de San Cristóbal acompañado por un grupo de personas en su misma condición y son recibidos en la casa de la Señorita Carlotita Urbina de Zepeda ella los atendía pues existía un fondo del gobierno que se llamaba JARE Junta de Ayuda a Refugiados, el primero que se separa es Don Joaquín Hernanz Umbrías en busca de una nueva vida.

Don Joaquín Hernanz comenzó en el comercio cuenta José Antonio su hijo que iba a la entrada del pueblo de San Cristóbal , atrás de Guadalupe y a la entrada de Chamula a comprar gallinas, huevos y hortalizas lo que los indígenas traían. La Tía de Don Joaquín le rento una vaca y con una carreta llevaba la mercancía a Tuxtla hacían de camino ocho horas de San Cristóbal a Tuxtla, por el viejo camino que era por Zinacantán. En esa época llovía más y los puentes eran de madera, narra Don José que en uno de tantos viajes en un puente se hundió su padre y acabo toda su mercancía , se murió la vaca y su negocio termino dice que de eso su padre vivió bastante tiempo.

Posteriormente Don Joaquín busco trabajo y fue panadero y cantinero muy exitoso en San Cristóbal y Tuxtla Gutiérrez, después se traslada a Puebla y se dedica a vender santos bendecidos por el cura de la región, al cual debía dar un porcentaje, pero cada vez era mayor la cuota que el cura le exigía ,así que decidió dejar ese trabajo y regresa por solicitud de su esposa a San Cristóbal de las Casas. Don Joaquín establece una tienda en 1945 llamada La Segoviana el inicia en la calle Real de Guadalupe donde actualmente esta el hotel Villa Real la casa que rentaba era de la tía Rebequita Sánchez hermana de la abuela de Don José Antonio.

En la Segoviana se vendían cosas para los indígenas Don Joaquín viajaba a las comunidades como Tenejapa, Chamula, Zinacantán ahí compraba huevos, gallinas, como buen comerciante observo sus necesidades y empezó a venderles lazo, tazas, cuerdas de guitarra, violinetas y sombreros.

Después Don Joaquín se cambia al número 1 de la calle Real de Guadalupe, casa de Don Hernán Pedrero, ahí empieza y comienza a comprar lo que los indígenas hacían como huipiles, caites (huaraches), etc. En la parte delantera de La Segoviana vendía lo que los indígenas necesitaban y en la parte de atrás en un anexo vendía artesanía, Don José Antonio hijo de Don Joaquín narra que su padre le contaba que le decían que estaba loco por vender lo que los indígenas hacían pero él decía: Tiene que venir gente que le guste esto, que conozca de cultura y que quiera comprar cosas que hacen los indígenas.

Lo que se vendía en la Segoviana era monturas de caballo, tilmas, jáquimas faldas, huipiles, cerámica de Amatenango, vendía productos de todas las comunidades, Don José Antonio recuerda que en ocasiones cuando era niño acompañaba a su papa en camión o a caballo a comprar cosas directamente a las comunidades y como Don Joaquín conocía cuales eran sus necesidades comenzó a llevar materia prima para que las mujeres bordaran y tejieran.

También se dio cuenta que los indígenas no tenían donde comprar la tela para sus faldas, la falda azul que se teñía con añil, por que las pocas casas de san cristobalenses del barrio de mexicanos que elaboraban esa manta, la tela azul que utilizaban las mujeres en las comunidades para sus nahuas, no tenían la cantidad suficiente para surtirles. Ricardo Pozas narra en su libro Chamula que la ciudad de San Cristóbal estaba dividida en barrios en los cuales se realizaban diferentes oficios como los talleres que producían telas. (Pozas, 1977:326)

Doña Minerva recuerda el barrio de Mexicanos y sus telares por que sus tíos, hermanos de su mama eran dueños de telares en el barrio y narra que cuando iban a las fiestas a los telares le decían: ¡no vayan a quebrar esas

ollas! Pues cuenta que eran ollas inmensas que las tenían llenas de agua con tintes de origen alemán.

Sus tíos tenían sus galeras y sus tejedores que tejían en telares de pedal de los cuales se podía escuchar constantemente el ruido cuando trabajaban, hacían gran cantidad de metros de tela que llamaban vara, con las que elaboraban la nahua para las mujeres indígenas en color azul, negro y azul con raya blanca que son las que usaban las mujeres de Tenejapa, se preparaban para la llegada de sus clientes que eran los patrones y dueños de las fincas los cuales después de la cosecha del café en Simojovel, Pantelhó y San Andrés Larrainzar llegaban a comprar para después revenderlos en los ranchos.

No solo se elaboraban las naguas en estos talleres sino fajas para las fiestas, los pañuelos que usan los hombres en Zinacantán y servilletas para las tortillas. El negocio familiar de telares tenía acuerdos con sus clientes los cuales eran mayoristas y además vendían a los comerciantes de Real de Guadalupe.

Por otra parte Don Joaquín mantuvo relaciones directas con los indígenas de diferentes comunidades y aprendió a hablar tzotzil y tzeltal, vio la necesidad de los indígenas de tener alguien que les proveyera de tela para su indumentaria, es entonces que elabora su primer telar de pedal igual a los que existían en el barrio de Mexicanos y comienza a elaborar telas para Zinacantán y para quienes le pedían, la materia prima la adquiría del centro del país, Puebla, Oaxaca, Tlaxcala. Es así que comienza su taller, los primeros telares los tuvo donde está el Hotel Rincón del Arco casa cuya dueña era de apellido Mijangos, después se trasladó el taller a la calle Cristóbal Colón, casa de la abuela de Don José Antonio, posteriormente compra el terreno donde están las habitaciones del Hotel El Quijote y es ahí donde pasa el taller y así comienza formalmente el negocio.

Don Joaquín era un hombre de mucha visión y una persona que le gustaba aprender cosas nuevas por lo cual comienza a hacer telares más grandes y

decide que no podía seguir haciendo lo mismo que en el barrio de Mexicanos así, pide algunos libros de textiles de España a su tío Eladio y se pone a estudiar como realizar telares distintos que le permitiera hacer lienzos distintos. Don Joaquín comienza hacer con algunos carpinteros locales telares de pedal con un sistema que se llama *Jacquard* técnica inventada por Joseph Marie Jacquard en 1750 a base de sistemas binarios. Don Joaquín aprende a tejer y diseñar nuevos modelos y es así como su negocio prospera.

En La Segoviana se vendía también artesanía de los estados mas importantes de México, Oaxaca, Puebla, Guerrero y Yucatán a partir de 1963 Don Joaquín inicia la venta de ámbar y comienza a comprar en México hilo para pulir, plata y empieza a enseñar a lijar y pulir, dice Don José Antonio hijo de Don Joaquín que así comenzaron hacer el pulido de ámbar y se elaboraban pulseras y manitas.

Para los talleres de telar compraban algodón y lana hilada en el centro del país, por que la lana que se producía en el estado dice Don José era muy corta y no servía para tejer, primero hicieron telas por metro y la gente lo compraba, también hacían manteles individuales y después comienza a hacer colchas , buscaron clientela y vendían muy bien.

Las mujeres de Aguacatenango se dedicaban a actividades del campo y su vestimenta era de manta, ellas bordaban pero no piezas tan elaboradas, las mujeres de Aguacatenango llegaban a La Segoviana donde Don Joaquín les entregaba manta por metros para que hicieran las blusas pero las mujeres entregaban las blusas sin forma es por ello que Don Joaquín empezó a estudiar como hacer nuevas prendas y elaboro nuevos patrones.

Desde entonces a las bordadoras de Aguacatenango les daban hilos y los patrones ya cortados, eran las empleadas de Don Joaquín las que cortaban y dibujaban sobre la manta flores , para que las bordadoras se las llevaran y las trabajaran. Don Joaquín comenta que las bordadoras las regresaban cuando querían. Así se comienzan a hacer las famosas blusas de

Aguacatenango, se elaboraban en colores crudos, las empleadas proponían y hacían los diseños que trazaban en papel carbón y los colores de las flores y después poco a poco se dejó a la imaginación de las bordadoras de Aguacatenango.

Casi todas las casas en San Cristóbal contaban con una máquina de coser pero, no todos hacían ropas para indígenas. Don Joaquín fue el primero en dar este trabajo para bordar a mujeres de Aguacatenango, Chamula, Chilón y Ocosingo así empezó a pedirles que elaboraran servilletas, manteles, cosas pequeñas, después ya otras personas empezaron a dar trabajo.¹⁵

También la familia Penagos en 1980 daba a las mujeres indígenas la manta especial que provenía de Puebla, la cual coloreaban e hilo que provenía de Guatemala, Doña Minerva narra que el trabajo lo entregaban incompleto después de dos o tres meses y que se desperdiciaba mucho hilo, las mujeres de Aguacatenango realizaban el diseño de rococó y argumentaban que el hilo no les alcanzaba, a lo que Doña Minerva refuta que se daba una madeja por dos blusas que eso era suficiente pues ella cuando hilvanaba gastaba solo dos hebras. Aunque el trabajo se entregaba incompleto había que pagarlo ella trabajaba y trabajaba pero las mujeres bordadoras solo trabajan su tiempo y a su ritmo. El trato comercial era complejo ya que las prendas que entregaban las bordadoras aunque estuvieran mal e incompletas tenían que ser recibidas y pagadas, esto para algunas mujeres coletas resultaba injusto y con tal de que no dijeran que les estaban robando accedían, al parecer este desacuerdo se basaba en que las mujeres coletas invertían tiempo y esfuerzo, pues ellas coloreando la manta que posteriormente entregarían a las bordadoras, les costaba vender las prendas y se volvía más difícil cuando estaban mal hechas.

¹⁵ Esta producción textilera es un proceso que se ha dado a lo largo de 40 años y tuvo en sus orígenes una división del trabajo entre las mestizas y las tseltales. Las primeras se dedicaron al comercio y las segundas a elaborar y vender sus artesanías. Posteriormente las comerciantes se especializaron en el corte y diseño de prendas y en emplear a las artesanas quienes realizan el bordado según sus habilidades y creatividad. (Teresa Ramos, 2004)

En la época de las fiestas de las bordadoras de Aguacatenango era más difícil para las comerciantes coletas pues ellas argumentan que si tenían \$20,000 pesos era poco, pues las bordadoras aprovechaban para llevar más piezas de las acostumbradas para cubrir los gastos que requerían para la fiesta y negociaban de tal forma que las comerciantes coletas en ocasiones se sentían presionadas a comprarles todas sus piezas y no siempre contaban con el suficiente dinero.

Esto ocasionaba una dinámica que hacía ver a las comerciantes locales como explotadoras pues sus tiendas lucían llenas de piezas textiles, es decir muchas de las veces acumulaban prendas bordadas, sin embargo la realidad era que muchas de estas piezas por estar incompletas o tener un mal acabado se tenían que poner en oferta para recuperar algo de lo invertido.

Doña Minerva y otras comerciantes de la calle Real de Guadalupe expresan que se sentían no valoradas, como si su trabajo no valía y se sentía explotadas por parte de las bordadoras, lo cual ocasiono desde entonces que cuando las bordadoras les venden se seleccionan las piezas con buen acabado y las compran, de lo contrario no lo hacen. Además de que comenzaron a tener mucha competencia con los nuevos establecimientos en San Cristóbal y en las calles, así fue necesario escoger prendas distintas y de buena calidad.

Sobre la postura de las bordadoras y las relaciones que los indígenas tenían con los coletos, la historia de la abuela de Pedro Meza ejemplifica dicha postura que nos da una explicación posible de la manera de proceder de las bordadoras y lo complejo de estas relaciones comerciales.

En cierta ocasión la tejedora vendió en la calle Real de Guadalupe y pudo obtener tan solo una jícara a cambio no le pagaron más, expresa que las relaciones comerciales no eran tan buenas, que eran distintas en el sentido de las diferentes visiones sociales, la gente de las comunidades llegaba por que necesitaban las cosas, pero dice que no era una relación comercial leal.

Pedro nunca fue a la calle Real de Guadalupe pero sus familiares y conocidos expresaban su opinión al respecto, la percepción de las tejedoras era que si no las trataban bien, harían sus prendas mas corrientes para venderlas, como respuesta de la actitud de los y las comerciantes de San Cristóbal.

Sin embargo es importante profundizar en otras circunstancias, factores y tomar en cuenta que hacia tiempo que estas relaciones entre comerciantes y tejedoras se construían a la par de procesos de cambio en lo que refiere a la producción y el control de calidad demandado por los comerciantes en la Ciudad de San Cristóbal , demandas a las cuales las bordadoras no estaban habituadas, como expresa Margarita Ruíz López tejedora originaria del paraje de Bayalemo municipio de San Andres Larrainzar: “Antes las mujeres no entendían ,por que no sabían como se podía comercializar su trabajo, calcular costos , materia prima , mano de obra o a quien venderle y tampoco lo que es calidad”

En este sentido el trato y relaciones entre estos dos grupos culturales estaba basado principalmente en términos económicos pero la visión respecto al trabajo que cada grupo realizaba era distinta, las mujeres tejedoras y bordadoras habían nacido y aprendido de generación en generación la practica textil como parte de su cultura, vida cotidiana y como un rol que reproducían dentro de sus comunidades es decir, lo que hasta ese momento significaba ser mujer en su contexto cultural.

2.4 De antropólogos, indigenismo y patrimonio cultural

A la par de este contexto existían en el campo académico discusiones intelectuales y políticas sobre el mestizaje biológico y cultural que se pensaba como instrumento idóneo para solucionar la “problemática” planteada por la diversidad social y cultural de México. Los antropólogos del Museo Nacional y los de la Escuela Internacional de Arqueología y Etnología debatían entre el evolucionismo y el historicismo cultural representados por Franz Boas Y

Eduard Seler. Para esta corriente , el mundo de los indios no se reducía a “lo arqueológico” o a una historia “superada”: estaba vivo y poseía una historia y una lógica propias. Para estos intelectuales la diversidad cultural del país debía entenderse en sus términos y no mediante las categorías etnocéntricas de Occidente (De la Peña, 2011:60).

En este contexto aparece la antropología indigenista, Manuel Gamio escribe su manifiesto Forjando Patria en el año de 1916. Pro-nacionalismo donde propone lograr una síntesis entre dos construcciones intelectuales de suyo antagónicas: el concepto de “progreso” y el de “relativismo cultural”. El termino indígena, en su obra fue sustituyendo al de “indio”, para indicar que no era posible analizarlo como una realidad prístina, ni como un residuo colonial, sino como una fuerza social originaria e irremediamente vinculada a la formación de la nación.

Tal vinculación resultaba desventajosa para los indígenas pero era la tarea del indigenismo cambiar la situación subordinada y convertir la nacionalidad en ventaja. No se trataba de una asimilación desde arriba, sino de la incorporación de la modernidad a la vida cotidiana de los indígenas. Esto implicaba que ciertos elementos culturales como la creatividad artística, la solidaridad comunal y la capacidad de trabajo no desaparecerían.

Las ideas de Gamio fructificaron a lo largo del siglo XX reorganizo y amplio las colecciones museográficas, se hizo rescate y restauración de los monumentos prehispánicos, promociono comercialmente las artes vernáculas en programas de desarrollo comunitario y en un innovador discurso en el cual exaltaba a las culturas indígenas pasadas y presentes como patrimonio y orgullo nacional. (De la Peña, 2011:61)

La investigación antropológica sobre las culturas se convirtió en responsabilidad del gobierno. Se comenzaron a crear instituciones que se ocuparan directamente del mundo indígena como objeto de estudio para conocerlo de cerca y también para encontrar las formas específicas y viables de su “modernización” y “mexicanización”. Entre tales instituciones se

encontraba la Dirección de Antropología de la Secretaría de Fomento (1917-1924), El Departamento Autónomo de Asuntos Indígenas (DAAI) (1936-1947), La Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) (1938), El Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) (1939), El Instituto Nacional Indigenista (INI) (1948-2004) entre otros.

En la sociedad mexicana en general se fueron desarrollando dos procesos de reelaboración de la imagen de lo indígena por una parte su *folclorización* la “representación genuina” del pueblo mexicano, pero fuera de su contexto, el segundo implicó su *exotización*: atribuirle una otredad misteriosa fascinante pero ajena a “la normalidad”, con el fin de acrecentar su atracción en los mercados literarios, artísticos y turísticos (De la Peña, 2011:62).

La misión fundamental de las instituciones indigenistas era la modernización del indio por el mestizaje. Moises Saenz postulaba la equivalencia de lo mexicano con lo mestizo aunque criticaba el concepto de *incorporación* y prefería hablar de *integración* participativa de los indígenas. Alfonso Caso (1948) el director y fundador del INI estableció una definición institucional de indígena en términos culturales y sociales, a la vez que apoyaba la inminente absorción de las culturas indígenas a una cultura mestiza y una sociedad nacional unificada. Otros de los ideólogos y teóricos que transformaron el mundo indígena fueron Julio de la Fuente (1965) y Gonzalo Aguirre Beltrán (1958.1967) quienes defendían la aculturación inevitable.¹⁶

Manuel Gamio inspirado en las ideas boasianas elogiaba el arte de los indios del pasado y del presente y argumentaba que no se podía apreciar su gran valor desde los criterios estéticos occidentales. Se empieza a hablar de la “cultura india”. Otro de los actores importantes en torno a dicha discusión fue Gerardo Murillo (conocido como el Dr. Atl) quién publica el libro *Las artes populares en México (1921)* y hace una exposición con piezas entre ellos

¹⁶ El concepto de *aculturación*, difundido por la antropología estadounidense, se refería al intercambio de componentes culturales entre dos colectividades en contacto, que acompañaba el proceso de integración social-ampliación e intensificación de los vínculos entre ellas-, que redundaba en la formación de una cultura común(mestiza) Aguirre Beltrán (1967)

textiles y bordados del acervo del departamento de Etnología del Museo Nacional.

Desde el principio del siglo XX los antropólogos y aficionados hacían descripciones detalladas de lo que los indígenas elaboraban- las artesanías- y de las técnicas utilizadas elaborando dibujos y utilizando la fotografía.

Lo artesanal se oponía a lo industrial, “lo tradicional” y “lo autentico” se diferenciaba de lo “artístico” por que lo tradicional no producía objetos únicos ni se identificaba con la creación de un individuo en particular, sino con el trabajo de una colectividad. (De la Peña, 2011:66) Se recupera la idea romántica del *folklore*: las artesanías debían entenderse no solo en términos utilitarios, sino como parte de la cultura expresiva de un pueblo, y por lo tanto en su relación con la cosmovisión, rituales y costumbres.

Si bien en un principio los investigadores buscaban sobre todo encontrar la pervivencia de lo “prehispánico” gradualmente se impuso un hecho que no podía negarse: las culturas indígenas se habían transformado radicalmente y de igual manera, a lo largo de los siglos los objetos artesanales habían ido incorporando nuevas materias primas, técnicas, productos y significados, sin desvalorizarse por ello. Se vinculaba pasado y presente, continuidad y cambio (De la Peña, 2011:66).

Uno de los temas que más llamaron la atención fue la indumentaria en sus aspectos tecnológicos y estéticos y en lo que refiere al mundo mesoamericano se encuentra la obra de Othón de Mendizábal: “Las artes textiles indígenas y la industria textil mexicana” (1947). Mientras tanto los investigadores del INI, de la ENAH , INAH, UNAM, así como patrocinadores de otros países (como las instituciones Carnegie, el Smithsonian y la Fundación Rockefeller de Nueva York) reunieron y publicaron abundantes materiales sobre las culturas indígenas mexicanas.

La obra *Handbook of Middle American Indians* (Vogt, 1969) estudiaba prácticamente a todos los pueblos indígenas mesoamericanos; así mismo incluían secciones sobre su producción artesanal y simbólica, que daban

cuenta de la investigación desarrollada en los primeros 60 años del siglo XX, tanto por mexicanos como extranjeros. Por su parte, las instituciones indigenistas promovían el aprecio por las artesanías indígenas y su conocimiento público, existían programas especiales que contribuían a su difusión comercial. (De La Peña, 2011:67)

En el contexto de los Altos de Chiapas el antropólogo Luis Joel Morales Escobedo en el año de 1979 es becado por el INI en el Departamento de Investigación Antropológica y Organización Social donde trabajó en diferentes zonas con grupos indígenas como zoques, mames, tzeltales, tzotziles. Posteriormente se incorpora al proyecto de Etnodesarrollo (INI) que se realiza en los años ochentas en Los Altos de Chiapas, donde permanece viviendo durante 7 años en Tenejapa como coordinador de la Residencia Tzeltal de Desarrollo Regional (INI) hasta el año de 1990. Luis Joel Morales fue formado por antropólogos destacados como Ricardo Pozas y trabajó al lado de antropólogos como Raúl Rodríguez que fue director del INI en San Cristóbal y Carlos Mejía Pivaral antropólogo de origen guatemalteco los cuales daban capacitación a los antropólogos que entraban al INI. El enfoque de Morales Escobedo y quienes trabajaban en ese momento en la región era la creación de centros coordinadores, reubicación de centros, crear subcentros, residencias y campamentos para la acción indigenista para ello obtuvo capacitación de Félix Báez Jorge y otros historiadores como Del Toro y Velasco.

Así se elabora un plan de trabajo en el cual se buscaba un desarrollo integral por medio de las llamadas Residencias de Desarrollo Regional, las cuales se establecen en Chenalhó, San Andrés, en Huixtán y Tenejapa siguiendo el proyecto de Pozas, el cual proponía que el Centro coordinador estuviera en una comunidad cercana.

Durante el período que Morales Escobedo se incorpora al INI (1979) la política se transformaba del paternalismo al reconocimiento de las organizaciones sociales. Morales Escobedo narra:

Para mi fue muy interesante por que era un cambio, ya no fue el paternalismo , integracionismo per se de los pueblos indios a la sociedad nacional, que no era una integración por que yo decía: ¿A dónde se van a integrar los pueblos indios aquí? ¿A México ,Guatemala, Estados Unidos o qué?. Evidentemente que al estado nacional mexicano, pero con respeto a las minorías étnico nacionales del estado nacional mexicano , al estado nación, por que cuando defines ¿como defines el estado y como defines las poblaciones al interior del estado?.

Entonces yo definía estado nación con minorías étnico nacionales que tenían que integrarse o incorporarse al desarrollo nacional con una autonomía, por eso hicimos el proyecto de Etnodesarrollo , donde López Portillo modifica el artículo 4.º viene a implementar lo que era la teoría de Bonfil Batalla que es el Etnodesarrollo, que para mi era algo extraordinario y se agarró como modelo del indigenismo en ese momento a Los Altos de Chiapas.

Por eso nosotros aquí desmantelamos o no desmantelamos descentralizamos el INI por que yo cuando estaba en México y venia a hacer investigaciones sobre el centro coordinador indigenista tzeltal-tzotzil , al ver los proyectos y programas que tenían en el INI , yo en México estudiaba toda la región a nivel de mapas, a nivel de proyectos, todo lo que hacían los técnicos de San Cristóbal, y me daba cuenta que de San Cristóbal a Pantelhó en aquella época eran 9 o 10 horas de camino de San Cristóbal a Pantelhó y a mi me reportaban los técnicos del INI que iban a Pantelhó y que hacían reuniones, pero que regresaban el mismo día o al otro día , para mi eso no era la labor del indigenismo, aunque había gente muy honesta pero no podían hacer un trabajo como se debía con esas distancias.

Estábamos de acuerdo con eso y creíamos que toda la consciencia y economía de los pueblos se iba adquirir si tu realmente vivías y convivías con ellos. Y aprovechar el tiempo no estar viajando, si no ya asentado en Chenalhó ibas a Chalchihuitán , Pantelhó, Mitontic a toda esa región de Chenalhó. Los de San Andres a Chamula, Zinacantán , Tenejapa, Cancuc y Huixtan parte de Oxchuc y Chanál.

Sobre los programas y apoyos a la producción de artesanal Morales Escobedo narra que el INI tenía el Museo de Artes y Culturas Populares enfrente del hemiciclo a Juárez y el y especialistas en el tema como Ruth Lechuga y Teresa Pomar hacían cada año concursos a nivel estatal sobre artesanía, se hacían en Santo Domingo o en la Casa de la Cultura de San Cristóbal, en Chenalhó o en Tenejapa. En 1970 el INI apoyo la creación y fundación junto con Ruth Lechuga y Teresa Pomar de la primera cooperativa en Los Altos, Sna Jolobil.

En el tiempo que Morales Escobedo trabajo en el INI existían historias sobre manejos incorrectos de los créditos que daba el INI para las artesanas y a

Morales Escobedo le dan la tarea de dar seguimiento a la cooperativa Sna Jolobil para evaluar si los apoyos que daba INI se utilizaban para los fines concretos de la cooperativa, en ese momento se pretendía despedir a Pedro Meza pero Morales Escobedo analizo la situación y propuso que no era correcto ni conveniente, que si bien había unas cosas no muy transparentes, la importancia de Pedro Meza en la dirección radicaba en la importancia de su conocimiento, sus relaciones y de su trabajo profundo. La estrategia planteada fue formar otra organización que no incluyera a las artesanas que trabajaban en Sna Jolobil.

Así Morales Escobedo se dedico con un grupo de trabajo a ver a todas las artesanas que venían a comprar materias primas al INI ya que en ese entonces se vendían materias primas para las artesanas que no tuvieran ningún nexo con Sna Jolobil ,la única organización que había en ese momento. Es así que se crea la cooperativa J` Pas Joloviletik con 840 artesanas de todos los municipios de Los Altos.

Así se crea un proyecto de desarrollo y la cooperativa J` Pas Joloviletik, los representantes de cada residencia tenían reuniones por parajes con las artesanas y una reunión regional en las cabeceras municipales como Chenalhó, Tenejapa, San Andres y Huixtan . Después la reunión general en San Cristóbal así fue como se organizó J` Pas Joloviletik fue una estrategia basada en la organización donde se manejaba fondo evolvente, crédito en materias primas y se les pagaba a las artesanas en el momento que entregaban su trabajo, no se optaba por la consignación esta forma de organización según Escobedo difería de la dinámica que se tenía en las tiendas de la calle Real de Guadalupe.

La fundación de la cooperativa J` Pas Joloviletik desde el punto de vista de Escobedo obligo a Pedro Meza a cambiar su manera de organización pues lo que sucedía es que las artesanas de su grupo querían estar en J` Pas Joloviletik, según Escobedo esa fue una educación no punitiva que hizo tomar consciencia de la importancia de tener una buena organización y respetar los principios por los que se funda una cooperativa.

En las décadas de 1960 a 1980 un buen número de antropólogos mexicanos- y muchos mexicanistas extranjeros- asumieron la teoría marxista como eje de interpretación de los datos etnográficos (De la Peña, 2002). Estos investigadores reaccionaron en contra de las visiones historicistas, localistas o esteticistas sobre la producción artesanal de los indígenas y campesinos; postulaban, en cambio, que está debía entenderse en términos de su vinculación con el capital. La mayoría de los objetos producidos en las comunidades o los barrios populares habían sido originalmente destinadas al uso directo de los productores, aunque en parte se vendiera en los mercados regionales como complemento al ingreso familiar; pero a lo largo del siglo XX el *valor de cambio* de un gran número de objetos artesanales se convirtió en el fin principal de la producción.¹⁷ Otros objetos fueron desplazados en los propios lugares por la producción industrial y la creciente red de carreteras, el desplazamiento de los productos locales acrecentó la dependencia del mercado y por lo tanto del dinero.

2.5. El *jolobil* y su mercantilización

Por necesidad de tener dinero los indígenas comienzan a vender su textil, su ropa, no tenían recursos y era el trueque dejaban su huipil y ellos se llevaban su taza, su lazo o ese dinero les servía para ir al mercado y comprar lo que iban a comer.

José Antonio Hernanz Burguete

No se tiene la fecha exacta de cuando las mujeres tejedoras de Los Altos comenzaron a vender el textil (*Jolobil*)¹⁸ fuera de sus comunidades principalmente en las calles y plazas de San Cristóbal pero existen fuentes escritas de la comunidad de Ch`ul Osil (tierra sagrada) uno de los asentamientos tradicionales más antiguos del municipio tsotsil de Chamula donde los testimonios coinciden en la caída del trabajo de los hombres en 1983. Las primeras mercancías consistían en pequeñas piezas de alfarería como muñecas y muñecos de barro y jarritos y tejidos de lana que las

¹⁷ Este proceso había sido documentado por investigaciones de los mercados oaxaqueños realizados por Bronislaw Malinowski, Julio de La Fuente y Alejandro Marroquín (1957)

¹⁸ Las tejedoras de Los Altos nombran *Jolobil* al trabajo que realizan y lo llaman su tejido.

mujeres de Chamula siempre habían elaborado para sus propias familias(para los hombres, ponchos con mangas llamados chuj y pequeños rebozos).

La antropóloga Birgiitta Huse narra que en la cabecera de Chamula existían en 1989 cuarenta y tres vendedoras mujeres y niñas que vendían tortugas de madera, pulseras y cinturones delgados, juguetes de madera cosas pequeñas, las esposas de autoridades tenían sus puestos quienes podía vender en la cabecera pues no cualquiera podía hacerlo. Diario llegaban autobuses con turistas de diferentes nacionalidades principalmente mexicanos, italianos , franceses y alemanes ,con ello las mujeres aprendieron a tratar a los turistas pues Birgiitta comenta que los italianos eran los que mas regateaban , los alemanes lo hacían menos, mientras que los mexicanos lo hacían argumentando que eran paisanos.

Estas mercancías solo tenían un éxito moderado en el mercado sin embargo, en menos de un año las mujeres que habían bordado blusas y faldas en forma de maquila empezaron también a bordar las vestimentas chamulas tradicionales , en particular blusas de algodón. El nuevo estilo resulto viable primero como un producto para el turista y después como ropa para las propias mujeres chamulas.¹⁹ Por otra parte para 2008, muchas de las mujeres chamulas usaban blusas de algodón con vistosos bordados en el cuello y brazos. También existen testimonios orales de habitantes del municipio de San Andres Larrainzar y Zinacantán que refieren a este hecho, el que las mujeres comenzaran a vender sus prendas textiles a los turistas pues así se los solicitaban; además la transformación del textil en ambos municipios debido a la cercanía e intercambio con otras comunidades y/o la apropiación de elementos culturales ajenos como hilos industriales y maquinas para el caso de Zinacantán en los años ochenta resultaron viables para las mujeres.

¹⁹ Jan Rus ,2012, El Ocaso de las fincas y la transformación de la sociedad indígena de Los Altos de Chiapas, UNICACH, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México, pp. 78-80.

Pedro Meza narra que el textil de San Andres Larrainzar se comenzó a vender por que una mujer llamada Antonia Guzmán la cual se fugo con su primo y comenzó haciendo contactos entre Tenejapa y San Cristóbal y promovió la venta de textiles en la Ciudad de San Cristóbal. También la comunicación con el exterior para las comunidades de Los Altos se abre con los caminos en los 70 para los habitantes de las comunidades San Cristóbal era un sitio para vender lo que producían entre ellos los textiles, lo cual mejoraba sus ingresos. El caso de la comunidad de Tenejapa y Pedro Meza es particular pues el interactuó con turistas o voluntarios que llegaban al museo Na Bolom donde encontró un canal de comunicación y podía explicarles su situación y dichos turistas viajaban a Tenejapa, llegaban a caballo o en jeeps y es a través de Gertrudis Bloom y sus voluntarios de Estados Unidos que comienza una vía de comercio textil.

Doña Minerva recuerda también a Gertrudis Bloom como una precursora en la comercialización del textil:

Ella se empezó a maravillar de las camisas que se tenían colgadas para venderlas entre los indígenas por que nosotros los mestizos solamente para fiestas. Entonces cuando empezaron a vender Doña Gertrudis se maravillo y mi mamá decía: esta gringa loca se pone la ropa de los indígenas ...ay pues si...y te pagaban lo que les pedías, se valoraba por otros dispuestos a pagar y aparte les podías comprar un poco mejor a los indígenas.

Birgiitta Huse, antropóloga alemana, en 1989 hace investigación en San Juan Chamula el tema abordado es *el comercio al turismo en el Municipio de Chamula* narra que los europeos con dinero en los cincuenta y sesentas viajaban dentro de Europa, pero que en los setenta los estudiantes jóvenes querían cambiar sus sociedades viajar por el mundo y había un interés creciente en México. A principios de los ochenta llegan jóvenes que les llaman mochileros, así es como ella llega a nuestro país y narra que existía una ruta que se hacia por parte de los viajeros que siempre era la misma, la cual iba del Distrito Federal, Oaxaca (Juchitán), Tuxtla Gutiérrez, San Cristóbal de Las Casas. Palenque, Mérida (Chichen Itzá) hasta Tulum y que siempre se podía encontrar a los mismos viajeros.

Existía también un Turismo llamado antropológico como los investigadores de Harvard de lo cual Doña Paula narra que cuando abrió su nueva tienda en 1988 llamada “El Encuentro” y que dicho nombre nace por que en su tienda recibía a los maestros, antropólogos y trabajadores del INI por que les gustaba las cosas que vendía. Según Doña Paula el antropólogo Chip Morris Jr. comenzó a ir a las comunidades y empezó a comprarles a los indígenas sus textiles y al mismo tiempo les aconsejó a las mujeres que empezaran a elaborar sus textiles y fueran a venderlos a San Cristóbal.

Por otra parte Patricia Greenfield, socióloga cultural, en su libro de *Tejedoras: generaciones reunidas evolución de la creatividad entre los mayas de Chiapas*, menciona que en la comunidad de Navenchauc paraje del municipio de Zinacantán en los años setenta Leslie Deveraux antropóloga visual encontró mujeres que estaban trocando con los miembros de la familia textiles que anteriormente hubieran sido donados como parte de las obligaciones no pagadas de subsistencia. A la par de estos hechos Doña Paula dice que vendía lo de San Andrés Larrainzar por que en ese tiempo se compraba mucho usado que se lavaban las piezas y se vendían fajas usadas que compraban posteriormente los antropólogos. Y que ella les decía a las mujeres: *“trae tu huipil viejo y si quieres me lo das”*.

Para 1991 muy pocas mujeres sabían cómo producir los cada vez más elaborados textiles necesarios para la moderna manera de vestir zinacanteca y esos textiles llevaban mucho mayor tiempo de confección. Esta situación creo presión para producir más tejidos y costuras “a pedido”; esto es, a cambio de un pago. Este ya no era en maíz, sino en dinero en efectivo. Esto originó que entre los zinacantecos se pagaran más dinero por una pieza textil elegante de uso exclusivo para las fiestas o autoridades tradicionales, de lo que pagaría un turista (Greenfield Marks, 2004:17).

En correspondencia dice la autora la creatividad y mano de obra involucrada en la ropa propia de los zinacantecos es mucho mayor que en los productos mas sencillos que se hacen para los turistas. La innovación en los textiles, por tanto, esta relacionada según la autora no solamente al comercio exterior, sino también (y quizás aun más) al desarrollo del valor del dinero en efectivo

para el trabajo de subsistencia de la mujer. Sin embargo se crearon nuevos productos para el mercado turístico como son en el caso de Zinacantán la servilleta el cual fue novedoso, sin embargo sus “reglas” de diseño estaban realmente basadas dice la autora en las de un manto o tela ritual tradicional (tovalya o mantrex). Comenta que una de las tejedoras le llamo a la servilleta k’ox mantrex o pequeño mantel ritual. Así el comercio más allá de la comunidad se había convertido en parte integrante del aprendizaje del tejido (Greenfield Marks, 2004:17). Actualmente este aprendizaje de nuevos diseños y formas aplicados a las piezas textiles elaboradas por las tejedoras sigue vigente.

La venta del hilo también formó parte de esta red de relaciones entre innovación, empresariado y la economía del dinero. En los años setenta las mujeres de Navenchauc tenían que ir a San Cristóbal para comprar el hilo comercial que necesitaban-entonces era de algodón-en las tiendas de menudeo. Se usaban principalmente dos colores: rojo y blanco, A mediados de los setenta, las zinacantecas habían descubierto los conos de estambre acrílico y comienzan así a experimentar con este tipo de material en sus tejidos. Una vez que la gente de Navenchauc tuvo camiones de carga los empresarios locales comenzaron a vender flores en la ciudad de México y a traer de regreso artículos tales como estambre acrílico para venderlos en Navenchauc. Para 1991 los hilos acrílicos, en todos los colores, se habían convertido en un negocio local. Los empresarios locales compraban hilos por mayoreo en la ciudad de México los enrollaban en piezas más pequeñas y los vendían al menudeo a las mujeres tejedoras.

Con ello se transformaron las relaciones en la producción , distribución y venta en torno al textil, los materiales se volvieron accesibles y se conseguían a menor precio facilitando una mayor libertad de uso, Por ejemplo según la autora las niñas cuyas mamás vendían hilos tenían mas variedad en material para jugarlo lo cual les permitió desarrollar nuevos estilos y técnicas.

La transformación de las relaciones en la distribución también se hizo presente a través de la práctica de comprar hilos al mayoreo y venderlos al menudeo en la comunidad y se introduce el trabajo asalariado para los niños. El trabajo de menores resultaba también de la transición de una economía de subsistencia a una de dinero. La autora menciona que antes los niños ayudaban a sus padres a el trabajo en la tierra, cocinar y tejer textiles pero que una vez que los zinacantecos empezaron a desarrollar negocios se podría pensar que acostumbrados a hacer lo que hacían sus padres ,también entonces trabajarían para ganar dinero, la transformación con estas practicas es la diferencia de que los niños ya no trabajarían junto a sus padres sino en la casa o negocio de alguien más. Se les pagaba por horas, así que el carácter no programado del trabajo de subsistencia desaparece (Greenfield Marks, 2004:20-21).

A finales de 1982 y principios de 1983, durante los primeros meses de este nuevo comercio las mujeres chamulas llevaban sus propios productos a la ciudad, viajando en pequeños grupos para mayor seguridad, a menudo con sus hijos de mayor edad como lo siguen haciendo hasta el día de hoy. Para el verano de 1983, habían empezado a agruparse en pequeñas comunidades de ayuda mutua, turnándose para cargar las cosas de todas camino a la ciudad ,al principio los esposos de las mujeres reaccionaron en desacuerdo e inclusive muchas de las veces obstaculizaron la participación de sus esposas en el mercado de artesanías.

Sobre esto la antropóloga Birgiitta Huse da el testimonio siguiente:

Los hombres no se involucraban, conocí casos de hombres que tiraban blusas al fuego por q no querían que sus esposas trabajaran en el mercado de artesanías por el contacto con extranjeros y mas por que eran hombres de Chamula que ya no fueron a las fincas cafetaleras o tomaban mucho alcohol y la ganancia del dinero para ellos era muy difícil y de repente el que las mujeres se expusieran a la vista de extranjeros a muchos hombres no les pareció.

Pregunte a las jóvenes sobre que idea tenían de su vida y decían que no querían casarse, que los hombres solo les pegaban, que tenían muchos hijos que morían por falta de dinero, que toman mucho. La venta al turismo era una posibilidad de no casarse tan temprano, de decidir no casarse con cualquiera.

Pero llegaron a reconocer hacia finales de 1983 que como ellos casi no tenían trabajo, quizás también podían ayudar en la comercialización. Para la segunda mitad de los años ochenta un gran número de varones chamulas estaban vendiendo las artesanías de sus propias familias (Rus, Jan 2012:78-80).

La participación de los hombres en la comercialización de la artesanía textil producida hasta ese momento únicamente por las mujeres también tiene significaciones distintas para otras mujeres artesanas como lo expresa Margarita Ruiz: “Además de la conveniencia económica significa hacer menos a la mujer, el hombre lo ve como negocio, el permitir a los varones aprender lo referente a la práctica textil es una forma de seguir diciendo que el está arriba, por que puede hacer lo que la mujer ha aprendido desde pequeña, el hombre dice: tu no puedes hacer lo que yo hago, pero te voy a demostrar que es muy fácil tu trabajo.”

Para Margarita Ruiz el significado de tejer para las mujeres es diferente, el por que las mujeres tejen es distinto y no refiere únicamente a una actividad económica, para ella los hombres lo hacen por ganar, no lo hacen como lo hace la mujer con la intensidad y amor de mujer. Opina que es otra manera de controlar a la mujer, hay que recordar que las primeras mujeres comenzaron a viajar a San Cristóbal a vender sus artesanías en grupos y con sus hijos, no con los varones y de cierta forma habían logrado una independencia. Es así que desde la visión de esta tejedora el hombre se apropia de los saberes y conocimientos textiles de la mujer, pero no así se comparten los roles dentro del hogar de forma equitativa, como lo es el cuidado de los hijos o el mantenimiento de sus hogares, además menciona que en ocasiones el dinero ganado por algunas mujeres sigue pasando a manos de los varones.

En 1988 36% de las mujeres de Ch'ul Osil estaban produciendo artesanías para venta, en este mismo año algunas mujeres todavía estaban haciendo la transición de los tejidos tradicionales de lana para la venta, mientras otras estaban pasando del bordado para turistas a un trabajo de tiempo completo

por pieza para contratistas. Para 1998 esta última forma de producción era la que dominaba. Birgiitta Huse narra que las blusas de manta estaban de moda y se vendían mucho que la especialización de las mujeres chamulas era el bordado de maquila . Existían mujeres que vivían en los parajes que eran bordadoras de este tipo de piezas y tejían para vender al turismo ,estas mujeres bajaban a la cabecera a vender sus textiles a las mujeres de la cabecera por que el turismo llegaba al lugar, estas mujeres poco a poco se convirtieron en comerciantes únicamente pues ya no tenían tiempo de tejer. Otras mujeres que habitaban los parajes viajaban a San Cristóbal para vender en la ciudad donde había tres tiendas de mujeres del Distrito Federal y Guadalajara, que entregaban blusas para bordar de manta por docena a las mujeres de Chamula, las cuales les proponían los colores y diseños. También hubo el caso de una mujer japonesa que año tras año compraba blusas y cinturones en la cabecera para llevarse a revender a su país.

En este arreglo llamado maquila es decir ropa ya hecha para bordar las mujeres las regresaban bordadas al contratista o al empresario por un pago por pieza que se estima en \$14.4 pesos diarios por 10 horas de estar bordando, solo las bordadoras que podían hacerlo más rápido podían llegar a ganar \$18.00 pesos. Al cabo de 15 años de trabajar de esta manera muchas de las mujeres expresaban ya no ver bien por tener que trabajar en las noches con iluminación inadecuada para cumplir con los encargos y que ya no tenían tiempo ni libertad para hacer los trabajos que hacían antes. Este tipo de trabajo a pesar de ser tan explotado se siguió realizando hasta que el precio del bordado industrial bajo por la cantidad de trabajadoras que se incorporaron y por tal motivo el pago de dicho trabajo bajo hasta \$12.00 pesos al día, muchas de las mejores bordadoras de Ch'ul Osil ya habían dejado de hacer maquila y se dedicaron a hacer vestimenta indígenas chamulas comercializando directamente esta producción a los turistas en las calles de San Cristóbal, o bien, por medio de ambulante a los extranjeros en destinos turísticos por todo México, desde Cancún, Yucatán hasta Rosarito en Baja California (Rus, Jan 2012:78-80).

Los cambios en la producción y comercialización del textil ocasiono que los hombres empezaran a ayudar por la cantidad de trabajo que existía y se dieron cuenta que era buena oportunidad de ganar dinero. Pues muchas mujeres comenzaron a trabajar por su propia cuenta, hubo casos cuenta la antropóloga Birgitta que existían hombres que al ver esto regresaban con sus esposas después de que tiempo atrás las habían abandonado, regresaban a ayudarlas por interés. También narra sobre las familias que en aquel entonces migraron al estado de Cancún y que obtuvieron el monopolio para vender el textil, las cuales daban empleo a otras mujeres jóvenes de Chamula para que trabajaran para ellos en sus puestos como empleadas y los hombres se dedicaban a manejar la nueva mercancía que vendían proveniente de Colombia, Perú ,Costa Rica y Guatemala así se comenzó a extender el comercio textil en diferentes sitios ocasionando que los turistas que viajaban a el Distrito Federal compraran artesanía y ya no llegaran a otros destinos para consumirlos localmente, ya no llegaban a la comunidad.

El zapatismo trajo nuevas formas de responder socialmente querían romper con la tradición con lo clásico, los zapatistas decían somos mas libres y no vamos a seguir como antes, cambiaron las blusas de Larrainzar de rojo a morado y ha ido cambiando, ya no se usan los diseños clásico de San Andrés solo punto de cruz.

Pedro Meza

A partir de 1994 y en la ultima década de el presente siglo la producción, difusión y venta de la artesanía textil se ha transformado Teresa Ramos Maza menciona que es posible distinguir principalmente dos vías recorridas por las artesanas textileras de la región de Los Altos: una consiste en el paso de la producción y venta de textiles en forma individual o a través de la intermediación y colaboración en redes familiares, a la vinculación con organizaciones formales; la segunda la ubica en la modalidad de producción y comercialización entre grupos informales de artesanas indígenas y comerciantes mestizas de San Cristóbal y de otros lugares del país y extranjeras. (Ramos, 2004)

Por otra parte para otros productores textiles el cambio en el textil no se encuentra en la base de elaboración es decir las técnicas e instrumentos o diseños propios de las comunidades que se siguen utilizando y reproduciendo es en los materiales y el uso donde la producción textil se ha transformado. Las mujeres artesanas se dedica ahora más a vender y no a usar, pues ya no hay tiempo o ha algunas mujeres ya no les gusta, pues es más fácil comprar ropa mas barata y así reducir la carga de trabajo del tejido, para las mujeres hoy día resulta mas atractivo adquirir cosas de otros colores y han encontrado en el textil una fuente casi segura de trabajo.

Para Margarita Ruiz López el cambio en el textil lo atribuye a los procesos que ha tenido, por su trabajo y también a lo que ella nombra “moda” lo cual ha introducido cambios de los diseños, colores así como la introducción de las maquinas de cocer y bordar. Además la forma de vestirse de las nuevas generaciones, pues según su visión los jóvenes quieren imitar .Sin embargo dentro de estos cambios que ella observa positivos encuentra una desventaja ella considera que a algunas mujeres se les olvida de donde vienen. Comenta que algunas artesanas al seguir estudiando se les olvida usar el traje, hablar su lengua y tejer. Ella menciona que son las cosas que les rodean que van transformándolas, así como las formas de ver y de entender.

Hasta aquí podemos corroborar la propuesta de Vallarta y Ejea (año) las cuales abordan a las artesanías como “instrumentos” a través de las cuales se puede comprender la conformación de una región histórica económica y comprender además las relaciones que tienen las comunidades productoras de artesanías (artesanías como mercancías o como objetos de consumo interno) con el resto de la región o del país, así como todas las relaciones sociales que se dan al interior de la comunidad lo cual se ha explicado en el presente capítulo.

Así actualmente la circulación de artesanías en la región Altos tiene un nuevo significado que trasciende la función de *souvenir* y de contenido estético para adquirir un contenido político. Teresa Ramos Maza sostiene que hoy también

algunas indígenas han salido a recorrer el mundo portando sus textiles; la artesanía chiapaneca es comprada en Europa y Estados Unidos y también es adquirida por solidaridad con el movimiento zapatista e indígena. Si bien los textiles chiapanecos compiten desventajosamente en el mercado internacional con los textiles asiáticos, hindúes y de otros países de América Latina, Ramos Maza afirma que ahora son apreciados y adquiridos porque simbolizan un movimiento indígena y en particular un movimiento de lucha por los derechos de las artesanas indígenas. Ramos Maza expresa que la politización de la indianidad y la transformación de las cooperativas y asociaciones de artesanías en actores importantes en el desarrollo económico de sus pueblos son dos elementos que contribuyen a un clima favorable para la comercialización de los textiles chiapanecos. (Ramos Maza, 2004)

Finalmente en correspondencia a esto en la Ciudad de San Cristóbal actualmente existe una red de Diseñadores que están construyendo proyectos que intentan ser colaborativos con artesanas textiles, dichos proyectos forman parte de una plataforma llamada Masdedos Bazar dicho bazar es Itinerante de Diseño Textil Independiente uno de los propósitos es posicionarse localmente. Es también un esfuerzo por reunir a los diseñadores, artistas y gente creativa que están explorando, colaborando y apoyando a los artesanos locales del Estado de Chiapas. Dicha plataforma es un espacio donde se da a conocer , exhibe y/o adquiere artesanía textil contemporánea local.

Los proyectos que forman parte de esta plataforma de diseño Independiente han originado diversos tipos de relaciones sociales y culturales en torno a la producción, venta y consumo de la artesanía textil. Dichas relaciones no son nuevas ya Teresa Ramos en su investigación Artesanas y Artesanías: Indígenas y Mestizas de Chiapas Construyendo Espacios de Cambio da cuenta que los orígenes de este novedoso proceso de artesanía textil pueden ser localizados desde las antiguas relaciones de intercambio intrarregional entre indígenas y mestizos. Como se ha explicado en el presente capítulo. Para Ramos Maza la existencia de este tipo de relaciones

a partir de la conjunción de creatividades, intereses y habilidades de varios grupos sociales como indígenas y mestizas y más recientemente extranjeras, expone las relaciones de dos grupos sociales que han sido vistos históricamente como antagónicos: mestizas coletas y mujeres indígenas las cuales han creado un espacio donde todas han participado aportando nuevas ideas y con ello recreando textiles que ahora son distribuidos en varias partes del mundo.


Sin embargo hoy día la producción de la artesanía textil a partir de la innovación a través del diseño y la propuesta colaborativa donde artesanas y diseñadores participan en las decisiones para crear nuevos diseños resulta novedoso ya que la producción de este tipo de artesanía textil es creada y elaborada en los talleres de las diseñadoras (es) o en las casas de las artesanas compartiendo así sus contextos culturales, es una reciente propuesta en lo que refiere a la producción de la artesanía textil en la zona Altos, donde los diseñadores incursionan en el terreno artesanal compartiendo e intercambiando con las mujeres tejedoras saberes y conocimientos dando origen a una apropiación y resignificación de ida y vuelta de la artesanía textil y del diseño a través de la creación de nuevas piezas textiles.

Las distintas experiencias organizativas y de producción de las textileras de Los Altos de Chiapas demuestran que un sector muy importante de artesanas han optado por integrarse a cooperativas y organizaciones como una práctica que les facilita el acceso a la comercialización y a la gestión de recursos para producir sus textiles. También muestran la necesidad de recurrir cada vez más a los contactos con fundaciones extranjeras para contar con financiamientos (Ramos Maza, 2004). Ramos considera que el aspecto más relevante de esta vía organizativa de las artesanas son los cambios muy importantes en el conjunto de valores, actitudes y conocimientos de las mujeres, sobre todo de las pertenecientes a las generaciones más jóvenes. Hay ahora jóvenes indígenas que dudan en casarse porque piensan que son más independientes siendo solteras (Ramos Maza, 2004) Sobre ello en el caso concreto de la vida de las tejedoras y diseñadoras dentro y fuera de sus

contextos culturales y la percepción sobre si mismas se ha transformado a partir de las nuevas relaciones creadas en torno a la practica textil. Comparto lo que Ramos propone como indispensable, conocer la diversidad de experiencias en contextos específicos en donde se pueden descubrir caminos donde hoy las mujeres tejedoras y diseñadoras están construyendo “la voluntad de ser” y “el ser mujer” de otra manera.

Mercados


- **Mercado de Chamula** en la zona Altos, se vendían, comales y ollas, artículos de fibra como reatas, redes, morrales, canastas, jicaras. Uno de los productos de mucha demanda era la cerámica que se elaboraba en las casas de las alfareras las cuales vendían ollas de tres tamaños distintos, comales, jarritos y cántaros, también se vendía cal y *chilte*, yerba que se recolectaba y se utilizaba para teñir de amarillo la lana, las vendedoras de *chilte* no tenían mucha venta por lo cual en ocasiones intercambiaban un manojito por una tortilla o mazorca.
- **Plaza de San Pedro Chenalhó**, era el centro comercial de las comunidades de San Pablo Chalhuitán y San Miguel Mitontic.
- **Mercado de Chalam**, municipio de Mitontic.
- **Mercado de la Merced**, más importante en San Cristóbal.
- **Mercado de Yochib** es el más importante de los mercados intercomunitarios.



Ciudad de San Cristóbal, donde la materia prima como hilos y mantas las vendían otras personas locales originarias de san cristobal en la tienda La Mercantil.

HISTORIA GRÁFICA

de las redes de intercambio y comercio en Los Altos de Chiapas (1950-1990)



Mestizas o mujeres coletas: en sus tiendas vendían huaraches, comales, pelates, morrales, calderas, café, el mecapal y hacían las blusas de manta para dar a las bordadoras, mientras que en el mercado de Chamula vendían agua fresca, jabón, carne gusada, jarritos de barro vidriado que servían como copas para beber el aguardiente, madejas de hilo (blanco, azul pintado con añil, rojo), estambres de colores (rojo, verde y amarillo) que servían para adornar los huipiles de las indígenas, listón de colores para los sombreros (rojo, verde y morado), bolitas de hilo blanco para coser a mano, cuerdas, fósforos, añil, jabón en bolsas, collares de cuentas de vidrio, clavos chicos, cola para pegar guitarras, espejos, estropajos para la suela de los caltes, velas blancas de parafina (amarillo, negro y fricolor); de sebo, cigarrillos, refrescos, azúfre, pimienta, ropa de manta, pañuelos, pescado seco, carne de cerdo cruda y condimentada, vendían trago, velas, incienso, pepita de calabaza en dulce, panela y trompadas de melcocha.

Chamula: panela, aguardiente que se hacía en Cruzotón, bordados, frijol, maíz, cintas, gabanes, pelpoc, hilado con malacate, chicha, chamarrillo negro de lana, el tas que se tendía en la cama sobre el petate a manera de colchón, piedras para moler maíz, cestos que venían del paraje de Majomut (municipio de Chamulá) y cal que provenía de Saciamentón (también municipio de Chamulá).

Tenejapa: cacahuate tostado, naranjas, brocados, caña.

Amatenango: Cerámica.

Zinacantán: frijol, maíz, sal, cal y chilte, cerámica, caracoles, wash.

Santa María Magdalena hoy (Magdalenas Aldama): chicha proveniente mayormente de este lugar.

Huixtán: huevo, bordados, carne, puerco, panela, maíz.

Aguacatenango: bordados.

Cancuc: frijol, chile colorado, miel virgen.

Oxchuc: huevo, frijol, maíz, carne, puerco, panela, reatas y redes, gallinas, ratas ahumadas, verdura, puntas de chayote, guajolotes y textiles.

Chanal: huevo, carne, puerco, panela, maíz.

Ocosingo: bordados, puerco.

Vajalón: puerco.

Ilustración: Joyce Mildred Rojas Allende. Idea y reconstrucción histórica gráfica: Karla Pérez Cánovas. 2014

Capítulo III. La intervención del diseño artesanal en las comunidades

La aplicación del diseño e innovación en el campo artesanal en México por parte de Instituciones gubernamentales, asociaciones y cooperativas con el apoyo de especialistas en el tema, tiene sus inicios a finales de los años setenta y con mayor fuerza a principios de la década de los ochenta. Es necesario señalar que desde la década de los cincuenta con la creación del INI y el primer Centro Coordinador Indigenista en Chiapas y los subsecuentes en toda la Republica la adaptación de la mano de obra artesanal indígena a la producción de artículos con mayor contenido económico se hace presente teniendo al Museo Nacional de Artes e Industrias Populares como aparato de comercialización fundado en 1951.(José Rubén Orantes, Basilio Eliseo Vásquez, 1993:76-77) La perspectiva de la política oficial de desarrollo artesanal exaltaba las cualidades estéticas de los objetos, y por otro su viabilidad como generadora de empleos entre el segmento de la población que ya tienen un oficio.²⁰

En el estado de Chiapas los programas de desarrollo artesanal fueron introducidos al inicio de la década de los setentas. En 1971 el Centro Coordinador de San Cristóbal de las Casas comenzó a manejar un pequeño fondo revolvente suministrado por el Banco Nacional de Fomento Comercial (BANFOCO). Un economista hacia compras, remitía la mercancía y le mandaban de nuevo dinero. (José Rubén, Basilio Eliseo Vásquez Orantes, 1993:78) La falta de planificación entre BANFOCO e INI resulto en la adquisición de algunos objetos sin proyección comercial que quedaron almacenados en las oficinas de México.

La primera sociedad cooperativa textil de la que se sabe fue creada el 6 de diciembre de 1971; fundada por el Grupo Solidario de Artesanas Indígenas de Venustiano Carranza, al cual pertenecían cerca de 150 mujeres. Posteriormente entre los años de 1972-73, el INI por medio de su Centro Coordinador Tzeltal-Tzotzil, creó el Patronato Sakolhá, A.C. que tenia como función principal la creación de un programa de apoyo artesanal con

²⁰ Marta Turok , La producción textil en Chamula, Chiapas; evaluación de los programas de desarrollo artesanal, INI, México, pág., 106.

grupos indígenas de los Altos por medio de un fondo revolvente. Así establecieron una pequeña tienda de materias primas que vendía productos de primera calidad con un pequeño margen de ganancia; compraban también las prendas elaboradas con estas materias primas estableciendo precios de garantía. También diversificaron la producción de algunos objetos con la intención de transformarlos en objetos de consumo con mas demanda como manteles, fundas para cojines, pequeños telares, etc (Marta Turok, 1978:108-112)

Sin embargo, la presencia de diseñadoras (es) en las comunidades de Los Altos y la intervención del diseño artesanal es reciente. Si bien se conoce, que el fenómeno de la transformación de la artesanía textil ha sido un proceso histórico, para el caso de Los Altos, con antecedentes desde la década de los cincuenta; el proceso más reciente es la promoción del trabajo con comunidades por parte de los diseñadores (as) artesanales que buscan hacer del objeto artesanal además de una pieza útil, decorativa y estética un producto que se ubique en los grandes mercados en tanto objeto de uso contemporáneo que nos conecta con nuestras raíces. Promoviendo así, el rescate y desarrollo de la artesanía tradicional al dirigir su trabajo hacia la incursión de los productos elaborados en pequeñas y medianas empresas. (Guzmán, 2010:82)

Antes de entrar de lleno al tema que interesa en este apartado, es importante explicar de manera general de qué manera las tejedoras y bordadoras de los Altos vivieron la transformación de lo que ellas mismas producían anteriormente para uso personal y/o ritual que mas tarde se convertiría en objetos artesanales comerciales. En el capítulo anterior se narró, a partir de los testimonios de los actores, el contexto en el cual la artesanía textil se empieza a comercializar en la región Altos, así como las razones y circunstancias a partir de las cuales se decide convertir a la artesanía textil en una mercancía.

Lo que interesa aquí, como lo menciona Ramos Maza (Ibídem), es dar cuenta de la existencia de relaciones sociales a partir de la conjunción de creatividades, intereses y habilidades de varios grupos sociales como

indígenas y mestizos y más recientemente extranjeros. Se expondrá a grandes rasgos las relaciones de dos grupos sociales que han sido considerados históricamente como antagónicos: ladin@s coletas y mujeres indígenas las cuales han creado un espacio donde todas han participado, aportando nuevas ideas y con ello recrean la artesanía textil de la región (Ramos Maza, 2004). Esto permite dar paso entonces, a las nuevas relaciones entre diseñadora(es), tejedoras y bordadoras.

Teresa Ramos explica que actualmente en Chiapas las mujeres indígenas y mestizas han ganado espacio en la producción y comercio de artesanías, una proporción importante de mujeres rurales participa en la generación de ingresos en efectivo a través de la producción de artesanías. Han ampliado estos espacios construyendo y reconstruyendo formas de resistencia a la marginación y opresión; al tiempo que conforman y modifican relaciones sociales en donde se manifiestan tanto la cooperación como los conflictos. Además hallazgos de casos recientes confirman la existencia de espacios de acción que las mujeres han ocupado por decisión propia es decir, las mujeres elaborar su propias respuestas a través de las cuales reconfiguran su identidad femenina.

Teresa Ramos sugiere que la identidad de mujeres campesinas indígenas y mestizas de regiones como Los Altos de Chiapas, el trabajo, y la movilización política son elementos identitarios particulares y propios de su contexto cultural. Un aspecto importante dentro de la propuesta de dicha autora, y que considero clave para el análisis de las nuevas relaciones entre diseñadoras tejedoras y bordadoras, es el analizar a la mujer tejedora y a la mujer diseñadora en este caso, como personas, lo cual permite ver más claramente las interconexiones entre los aspectos culturales, las condiciones sociales y económicas de la vida social. Esto implica considerar a las mujeres como agentes sociales capaces de poner en acción diferentes estrategias, habilidades, conocimientos e ideas. (Teresa Ramos: 2010:51)

Desde los años setentas la poca inversión en Chiapas ha estado orientada hacia el sector terciario de la economía, en donde la rama del turismo ha sido

prioritaria. Este hecho ha generado la formación de mercados en donde, tanto mujeres rurales como urbanas, han abierto nuevos espacios donde se incrementa la participación femenina en la creación de objetos manufacturados para la venta. La elaboración de textiles para su comercialización representa una opción para muchas mujeres que les permite enfrentar los desafíos que implica la supervivencia. Esta producción para el mercado es una actividad tradicional para la región, que actualmente se ha incrementado, tanto por el crecimiento de la actividad turística en la región, como por el aumento de la demanda nacional e internacional (Teresa Ramos: 2010:90).

Históricamente, la producción artesanal de Los Altos tenía, en su origen, los rasgos del patrón característico de Mesoamérica tales como: 1) La especialización del poblado en un tipo determinado de artesanía; 2) La producción realizada por la familia; 3) La combinación e integración de la actividad artesanal con la agricultura; 4) La distribución de los productos artesanales por medio de sistemas locales y regionales de mercados periódicos, aspectos abordados en el segundo capítulo de esta investigación.

La mayor participación de las mujeres en la artesanía tiene lugar en los años setenta, al mismo tiempo se genera un crecimiento continuo del trabajo a domicilio bajo la modalidad de “maquila”, iniciado años atrás como resultado de los intercambios en especie entre los indígenas y los dueños o dueñas de las tiendas de San Cristóbal (Teresa Ramos: 2010:91). El sistema de comercialización de las artesanías, se ha realizado bajo tres modalidades: a) cuando la artesana vende su textil directamente al consumidor; b) cuando las indígenas venden las prendas a las comerciantes mestizas; c) cuando las indígenas reciben de las comerciantes, tanto la materia prima, como los diseños para trabajarlos en sus poblados, las comerciantes coletas ejercían así el control en parte del proceso productivo y las artesanas se convirtieron en trabajadoras a domicilio (Teresa Ramos: 2010:91).

Hoy día encontramos una nueva modalidad en el sistema de comercialización de las artesanías en una reformulación del trabajo a domicilio (la modalidad

c), con la diferencia de que en el proceso de organización, producción, difusión y comercialización las tejedoras y diseñadoras comparten espacios para sus labores como, las casas de las tejedoras y los talleres-tiendas de reciente creación por parte de los diseñadores. En dichos espacios las tejedoras y diseñadoras, intervienen en la creación de las piezas textiles aportando e intercambiando cada una sus conocimientos y saberes, además ambas participan en foros, encuentros, exposiciones o bazares y tienen una relación y un contacto directo con el consumidor.

La vinculación de las mujeres al mercado les ha permitido renovar el intercambio y arreglos que resultan en una modificación de las relaciones entre mujeres pertenecientes a los distintos grupos sociales. La comercialización de artesanías se realiza a través de diferentes vínculos y formas de organización en las cuales se involucran agentes que comercian en distintos niveles. Así, por ejemplo en el capítulo II se observó, como las familias de comerciantes coletas fueron los primeros intermediarios en el mercado de textiles.

De esta forma pueden observarse los cambios de las relaciones sociales que han tenido lugar en Los Altos, como la diferenciación social relacionada con los distintos niveles socioeconómicos entre las familias indígenas que comercian con objetos artesanales y la transformación de numerosos grupos de artesanos (as) a trabajadores a domicilio. Actualmente se genera una división del trabajo entre las mujeres que participan del mercado de textiles muchas de las ellas, originarias de poblados tseltales, tojolabales y también tsotsiles, han pasado a ser trabajadoras a domicilio y son contratadas por las comerciantes de San Cristóbal.

Las mujeres indígenas, conforman sus propios grupos de trabajo en las comunidades o localidades vecinas, dentro de los cuales, en el caso de algunas tejedoras indígenas tsotsiles, se han convertido en asesoras de artesanas o coordinadoras de campo, cuya función es comprar y repartir la materia prima, explicar y capacitar a las mujeres de los grupos (en ocasiones en diferentes comunidades) establecer cómo debe hacerse el trabajo y el

control de calidad que debe llevar, algunas mujeres reciben un pago por dicho trabajo.

Así como menciona Teresa Ramos las respuestas de las mujeres ante los procesos del cambio capitalista están determinadas en parte por su capacidad de controlar, usar y disponer de un conjunto de recursos económicos, sociales y culturales. Además menciona que este proceso crea cierto tipo de relaciones a partir del uso recíproco de la red de intercambio como recurso laboral. Si una mujer organiza a varias de sus familiares como grupo de acción, esto le permite obtener una mayor cantidad de recursos (Teresa Ramos: 2010:95).

Actualmente la conformación de las relaciones sociales en la región Altos resultan en una diversidad de identidades: indígenas, coletas y “fuereñas”, de tal suerte que abordar dichas relaciones requiere una mirada diferente. Tal como lo plantea Ramos, el reto está en analizar las interconexiones entre grupos sociales de mujeres, en este caso las diseñadoras y las tejedoras tsotsiles y tseltales; Ramos sugiere para el estudio de las relaciones en la manufactura de textiles, observar cómo las mujeres establecen determinadas relaciones que trascienden el ámbito puramente económico y que intervienen y /o modifican las reglas y acuerdos que se establecen en la organización del trabajo. Las mujeres, intercambian no solo trabajo por dinero sino parte de sus habilidades y creatividad, yo añadiría también, el intercambio de saberes y conocimientos tradicionales.

Así, Ramos explica el intercambio que las bordadoras de Aguacatenango hacen a través de sus flores recreando el entorno natural plasmado en sus textiles, a través habilidades y creatividad; mientras que las mestizas coletas transmiten las técnicas de confección adecuadas para un mercado internacional, creando así los dos grupos nuevos diseños apropiados a las diversas preferencias de la demanda nacional e internacional. En el caso de las tejedoras tsotsiles y tseltales, éstas intercambian conocimientos y saberes tradicionales como los elementos culturales propios vinculados con su manera de ver el mundo y su relación con el *jolobil* o tejido. Al mismo tiempo

que las diseñadoras transmiten sus conocimientos respecto a técnicas y diferentes formas de creación. Aquí también coincido con Ramos, pues es importante notar que las tejedoras, comparten su experiencia cotidiana como mujeres frente a los problemas familiares y han aprendido a organizar la producción de acuerdo a las variaciones de la demanda, a las temporadas de fiestas de los poblados y los calendarios de labores tanto de la agricultura como otras actividades, esto sucede también en el caso de las diseñadoras (es).

La presencia de las diseñadoras y diseñadores en Los Altos de Chiapas y la intervención del diseño artesanal, implica relaciones entre diferentes culturas y diversos procesos sociales de significación. En el presente capítulo se abordará la llegada de estos actores a la región, explicando las relaciones establecidas entre diseñadoras (es) y tejedoras y la manera en que la producción de artesanía textil es transformada a través de sus usos, reappropriaciones sociales (García Canclini 2004:34) y resignificación a través de su mercantilización.

Al hablar de apropiación y resignificación de la práctica textil entre diseñadoras y tejedoras, nos referiremos a desplazamientos de función y significados de la artesanía textil de una cultura a otra. En donde se contempla el proceso de producción, circulación y consumo de significaciones en la vida social. Así se conceptualiza la cultura como el conjunto de los procesos sociales de significación, o expresado de modo más complejo, la cultura abarca el conjunto de procesos sociales de producción, circulación y consumo de la significación en la vida social (García Canclini, 2004:34). Lo anterior nos lleva a situar a las tejedoras y diseñadoras como creadoras de significados en torno a la práctica textil dentro en un sistema de relaciones vinculadas directamente con la producción, circulación y consumo de la artesanía textil. Esto es entender la relación de lo económico con lo simbólico a partir de la diversidad de comportamientos y representaciones.

Así mismo permite cuestionar, de dónde proceden las cosas y las persona; Situar quién habla y desde dónde lo hace. Para entender cómo la vida

cotidiana entra o no en conflicto y así observar no solo desde un mismo sitio la contradicción sino, comprender su estructura actual y su dinámica posible colocándose en las intersecciones, en los lugares en donde los sujetos pueden hablar, actuar, transformarse y ser transformados (García Canclini, 2004: 165-166).

3.1 Diseñadoras (es) en Los Altos de Chiapas.

Para la presente investigación decidí trabajar con algunas de las diseñadoras (es) tejedoras y bordadoras pertenecientes al colectivo Masdedos Bazar plataforma Itinerante de Diseño Textil Independiente cuyo propósito es reunir a los diseñadores, artistas y gente creativa que están explorando, colaborando y apoyando a los artesanos locales del Estado de Chiapas. Dicha plataforma es un espacio donde se da a conocer , exhibe y/o adquiere artesanía textil contemporánea local.

Los proyectos seleccionados fueron Aid To Artisans, Chamuchic, Corazón Artesanal, El Gato con los Pies de Trapo, Maya Kotan, La Milpa, Pepen y Proyecto Artesanía. Las características de estos proyectos tienen diferencias concretas frente a la diversidad de los demás casos analizados los cuales son: 1) los diseñadores y tejedoras trabajan y residen en la zona Altos; 2) su relación es cotidiana y no ha distancia; 3) su manera de organización para producir, difundir y comercializar las piezas textiles creadas se llevan a cabo compartiendo espacios como las casas de las tejedoras, talleres-tiendas de los diseñadores y espacios itinerantes para la exhibición y venta de sus productos; 4) su estructura no es jerarquizada como es el caso de algunas cooperativas donde existen líderes o representantes y asociadas; 5) no se maneja el acopio y el pago a consignación; 6) dichos proyectos no reciben financiamiento de Instituciones privadas o gubernamentales son sus propios recursos los que emplean para administrar dichos proyectos; 7) son proyectos que no tienen un tiempo concreto de ejecución, sino son proyectos de vida. Es importante mencionar que en cuanto a la estructura de dichos proyectos el papel de representante si existe ,ya que es una figura que para muchas mujeres es conocido debido a sus diferentes experiencias de organización en el pasado, pero se ha tratado de modificar el rol de quienes

tienen dicha función llamándolo en algunos casos asesora de artesanas o coordinadora de campo tratando de que dicho puesto sea rotativo en algunos casos, con la intención de que más mujeres se capaciten para aprender las funciones de dicha figura que les permitan crear sus propios grupos de trabajo y proyectos con lo cual no tengan que depender de los proyectos a los cuales pertenecen actualmente.

Aid To Artisans es el único proyecto que no cubre los puntos 6 y 7 sin embargo el impacto del trabajo realizado en la zona tiene aspectos importantes que no se pueden ignorar.

3.2 El encuentro: ¿Por qué trabajar en comunidades indígenas?

La llegada de la mayoría de las diseñadoras (es) textiles a Los Altos, sus intenciones y motivaciones de trabajar en comunidades indígenas se debe a experiencias anteriores en la zona vinculadas con su formación profesional y encuentros con tejedoras de los Altos, lo que resultó en un primer momento en intercambios culturales novedosos que permitieron ir construyendo relaciones sociales, donde se descubrió la posibilidad de conjuntar las necesidades, experiencia y conocimiento del diseño textil de los diseñadores con las necesidades, saberes y conocimientos tradicionales de las tejedoras.

Dichas experiencias y motivaciones en un principio no estaban orientadas a un objetivo concreto sin embargo los encuentros entre tejedoras, bordadoras y diseñadoras en distintos momentos y circunstancias permitieron pensar en la posibilidad de generar proyectos sostenibles en un futuro cercano, como a continuación veremos en el testimonio de Claudia Muñoz diseñadora textil de la Universidad Iberoamericana originaria del Distrito Federal:

“Yo llegue a Chiapas hace casi cinco años por un descanso...un año sabático de mi carrera y yo en efecto me estaba dedicando a la moda y a la industria no como diseñadora, sino como analista de tendencias y de organización de eventos , llegue a Chiapas con ninguna intención mas que descansar, se me

cruzo por mi camino un curso de tintes naturales de algodón algo más difícil y menos común que la lana y eso cambio toda mi visión como profesional”

“De entrada todas mis compañeras eran artesanas de Los Altos, yo era la única kaxlana y aprendí mucho de ellas y del curso , ahí conocí a Francisca que es como mi compañera...la mera, mera de Chamuchic y eso desembocó en empezar a hacer cositas con ellas y empezamos a hacer algunos diseños.” (Claudia Muñoz, 2013 marca Chamuchic)

Por su parte Francisca Pérez Gómez de la comunidad de Chichelalo que actualmente vive en el municipio de San Andrés Larrainzar con su esposo José por su parte siempre ha tenido gusto por las flores , plantas y los tintes naturales y comenzó a trabajar en ello cuando se caso y conoció a la abuela de su esposo quien es portadora de dicho conocimiento, así ella empezó a practicar con un poco de lana, pero como a Francisca siempre le ha gustado aprender no le basto y escucho por parte del grupo de trabajo al que pertenecía que harían un taller de tintes naturales privado, así Francisca le dijo a su esposo que iría, por que quería aprender más, fue ahí donde conoció a Claudia Muñoz y comenzaron una amistad. Francisca recuerda de esta manera aquel tiempo:” en ese tiempo yo hacia las artesanías pero dejaba a consignación solo blusas y cojines y a mi no me convenía por que tardaba en vender” “yo imaginaba que un día pudiera yo encontrar una persona que te guie, que te apoye que llegue en tu vida y que me ayudara a vender. Durante días ,meses, años lo pensé, estaba segura que un día pasaría” “Pensaba... un día saldré delante, un día encontrare una persona. Cuando conocí a Claudia empezamos a platicar pero no sabia que iba a empezar a trabajar y le compartí mis intereses y posteriormente ella me busco y tomamos un café y platicamos como que me cayo de sorpresa, sentí que era una buena persona, por que rápido lo sientes...empezamos a hacer cosas chiquitas y empezamos a sacar cosas ya cuando decidió y fuimos creciendo “

En dichos encuentros entre tejedoras y diseñadoras también encontramos experiencias de mujeres de otros países que decidieron dejar sus

profesiones para comenzar nuevos proyectos , cuyos objetivos eran dar a conocer el trabajo de las mujeres tejedoras en otros contextos y otros países.

“Yo hice mi primer viaje a México cuando tenía 19 años con la idea de que yo tenía que regresar y vivir un tiempo aquí...después de muchos años organizamos un año sabático con mi esposo y fuimos a viajar por toda América Latina desde Venezuela hasta México, haciendo una investigación con radios comunitarios y de ahí llegamos a San Cristóbal y nos encontramos con grupos de mujeres organizadas artesanas y de regreso a Francia yo decidí iniciar un proyecto de intercambio con ellas, seguir para que quedara un hilo entre yo y ellas...”

“Después todo fue muy rápido por que yo decidí dejar mi trabajo en el Teatro y hacer una capacitación en comercio más enfocado al comercio justo, por que en ese año había mucho éxito en el tema y me parecía una buena opción para tener una buena relación con las mujeres artesanas, me convenía en esa búsqueda de caminar juntas, como una forma de igualdad aunque yo vengo de un país rico y ellas de una parte del país pobre, ellas viven en el campo, yo en una ciudad, yo sentía que con los principios del comercio justo podíamos establecer una relación más justa” (Elsa Mocquet 2013 La Milpa)

Otros elementos que encontramos en los testimonios de las diseñadoras son las experiencias vividas directamente con las tejedoras que ocasionaron un cambio radical en la vida de las mismas , el contacto con otras culturas y contextos diferentes a los suyos encausaron la búsqueda que en un principio no tenía mucha claridad para las diseñadoras.

“Llegue por mi servicio social y me cambio la vida , me cambio la vida la experiencia que tuve con las mujeres de la comunidad por que yo nunca había tenido una experiencia así...me enamore de su trabajo” ,“Me encanta ver libros y las veo cada día en la calle y para mi ellas son las mejores diseñadoras del mundo”

“Primero estudie diseño textil pero no había encontrado exactamente lo que me apasionara dentro del diseño, el diseño de moda como que no, el diseño como que más tecnológico tampoco, entonces esto del diseño artesanal fue lo primero que hizo clic conmigo, supe lo que me gustaba, lo que me apasionaba”. “Personalmente fue una experiencia muy fuerte y muy conmovedora por que yo nunca había salido como de mi burbuja y nunca antes había ido a una comunidad. “El primer contacto fue con mujeres con una cultural diferente, llegue y le daba un montón de miedo a las niñas por que nunca habían salido de su comunidad, entonces yo era como un extraterrestre” “Jugábamos con colores, les enseñábamos a escribir, fue una experiencia muy diferente y dos años después regrese para continuar con esa primera experiencia, me puse en contacto con las mujeres con las cuales había hecho mi servicio social y busque quien podía ayudarme a coser , me metí a clases para aprender a coser” (Valeria Pérez 2013, marca Pepen)

Así como a Valeria le resulto una experiencia muy fuerte la llegada a una comunidad indígena por que anteriormente nunca había tenido tal experiencia, Julia Pérez Hernández originaria del municipio de Zinacantán expresa que antes de conocer a las diseñadoras Valeria, Mai Martínez Y Claudia Muñoz casi no salía, pues había crecido con la idea de que las mujeres tenían que estar en su casa y en su comunidad no se acostumbraba salir ,sin embargo cuando comenzó a asistir al Masdedos Bazar donde conoció a Valeria su idea cambio. *”A través de los bazares que organiza Claudia ahí conocí a Valeria y me pregunto que si podíamos hacer unas telas para hacer unas bolsas y yo le dije: yo creo que si y me dijo que le gustaría trabajar conmigo”*

Las experiencias en comunidades en ocasiones marcaron el camino profesional de algunas diseñadoras como es el caso de Mai Martínez que después de especializarse en otros países decidieron regresar, a pesar de que su propia disciplina y especialidad les interesaban, lo que ofrecían y su contenido no correspondían con la manera de ver el mundo de las propias diseñadoras.

“Corazón Artesanal nace de la experiencia que yo tuve en el 2008 al venir a Chiapas a hacer mi servicio social en la misión Bachajon nos dedicábamos una amiga y yo a hacer libros de tela para niños y tratar de generar consciencia para cuidar su medio ambiente y dar clases a lo que era la misión jesuita, como de diseño y además creamos un sistema educativo para crear consciencia para no tirar basura en las comunidades por medio de juegos recreativos y actividades en su lengua el tzeltal”

“Ya después de que terminé mi servicio social regresamos y ganamos como mejor servicio social entonces nos vuelven a llamar para apoyar en una cooperativa de café y posteriormente para abordar la migración indígena hacia Playa del Carme, así elaboré un video y me enamoré de Chiapas a través de todas estas colaboraciones que llegué a hacer dentro de la región”

“Acabo la carrera me voy a Barcelona a estudiar la maestría de moda y fue un shock pues trabajar en comunidades y después moda que es un poco más frívolo, me empecé a desilusionar pues me hizo cuestionar la ideología que ya traía y de lo que había hecho en el pasado...pero mantuve la idea de regresar a Chiapas y hacer un proyecto que tuviera que ver con la moda y el textil que al mismo tiempo fuera social es como por medio de Claudia Muñoz que fue mi maestra, tuve las primeras relaciones con las artesanas y tuve una buena relación con ellas, comencé a experimentar algunos prototipos y me gustó bastante” (Mai Martínez 2013, marca Corazón Artesanal.)

Julia Pérez Hernández conoció a Mai Martínez través de Claudia Muñoz pues Julia había invitado a Claudia a comer a su casa en la Fiesta de San Lorenzo, Claudia le pidió permiso para llevar a Mai y así se conocieron, después de unos meses Mai le propuso a Julia trabajar juntas y Julia *explica como comenzaron: “empezamos haciendo muestras y de ahí salían las cosas por que se como se trabaja con diseñadoras”* Julia anteriormente ya había tenido experiencia relacionándose con otras diseñadoras del Distrito Federal y explica que por ello fue fácil comenzar a trabajar con Mai Martínez.

En otros casos las circunstancias personales llevaron a algunas diseñadoras a radicar en un principio por un periodo en San Cristóbal de las Casas con un objetivo no muy claro , pero el gusto por el textil, la creatividad y conocimientos propios de su disciplina además de la empatía y relaciones establecidas con las tejedoras resultaron en proyectos de colaboración entre las artesanas y diseñadoras tal es el caso de la diseñadora industrial Úrsula Lascurain quien desde temprana edad tuvo un acercamiento a los textiles, su madre artista textil y su padre arquitecto le transmitieron y enseñaron el gusto por los detalles y texturas. Úrsula y su hermana acompañaban a su madre a comprar telas, para ese tiempo la diseñadora expresa riendo que era horrible , pero que en realidad con el tiempo fue muy bueno poder tener desde temprana edad un acercamiento al tema textil. Estudio diseño industrial en la UAM Xochimilco, y al salir de la escuela sin pensar cual sería la dirección de su profesión, se traslado a San Cristóbal de manera circunstancial Úrsula expresa lo siguiente: “Si te gustan los textiles no es difícil no estar cerca de ellos , empecé el proyecto del gato con los pies de trapo de manera circunstancial pues después de 6 meses de estancia en San Cristóbal me encontraba desesperada y decidí hacer mi propio proyecto”

“Perdí unos zapatos que me gustaban mucho y pensé, pues ahora tendré unos mejor...Mi mamá me regalo unos panam y me encanta la riqueza textil pero no soy mucho de ponerme prendas tradicionales y decidí conjuntar la idea de zapatos mas textiles.” “San Antonio del Monte fue el primer contacto y llegue preguntando quien quería bordar los tenis y se acerco una chava que vendía elotes y me pregunto ¿que quería? Y respondí: que me borden mis zapatos y ella me dijo que ella lo haría, saco blusas, escogí las puntadas y ella los colores ,pasaron tres semanas y cuando los vi me encantaron y así comenzó el proyecto...”

Manuela González de San Antonio del Monte recuerda que cuando ella conoció a Úrsula hace 4 años ella vendía elote en una esquina y que Úrsula llego en su coche y se puso a hablar con una vecina al mismo tiempo que observaba una blusa, la cuñada de Margarita le dijo que fuera a ver qué hacia, qué buscaba , qué compraba, posteriormente Úrsula se acerco y pregunto a Margarita cómo estaba y a qué se dedicaba, a lo que Margarita

contesto que vendía elote en la esquina, es entonces que la diseñadora pregunto a Margarita si sabia bordar y ella respondió que si. Después de un rato en que las dos mujeres se preguntaron sus nombres y Margarita mostro una blusa que ella había bordado, la diseñadora pregunto a la bordadora si quería trabajar, pero Margarita expresa que se asusto cuando Úrsula en lugar de mostrarle una blusa le enseñó un tenis. *“me pregunto si yo quiero trabajar, si yo quiero bordar le dije que si ,pero donde me asuste no fue una blusa la que me enseñó, es un tenis, un zapato entonces me asuste, cómo se puede bordar eso dije, nosotros no sabemos le dije a Úrsula”*

Después de que Margarita enseñó el tenis y preguntar a otras mujeres si podían bordarlo le respondieron que no sabían bordar el tenis ,Margarita le dijo a la diseñadora que ahí no sabían bordar un tenis ,que sabían bordar tela y blusas ella cuenta como hicieron el acuerdo: *“me gusta como tu blusa, me gusta como lo tienes una bolita, una cadenita, así lo voy a querer en mi tenis , se puede hacer, me dijo inténtalo, es que me gusta que me hagas un trabajito así, entonces lo acepte, dije déjame”*

El acercamiento de Margarita y Úrsula se fue dando poco a poco se intercambiaron teléfonos, mientras tanto Margarita bordo los tenis durante dos semanas, para ella fue muy difícil hacerlo pero una vez terminados Margarita invito a Úrsula a su casa para que conociera donde vivía y entregarle los tenis y la sorpresa fue para la diseñadora según en palabras de Margaritas *“ le dije que ya estaba terminado su tenis, ¡a que bueno! dijo con la risa que vino y entonces los vio y dijo: ¡que bonito! ¡me encanta!.. quedo chulísimo, después le presente a mi familia”*. Después de esta experiencia Úrsula dejó otro par de tenis pero antes Margarita pregunto a sus cuñadas que como lo veían y ella dice que no querían hacerlo pues les resultaba muy complicado por que no era una blusa o una tela y así la aguja no podía dar vuelta, Úrsula siguió visitando a las bordadoras durante tres meses hasta que les propuso comenzar a trabajar juntas la primera percepción de las bordadoras sobre Úrsula de alguna manera también hizo posible que iniciaran un camino juntas *“Vi que es una buena persona, dicen: ¡es una gringa! le pregunte si era una gringa y me dijo: no, soy mexicana, solo que*

soy güera ... como que te ves gringa. “Soy igual que ustedes quiero hacer amigas, quiero que trabajes conmigo, si te gustaría, pensé bien, como se veía difícil y acepte.”

También existen otras experiencias y encuentros de sociólogas, diseñadores y tejedoras que en algún momento cruzan su camino como el caso de la socióloga Marianela Vergara originaria de Chile que se establece en Comitán en el año 2000 para trabajar como voluntaria trabajando con refugiadas guatemaltecas por parte de la Agencia de las Naciones Unidas para los Refugiados ACNUR y posteriormente se traslada a San Cristóbal y empieza a trabajar de forma independiente como socióloga. Sin embargo su pasión por el mundo maya la hizo establecerse en Chiapas además de verse motivada fuertemente por el tema del movimiento zapatista y la riqueza de la cultura indígena en la región, Marianela vio una posibilidad de trabajar en San Cristóbal.

“Siempre coqueteé con la idea de trabajar con tejedoras, yo nunca había tenido esa experiencia en realidad, primero conocí a Ben mi actual socio éramos amigos le conté que quería hacer algo con textil , paso el tiempo el siguió de viaje con su hermana que también es diseñadora...pasaron los meses y un día llevaba una bufanda tejida ,entre a una tienda y conozco a Tere y me dice: ¡a quizás esa bufanda la tejió mi mama! y le dije: a no me digas ,me encantaría conocerlas y así es como entre en contacto con las tejedoras, a partir de ese contacto ya habíamos estado hablando con Ben y Jude que era posible hacer algo en conjunto ,pero no sabíamos ni por dónde, ni cómo y realmente la clave ahí fue Tere, así fue como comenzamos a trabajar con el grupo.”

Por su parte Teresa Gómez Santis, de 27 años, originaria de la comunidad de Yochib municipio de Oxchuc, que actualmente estudia la carrera de Lengua y Cultura en la Universidad Intercultural de Chiapas cuenta que ella trabajaba en una tienda de ropa por la General Utrilla y que en aquel tiempo ella y su mama habían salido de trabajar de una cooperativa llamada Jolom Mayaetik ella sentía pena por su mama, pues su madre seguía elaborando artesanía y

Teresa no sabía donde venderlo pues lo que producía su mamá se le amontonaba en su casa, debido a que al quedarse sin trabajo ya no tenía manera de acomodar sus artesanías en ningún lado, es así que un día Marianela entro en la tienda donde Teresa trabajaba, portando un rebozo de Jolom cuenta Teresa que le llamo la atención pues *pensó: “ese rebozo lo hace mi mamá, lo conocí rápido, le pregunte donde había comprado ese rebozo por que mi mamá sabía hacer ese diseño y empecé a platicar un poco”* Teresa pensó que podrían trabajar juntas, que Marianela sabría donde vender productos artesanales también pensó en su mamá por que veía que tejía mucho. Teresa expresa que desde que salió de Jolom Mayaetik tenía la idea de poder trabajar con alguien, para poder apoyar a más mujeres de la comunidad que se quedaron sin trabajo. Marianela entusiasmada le pidió sus datos e intercambio los suyos con Teresa. Posteriormente Marianela pidió le enseñaran los productos que hacía la mamá de Teresa y es así que comenzaron a relacionarse y conversar para conocerse. Teresa expresa sobre este proceso lo siguiente: *“le tome confianza, ella también y también ella tenía la idea de trabajar con mujeres artesanas... me dijo: que bueno que te conocí, juntas podemos hacer algo por tu familia, por otras mujeres.” “empezamos poco a poco Marianela nos compraba poquito a poquito, ya después paso un año o dos años, me dijo que tenía un amigo que le gustaría trabajar con mujeres artesanas o que le gustaría exportar textiles a otro país y quería integrarse con nosotras, en este caso es Benjamín, me lo presento platicamos mucho los tres... todo lo que yo le decía Marianela le traducía y así nos entendíamos.”*

Por su parte Sofía Santis Gómez de 15 años sobrina de Teresa y María Gómez Santis su hermana de 20 años llegan a trabajar a Maya Kotan por que Teresa le explico a su familia que había conocido a Marianela la cual estaba interesada en comprar textiles y les pregunto si querían trabajar y tejer, pues estaban solicitando a una persona para abrir la tienda en la mañana, así es como Sofía ocupo dicho puesto en Maya Kotan.

La mayoría de los proyectos pertenecientes al colectivo Masdedos Bazar están conformados por mujeres sin embargo existen diseñadores artesanales

que se trasladaron a San Cristóbal con la intención de trabajar en comunidad con tejedoras y bordadoras tal es el caso de Guillermo Macías originario de Irapuato, Guanajuato quien estudio diseño textil en Puebla pero antes de iniciar su carrera en el año 2004 se traslado de misión a la Selva Lacandona y tuvo la oportunidad de tener el primer contacto con artesanas que trabajaban la cestería, el bordado y un poco la técnica del telar de cintura lo que a Guillermo le intereso fueron los procesos y materiales, su interés se enfoco en el entorno del cual las artesanas recolectaban plantas, raíces y carrizos. Posteriormente en su carrera de diseño textil en la fase de elaborar proyectos comenzó a interesarse en trabajar con artesanos (as) de Tehuacán dónde trabajo con materiales como palma, ixtle y es así que desarrolla proyectos con dichas comunidades.

Durante su carrera se traslada a Chiapas para realizar su trabajo social con la cooperativa Jolom y al mismo tiempo lo invitan a trabajar en ALSOL CHIAPAS dicha institución tenia proyectado intervenir en la rama de producción artesanal en la región Altos y es donde Guillermo comienza a elabora diagnósticos con artesanas de la región para evaluar el tipo de materias primas utilizadas, procesos en la producción de la artesanía textil como la organización y tiempos de producción y la comercialización. Al terminar su carrera en el año 2010 regresa a ALSOL hasta el 2012 como coordinador de proyectos donde anteriormente el mismo había creado la estructura de dichos proyectos para continuar la fase de trabajo de campo y aplicación de los mismos. Una de las estrategias de dichos proyectos fue la vinculación con diseñadores para poder comercializar la artesanía textil de las artesanas, la dinámica fue que los diseñadores se trasladaran a las comunidades de las artesanas y después de conocer el trabajo textil de las artesanas comenzaron a elaborar pedidos así Guillermo estuvo involucrado en el desarrollo, planeación y comercialización de la producción textil. Al terminar el proyecto en la fundación algunas mujeres de algunos grupos le plantearon a Guillermo Macías el deseo de trabajar con el a lo cual Guillermo accedió, así durante 6 meses se dedico con las artesanas a la exploración de materiales y producir piezas textiles y es dónde Guillermo junto con algunas artesanas comienzan a Participar en la plataforma Masdedos. Posteriormente

Guillermo se traslada al Distrito Federal a realizar una especialidad en diseño textil en el INBA del 2012 al 2013 sin embargo a la par siguió trabajando con las artesanas principalmente de la comunidad de San Juan Chamula y la tejedora Margarita López Hernández del municipio de Zinacantán con quienes actualmente conforma el Proyecto Artesanía.

Margarita López Hernández de 38 años, nació en el paraje de Xulvo', municipio de... y actualmente vive en San Cristóbal de las Casas frecuentemente visita su comunidad. Margarita me compartió episodios de su vida que para ella son los más significativos los cuales narran las experiencias vividas antes de llegar a conocer al diseñador Guillermo Macías y comenzar también a trabajar en ATA. Estudio la primaria en el internado de San Juan Chamula pues su padre fue maestro bilingüe y su centro de trabajo era en dicho lugar Margarita expresa que no fue fácil pues desde muy pequeña comenzó a realizar labores que le permitieron ser independiente. A sus 15 años les externo a sus padres que quería estudiar cultura de belleza en la escuela "Cultura de belleza Atena" en San Cristóbal de las Casas y su padre la acompañó pero encontraron la escuela cerrada sin embargo encontraron a un señor que les entrego una convocatoria del CECATI sobre capacitaciones de corte y confección y sus padres le dijeron que eso sería bueno para ella. Así la inscribieron y ella comenzó a capacitarse pero para ella fue muy difícil por una parte por que no hablaba español lo cual no le permitía comprender lo que le enseñaban en la escuela sin embargo Margarita me cuenta que lo que ella hacia era lo siguiente: "Entonces yo en cualquier lugar que andaba trazaba en mi mente, imaginariamente los trazos, como que me lo memorizaba, las medidas". El otro hecho que le dificultaba era que sus compañeras eran originarias de San Cristóbal y ella comenta que la discriminaban y se burlaban de ella por no saber hablar el español ,ademas de que no entendía nada y que los hombres del transporte la molestaban mucho, por tal motivo les comento a sus padres que ya no deseaba ir ,es entonces que sus padres le dan la opción de darle sus borregos e irse al monte a cuidarlos, la decisión que tenia que tomar resultaba complicada pero finalmente ella decidió regresar a la escuela de corte y confección pues ella no quería irse al monte con los borregos.

Después de dos años termina la escuela de corte y confección. El primer trabajo que Margarita tiene en una organización es en CECADEPI-RAP, posteriormente conoce a Soledad en el año de 1997 con la cual construye una amistad cercana y deciden abrir una tienda de artesanías la cual se llamaba “Mujeres Nahuales” pero por falta de presupuesto para pagar la renta deciden cerrarla. Margarita también trabajo en Sna jtz’ibajom (La Casa de los Escritores) como actriz de teatro indígena, donde encontró un ambiente de trabajo complejo pues como dice todos eran hombres los cuales querían sobresalir y permaneció un año y medio. También participa en la ONG COLEM con Guadalupe Cárdenas y Marta Figueroa mujeres feministas las cuales la invitada a capacitarse en derechos humanos y derecho de las mujeres. Guadalupe Cárdenas le presenta a Alejandro Palmas de CECODES para que le confeccionara unas piezas textiles y después Alejandro Palmas la capacito para hacer evaluaciones de programas de gobierno por parte de la CRUZ ROJA en diferentes comunidades y otros proyectos durante cinco años. Posteriormente la invitan a impartir talleres una vez al mes de corte y confección con las mujeres de “Las Abejas” en el 2002 hasta 2008. De esta experiencia le hacen la invitación para compartir testimonios de las mujeres de “Las Abejas” en Italia pues ella sabia hablar español y ella decide aceptar la invitación sobre esto Margarita me comparte lo siguiente: “Mis padres se sorprendieron por que yo dije que si, pero yo lo tome no tan enserio tenia 25 años...después me volvieron a llamar para recordarme la invitación y yo solita me moví e investigue y saque mi pasaporte” Margarita le mostro su pasaporte a su padre y le dijo que se iba a Italia de lo cual Margarita recuerda lo siguiente: “Mi papa y yo comenzamos a buscar en el mapa donde queda Italia, ¿entonces vas a viajar en avión?...yo creo que si...” “yo no tenia la idea de que parte del mundo se encontraba Italia, tenia la idea que era lejos pero no sabia si en camión, barco y dije pues alla voy...”

Después la invitaron a MUNDO UNITATIS como promotora de nutrición en 2004 y posteriormente recibe una invitación por parte de la organización no gubernamental de cooperación al Desarrollo Mundubat en el país Vasco, España para dar un testimonio de su vida a mujeres para fortalecerlas y reforzar el movimiento que estas tenían en su país. Y trabaja también como

promotora de campo en investigaciones de muerte infantil y materna en el municipio de Tenejapa en CCEC-DDS con el DR. Marcos Arana durante cinco años. Finalmente llega a ALSOL en el área de proyectos sociales como promotora de campo en el área de producción artesanal y es cuando conoce al diseñador Guillermo Macías quienes trabajan juntos durante dos años y posteriormente al terminar el proyecto comienzan a trabajar con sus propios recursos así nace el Proyecto Artesanía. Al mismo tiempo Margarita recibe dos propuestas de empleo por un lado FONART le ofrece dar talleres de diseño en Navenchauc durante tres meses y para coordinadora de campo en ATA. Actualmente Margarita López Hernández trabaja de tiempo completo en ATA y en Proyecto Artesanía.

Por ultimo describiré la llegada de la organización Ayuda a los Artesanos (Aid to Artisans) aunque difiere en algunos criterios bajo los cuales fueron seleccionados los proyectos abordados considero que su experiencia no se puede ignorar debido a la vinculación e impacto que ha tenido en diferentes municipios de la región Altos donde también han participado diseñadoras (es) artesanales y ademas formar parte de la plataforma Masdedos Bazar.

Según información de la organización Aid to Artisans ha pasado 38 años creando oportunidades económicas para los más de 100 mil artesanos en más de 110 países en los que sus medios de vida, las comunidades y las tradiciones artesanales se encuentran en riesgo. En los últimos 15 años, sus esfuerzos han logrado casi 230 millones de pesos en ventas al por menor. Este ingreso ha facultado a 125.000 artesanos en 72 regiones emergentes del mundo. Alrededor del 70% de los artesanos con los cuales trabajan son mujeres. Ayuda a los Artesanos es una organización financiada por el subsidio y sólo trabajan con los artesanos (as) con los cuales tienen un programa actual como es el caso de las artesanas de Los Altos. Los servicios que proporcionan son programas de preparación de mercado o de formación según el contexto y necesidades de los artesanos (as). Su finalidad es crear oportunidades económicas para los grupos de artesanos (as) de todo el mundo en el que los medios de vida, las comunidades y las tradiciones artesanales son marginales o en riesgo. Combinan el gusto por las culturas

profundamente arraigadas y las tradiciones artesanales de los países en desarrollo con el compromiso de construir negocios rentables. Prácticas ecológicamente racionales son la base de su metodología. Reconocen que sólo pueden generar un crecimiento económico duradero si proporcionan un enfoque integrado para el desarrollo de productos, capacitación en habilidades de negocios, acceso a mercados y los procesos eco-eficaz. Lo anterior lo logran mediante el trabajo conjunto con los socios en los países donde trabajan y en los mercados vinculan a los artesanos (as), dejando tras de sí una infraestructura que sigue apoyando a la comunidad de artesanos (as) en el tiempo después de que completan la tutoría que ofrecen. (aidtoartisans.org)

Para conocer la realidad que están experimentando diseñadoras (es) y tejedoras que forman parte de la organización Ayuda a los Artesanos en la región Altos entreviste a la coordinadora de ATA en México Érica Lardo para conocer la manera en que se organizan y producen las piezas textiles que elaboran alrededor de 400 tejedoras de los Altos. También entreviste a las tejedoras Cecilia Gómez y Margarita López para que fueran ellas quienes compartieran la manera en que se organizan en las comunidades de origen de cada artesana, donde parte del proceso de producción es realizado y cuales son las relaciones sociales existentes en torno a la producción de la practica textil.

Érica Lardo nace en Michigan Estados Unidos quien estudio estudios organizacionales carrera multidisciplinaria conformada por economía, sociología y psicología. Dicha carrera forma a los candidatos con herramientas que les permitan crear proyectos que aborden el consumo consciente desde la perspectiva de la mercadotecnia, donde se busca la manera de comunicar el valor agregado de los productos en este caso artesanales donde los proveedores y compradores comprendan el valor del mercado artesanal y el origen de los mismos. También se pretende que el artesano (a) formalice su negocio, intentando que el artesano se pueda posicionar en mercados mas fuertes donde pueda encontrar un trabajo mas estable. Desde hace cinco años Érica radica en nuestro país y ha trabajado en proyectos productivos, su meta profesional es promover el consumo

consciente y para ello comenzó trabajando en el estado de Michoacán en proyectos de agricultura orgánica y comercio justo, al mismo tiempo que se adentro al tema de las artesanías que se elaboraban en la región como textil, trabajo en madera y cerámica. De todas estas practicas la que llamo su atención fue el área textil donde se involucro en un proyecto que buscaba la manera de fortalecer un negocio de telar de pedal durante un año y medio posteriormente comenzó proyectos de exportación directa de varios productos artesanales del centro de México dirigido a mayoristas o coleccionistas de arte popular.

Se traslada a la ciudad de México realizando promoción cultural para el Festival Internacional Cervantino sin embargo no se sintió cómoda y decidió regresar a trabajar en el área de producción artesanal, así una amiga le invito a aplicar para una vacante en la ONG Aid to Artisans dicha organización en ese momento estaba por aplicar un proyecto en el estado de Chiapas dirigido a fortalecer negocios de artesanos (as) textiles en la región Altos. Érica cuenta sobre su aceptación en el proyecto: “Entonces aplique y ellos encantados de encontrar una gringa que hablara español , que sabia algo de artesanías y que ayudara a coordinar el proyecto”.

Por su parte la tejedora y hoy coordinadora de campo Cecilia Gómez Díaz de 21 años nació en la comunidad de Chomyaquilhó municipio de San Andres Larrainzar, a los 12 años se traslado a estudiar la secundaria a San Cristóbal de las Casas alternando el estudio con el trabajando como empleada del hogar y vendedora de ropa, ella dice que era feliz con este ritmo de vida trabajando en la mañana y por la tarde trasladándose a su escuela. Ella tenia claro que no quería quedarse en San Cristóbal ella expresa que no sabia a donde iría pero seria otro lugar. Posteriormente de acabar la secundaria Cecilia se regreso a su comunidad a estudiar el bachillerato pero se encontró con obstáculos debido a que no tenia ingresos lo que la llevo a trasladarse a la ciudad de México a la colonia Colinas del Sur a trabajar como empleada domestica durante cuatro meses con la idea de seguir estudiando, pero no se sintió cómoda debido a la diferencia de vida ,ademas de que ella enfermo y

tuvo que ser operada de una hernia en el hospital Xoco después de quince días regreso a su comunidad, pues tenía que guardar reposo durante cuatro meses. Cecilia expresa que fue una experiencia muy difícil pues al estar en México pensaba en ahorrar para irse a trabajar con un tío a Ocosingo para cultivar jitomate y chile pero sus sueños se vieron truncados. Sin embargo su tía Antonia Gómez la invito a producir artesanía, Cecilia me cuenta que antes tomaba la producción textil como una distracción pero que al ser invitada por su tía pensó en tomar la practica de manera más seria.

Así comenzó a elaborar artesanía textil y regreso a la escuela con la ayuda de los ingresos que ganaba por su trabajo textil. Después de un tiempo su tía le propuso que ella se dedicara a la venta de las artesanías que realizaban mientras que las otras tejedoras serian las que lo produjeran, pues ella sabia hablar español, pero Cecilia se asusto por que no sabia a donde ir a vender sin embargo decidió hacerlo, el primer lugar a donde acomodo sus productos fue en la Casa del Pan donde llevo a un acuerdo de dejar sus productos sin que le cobraran comisión, así comenzó a vender de manera periódica sus artesanías. También visitaba amigos de su papa en sus casas para ofrecer su trabajo y fue haciendo redes de clientes quienes le apoyaban en vender en otros lugares.

Terminando el 6°to semestre de bachillerato Cecilia tuvo conflictos con sus padres, problemas que ya existían de tiempo atrás en su familia, pero además por que Cecilia decidió cambiar de religión y formar parte de la Iglesia cristiana Torre Fuerte y este hecho ocasiono que la situación se complicara, su familia, y su comunidad se opusieron y la comenzaron a confrontar. Cecilia no quería confrontarse con sus padres pues antes ella siempre los cuestionaba, ella expresa que su madre después de su conversión le dijo: "¿ahora que tragaste?...¿por que eres así?" Cecilia se encontró con la negativa de su familia mientras ella encontró fuerza dentro de su Iglesia, donde según sus palabras encontró ejemplos de otras personas para seguir adelante, su familia le insistió en dejar la Iglesia y le propusieron: "Decide dejas la escuela, te encerramos aquí en la casa y te dedicas a tejer como una mujer normal ". Ella mantuvo su postura y expreso que no dejaría nada incluyendo los estudios y es así que su familia le pidió que se fuera de

la casa a lo cual Cecilia replicó que se iría al día siguiente por que ella también había ayudado a construir su casa, lo cual ocasiono que su familia le dijera que se estaba huyendo. Su padre le había prometido apoyarla cuando sucedió su conversión sin embargo en ese momento dice Cecilia que no cumplió su palabra y no la protegió. Cecilia tomo la determinación de irse por que según sus palabras si ellos siendo sus padres no tenían la autoridad de saber guiar a sus hijos , entonces ella no seria feliz.

Cecilia se fue a vivir a la cabecera y unos amigos de la Iglesia le ofrecieron una casa y comenzó a hacer artesanías, a pesar de que le costo mucho trabajo ella pensaba que era el momento de comprender y aprender Cecilia lo expreso de la siguiente manera: “Trataba de echarme rosas para no sentirme mal”.

Tiempo después mientras Cecilia vivía en el internado “Orquídea” en el barrio de Santa Lucia conoció a María Eugenia esposa de un amigo de su padre quien le ayudaba a vender desde antes sus artesanías, María Eugenia le ofreció el puesto de traductora en Aid to Artisans que consistía en traducir al tsotsil a las tejedoras los talleres que la organización comenzaría a impartir en Pantelhó y Chenaló. Cecilia termino su preparatoria dos semanas antes de entrar a trabajar a ATA.

3.3. El proceso de creación del objeto textil: La participación de las tejedoras y diseñadoras (es) en la organización y producción textil.

La producción textil en la región Altos de Chiapas y las relaciones sociales en torno a ella se han transformado a través del tiempo así mismo las identidades culturales en constante relación nos muestran formas diferentes de concebir el mundo, los territorios diversos, las culturas ricas y vivas en las que las practicas artesanales conllevan mas que técnicas específicas, distintos saberes y formas de vida, por demás singulares, Saberes y conocimientos ahora aprovechados desde el campo del diseño artesanal para dar a conocer los referentes identitarios de nuestros territorios los cuales

conviven con lo ancestral y lo contemporáneo, en donde los flujos de la globalización cultural intervienen en las regiones generando procesos de participación social que no siempre resultan en condiciones de equilibrio o equidad (Paola Martínez Acosta, 2004:16)

El diseño artesanal y la producción de artesanía textil unen hoy sus esfuerzos para construir un camino en el cual sea posible producir conocimiento y mantener formas de existencia propias, no solo en cuanto a las artes de hacer específicas de su dominio cultural, sino también en torno al contexto social; un contexto que, es siempre diferente en tanto se conforma de identidades culturales también diferenciadas. Y la importancia de conocer el contexto radica en la necesidad de saber quienes somos, si bien la identidad es un proceso en constante construcción, la necesidad de saber quienes somos permite pensar en nuestras riquezas y fortalezas, debilidades y conflictos, deseos y anhelos, para proyectar los sentidos con los cuales la gente define su horizonte de vida. Factores todos indispensables a la hora de concebir objetos o productos que expresen el sentir, el hacer, el saber y el lugar de quienes se dedican a la labor artesanal. (Paola Martínez Acosta, 2004:16)

En el presente apartado se abordara las relaciones que tejedoras, bordadoras y diseñadoras (es) artesanales establecen en torno a la producción textil, la manera de organizarse en el proceso de creación del objeto textil. La intervención del diseño artesanal en las comunidades de Los Altos es un fenómeno reciente y no existen investigaciones que aborden el tema en la región de estudio, por ello tomo como base investigaciones que se han realizado en Colombia y El Salvador dónde se han creado programas locales de diseño artesanal y ha surgido el interés por parte de estudiantes de la Institución Universitaria Colegio Mayor del Cauca, en Popayán y la Universidad Dr. José Matías Delgado, en San Salvador. Siendo esto relevante en el quehacer académico en esta área antes marginada de la educación superior ya que esto ha permitido estimar un oficio de valores tradicionales insertos en un mundo cada vez mas globalizado que si bien posibilita nuevas relaciones de apertura y proyección de los factores

identitarios también aparta y margina a quienes no saben relacionarse y negociar su lugar en el mundo del mercado cultural competitivo. Este hecho ha llevado a que el diseño artesanal como disciplina reflexione sobre sí misma y dimensione su propio hacer desde las regiones desde donde trabaja (Paola Martínez Acosta, 2004:16)

En este sentido en el caso de los diseñadores artesanales en nuestro país y concretamente de quienes hoy día trabajan en comunidades indígenas de los Altos se ven insertos en nuevas relaciones sociales que los ha llevado también a cuestionarse su quehacer y forma de trabajar con tejedoras y bordadoras de la región, lo cual ha generado la construcción de proyectos orientados a aprender y descubrir creativamente con las artesanas el sentido social y cultural del espacio compartido de las identidades que les definen y lograr así una transformación de la artesanía textil en el cual se significa lo que están siendo. Un *ser* que no es estático sino cambiante como la cultura misma, donde el mundo social y cultural se transforma cada día. Así mismo la **cultura** como el conjunto de los procesos sociales de significación o bien como el conjunto de procesos sociales de producción, circulación y consumo de la significación en la vida social. (García Canclini, 2004:34) En ello las relaciones culturales en juego implican que los diferentes son lo que son en relación de negociación, conflicto y prestamos recíprocos (García Canclini, 2004:15)

3.4. Organización en la producción de la artesanía textil

La organización en la producción de artesanía textil hoy día en la Región Altos es diversa y heterogénea, así como los proyectos abordados en la presente investigación, a continuación trato de explicar la manera en que los diseñadoras (es) textiles, tejedoras y bordadoras llevan a cabo la creación de los diferentes objetos textiles que producen, para dar cuenta de las diferentes formas en que trabajan, las cuales están generando diferentes vías de organización y producción que hacen posible que tanto tejedoras y diseñadoras construyan formas de apropiación y resignificación de la práctica

textil así como la creación de espacios donde intercambian y comparten conocimientos y saberes tradicionales.

Es importante mencionar que la transformación en la producción y organización en torno a la práctica textil desde hace tiempo, se debe a una respuesta a las exigencias comerciales que el mercado ha impuesto a las artesanas y artesanos de nuestro país ocasionando que su producción en gran medida se vuelque hacia el mismo buscando ingresos más dignos a cambio de su trabajo artesanal.

Es por ello que actualmente son muchas las transformaciones que se deben realizar en los ámbitos técnicos, productivo, organizativo, comercial y cultural con la finalidad de que las habilidades técnicas y creativas de las mujeres artesanas herencia de conocimientos tradicionales adquiridos de generaciones anteriores puedan desarrollarse.

En el proceso de creación e intercambio de conocimientos y saberes entre diseñadoras y tejedoras también se busca la profesionalización de las tejedoras lo cual implica elaborar productos textiles de calidad con los cuales las tejedoras puedan obtener un mejor ingreso.

En este proceso de transformaciones y de profesionalización las tejedoras y bordadoras aprenden a elaborar sus productos textiles con calidad, con acabados, tallas o medidas estándares. También dicho proceso las lleva a dominar la producción es decir organizar la producción en colectivo, con división del trabajo, cadenas productivas ,como acopio o almacenamiento, costos, controles productivos, inventario, contabilidad. Y por ultimo el dominio de la comercialización es decir organizar la comercialización de sus productos textiles, venta regular, venta directa y pedidos.(Terán Contreras, 2001:13)

Ya he hablado del sistema de comercialización de las artesanías y sus formas bajo tres modalidades: a) cuando la artesana vende su textil directamente al consumidor; b) cuando las indígenas venden las prendas a las comerciantes mestizas; c) cuando las indígenas reciben de las

comerciantes, tanto la materia prima, como los diseños para trabajarlas en sus poblados, donde las y los comerciantes coletos o mestizos pasan así a controlar parte del proceso productivo y las artesanas se convierten en trabajadoras a domicilio.(Teresa Ramos Maza 2010:91)

Lo que interesa aquí es la nueva modalidad no solo en el sistema de comercialización de las artesanías por parte de las diseñadoras y tejedoras tsotsiles y tseltales, sino en el proceso de organización de la producción textil donde las tejedoras y diseñadoras comparten para trabajar espacios como son las casas de las tejedoras y los talleres-tiendas de reciente creación por parte de los diseñadores. En dichos espacios tanto tejedoras como diseñadoras intervienen en la creación de las piezas textiles aportando e intercambiando cada una sus conocimientos y saberes, además de su participación conjunta en nuevos espacios que están siendo alternativas para dar a conocer su trabajo y darle salida de lo cual se hablara más adelante.

Chamuchic

El primer proyecto-marca que describiré es Chamuchic que esta conformado por la diseñadora textil Claudia Muñoz egresada de la Universidad Iberoamericana originaria del Distrito Federal, y 15 mujeres de la comunidad de San Andres Larrainzar, 6 mujeres de Zinacantán, 4 de San Juan Chamula y 4 de Amatenango , Claudia estudio diseño textil por un gusto que tenia por la moda sin embargo en el momento que ella decidió estudiar una carrera profesional ,no existía una carrera de moda y ella menciona que en casa era un requisito familiar cumplir con algo que fuera mas profesional. Posteriormente de terminar la carrera en diseño textil realizo una especialización en coordinación de moda en Italia y al regresar a México su trabajo la llevo a tomar un diplomado de mercadotecnia en la Universidad iberoamericana.

En un principio cuando Claudia conoció a las tejedoras que hoy son parte del proyecto-marca Chamuchic las tejedoras hacían piezas textiles que Claudia les encargaba pero ella comenta: “ellas querían hacer más, yo les encargaba

una bolsa y hacían cinco y yo pensaba, pues voy a tener que vender (risas) ...hasta una oportunidad que tuve muy concreta de venta en México en diciembre del 2010 en donde se me invito a participar en un bazar y yo dije bueno pues lo voy a hacer y es entonces que me hice de un stock, me fue súper bien de hecho ya tenía registrada la marca y así fue”

Pero en este proceso Claudia se dio cuenta que podía ocupar su experiencia y estudios en algo que podía ser moda , lo cual no lo consideraba así en ese momento pero le gustaba la idea de poder ayudar y participar a posicionar el textil tradicional en el mundo de la moda, conjuntaba esas necesidades suyas involucrándose a fondo y de manera personal con las mujeres tejedoras con las cuales trabajaba con la intención que ellas también pudieran tener un beneficio. Sobre la intención de participar y ayudar a posicionar el textil tradicional en el mundo de la moda Claudia Muñoz comenta la intención de llevar a un nivel de elegancia al textil Chiapaneco y ella lo explica de la siguiente manera: ”lo que más me enamoro de las primeras visitas que hice antes de vivir aquí era la elegancia sobre todo del atuendo chamula ,me parecía súper glamoroso, vaya yo nunca lo he visto de otra manera, yo decía que elegantes mujeres y hombres con esos trajes de lana peluda que se veía eran piezas súper complejas de construir y de hacer.” “Para mi es importante traducir eso a la gente que le gusta la moda, podérselos dar a entender, tratar de que lo vean como yo lo veo”

Claudia menciona que esto es así por que desgraciadamente el común denominador de la gente local incluyendo personas de comunidades no tienen esa idea, ella piensa que alguien les dijo en algún momento que sus prendas no eran elegantes o que era un atuendo menor e incluso que algunas personas lo menos precian y a ella le sorprende de manera importante este hecho. Ella cuenta la anécdota de una señora de San Cristóbal de Las Casas, mayor de edad, la cual le dijo en alguna ocasión que cuando Claudia portaba prendas de Amatenango que solo a ella se le veía bien, por que si ella lo usara parecería una sirvienta. Y termina diciendo: “Es cuestión de ponerte otros lentes, a mi me parece que la ropa artesanal tradicional nada mas por el simple proceso de construcción ya es una pieza

de muchísima calidad a eso le agregas los valores culturales, no se, se me hace elegantísima a eso me refería con llevar a un nivel de elegancia el textil tradicional”.

Los objetivos de Chamuchic son entonces posicionar el textil Chiapaneco en este caso de la región de los Altos en un nivel de alta moda lo cual permite según Claudia Muñoz que se pueda vender al precio correcto pues opina que mientras se siga viendo al textil como el souvenir que se compra a última hora, por su precio ínfimo en el mercado, no se le podrá pagar el justo valor al productor ,también expresa que si se ponen en otro nivel las piezas textiles entendido como la creación de objetos y diseños que se puedan usar en la vida cotidiana y no tenerlos solo como una opción de momento según el contexto que se vive y después deshacerse de ellos, según Claudia la gente esta dispuesta a entenderlo y comprender por que cuestan mas las piezas textiles.

Para Claudia Muñoz es encontrar el punto de equilibrio a través del diseño artesanal en el que la persona vea el producto, le guste antes de saber si es artesanal o no y entienda como adaptarlo a su vida cotidiana. Claudia comenta lo siguiente “Por que le gusto, lo compra... meter la artesanía textil en el mundo de me gusta y lo compro por que me gusta... por que lo voy a usar cualquier día, no lo voy a guardar de recuerdo. Que lo dejen de ver como ajeno a su mundo y hábitos de consumo que lo integren a su vida.”

Las relaciones entre Claudia y las tejedoras han sido un proceso que desde un principio fueron desde la honestidad de mostrar quienes eran tanto las mujeres indígenas como Claudia, donde la confianza se construyo desde el no cuidar la apariencia, recuerda Claudia una conversación entablada con una de las tejedoras donde el tema desemboco en su condición como mujeres donde encontraron eso que les resultaba familiar ,el ser mujer y que les unía en la convivencia cotidiana, así es como han aprendido juntas a organizarse y trabajar. Chamuchic tiene la intención de integrar a todas las tejedoras en todos los procesos buscando que las mujeres se independicen y no dependan de la diseñadora como comercializadora e incluso las propias

tejedoras una vez involucrándose en todos los procesos y dominándolos puedan crear sus propios proyectos.

En el caso de la participación en el proceso de creación de los objetos que ellas elaboran, algunas tejedoras han desarrollado su parte creativa de tal forma que participan aportando sus ideas en la creación de los objetos textiles, pero también existen tejedoras que prefieren involucrarse en otros procesos únicamente elaborando los productos sin involucrarse en todos los procesos. Esto sucede también por que algunas tejedoras se han convertido en especialistas en ciertos procesos de lo cual se busca reforzar y potenciar dichas capacidades e integrar a las mujeres en los procesos donde ellas se sienten cómodas, pues a algunas mujeres les gusta más vender que involucrarse en la creación de las piezas textiles, así como otras tejedoras les gusta más tejer y recibir instrucciones de parte de sus compañeras tejedoras o de la diseñadora. En el caso de la elaboración de ciertas piezas como son las bolsas que se crean en Chamuchic algunas mujeres solo desean hacer el lienzo en telar de cintura y otras hacer la costura o las asas es decir se involucran en diferentes etapas de la producción aunque existen mujeres que quieren involucrarse en todo el proceso pues ganan más dinero. Para la elección de los colores que se utilizaran, las tejedoras dan su punto de vista para crear las piezas textiles pero esto ha sido también un proceso de conocimiento en el cual Claudia aprendió a percibir el gusto de las tejedoras, la diseñadora recuerda una ocasión donde se cuestionó, si a las tejedoras les gustaban los diseños que estaban haciendo pues la primer producción comenzó utilizando colores neutros como el gris, beige, café, negro y rojo quemado recomendados por Claudia Muñoz hasta que un día Francisca le dijo a Claudia que las mujeres ya se habían aburrido por que al parecer estaban tejiendo colores que no les gustaban, así es que comenzaron a utilizar otras gamas de agrado de las tejedoras.

Francisca Pérez Gómez me explicó la forma en que se organiza los grupos de tejedoras que conforman Chamuchic para la producción artesanal ella es asesora de artesanas dentro del proyecto, Francisca trabaja también para la ONG El Camino de los Altos, ella comenta que su trabajo requiere de

asesorar a las mujeres dando seguimiento a los pedidos, cuenta que su trabajo es complejo debido a que algunas mujeres requieren de mas capacitación e instrucción para elaborar las piezas textiles para que en palabras de Francisca habrán mas su mente para entender el proceso y la manera de elaborar las piezas textiles, pues a pesar de que las mujeres saben tejer en telar de cintura, el control de calidad se debe revisar constantemente. Con ello podemos entender que la transformación en la producción textil requiere de pasar de un liderazgo tradicional basado en la lealtad familiar y hacia los lideres con autoridad centralizada los cuales se vuelven inoperables cuando la producción requiere de criterios de eficiencia y participación democrática como lo narra Francisca.

La primer fase de un pedido consiste en la reunión de Francisca con Claudia Muñoz para trabajar conjuntamente y posteriormente Francisca compra la materia prima pues ella sabe que cantidad de hilos lleva cada pieza, se traslada a su comunidad y platica con las mujeres y les explica como se elaboraran las piezas textiles. La razón por la cual Francisca reparte el hilo a cada mujer se debe a las experiencias pasadas en otros proyectos donde las mujeres aprovechaban a vender los hilos que se les entregaban y pedían mas ,de esta manera había una perdida de materia prima y no resultaba viable para la producción. En la comunidad Francisca y las mujeres del grupo organizan el trabajo que hará cada mujer. En el proceso de creación participan Francisca, sus dos hermanas y Claudia pues como comenta Francisca ellas saben modificar las cosas, Francisca y sus hermanas hacen sus propias creaciones, pero principalmente la creación de las piezas es un trabajo entre todas. Algunas mujeres tejen únicamente pues aun no saben como armar los nuevos diseños. Los nuevos diseños que ella ha creado son los diseños más tradicionales de su comunidad solo que adaptándolos a el diseño de las bolsas u otros objetos que ellas han elaborado, para ella ha sido muy complejo pues le ha llevado en ocasiones meses para realizar y poder lograr dichos diseños tradicionales. Dice que imaginar e inventar es

muy divertido pero que ya en el momento de hacerlo es diferente.



En casa de Francisca Pérez Gómez y Claudia Muñoz y en el taller en San Cristóbal de las Casas trabajando .

En este sentido el desafío que las tejedoras y bordadoras enfrentan actualmente junto con las diseñadoras (es) en este proceso y profesionalización tiene su raíz en el hecho de acciones dirigidas a la transformación de una actividad que se ha desarrollado por siglos para el autoconsumo doméstico y comunitario que hoy es transformada en una actividad comercial. Dicho cambio como menciona la antropóloga Silvia Terán en su experiencia con bordadoras de Yucatán implica modificaciones a nivel técnico, productivo, organizativo, comercial, cultural, genérico, educativo y político.

A continuación retomo la propuesta de Silvia Terán para adaptarla y explicar la transformación de la producción en torno a la práctica textil así como los cambios que la mayoría de las tejedoras han tenido que hacer y hacen actualmente para poder enfrentar los desafíos que el mercado actual les impone con la finalidad de adaptar su práctica y ubicar sus piezas textiles en contextos culturales distintos al propio.

CONCEPTO	ARTESANÍA TEXTIL DE AUTOCONSUMO	ARTESANÍA TEXTIL COMERCIAL
Objetivo productivo	Autoconsumo	Venta
productos	Valores de uso	Valores de cambio o

		mercancías
Producción	Eventual	Regular
Mano de obra	No se valora	Se valora
Comercialización	Eventual	Regular
Organización social	Individual	Colectiva (familiar o comunitaria)
liderazgo	Centralizado	Democrático
Espacio de trabajo	Privado	Público
Equidad genérica	No es necesaria	Es necesaria
Alfabetismo	Es innecesario	Es necesario
Profesionalismo	Es innecesario	Es necesario

Por otra parte respecto a el calculo de los precios dentro del proyecto Chamuchic, Francisca comenta que Claudia desde un principio les hizo ver que debían ganar bien por su trabajo, y que el calculo de precios es algo que constantemente están trabajando, cuestionándose que seria lo mas justo, lo que se toma en cuenta para calcular el precio de cada pieza es basado en el porcentaje de tiempo en horas que lleva elaborar una pieza, el tiempo de costura ,los materiales, el trabajo de las tejedoras en donde ellas mismas deciden lo que desean ganar.

Es así como las tejedoras de Chamuchic enfrentan la complejidad y dificultad que implica modificar la cultura productiva desde la producción domestica hasta la comercial en la artesanía textil y vale la pena de afrontarse, si el efecto más importante que se deriva de hacer eficiente la producción es valorar la mano de obra, valorar los productos y por lo tanto, recuperar el valor del trabajo que se incorpora en la producción (Téran, 2001).

Finalmente Francisca Pérez Gómez expresa lo siguiente sobre el trabajo que actualmente realiza en Chamuchic: *“Trabajo con Claudia y me gusta mucho las bolsas que hacemos y me gusta inventar nuevas cosas, cuando yo tejo, cuando hago algo de las artesanías siento que estoy haciendo lo que me gusta, lo hago por que necesito el dinero pero también lo hago por que me gusta”*. Francisca cuenta que ademas de hacer piezas textiles que solicitan los clientes elaboran piezas que hicieron sus abuelos para que los conozcan

y no perder su cultura. ” No tejo así nada mas, es una cultura de textiles mayas las figuras, los diseños, las cosas que hacemos son tradicionales que usamos nosotros como las servilletas son las originales y las ropas que usamos ,nosotras las hacemos para no perder nuestra cultura.”

Y en este sentido la significación que Francisca da a su trabajo se vincula con lo que el diseñador Carlos Valenzuela propone sobre el proceso de creación del diseño en la artesanía donde su mayor expresión se encuentra en el artesano, entendido este como aquella persona que se dedica a elaborar productos con sello propio y que necesita de su producción para satisfacer necesidades prioritarias que el sistema capitalista no asume, como son las de comunicar los sentidos del ser cultural.

La Milpa

El proyecto La Milpa nació en 2007 nació como una Asociación civil francesa nace en París a partir de la unión de amigos de Elsa Mocquet los cuales estarían dispuestos a comprometerse en los objetivos del proyecto los cuales buscaban promover la artesanía de las mujeres en Francia y también la difusión del trabajo de las mujeres a partir de eventos culturales como exposiciones fotográficas y documentales. Elsa visitaba cada año a las mujeres y regresaba a su país para desarrollar el mercado. En el año 2010 decide radicar en la ciudad de San Cristóbal de las Casas y comienza a desarrollar el mercado a nivel local y en la republica mexicana, por medio de una amiga ella conoció la plataforma Masdedos Bazar y así es como conoció a Claudia quien la invito a formar parte del colectivo.

La manera en que La Milpa se organizaba para la producción textil cambio en el 2010 actualmente Elsa Mocquet desarrolla modelos para la moda infantil con la finalidad de crear un encuentro entre el traje tradicional y la moda de Europa. Para Elsa la moda es lo que el mercado pide tiene épocas ,historia así como también la moda infantil tiene su historia, pero su enfoque es lo que ve en Europa, ella explica que en el caso de la moda para adultos es estricta con sus colores, modelos y materiales pero ella se siente un poco afuera de ese mundo, en el caso de los niños (as) comenta que es diferente, los

modelos que desea desarrollar son estándar es decir los modelos básicos que se necesitan para vestir un niño o niña como un pantalón o una blusa mas el toque artesanal. Los modelos que elabora a nivel del patrón son estándar, con ello busca algo que sea de calidad para los niños, basado en sus necesidades a nivel practico. Sin embargo este enfoque nace también de la demanda de las propias bordadoras al ver que sus modelos ya no se vendían por falta de diversidad ,es así que existe una disposición por parte de las bordadoras de hacer piezas diferentes. En el año 2009 Elsa realiza talleres en las comunidades durante 3 meses para descubrir que modelos se podían desarrollar y fue la ropa de niños (as) la cual resulto viable con lo cual se intento y experimento para ver la respuesta en el mercado.

Podemos observar que siendo el objeto de venta, el producto constituye lo primero sobre lo cual hay que trabajar cuando se quiere entrar al mercado desde una economía de autoconsumo. Y tal producto tiene que tener varias virtudes para lograr su viabilidad debe tener calidad, ser atractivo o tener un precio competitivo.

A partir de entonces Elsa se encarga de diseñar los modelos, lo cual no hacia antes, Elsa propone los diseños a las mujeres bordadoras que son originarias de la comunidad de Aguacatenango, a partir de dichos diseños se elaboran muestras y posteriormente se organiza la producción. Normalmente se comienza con una producción de pequeña escala de 10 a 20 piezas textiles para probar el nivel de aceptación en el mercado y una vez valorado dicha aceptación se realiza una producción mas amplia. Elsa trabaja en la organización de la producción con algunas representantes de los grupos o con los grupos directamente, esta ultima forma es la que le es mas viable pues cuando se crea un diseño nuevo mas complicado, ella lleva acabo un taller de un día en la comunidad donde se reúnen todas las mujeres. En dichos talleres elaboran la muestra juntas y observan las dificultades a nivel de la costura, en ocasiones Elsa propone un modelo pero en otras se discute la viabilidad de integrar ciertos bordados donde las mujeres hacen propuestas, una vez aprobado se sacan diferentes tamaños y en diferentes colores.

En cuanto a los bordados que se elaboran las bordadoras de Aguacatenango son quienes los proponen y quienes crean nuevos bordados donde diversifican su técnica Elsa únicamente les indica en que sitio ubicar el bordado. En el caso de la técnica de brocado y la variedad de colores las tejedoras seleccionan sus propios diseños y colores. Sobre la costura de las prendas Elsa aprendió con el tiempo a adaptarse a las posibilidades de las artesanas, pues existen formas que no son conocidas por ellas o que no desean hacer, se busca hacer modelos donde exista un consenso del grupo. La mayoría de los modelos los costuran las bordadoras aunque también participan otras mujeres costureras de San Cristóbal de las Casas quienes hacen algunos modelos cuando resultan muy complicados y requieren de maquinaria especializada.

El trabajo con las bordadoras y tejedoras que ha experimentado Elsa Mocquet no ha sido fácil por cuestiones culturales y la lengua materna de las bordadoras y de ella misma, respecto a ello Elsa expresa lo siguiente: “existe una falla ,yo tendría que hablar el tzeltal o el tsotsil por que através del idioma también hay toda una cuestión cultural que yo no entiendo a veces, ahora entiendo un poco mas a través de los años pero...y también que son mujeres muy calladas las de los Altos, depende de los grupos también pero las de Chamula casi no hablan...esa fue una dificultad para mi de entender su cultura y tuve que forzarme mucho para olvidarme un poco de mi cultura...una cosa es eso su cultura de ellas, su ritmo, su forma de trabajar la artesanía dentro de otros tipos de trabajo como la familia, la milpa, entender que ellas tienen un cierto ritmo y que tengo que respetar también eso por que sino el producto no sale bien”.

En este sentido podemos observar que lograr la transformación de los productos tradicionales a comerciales no es simple, por que involucra problemas filosóficos , políticos y culturales para quien induce los cambios y problemas culturales y prácticos para quienes tienen que implementarlos como son las bordadoras de Aguacatenango apoyados en este caso por Elsa.

La relación que Elsa ha construido con las mujeres bordadoras le resulta en algo muy grato ya que han desarrollado un pensamiento sobre lo que hacen, para que lo hacen y para quien lo hacen alrededor de su cultura y del el valor de su trabajo artesanal. Elsa describe su relación con las bordadoras de la siguiente manera: “La relación con ellas me aporta mucho en el sentido del valor que lleva cada prenda, yo veo en cada prenda una forma de valor y la relación que existe entre nosotras es mas justa, no me siento como la francesa que llega a la comunidad y ordena, es una relación mas compartida y ellas por ejemplo me dicen este modelo no te lo vamos a hacer por que no esta bien o no nos gusta”... Yo decidí desarrollar la producción de línea infantil por que no quería que hicieran algo que no tuviera un sentido para ellas por ejemplo, para mi no tenia sentido pedir unas servilletas de telar por que ellas no usan servilletas y el telar es un trabajo muy precioso, delicado y costoso con el cual la gente terminaría limpiándose la boca, para mi no era justo de pedir cosas así, con la moda infantil compartimos, nos reímos mucho por que siempre están los niños (as) cuando nos reunimos y probamos las prendas a los niños (as) para ver si les queda bien el modelo y para mi es muy importante que a ellas les gusten los modelos y entiendan para que sirve pedir algo que no entienden ¿para qué sirve?”.

Es interesante el proceso de creación de La milpa en el sentido de la recreación de diseños tomando en cuenta dimensiones culturales de las bordadoras más que en la introducción de elementos ajenos impuestos, pues lo que da fuerza a una cultura es desarrollarse a partir de lo propio y en este sentido la decisión libre de las bordadoras de Aguacatenango de aceptar o no los diseños propuestos por Elsa partiendo de un entendimiento sobre lo que las bordadoras hacen, para que y para quién tomando como base el valor de su trabajo artesanal hace que este ultimo pueda adaptarse a las demandas del mercado. Si bien se han introducido elementos externos se han integrándolo al concepto propio de las tejedoras con la finalidad de ofrecer soluciones a su situación dentro del mercado.



Mujeres bordadoras de Aguacatenango integrantes de La Milpa

En lo que refiere a la adquisición de las materias primas por ejemplo los hilos los compran las bordadoras y en el caso de las telas Elsa se encarga de ello ya que son compradas en la ciudad de Tuxtla Gutiérrez o la Ciudad de México. Por otra parte los precios se definen en colectivo por ejemplo si se crea un nuevo modelo se hace una muestra y después se hace el análisis de la cantidad de materia prima que requirió, el tiempo de trabajo además se destina un 20 % de cada producto para el grupo de mujeres, ellas mismas establecen el precio aunque en algunos casos de algunos modelos es Elsa quien propone el precio. En el precio de las prendas también se incluye los gastos de transporte y promoción. Algunos de los factores para modificar los precios de las prendas es la alza de precios en las materias primas o el hecho de que en algunos casos Elsa ha comprado durante algún tiempo prendas a algunos grupos de mujeres por el mismo precio y ha sido necesario ajustarlos. La producción se mantiene de las ventas de las piezas textiles y a las mujeres se les paga las piezas que realizan a la entrega de las mismas no se maneja la consignación.

Pepen

Valeria Pérez originaria de Cuernavaca estudio diseño Textil en la Universidad iberoamericana de Puebla realizó su servicio social con la cooperativa mujeres de maíz en resistencia en la región Altos, de alguna

manera su contacto con los textiles ha sido una situación constante pues su madre y abuela han sido amantes de las prendas artesanales en específico las de el estado de Chiapas. Antes de que el proyecto Pepen naciera Valeria solía ir a Guatemala a adquirir textiles para mezclarlos con otras telas y posteriormente transformarlos en bolsas con la finalidad de venderlos, pues Valeria Pérez no deseaba trabajar en la industria textil en Puebla así es como ella decide crear su propias piezas textiles con la finalidad de generar un proyecto y un trabajo propio. Posteriormente decide radicar en San Cristóbal de las Casas y ponerse en contacto con las mujeres con las cuales había realizado su servicio social además de buscar personas que le ayudaran a realizar algunos procesos que requería la elaboración de las bolsas que ella creaba, fue un proceso que le llevo un año de experimentación y de encontrar las vías posibles.

La idea de nombrar al proyecto Pepen surge de una anécdota que Valeria me compartió en una de nuestras entrevistas: “una vez en la comunidad cuando estaba haciendo mi servicio social una chiquitita que yo adoraba que no hablaba español, hablaba tsotsil vio una mariposa y dijo: ¡Pepen! ¡Pepen! Y dije: a ver ¿Cómo?... ¡Ay que hermosa!... entonces me fascinó eso nunca se me va a olvidar por eso le puse Pepen”

Pepen esta conformado por tejedoras de San Andres Larrainzar y Zinacantán su objetivo es dar a conocer el diseño Tsotsil como le nombra Valeria en México y el mundo dentro de este objetivo existen además otras intenciones como: que las mujeres no pierdan su conocimiento ancestral y que por su bello trabajo como expresa Valeria las mujeres puedan tener una buena calidad de vida. Además se tiene el deseo de establecer un taller donde las mujeres tejedoras tengan un espacio que les permita trabajar con sus hijos. Otra preocupación es que las tejedoras tengan trabajo de manera constante y por tanto un salario fijo. Respecto a los integrantes de las familias de las tejedoras se busca que sus hijos puedan ir a la escuela y que las hijas cuando sean grandes también deseen seguir tejiendo. Por otra parte se trabaja con las mujeres tejedoras en hacerlas conscientes del valor de su trabajo y se fortalezcan de manera que eviten situaciones de violencia en sus

comunidades pues en palabras de Valeria al tener las mujeres un trabajo en el cual puedan desarrollarse y tener la posibilidad de solventar los gastos propios de su vida cotidiana ,como es el alimento para sus hijos, se evitaría que las mujeres dependieran de sus esposos. En Pepen se busca generar bienestar en diferentes áreas de la vida de las tejedoras y respetar su tiempo pues las tejedoras que forman parte de Pepen también forman parte de otros proyectos o tienen trabajo a domicilio. Se busca enriquecer con nuevas herramientas como el diseño artesanal el propio trabajo de las mujeres.

En la producción textil participaba Rebeca que actualmente ya no es parte del proyecto y Valeria, ella crea los diseños selecciona telas y los colores sin embargo en el proceso de creación donde Valeria dibuja el diseño y selecciona la paleta de colores comparte en las comunidades de origen de las tejedoras dichos diseño (os) y propuestas de colores donde las tejedoras participan en el proceso de creación revisando motivos, diseños, brocados de su autoría y deciden cual es el que les gustaría realizar. Parte de la organización en la producción textil se realiza entre todas sin embargo existen mujeres encargadas de repartir el trabajo a los grupos cuando Valeria no puede visitar la comunidad o cuando no todas las mujeres pueden trasladarse a la casa de Valeria. Dichas mujeres como el caso de Julia Pérez Hernández reparten el trabajo al grupo que normalmente son familiares y el hilo lo compran ellas mismas. Las tejedoras establecen el tiempo de entrega de las piezas así como el precio que desean ganar por su trabajo: El precio final se calcula sobre las diferentes etapas de producción, mas un porcentaje del diseño de las diseñadoras y también los transportes de tejedoras o diseñadoras, el trabajo en piel y el trabajo de la costurera.



Foto 1. Estela viendo la gama de colores en la casa-taller de la diseñadora Valeria Pérez

Foto 2. La diseñadora Valeria Pérez Con tejedoras integrantes de Pepen.

Cuando las tejedoras terminan su trabajo de tejido en telar de cintura se revisan medidas que muchas de las veces son estándares como los lienzos que se utilizan para la elaboración de las bolsas y posteriormente se llevan a costurar con mujeres de Zinacantán que viven en San Cristóbal, ellas también deciden el tiempo de entrega y calculan el precio de cada costura, también se mandan hacer las asas con un artesano de Teopisca y se procura que para el momento que ya se tengan las piezas costuradas las asas de las bolsas estén listas. También es otra artesana quien elabora los pompones que decoran las bolsas de Pepen.

Con algunas mujeres con las que trabaja Valeria tiene una relación mas a distancia según Valeria algunas mujeres no quieren involucrarse con ella directamente y desconoce la razón pero expresa que le gustaría que fuera de otra manera, pues le interesa saber como hacen su trabajo, conocer como lo hacen y resolver dudas que en ocasiones tiene sobre telas posibles ha utilizar para poder experimentar en el proceso de creación. Sobre estas mujeres Valeria se pregunta que pensaran de ella ,de lo que quiere, por que hace lo que hace , pues con estas tejedoras no tiene la misma relación que con Julia y las tejedoras de San Andres Larrainzar quienes están mas habituadas a trabajar con diseñadores.



Las tejedoras del municipio de San Andres Larrainzar integrantes de Pepen con Valeria Pérez.

Otro aspecto interesante que difiere con la experiencia de Elsa Mocquet de La Milpa es la lengua. Para Valeria no ha sido un problema para comunicarse con las tejedoras, pues siempre esta presente una tejedora que realiza la traducción, sin embargo cuando las tejedoras hablan su lengua únicamente Valeria trata de explicarles gráficamente con dibujos y a través de observar prendas textiles entre ellas. Es como se ponen de acuerdo para decidir los colores y como se elabora cada prenda. Valeria dice que este hecho no ha sido un problema pues para ella existe otro nivel de comunicación y dice que la risa entre ellas es constante ya que así se entienden naturalmente porque ya se conocen de tiempo.

Por su parte Julia Pérez Hernández originaria del municipio de Zinacantán que forma parte de Pepen expresa que el trabajar con Valeria no fue difícil pues ella ya tenía experiencia trabajando con diseñadoras. Ella comparte la manera en que se organizan para elaborar los mochevales o capas de Pepen, Julia dice que Valeria les propone los colores y al mismo tiempo discuten sobre como se elaborara la pieza textil, en el caso de los mochevales o capas que llevan gorro deciden las medidas pues están han sido modificadas ya que Julia dice que pensaron en hacerlas mas amplias para que cubrieran mas, pues los mochevales que ellas hacen les gusta que tapen menos, sobre los patrones del gorro que lleva la capa o mocheval dice Julia que al principio les costo elaborarlo, pero que una vez teniendo el patrón ya es mas fácil.

Podemos observar que aplicar los diseños tradicionales a prendas modernas, implica romper con la estructura tradicional de diseño que ha sido elaborada de esa manera de generación a generación y dicho cambio no es fácil. Para otras culturas es fácil imaginar estos cambios donde la moda y los cambios son constantes. Así la flexibilidad del diseño tan fácil de pensar cuando se esta en una cultura cambiante en términos de la disciplina como es el diseño resulta complejo para las mujeres tejedoras de las comunidades de Los Altos y toma su tiempo que dichos cambios sean asimilados por las mismas.

Lo mismo sucede con la utilización de colores distintos a los que normalmente han utilizado las tejedoras, que para el caso de las zinacantecas este cambio ha sido apropiado desde hace varias décadas principalmente desde la década de los 80's cuando se introducen hilos industriales, desde entonces las tejedoras han hecho uso de los mismos, pues les resulta atractivo la diversidad que ofrecen, dándoles la posibilidad de crear piezas textiles con combinaciones que manejan a su gusto conforme a la moda que impera principalmente en época de festividades importantes dentro de sus comunidades. Sin embargo en algunas otras comunidades como San Andres Larrainzar, San Juan Chamula o Tenejapa el cambio de colores en las prendas textiles en ocasiones ha sido mas lento o definitivamente se ha mantenido debido a la costumbre de tejer con colores

que las tejedoras consideran propios y tradicionales los cuales tienen una significación simbólica ritual.



Julia Pérez Hernández del municipio de Zinacantán trabajando con Valeria en un pedido de capa o mocheval.

Julia trabaja en ocasiones sola cuando no es mucha carga de trabajo, pero si el pedido es grande se reparte el trabajo con su familia. Julia se encarga de tejer las capas y consigue los hilos que generalmente son estambres para el caso de los mochevals, pero cuando son bolsas Valeria le entrega los hilos pues no se venden en su comunidad. El bordado de las flores que lleva la capa, lo realiza una amiga de Julia especialista en este tipo de técnica. Durante el proceso Julia y Valeria se mantienen en contacto para dar seguimiento al pedido y estar al pendiente de cualquier necesidad, una vez terminado el trabajo si Julia tiene tiempo se traslada a San Cristóbal de las Casas para encontrarse con Valeria y entregar el trabajo u otras veces es Valeria quien va a recoger el trabajo a casa de Julia ,depende de sus tiempos y actividades. Julia expresa que lo que le gusta de trabajar con Valeria es por su amistad, le gusta tenerla como amiga y que le comprende, además de sentir que tiene un trabajo seguro y no tiene que preocuparse y esperar a vender su trabajo en otro lado.



Julia y una de sus hijas en su casa viendo tovalyas (servilletas antiguas) en un libro de Patricia Greenfield el cual contiene fotos de piezas textiles tradicionales de Zinacantán.

Corazón Artesanal

La diseñadora Mai Martínez comenzó haciendo prototipos elaborados en telar de cintura, en 2012 decidió elaborar la línea de productos que formarían parte de Corazón Artesanal. Las primeras relaciones que entablo fue con mujeres de la comunidad de Zinacantán donde ella logro una empatía y una relación en la cual lo laboral se convirtió en una amistad, así ella conformo su grupo de trabajo. En un principio la diseñadora tenía miedo de que las tejedoras no aceptaran un modo de trabajar distinto donde ella pudiera desarrollar su experiencia en diseño textil. La relación con Julia Pérez Hernández fue satisfactoria ya que Julia tenía el interés de aprender a utilizar la maquina de coser a lo cual Mai aportó su conocimiento y comenzaron a realizar las primeras pruebas. Posteriormente la diseñadora conoció a las tejedoras de San Andres Larrainzar aunque en un principio las mujeres se mostraron un poco dudosas debido a su experiencia con algunas personas que han llegado a sus comunidades y les han propuesto trabajar conjuntamente pero finalmente no se comprometen. Mai Martínez tuvo que

demostrar que su deseo de trabajar con ellas era verdadero y que se comprometería a llevar a cabo lo propuesto ,con el tiempo las mujeres fueron integrado a Mai a su vida cotidiana. Actualmente Mai Martínez trabaja en conjunto con mujeres de Zinacantán, San Andres Larrainzar, Pantelhó, San Juan Chamula y Amatenango del Valle.

Uno de los objetivos de Corazón artesanal es realizar una vinculación del trabajo tradicional de las tejedoras con el diseño donde exista diversificación de productos, mas ventas y generar empleo para las mujeres tejedoras. Para Mai Corazón Artesanal es la mezcla o unión de su cultura con las de las artesanas. Otro de los objeticos de Corazón Artesanal es crear una organización por medio de la cual se hagan posible proyectos educativos y talleres para extenderlos a más regiones donde se involucren cada vez más personas y apoyen en dichos proyectos. Una manera de organizarse en la producción en Corazón Artesanal varia con los proyectos anteriormente mencionados y esto es la realización de talleres con niños y niñas de diferentes comunidades con la intención de acercar a los niños (as) a los procesos por medio de los cuales se hace posible la producción textil y alfarera de la región Altos. Así como también acercarlos a otras disciplinas como la pintura, experimentando y desarrollando su creatividad.

Uno de los talleres que se llevan a cabo es para elaborar la línea de corazones de barro elaborados en la comunidad de Amatenango del Valle estos talleres tienen la intención también de valorar la importancia de la alfarería en la región y el trabajo que hacen las alfareras y con ello generar un interés en los niños y niñas. Estos talleres son impartidos por las artesanas donde en el proceso se creación se involucran tanto los niños como la diseñadora compartiendo el espacio de la comunidad quemando barro, pintándolo y la diseñadora aportando ideas sobre los diseños los cuales la artesana ejecuta. También se elaboran corazones de lana, finalmente la línea de corazones se ponen en venta para recaudar fondos para los mismos talleres.



Foto 1, 2 y 3. Taller que se llevó a cabo en la comunidad Molino de los Arcos, en el cual Esperanza artesana de Amatenango del Valle, les mostró a los niños el proceso del barro para formar figuras y la diseñadora Mai Martínez y ella enseñamos a decorarlas.

En el caso de las bolsas que se elaboran en telar de cintura también intervienen procesos tales como la costura a maquina donde algunas tejedoras han tomado talleres y han adquirido maquinas de cocer para elaborar el trabajo. Respecto al proceso de elaboración de las bolsas Mai Martínez lleva los patrones y enseña a las tejedoras de que manera armarlos en papel y se elaboran diferentes medidas, les propone colores con la finalidad de aprender nuevas formas de combinarlos lo cual ha sido muy atractivo y les muestra imágenes de productos con el objetivo de que las

tejedoras propongan sus ideas, de manera que las mujeres se sientan cómodas creando lo que ellas desean y tengan nuevas herramientas para sus creaciones. El terminado de las bolsas es a maquina o a mano lo cual lo deciden también las tejedoras.



De lo anterior podemos observar que el diseño artesanal como proceso de producción especializado requiere de diferentes acciones por medio de los cuales se logra una apertura por parte de las tejedoras hacia nuevos productos, diseños y técnicas con el fin de que las tejedoras obtengan nuevas herramientas para introducir los nuevos diseños en el mercado.

Dicho mercado les impone tanto a diseñadoras como tejedoras una exigencia de renovación dinámica y constante que en algunos casos rebasa las posibilidades de las tejedoras pues ellas han aprendido desde siempre a tejer de una manera concreta y crear piezas textiles propios, mas no diseñar piezas a la velocidad que exigen los mercados y con el profesionalismo requerido.



Por otra parte el calculo de precios varia según la comunidad pero el referente son las horas empleadas para elaborar sus piezas, también se toma en cuenta los gastos de transporte y materias primas ,se toman acuerdos para ajustarlo con la finalidad de poder venderlos. El calculo puede depender también del el tipo de pieza y el trabajo que lleva como es el caso de algunas bolsas. Algo interesante que expresa Mai Martínez sobre el calculo de precios es el cuestionamiento constante que se hace sobre como valorar su propio trabajo en tiempo ya que ella es diseñadora independiente y para ella resulta un desafío pues comenta que es difícil educar a la sociedad de manera que valoren lo que implica la producción de una pieza textil.

Uno de los desafíos que se ha enfrentado a través del tiempo y que resulta un tema recurrente para quienes viven procesos de producción en comunidades es el de la mano de obra como parte del proceso productivo siendo este la parte más importante ya que es en este proceso dónde radica la mayor desventaja que significa vender desde un sistema productivo que no ha sido organizado para la venta-como es el de la economía domestica o de autoconsumo-. Y que, por lo mismo, la destina a la sobre explotación inevitable si los productos se venden.

Como la herramienta más importante para recuperar el valor del producto y, sobre todo, el de la mano de obra, es la definición de los costos de producción estos constituyen una parte esencial. Y en ello actualmente se suma los costos de producción y del trabajo propio de las diseñadoras que en el caso de la diseñadora Mai Martínez resulta un desafío por ejercer su profesión de manera independiente.

Este hecho nos presenta un problema doble como propone la antropóloga Silvia Terán por una parte en la economía doméstica el tiempo de producción-que es muy prolongado- de un tejido o bordado no se valora monetariamente, por la sencilla razón de que no se hace para la venta sino para ser usado, y por lo mismo ,el tiempo no importa.

Si no se cobra el tiempo de trabajo-lo que tradicionalmente ha ocurrido con las artesanía producidas en las comunidades- el producto resulta muy barato y es competitivo a costa del trabajo de las artesanas. Si por el contrario el trabajo se cobra resulta muy costos y se dificulta su venta. (Téran, 2001.53-

54) Por otra parte las diseñadoras se enfrentan a calcular su propia mano de obra en un contexto donde a la mano de obra artesanal debe sumarse la mano de obra y trabajo de las propias diseñadoras en un contexto de mercado que exige precios que sean competitivos y atractivos para los consumidores.

Una de las maneras de resolver dicha problemática con la finalidad de recuperar el valor de mano de obra es por una parte medir los tiempos de producción como lo hemos visto anteriormente con cada uno de los proyectos analizados, sin embargo esto no es suficiente ya que los tiempos de producción artesanales son fragmentados, y por lo mismo, extensos, caros y difíciles de reponer. Entonces es necesario reducir los tiempos de producción o trabajo y al mismo tiempo reducir otros costos a base de una mejor organización de trabajo.(Téran, 2001:54)

Maya Kotan

Maya Kotan esta conformado por 12 mujeres de Yochib municipio de Oxchuc ademas de dos tejedoras Teresa Gómez Santis y María Gómez Santis que trabajan en la tienda-taller. Dentro de los objetivos en Maya Kotan se busca diseñar , producir y comercializar textiles de primera calidad utilizando la técnica de telar de cintura, es decir piezas textiles elaboradas artesanalmente con la finalidad de mejorar la calidad de vida de las tejedoras. El proceso de construcción del proyecto Maya Kotan ha llevado a Marianela Vergara ha descubrir que las tejedoras han pasado por varias experiencias organizativas pero ninguna de estas experiencias les había dado una constancia en el ingreso y trabajo que realizaban, según Vergara las mujeres pasaban meses sin trabajar y de momento tenían pedidos donde el trabajo era intenso pero no constante y no podían planificar para su futuro pues las mujeres se encontraban a la merced de la dinámica del mercado.

En Maya Kotan se busca generar un ingreso constante repartido de forma equitativa, dependiendo también de la realidad de cada mujer de lo cual Marianela explica lo siguiente: "Hay mujeres en el grupo que son estudiantes que están cursando la secundaria y el acuerdo fue no darles trabajo de

tiempo completo porque queremos que sigan estudiando...en estos tres años de trabajo colaborativo vemos también que hay épocas donde cosechan el café y tienen menos tiempo ,entonces ahí bajamos la producción...también vemos que en ciertas épocas del año vendemos mas, entonces tenemos que aumentar la producción meses antes así aseguramos un trabajo mínimo, un trabajo básico y en la época de mas producción si podemos doblamos el trabajo negociando con las mujeres cual es el trabajo mínimo y máximo que ellas pueden y quieren realizar, así contribuir a la mejora de la calidad de vida de las mujeres y sus familias” Marianela indica que les falta aun medir el impacto de tal objetivo pues la medición del impacto real lo han ido conociendo en conversaciones con las mujeres donde han observado que las mujeres ahora pueden programar un poco mejor sus gastos, porque las mujeres saben lo que ganan mensualmente con ello pueden planear en que invertirán cada mes, sin embargo Marianela comenta que aun no saben exactamente en que áreas concretas y de que manera están incidiendo en las vidas de las mujeres mas que darles la seguridad de un ingreso.

La dinámica para organizarse en un principio era reunirse los domingos en la comunidad o en San Cristóbal de las Casas pero al crear un espacio como es el taller-tienda ubicado en San Cristóbal la dinámica se modifico y las tejedoras ahora cada sábado se reúnen en dicho lugar pero han ido probando diferentes modelos organizativos, para tener una cercanía y una intimidad con cada una de las mujeres para irse conociendo y dar seguimiento a sus necesidades. La necesidad de tener el taller-tienda para Maya Kotan es por una parte económica para que a través de la tienda se pueda mantener el proyecto ya que actualmente los recursos que se tienen y que se aportan son los ingresos de Marianela, Ben y Jude que obtienen por medio de sus trabajos profesionales. Por otra parte crear el taller- tienda tiene como finalidad que las tejedoras puedan ganar mejores y mayores ingresos aplicando el modelo de vender las piezas textiles de forma directa y no al por mayor con distribuidores de por medio esto para asegurar sus objetivos.

En este sentido el trabajo de Maya Kotan y su modelo de desarrollo artesanal sostenible es interesante ya que incluye velocidad en el proceso productivo, división del trabajo y especialización del mismo lo cual las ubica en una etapa

donde como Téran explica entre más eficiente sea el proceso y más rápido se termine una producción y se inicie otra, más competitivo será el producto, y el trabajo podrá recuperar, no solo el precio del salario mínimo regional sino que podrá irse pagando por encima de este que es el deseo de Marianela que resulta lo justo para un trabajo especializado y de calidad.

Sobre el calculo de los precios se toma en cuenta no solo lo que para las mujeres es justo, sino que se considera el esfuerzo que implica elaborar ciertos diseños y el tiempo, considerando estos aspectos, se paga mas por tales esfuerzos que son medidos colectivamente ya que no tienen instrumentos para medir esto pues es muy subjetivo. Una de las lógicas propuestas por parte de Marianela, Ben y Jude es un calculo en los diferentes diseños por centímetro cuadrado, en función del precio que ponen las tejedoras donde en diseños mas difíciles se aumenta un porcentaje. Se pretende estandarizar un precio debido a la diversidad de diseños que se producen ,esto es algo que se esta trabajando actualmente y que aun no se tiene definido, también se ha discutido entre las tejedoras, Marianela y Ben el tema sobre que seria lo “justo” que deberían recibir las tejedoras por su trabajo.

La producción en Maya Kotan consiste en partir de los diseños que las mujeres tejedoras saben hacer y seleccionando diferentes colores en función de los diseños que ellas ya conocían, también se han introducido nuevos diseños. La organización en la producción se ha ido transformando con el tiempo en un principio comenta Marianela que se trabajaba de forma mas colaborativa tanto tejedoras como ella iban y venían de la comunidad a San Cristóbal y viceversa. Se nombro a una representante por petición de las mismas tejedoras sin embargo en algún tiempo se generaron ejercicios de poder donde se guardaba información que no se compartía y eso no agrado ni a las tejedoras, ni a Marianela y se acordó otro tipo de organización donde fueran dos mujeres representantes del grupo , una fija y otra rotando en las visitas a San Cristóbal de forma que todas las mujeres pudieran llegar al taller y no solo fuera una . La figura de la representante se ha respetado pues Marianela comenta que es una figura importante para las mujeres debido a las experiencias en otras cooperativas de las mujeres en el pasado. Una vez

al mes se hace una reunión de todas las mujeres en el taller para valorar como va el proyecto y evaluar las necesidades de las tejedoras, se ha tratado de ver aspectos sociales como salud, violencia, derechos de las mujeres debido a las necesidades e inquietudes expresadas por las tejedoras. Dichos aspectos se desean fortalecer y se busca una formación mas integral que va mas alla del trabajo artesanal que realizan las tejedoras y ello responde a las necesidades que ellas mismas han planteado. La limitante ha sido el factor tiempo pues Marianela trabajo a la par en la ONU durante dos años y los recursos económicos adquiridos los destinaba para mantener el trabajo de las tejedoras. Por su parte Ben viajaba a Inglaterra para trabajar por temporadas y mandar dinero. También se ha pensado en generar un fondo social o individual donde sean las mujeres quien lo decidan y también que un porcentaje de las ventas se destine a ello esto con la intención de fortalecer algunas áreas de su vida que se vinculan con proyectos de vida que las tejedoras han compartido .

El fortalecimiento de otras áreas de la vida de las tejedoras y el esfuerzo de una comunicación constante entre las integrantes son aspectos importantes de Maya Kotan pues no se limita únicamente a buscar beneficios económicos y trabajo para las tejedoras, sino buscar un equilibrio de manera más integral, situación que debido a los mismos procesos que se dan dentro de proyectos como Maya Kotan inevitablemente las experiencias compartidas hacen ver necesidades elementales y necesarias que deben atenderse en proyectos sociales como este. Esto nos lleva a voltear la mirada a áreas de la vida de las tejedoras que deben ser atendidas y que no se pueden ignorar ya que van de la mano con los procesos productivos artesanales, así si dichas áreas son fortalecidas resultara en mejores relaciones sociales entre las personas involucradas entorno a la practica textil , mejoramiento en el proceso productivo y logro de objetivos concretos de los proyectos que buscan un modelo de desarrollo artesanal sostenible.

Otro aspecto de la producción es la experimentación en materia de diseño para crear las piezas textiles y la organización que se lleva acabo en Maya Kotan donde Marianela se reúne con las tejedoras para discutir los diseños

posibles de los cuales algunos son creados por Jude que se encuentra en Inglaterra y envía patrones que se realizaran localmente.

Una de las maneras en que se trabaja es partiendo de un patrón o modelo donde las tejedoras seleccionan los colores y en ocasiones se discute la manera en que se combinaran ya que existen gamas de color que no se venden en Europa y también consideran ese aspecto pues Maya Kotan vende en Inglaterra por medio de Jude y Ben. Marianela explica que lo que se pretende debido a que no todo el tiempo las tejedoras están en el taller sino en sus comunidades ,es hacer ejercicios de diseños con la finalidad de que sean las mujeres quienes diseñen sus propios productos. Pues no se desea que solo Jude y Marianela sean quienes diseñen y que las tejedoras solo ejecuten tales diseños sino desarrollar herramientas de diseño para trabajarlas de forma más colaborativa con ellas. Y que como grupo de trabajo continúen y no generar una dependencia hacia quienes actualmente elaboran los diseños.

Por otra parte se sigue pensando en el modelo legal organizativo que se aplicara dentro del proyecto, pues aun no se sabe cual es el adecuado localmente ya que en Inglaterra Maya Kotan está legalmente conformado bajo el concepto de empresa pero para el caso de Maya Kotan en México se está evaluando las posibilidades, ademas de discutir la función, responsabilidad y participación de cada integrante de Maya Kotan donde se busca mantener los valores éticos de trabajar por el bien común que implica ofrecer trabajo constante a las tejedoras.

Por su parte Teresa Gómez Santis de 27 años estudiante de lengua y cultura en la UNICH , María Gómez Santis de 20 años la cual tiene una hija de un año de edad y que estudio la secundaria y Sofía Santis Gómez de 15 años que también estudio la secundaria en su comunidad trabajan actualmente en el taller-tienda de Maya Kotan ubicado en San Cristóbal de las Casas y comparten de que manera participan en el proyecto.

Teresa Gómez Santis ha sido una mujer que ha intervenido de manera importante en la organización de la producción ya que ella fue quien invito a trabajar al grupo de mujeres que actualmente forman parte de Maya Kotan, Teresa combina el estudio y el trabajo en Maya Kotan ella comenta que al principio producían pocas piezas y que comenzaron primero a exportar a Inglaterra y poco a poco a realizar la producción que seria destinada a la venta local.

Teresa se organiza con Marianela para la producción que se realiza cada semana, también se reúnen con las tejedoras en el taller para decidir que les gustaría elaborar aportando sus ideas y si desean hacer nuevas cosas. Mientas tanto Jude y Benjamín crean los diseños para Inglaterra pues Teresa dice que ellos saben los colores que son populares. Teresa explica que trabajan por formato o pedido que es enviado desde Inglaterra el cual imprime y comienza a preparar el pedido, por ejemplo si le piden un rebozo u otro producto el cual lo identifican por diseño, ella va seleccionando la cantidad de cadeos o madejas los cuales va pegando en el formato o pedido y apunta la combinación. Después pesa el hilo que se entregara para saber que cantidad llevara, pues a las mujeres se les paga por gramo (cm cuadrado) ,semanalmente las tejedoras entregan su trabajo por medio de una representante la cual recibe el nuevo trabajo para repartirlo a las compañeras en cantidades iguales. En el pedido se apunta el nombre de la tejedora, el diseño a elaborar con las medidas correspondientes y el gramaje de hilo. Cuando se entrega el trabajo se pesa de nuevo el hilo para saber cuantos gramos uso la tejedora y se apunta en el pedido, posteriormente Teresa calcula el precio que se le pagara a la tejedora restando la cantidad de hilo que se utilizo.

Sobre la manera de calcular el precio y lo que reciben las tejedoras por su trabajo Teresa explica estar consiente que existen gastos que cubrir en el taller-tienda que deben considerarse dentro del precio de cada pieza ,pero que es muy importante considerar todos los aspectos para establecer un precio correcto desde la lógica de las tejedoras a lo que se refiere y me explica es que cada año el precio de la canasta básica sube y los productos cada vez son mas caros, me hace saber que se ha discutido constantemente

sobre el tema y que se busca crear un equilibrio donde las tejedoras estén satisfechas con lo que reciben por su trabajo.

Respecto a la participación en otras áreas Teresa expresa su interés de involucrarse en la elaboración de las postales, tarjetas y construcción de la pagina de Maya Kotan en Face Book. Además de su interés en aprender diseño:” Los sábados ya voy a empezar a tomar clases de diseño ¡me encanta! por la calle Julio M. Corzo con una señora que dice que es diseñadora” “quiero prepararme...me gusta diseñar, también corte y confección... hay clases los sábados”.

El gato con los pies de trapo

Uno de los antecedentes que explican como la diseñadora Úrsula Lascurain comenzó a planear el proceso de producción del proyecto el gato con los pies de trapo fue que ella busco a una mujer llamada Teresina quien era el único contacto que ella tenía. Teresina tiene su tienda en el andador de Real de Guadalupe y fue de las primeras mujeres mestizas que inicio proyectos textiles en la región. Úrsula la busco para pedirle le recomendará y la guiara en la manera de trabajar con las artesanas ya que ella no tenía experiencia en ello. Teresina recomendó a la diseñadora trabajar con grupos de familias así es como los sucesos se fueron dando, cuando Úrsula viajo a la comunidad de San Antonio del Monte municipio de San Cristóbal y conoció a Margarita , ella a su vez le presento a sus dos cuñadas. Esto facilito que el ambiente de trabajo fuera agradable. Las piezas que comenzaron a producir las comenzaron a vender entre el grupo de amigas (os) de Úrsula todo fue en palabras de Úrsula experimental pues tampoco tenía conocimiento de la manera en que se podía vender, así ella comenta que quiso observar la cadena que se generaba haciendo la promoción de los diseños de boca en boca y Úrsula se sorprendió ya que expresa que les ha funcionado muy bien.

La diseñadora comenta que el proceso ha sido de manera conforme el proyecto lo ha ido demandando, sin forzar las cosas. Cuando comenzaron con el proyecto le llego una propuesta de empleo en una organización llamada Otros Mundos donde ella se encargaba de las campañas referentes

a mega proyectos y tecnologías apropiadas, para Úrsula fue una experiencia importante ya que se dio cuenta de situaciones en términos sociales las cuales no había considerado antes, como el abuso del capital, la ambición de la gente, y como se puede llegar a dañar a ciertos sectores sociales por intereses personales, esto llevo a Úrsula a desear y crear su proyecto tomando en cuenta la dimensión social. Es así que decide renunciar a su empleo y aplicar para una maestría en Holanda en diseño social, en la cual quedo aceptada pero debido a que no le fue posible conseguir una beca para solventar sus gastos declino la oferta. Mientras tanto siguió con el proyecto el gato con los pies de trapo y comenzó a dedicarle mas tiempo y enfocarse en el. El proyecto ha sido un proceso de aprendizaje para todas las integrantes , en un principio a uno de los desafíos que se enfrento Úrsula fue el hecho de no sentir que estaba transmitiendo en su totalidad lo que ella deseaba a las bordadoras debido a tener lenguas distintas uno de los aspectos que no le gustaba y que no quería es que las bordadoras la vieran como una mestiza que las contrataría para trabajar para ella ,pues la idea de ella era y es trabajar para todas. Otro aspecto fue el proceso mediante el cual las bordadoras fueron haciendo suyo el proyecto pues Úrsula comenta que en un principio las bordadoras le decían que harían lo que ella les dijera algo que incomodaba a Úrsula, pues su deseo era que todas dieran su punto de vista. Experiencias como la llegada de nuevas bordadoras al proyecto en algún momento ocasiono conflictos internos entre las tejedoras en cierta ocasión Margarita una de las bordadoras que es la representante del grupo y es quien ha estado mas cerca de Úrsula la cual reparte el trabajo comento a Úrsula que ella estaba pagando menos a las mujeres que llevaban menos tiempo ,a lo que Úrsula le comento que el trabajo y el pago por tal trabajo debía ser igual para todas, pero Margarita argumento que ella les pagaba menos pues su trabajo de repartir y dar seguimiento a los pedidos en la comunidad debía ser remunerado. La situación se planteo abiertamente y este hecho ha generado mas entendimiento y confianza así con el tiempo el proyecto ha ido madurando y creciendo, mas mujeres se han integrado y han logrado una relación mas armónica. Sobre esta relación Úrsula expresa que hacen buen equipo pues se complementa con la riqueza cultural y arte de las bordadoras.

Un aspecto importante de resaltar de el proyecto de el gato con los pies de trapos es los procesos a los que se han enfrentado y se enfrentan las tejedoras y diseñadoras al iniciar proyectos sociales como estos, así como los desafíos que se enfrentan en torno a la producción artesanal en términos culturales y es el hecho de que el grupo se identifique como una unidad articulada donde exista un sentimiento de pertenencia. Téran propone que solo mujeres unidas en base a una colaboración productiva dada por una división del trabajo, podrán ser verdaderos grupos productivos. La autora habla sobre los talleres o espacios de trabajo donde las mujeres pueden reunirse, como espacios geográficos que se abren en la comunidad, los cuales facilitan la apertura simultanea de espacios íntimos en la conciencia de cada artesana en este caso de cada bordadora, favoreciendo la creación de la identidad de la bordadora como productora pero también la identidad y la pertenencia a un grupo que produce valores, y que tiene, por primera vez, una expresión pública, en los espacios rurales de nuestro país.(Téran, 2001:46)

Lo anterior es en términos de pertenencia a un grupo productivo, pero también el proceso del gato con los pies de trapo nos hace ver otra dimensión que poco se ha analizado y es el hecho del sentido de pertenencia no solo de las bordadoras o tejedoras sino de las mismas diseñadoras. En este sentido Úrsula lo expresa claramente a través de su deseo de ser aceptada por las bordadoras ,de manera que Úrsula sea una integrante más del grupo y no la mestiza que llega a encargar trabajo.

La identificación tanto de las bordadoras como de Úrsula como parte de un grupo de mujeres que realizan una experiencia productiva en común las fortalece como personas y les permite ir asumiendo las responsabilidades y decisiones autónomas que requiere en su actividad productiva grupal y también en relación a otros aspectos de su vida personal y familiar.

Es así que la inversión inicial para la primera producción del gato con los pies de trapo fue hecha por parte de Úrsula sin embargo en algún momento se cuestiono la manera de hacer el proyecto sostenible y es entonces que comenzó a organizar la distribución del dinero de manera que cierto

porcentaje se reinvirtiera y así el mismo proyecto se sustentara. Con esta iniciativa se creó también un fondo comunitario para las bordadoras.

Actualmente son 12 mujeres y la manera de organizarse en el proceso de producción es que Margarita distribuye el trabajo y material con las bordadoras aunque también su hermana algunas veces le ayuda cuando no le es posible,. Por su parte Úrsula es la que se encarga de conseguir los zapatos para los pedidos que hacen los clientes pero también el stock que bordaran a su gusto incluyendo la línea de zapatos que creó Úrsula para mujer llamadas Merceditas y botas Regina. Es así que la diseñadora se traslada a la comunidad y entrega a Margarita los zapatos que se bordaran y cuando ya están terminados Úrsula los recoge y les paga el trabajo realizado. Finalmente Úrsula hace los acabados como son los ojillos para el modelo panam y los prepara para entregar al cliente comunicándose con el cliente para que realice el pago pendiente y hace el envío ,en este proceso también María ayuda a hacer envíos a los clientes.

Otro aspecto de la organización son las reuniones cada tres meses lo que tratan en dichas reuniones es la resolución de algunas problemáticas, se habla sobre todo como se sienten cada una de las mujeres, hacen también evaluaciones de visitas que reciben en la comunidad. Cada 3 meses dividen el fondo comunitario que se genera del mismo proyecto. Se intenta que siempre todas las mujeres tengan la misma cantidad de trabajo para que las ganancias sean en partes iguales ,sin embargo la diseñadora comenta que no siempre es así debido a que algunas mujeres en ocasiones no quieren trabajar, no pueden o no las dejan, de esta manera la producción y la ganancia de cada mujer es diferente cada trimestre. Se elaboró una lista donde se registra el trabajo de cada una y al final de trimestre se sabe cuánto hizo cada una y se divide el fondo en proporción a lo que cada una hizo.

El cálculo que se realiza para establecer el precio de cada par de zapatos no es por tiempo, ni centímetro cuadrado, se divide de la siguiente manera: el porcentaje del precio del par de zapatos, materia prima, el trabajo del bordado, la gestión que realiza Úrsula la cual es un porcentaje igual al que

cobran las bordadoras por su trabajo, el fondo para el proyecto y el fondo comunitario. Para definir lo que ganarían las bordadoras por su trabajo se hizo a partir de probar tarifas que se pudieran ajustar de la mejor manera que permitieran incluir todos los gastos del producto de manera que el precio final fuera idóneo para el mercado. Se establecieron acuerdos también donde se considero los estilos de vida y necesidades de cada mujer incluyendo a la diseñadora con la finalidad de que fuera equilibrado. El modelo se ha mantenido permitiendo tener un control en entradas y salidas también de materiales y gastos extras del proyecto por medio de un formato llamado cash flow donde les permite hacer un balance de la inversión en cada rubro.

La planeación financiera y operativa del gato con los pies de trapo es otro aspecto a considerar ya que para producir con calidad, costos razonables y puntualidad es importante producir bajo un esquema que involucren aspectos como los que dicho proyecto ha construido y trabajado en su propio proceso. A continuación retomo una propuesta de Silvia Téran para explicar los aspectos necesarios para una producción de calidad y viable tratando de ejemplificar lo que el gato con los pies de trapo ha llevado a cabo como modelo satisfactorio.

La comparación que se hace es entre el bordado de autoconsumo y el bordado para la venta.

1. Planeación	Se organiza dependiendo las actividades y responsabilidades familiares que la artesana tenga y el del tiempo del cual disponga.	Es importante contar con una planeación del bordado que se realizara.
2. Compras insumos	Normalmente la compra se hace de manera individual	Se organizan entre el grupo de mujeres y la compra de insumos de manera colectiva teniendo normalmente un centro de insumos donde habitualmente se compra la materia prima que se necesita.
3. Organización del trabajo	Se organiza dependiendo las actividades y responsabilidades familiares que la artesana tenga y el del tiempo del cual disponga.	Es necesario delegar responsabilidades y dividir el trabajo en partes iguales entre el grupo de artesanas. Se establecen tiempos de entrega y sobre ello se calcula la cantidad de piezas que se pueden bordar en un tiempo

		determinado.
4. Distribución del trabajo	Es posible que se pueda compartir el trabajo a algún familiar con la intención de transmitir el conocimiento de una generación a otra.	Necesario es posible que exista distribución entre familiares de la bordadora si el pedido es de mayoreo
5. Realización del trabajo (bordado, acabados, armado)	Lo hace una persona	Lo hacen varias personas División del trabajo Especialización
6. Control productivo	Normalmente no existe, sin embargo dependerá el motivo para el cual se esta haciendo la pieza ya que puede ser para una festividad u ocasión especial.	Es necesario dar seguimiento a los pedidos y cada pieza normalmente existen representantes en el grupo que acompañan a las artesanas en el proceso para cualquier eventualidad.
7. Control calidad	Dependerá para que se hará la pieza textil	Es necesario estándares de calidad, con ello se busca un mercado y precios que retribuyan positivamente el trabajo de las artesanas.
8. Almacén/inventario	Innecesario	Es necesario
9. Administración	Innecesario	Es necesario para llevar un control de las ventas por mes , de salidas y entradas y gastos en toda la cadena de producción.
10. Contabilidad	Innecesario	Es necesario sobre todo si el grupo esta conformado con una figura jurídica.
11. Archivos/formatos	Innecesario	Necesario para llevar un control y formalizar el trabajo.
12. Catálogos	Innecesario	Es necesario ya que resulta en una herramienta útil para la venta.

La satisfacción de trabajar juntas

Por su parte María de 18 años, Aurelia de 21 años, Pascuala de 27, Margarita 30 años, Cristina 17, Marta 41 compartieron que les gusta bordar los tenis por que se vende en diferentes lugares. Lo que ellas desean es que quienes compren los tenis les guste , los disfruten , que sepan que no es hecho a maquina sino a mano y que son únicos por que solo ellas lo hacen, también desean que el proyecto crezca mas. Las bordadoras ya no tejen

lana por que ahora trabajan en el gato con los pies de trapo sin embargo este cambio no es nuevo pues como expresa Margarita que antes tejía en telar de cintura y posteriormente aprendió a bordar blusas con diferentes diseños y puntadas es así que dejo de tejer para dedicarse únicamente a bordar.



Bordadoras de la comunidad de San Antonio del monte municipio de San Cristobal integrantes del gato con los pies de trapo

Las bordadoras expresaron que les gusta trabajar con Úrsula por que es mestiza, por que es diferente a ellas y las lleva a otros lugares que no conocen. Margarita comenta que ha aprendido de ella y que es buena persona pues al principio ella no sabia hablar español y Úrsula le decía que no tuviera vergüenza, por que a Úrsula le gusta como hablan su lengua, así Úrsula le ayudo a aprender a hablar español expresan también que les gusta como las trata y que les gusta como es Úrsula. Y María termina diciendo: "Siempre estamos bien, la Úrsula buena onda ,nos llevamos bien, nos apoya con el bono"



Ayuda a los Artesanos (ATA)

Cecilia Gómez además de ser traductora comenzó a dar talleres de telar de cintura a las tejedoras y compartir su conocimiento , ella hacia lo que consideraba idóneo pues dentro de ATA no se tenía una metodología concreta para impartir los talleres sin embargo Cecilia tenía la formación que requería ATA pues anteriormente había sido capacitada en temas como producción artesanal, derechos de las mujeres y cuidado del medio ambiente en la cooperativa Mujeres de Maíz y la organización Sí Paz. El primer taller que se realizo en ATA fue en el municipio de Pantelhó y Chenaló en 2012 el cual lo impartió Cecilia Gómez como traductora de tsotsil a español y la diseñadora Sol González Duque de origen Colombiano.

Actualmente Cecilia es coordinadora de campo cuya función consiste en dar seguimiento a la producción textil y acompañamiento en 9 municipios , Zinacantán, San Andres Larrainzar, Mitontic, Chenalhó, Pantelhó, Tenejapa, San Juan Cancuc, Aldama, Santa Marta y recientemente Sitalá. De 400 mujeres que conforman los grupos integrantes de ATA ,150 de ellas han llegando a un nivel de calidad, perfeccionando así la producción textil que realizan.

La manera en que ATA se vinculo con los diferentes grupos de tejedoras fue por diversas instituciones en el caso de Casa Chiapas fueron quienes les dieron el padrón de artesanas con las que trabajan y Cecilia Gómez visito algunos municipios para invitar a trabajar a las artesanas y ella a su vez acerco grupos de San Andres Larrainzar y Aldama. El contacto del municipio de Cancuc fue por medio del Tecnológico de Monterrey y los municipios de Pantelhó y Chenalhó fueron vinculados a través de FUNDEMEX organización que un año antes había comenzado a trabajar en dichos municipios cuya función es desarrollar programas encaminados a crear y fortalecer las capacidades productivas de personas en pobreza, programas de empleabilidad para jóvenes en situación de vulnerabilidad y proyectos para profesionalizar a otras organizaciones de la sociedad civil para promover un sector creciente y eficaz. En alianza con otras organizaciones de la sociedad civil y empresas líderes, FUNDEMEX impulsa proyectos de mediano y largo

plazo que logren efectos profundos, sostenibles y transformadores que promuevan el desarrollo económico y social de nuestro país. Su meta es lograr una activa participación empresarial para que, en alianza con organizaciones de la sociedad civil y gobierno, existan según esta organización en el país las condiciones para que personas en situación de desventaja económica desarrollen aptitudes, conocimientos y capacidad innovadora para competir con éxito en un mundo globalizado. Metas que muchas de ellas compartía con ATA.

La estructura de los grupos de artesanas esta dividido en grupos A, B y C que refiere al grado de calidad que las tejedoras van adquiriendo en la práctica en donde los grupos A son quienes han llegado a perfeccionar mas sus técnicas , su nivel de calidad además de que son ellas quien tienen el contacto directo con sus clientes con la finalidad de que el vinculo con estos se deje en manos de las artesanas, pues la intensión es que ATA deje de ser el puente entre ellos. Esto se ha ido logrando a partir de diferentes talleres que reciben las tejedoras por parte de diferentes diseñadoras (es) y los mismos coordinadores de la organización. En el caso de los grupos B y C, Cecilia Gómez y Margarita López son quienes dan acompañamiento especial para apoyar a las tejedoras a desarrollar las capacidades de las artesanas durante los procesos de la producción textil. Se trabaja en conjunto medidas, gama de colores, la posibilidad de urdir dos o tres diferentes productos al mismo tiempo, la densidad del urdimbre, se analiza la cantidad de piezas a realizar en el caso de ser diseños innovadores de ello me comenta Cecilia que se platica con las tejedoras a fin de que ellas decidan si quieren trabajarlos o no y en ocasiones desde un principio se considera a los grupos de mujeres que tienen el conocimiento para hacer pedidos con características específicas.

En ATA se generan pedidos de clientes concretos incluyendo los diseñadores que han visitado las diferentes comunidades para impartir los talleres, con la finalidad de que estos se conviertan en clientes de las artesanas y puedan dar difusión a su trabajo. Además de estos pedidos ATA ha creado un inventario de diseños nuevos con el apoyo de Ban Chiapas, Instituto Casa

Chiapas , el DIF y la organización Kellogg por medio de un fondo revolvente el cual seguirá financiando su producción en el futuro.

Para la producción de dicho inventario Cecilia y Margarita trabajan en conjunto con las tejedoras creando nuevos diseños imaginando juntas como pueden realizar nuevos productos ,en el caso de Chenalhó donde la técnica aplicada es el bordado a mano ,las telas que se emplean son telas industriales o elaboradas en telar de pedal donde Margarita López es quien guía a las artesanas pues ella tiene conocimiento en corte y confección. Ella les facilita como cortar ,confeccionar ,poner forros, cierres y como tomar medidas según los diferentes diseños y esto dependerá de la manera de tejer de cada artesana. Para Margarita su trabajo significa compartir y un constante aprendizaje generado entre ella y las mujeres de las diferentes comunidades. A través del apoyo de Cecilia y Margarita y de los talleres impartidos por algunos diseñadores es como las tejedoras y bordadoras han aprendido a elaborar los nuevos productos pero lo que les ha llevado a algunas tejedoras a dominar la elaboración o producción de los productos es la producción constante.

Diferencias entre productos de autoconsumo y productos con diseño a la venta

CONCEPTO	TEXTIL AUTOCONSUMO	ARTESANÍA TEXTIL COMERCIAL
PRODUCCIÓN	autoconsumo/ritual/fiesta	venta
PRODUCTOS	valores de uso, expresión material cultural.	valores de cambio o mercancías principalmente algunas veces descontextualizados
DISEÑO	Estable (se prolonga en el tiempo la mayor de las veces) los cambios se darán dentro de la comunidad por influencia de otros lugares cercanos o se harán apropiándose de elementos culturales ajenos y resignificandolo desde lo propio.	Dinámico (dura poco tiempo) Innovación Normalmente los cambios son establecidos por el mercado. Renovado (el diseño cambia)
DISEÑO	Tradicional (el diseño se repite) aunque puede variar y mezclarse si se comparten elementos culturales entre grupos en la misma región.	Normalmente los cambios son establecidos por el mercado.
DISEÑO	Puede variar a partir de procesos locales de apropiación de elementos que tienen que ver con el entorno y contexto en el que se vive.	Sistemático Proceso en el cual se requiere de varias fases para su ejecución y aplicación.
Prendas	Costura recta	Costura con modificaciones
Insumos	Calidad indiferente	Buena calidad

Medidas	Heterogéneas	Homogéneas (exactas)
Acabados	Dependerá de la forma de trabajar de cada artesana	Dependerá de cada artesana sin embargo los acabados son aspectos en donde se pone especial atención.
Presentación	Dependerá de cada artesana	Normalmente es un área la cual se cuida para la buena exhibición de las piezas textiles.
Proceso de diseño	Dependerá de la pieza dentro del textil de autoconsumo existen fases separadas del bordado o tejido como ejecutar los trazos (dibujo) que lo hará una artesana especialista. Dependerá también de la técnica utilizada	Producción especializada separada del bordado y tejido
Diseño profesional	Las artesanas son especialistas en la elaboración de las piezas para autoconsumo, portadoras de conocimientos tradicionales transmitidos de generación en generación. Algunas artesanas con el tiempo se han especializado y profesionalizado en ciertos procesos.	Es un proceso productivo que puede ser incluido en la producción de las piezas textiles, el cual provee de herramientas para la innovación de las piezas textiles.

Los grupos A, B y C tienen a su vez apoyo por parte de las representantes así por ejemplo en los nueve grupos del municipio de Chenalhó existen nueve representantes y ellas son quienes se trasladan a las oficinas de ATA en San Cristóbal de las Casas cuando hay reuniones donde se tienen que tratar asuntos referentes a la organización y también a recoger los pedidos, la materia prima y se comunican con los clientes. Por otra parte se seleccionan dos representantes de cada grupo a las cuales se les capacita en los talleres de diseño que imparten las diseñadoras (es) invitados para que ellas a su vez compartan en sus comunidades los procesos y herramientas que aprendieron. Además de organizar de que manera cada mujer apoyara para la comida y pasajes que necesitan las representantes para viajar a entregar y recoger pedidos y asistir a las reuniones, Ceci comenta lo siguiente: “Se enfrentan a muchas cosas, si no les parece a las mujeres lo que las representantes les dicen, no les hacen caso, para ser representante se requiere de mucha valentía, de compartir a las demás. Cuando existen este

tipo de problemas Cecilia y Margarita son las mediadoras quienes se reúnen con las mujeres y representantes a tomar acuerdos pues Cecilia dice que no pretender obligar a las tejedoras a trabajar, que es una decisión libre de cada mujer.

Respecto a esto Cecilia Gómez comenta que hasta ahora existe solo un grupo en la comunidad de Lukilo municipio de San Andres Larrainzar donde se practica la rotación de las representantes, Cecilia me comenta: "Son puras chavas, la verdad creo que es por eso, son jovencitas todavía, entonces veo con esa energía... yo también quiero ir"

Algunas tejedoras que son integrantes de ATA también son socias de cooperativas como J'Pas Joloviletik , Stalelal Maya cuando existen pedidos por parte de sus cooperativas se organizan para que sean estas las que den seguimiento y se busca a otras tejedoras para elaborar los pedidos de ATA. Sobre el calculo de precios se hace en conjunto y las tejedoras deciden el precio que desean ganar por su trabajo en ATA las tejedoras recibieron un Taller de cálculo de precios, la diseñadora Carla Fernández quien lo impartió les guio en la manera de hacerlo calculando el tiempo de producción tomando en cuenta aspectos como: cuanto avanzan por hora, por brocado y en el bordado tomar tiempos desde que empiezan hacer el trabajo incluyendo todos los procesos como el cortado de tela, los dobleces, marcar donde van a bordar, deshilarlo. Así el cálculo se hace por el tiempo que tardan en realizar cada metro cuadrado en caso del tejido y por tipo de brocado.

Sobre la materia prima ATA en un principio ponía el crédito para los hilos pero progresivamente el modelo cambio y ahora se incluye en cada pedido que absorbe el cliente aportando el 50% de anticipo que posibilita de esa manera comprar la materia prima. Los pagos se realizan directamente en las cuentas bancaria de cada grupo, Ata solo proporciona a los clientes las cuentas de los grupos para que el dinero sea depositado.

Las acciones llevadas por ATA para la organización de producción les ha dado resultados positivos sin embargo se han enfrentado con algunos

problemas que han tenido que resolver sobre la marcha ,uno de ellos es que a pesar de aplicar un modelo muy concreto de calculo de precios algunas veces comentan algunas tejedoras se les ha llegado a imponer un precio lo cual resta valor al proceso de capacitación que han dado a las tejedoras para calcular un precio justo a sus piezas. Y este hecho se puede leer desde otro sitio y es tal vez que tal imposición se deba a desear captar clientes potenciales y ofrecerles precios competitivos, sin embargo es necesario entonces reforzar, explicar de manera sencilla y entendible desde la lógica de las tejedoras la cadena y costos productivos de modo que se puedan realizar acuerdos que beneficien a las tejedoras.

Otro aspecto es el contacto directo que las tejedoras tienen con sus clientes cuando se realizan los pagos directamente a las cuentas de sus grupos, las tejedoras han experimentado situaciones complejas al no poder comunicarse adecuadamente con sus clientes, por no saber como negociar con ellos y experimentar una sensación de “miedo” que desde la lógica de las tejedoras es un no saber como hacerlo o tener que realizar algunos tramites los cuales desconocen y que para lo cual expresan que no han sido capacitadas.

También existen testimonios de algunas tejedoras que expresan su inconformidad en el trato dado por parte de algunas personas de ATA , en lo que respecta al proceso de producción artesanal, una de ellas me expreso que no eran maquinas como para que les exigieran producir a un ritmo del cual no están acostumbradas.

Y en este sentido debemos entender como ya se ha explicado que las transformaciones impuestas desde el mercado a las artesanas y artesanos en nuestro país demandan cambios que para los creadores y creadoras textiles implica un proceso concreto y propio de cada comunidad y un ritmo distinto al occidental.

Sin embargo existen casos distintos como es el testimonio de Margarita quien me expreso que la experiencia de trabajar concretamente con el diseñador Guillermo Macías ha sido muy diferente a otras experiencias que ella ha tenido con otras diseñadoras (es) ella expresa lo siguiente: “Es muy compartido, es muy de involucrarse en todo, el nos expresa que ha aprendido de nosotras y claro que ha aprendido por que el conocimiento es de las artesanas...y creo que por eso ha ganado la confianza de muchas artesanas,

de mucha gente por su actitud” “Yo le dije cuando estábamos en ALSOL sabes que Memo no podía creer que tu puedes estar en comunidades, digo por tus rasgos, por donde vienes, por la escuela que vienes” Dice Margarita que ha conocido a diseñadores que dicen:” estudie en la Ibero y no te pueden tocar un plato, no se pueden sentar en el suelo” “ Y la verdad juzgue antes de en el caso de Memo “ Yo dije ay! Es de la Ibero y viene de Guanajuato! y es un chavo así...y yo me quede así como ¡No puede ser! ..y cómo me podre relacionar con el ...” “Pero no la verdad no fue lo que pensé, es lo que le dije discúlpame pensé esto de ti, me imagine esto y discúlpame por no conocerte y juzgarte antes de tiempo.



Margarita con tejedoras de la comunidad de Aldama. Taller de diseño de bolsas 2004.



Cecilia Gómez trabajando con tejedoras integrantes de ATA .2014



El diseñador Guillermo Macías en el taller de regalos corporativos con tejedoras de las comunidades de Chenalhó y Pantelhó.

Así para las tejedoras y diseñadoras (es) trabajar juntos compartiendo espacios comunes actualmente ha resultado por un lado un aprender y hacer juntos, un esfuerzo por comprender el cambio de un modo de producción de autoconsumo familiar y comunitario hacia un mercado exigente, cambiante y ajeno a la dinámica y lógica de las comunidades. Con ello no quiero decir que las artesanas no hayan hecho la lectura desde hace ya muchas décadas y hayan aplicado acciones para adaptarse de manera creativa y positiva al mercado, pues es justo que las comunidades han sabido apropiarse de recursos ajenos y dar lectura para enfrentar tales desafíos.

A lo qué me refiero es al salto que las tejedoras y bordadoras han tenido que realizar dentro del proceso de producción textil y adaptarse rápidamente a lógicas que desde sus conocimientos tradicionales han adaptado y mezclado con criterios y lógicas ajenas culturalmente. Por ejemplo la producción regular, el aprendizaje de formas de hacer que los consumidores demandan como medidas concretas, patrones distintos, materiales distintos a los que ellas antes acostumbraban utilizar, la planeación, el calculo de precios

tomando en cuenta toda la cadena productiva, especialización, el trabajo colectivo junto a las diseñadoras, todo esto ha sido un gran desafío para las maneras propias en que las tejedoras y bordadoras se habían conducido anteriormente.

Comparto la idea de Silvia Téran de que es necesario que en estos procesos de cambio se vayan construyendo sobre la base del ritmo y necesidades de las mujeres que participan, de las de sus familias y de los de sus comunidades. Estos cambios y reordenamientos familiares y sociales deben darse de manera que favorezcan el trabajo en colectivo, con especialización y responsabilidad de las mujeres de manera libre y consensuada, que al mismo tiempo les permita un equilibrio dentro de sus hogares y comunidades.

Por otra parte el compartir espacios comunes para trabajar como son las casas de las artesanas en sus comunidades de origen, así como los talleres-tiendas de los diseñadores también traen consigo transformaciones no solo en la producción textil si no en la manera de ubicarse en espacios dentro de contextos culturales distintos y la manera de relacionarse dentro de estos espacios. Es donde las identidades y culturas diferentes se han tenido que adaptar a maneras de pensar, ser y actuar distintas ,así como aprender códigos y normas culturales ajenas a las propias y esto es de ida y vuelta tanto para tejedoras como diseñadoras(es).

Por otra parte el compartir dichos espacios ha permitido a las tejedoras visibilizar materialmente actividades invisibles en el marco de la producción doméstica como propone la antropóloga Silvia Téran, sin embargo algunos de los proyectos aquí analizados han trabajado o trabajan en el contexto de la comunidad justamente visibilizando ante los familiares de las tejedoras y algunas veces haciendo parte de ello a hijos, hijas y esposos lo que ha permitido el nacimiento de nuevas identidades para las tejedoras y bordadoras como productoras y de ello han resultado nuevos roles además de que la actividad textil también se identifica como una actividad productiva y pública y no solo como doméstica y privada.

También en estos espacios como lo son los talleres-tiendas de los diseñadores se ha creado una identificación por parte de las tejedoras no

solo como productoras sino como pertenecientes a un grupo que produce valores visibilizándolas como mujeres creadoras lo cual al mismo tiempo las fortalece como personas. En suma los espacios comunes compartidos son un referente espacial y social que permite la posesión de un espacio común y de mujeres.

Finalmente la propuesta de Ejea Y Vallarta nos permite dar cuenta que el estudio de la artesanía textil es un medio a través del cual se pueden comprender todas las relaciones sociales que involucran su producción. Las artesanías y en este caso la artesanía textil, no son objetos aislados, sino elementos que reflejan en si mismos toda la complejidad de una sociedad, en ellos se puede estudiar las relaciones de producción, como la cultura de quienes los crea como objetos o quién los consume como mercancía.(Vallarta y Ejea, 1990:4)

Capítulo IV. Intercambio de saberes y conocimientos tradicionales entre tejedoras, bordadoras y diseñadoras(es). Apropriación y resignificación de la práctica textil.

En el presente apartado se explicara de que forma se comparten e intercambian los *conocimientos y saberes tradicionales* propios de las tejedoras y bordadoras de los Altos y de que manera los diseñadores (as) proporcionan herramientas desde el *diseño artesanal*. En dicho proceso la práctica textil y la artesanía es apropiada y resignificada. Dicha resignificación conlleva la **innovación** entendida no solo como la creación o modificación de un producto y su introducción en el mercado ,sino como la innovación de los procesos, de los instrumentos, de la organización y de los resultados. (Argueta, Gómez y Navia, 2012:9-10). Así como la reinterpretación de un fondo cultural en el que se han entreverado diversas historias. Esta reelaboración requiere de una actitud reflexiva y se vincula directamente con contextos específicos. De tal manera que el diseño y la innovación cobran sentido al responder a realidades concretas. A través del flujo de mensajes y de la movilidad de objetos y personas, se generan redes de relaciones e historias y atraviesan del pasado al presente y de lo tradicional a lo contemporáneo (Martha Patricia Tovar Álvarez, 2009).

Desde una epistemología pluralista donde existe un principio de equidad no solo de diversos tipos de conocimiento, sino también de culturas, intereses y valores. El cual reconoce el derecho de todo tipo de pretensión de conocimiento a reclamar validez epistémica. En este sentido el principio de equidad epistémica considera indispensable fomentar la comunicación y el dialogo entre los diferentes tipos de conocimiento, además de la apertura equitativa de espacios de comunicación y difusión de los diferentes tipos de conocimiento²¹. Por lo anterior me interesa definir lo que de conocimientos tradicionales se entenderá en el presente apartado para comprender la situación actual de los conocimientos tradicionales en México y la manera en

²¹ Villamar Argueta Arturo, 2012. Conocimiento Tradicional, Innovación y Reapropiación Social. Siglo XXI, UNAM, México, D.F. pág. 30-31.

que algunos conocimientos tradicionales de las comunidades de Los Altos están siendo transferidos a otras culturas en calidad de “donación” o intercambio de modo que sus usos y aprovechamiento es colectivo. Además algunos de estos conocimientos han entrado en procesos de mercantilización con la participación y en ocasiones el beneficio de las comunidades que los detentan. Los conocimientos tradicionales y los propósitos que persiguen las comunidades que los generan y cultivan en principio son ajenos a los mecanismos del mercado, pero la civilización material del capitalismo ha ido subsumiendo a muchos de aquellos conocimientos y propósitos en estos mecanismos. De esto se deriva varios de los más importantes problemas ético-políticos y jurídicos-económicos que se deben reconocer y enfrentar para conservar, fomentar y proteger los conocimientos tradicionales. Uno de los fenómenos que con mayor claridad se ha delineado en las últimas décadas es que el conocimiento, tanto el científico-tecnológico como el tradicional se ha convertido en una mercancía más. (Argueta Villamar, 2012:22)

La racionalidad de la modernidad según la cual la validez del conocimiento reside exclusivamente en sus características epistémicas, semánticas, lógicas y metodológicas, justifica una apropiación del entorno, del territorio, de los recursos e incluso del trabajo manual e intelectual de la gente, y su puesta al servicio de intereses mercantiles, lo cual entra en conflicto con las formas de vida, los conocimientos y las formas racionales de actuar de los miembros de las culturas tradicionales, en las que el mundo se constituye como un espacio de vida y no como una propiedad sujeta a los mecanismos del mercado como ocurre en las sociedades capitalistas. (Argueta Villamar, 2012:31)

De esto se deriva mi interés de explicar desde una epistemología pluralista el intercambio de saberes y conocimientos tradicionales entre tejedoras, bordadoras y diseñadoras además de la apropiación y resignificación de la práctica textil. Retomo la propuesta de Argueta tomando en cuenta que los conocimientos tradicionales, al igual que los científicos deben comprenderse en relación directa con las prácticas que los generan y aplican. Las prácticas

siempre forman parte de un entorno, que en el caso de culturas tradicionales incluye un territorio, no en el sentido puramente físico y geográfico sino, como el ambiente físico y simbólico dentro del cual se despliega la cultura, y por tanto el territorio es fundamental para señalar pertenencia, continuidad y permanencia de esa cultura (Argueta Villamar, 2012:40-41) En este sentido en el caso de las tejedoras y bordadoras de Los Altos actualmente trasladan su territorio simbólico a múltiples espacios, donde la práctica textil y sus conocimientos plasmados a través de la artesanía textil que elaboran son la conexión entre su territorio y nuevos espacios de enunciación, pues todo tipo de conocimiento puede ser aprendido e incorporado a prácticas distintas de aquellas en las que fue generado y validado. De esto sigue que las prácticas y conocimientos no son estáticos sino que constantemente se están modificando y adaptando tanto a las necesidades como a los recursos con los que cuentan las comunidades, así como por el contacto con otros tipos de saberes (Argueta Villamar, 2012:42)

Por Conocimiento Tradicional (CT) nos referimos al que ha sido desarrollado y cultivado por determinadas comunidades con identidad específica, a lo largo de generaciones, y ha sido transmitido de una generación a otra. Con ello a continuación describo la forma en que tejedoras, bordadoras y diseñadoras (es) intercambian diferentes tipos de conocimientos y como tales conocimientos son apropiados y resignificados dependiendo de la cultura a la cual pertenecen los actores.

El caso de la diseñadora textil Claudia Muñoz y Francisca Pérez Gómez de la marca Chamuchic nos muestran como las habilidades no se derivan de una “teoría” que informa a la acción, sino de una forma de relacionarse con las cosas aunque pueden mejorarse con la ayuda de la teoría. Pero esto sucede hasta que devolvemos ese conocimiento a la habilidad para hacer algo, cuando desciende a los hábitos. Si las tejedoras y bordadoras de los Altos no contaran con las habilidades para tejer y bordar sus piezas textiles o no tuviesen los conocimientos tradicionales necesarios para tejer como lo hacían las abuelas y abuelos, su supervivencia y reproducción material y cultural se verían comprometidas. Así, nuestras formas de hacer las cosas hábilmente

reflejan formas implícitas de afiliarnos a una cultura que puede ir más allá de lo que “sabemos” de forma explícita. La cultura tiene una dimensión en la cual se vive como praxis implícita, no solo como conocimiento de normas. Estas formas de afiliación ofrecen profundas fuentes de reciprocidad cultural uniforme sin las cuales una cultura pronto quedaría a la deriva.(Argueta Villamar, 2012:114)

Cuando le pregunte a Francisca Pérez la manera en que la diseñadora les enseñaba lo que ella sabía, es decir el diseño y lo qué significaba para ella hacer un objeto con diseño, ella respondió de la siguiente manera: “Nosotras como artesanas... una artesana siempre tiene su propio diseño aunque viene la diseñadora, solo viene a diseñar como se hace una bolsa, una blusa lo que sea, por trabajos... Pero la artesana sabe hacerlo, entonces donde estamos trabajando con Claudia, donde estoy viendo las cosas que entregamos a ella nuestro propio diseño, ya ella propone si es un porta iPod porta ipad, entonces trae una muestra y nos preguntamos: ¿será que logramos hacer esto? Entonces entre las dos mezclamos el trabajo y ya va saliendo diferentes diseños...”

Cuando le pregunte la manera en que ellas le compartían lo que sabían y que si Claudia había tejido alguna vez Francisca me contesto: “Si he practicado con ella, he enseñado a hacer las cosas , el telar de cintura, entonces cuando lo ve Claudia, sale la idea y sacamos los diseños.”

Por su parte Claudia Muñoz me explica las dificultades que ha enfrentado al trabajar con las tejedoras y sus objetivos como profesional. “Yo trato de integrarlas en todos los procesos es parte de la misión buscando que ellas se independicen en algún momento que no dependan de mi en la cuestión creativa ni comercial, se han distinguido quienes son creativas las cuales se han acoplado para proponer nuevos diseños.”

“Yo como diseñadora estudie una carrera que en teoría todo mundo me pregunta: ¿Y sabes hacer faldas?. Mi carrera estuvo muy desligada de las cuestiones técnicas o sea si había, pero yo casi no se hacer nada con mis

manos, entonces para mi la oportunidad de estar con artesanos (as) me da toda una nueva posibilidad de aprender técnicas que nunca vi en la escuela y que son importantísimas para un diseñador: **saber hacer las cosas**...no nada mas la idea” “Para mi no solo es la preservación de la cultura, son que las tejedoras tengan ganas de innovar con la intención de mantener su cultura ,pero también las técnicas eso es súper importante y el diseñador se aleja de eso cada vez más con la tecnología.”

Para la diseñadora Claudia Muñoz el intercambio de conocimientos no solo implica la importancia de lo que las tejedoras le han aportado sino a nivel personal la ha llevado a cuestionar su lugar dentro de su cultura y su visión del mundo. “Entonces esa es una gran aportación que como diseñadores aprendemos y el aprendizaje a nivel personal es gigantesco. Poder tener la satisfacción de poder integrarte a un país que esta súper desintegrado. Personalmente me ha transformado en el sentido que cuando en el día a día te mueves en un circulo pequeño, tu país y su gente se vuelve invisible para ti. Por eso cuando tienes puestos de toma de decisión no existen... en México es tu pequeño mundo de fantasía y así es en todos lo niveles. Entonces a mi esta experiencia me ha permitido sentirme parte de este país de un país gigante que es y que somos.”

El CT producido como resultado de las necesidades humanas experimentadas en la vida cotidiana se caracteriza por haberse constituido de manera contextual. En el proceso indagatorio que le da origen las interrogantes y respuestas se construyen en relación con procesos de carácter vital y significativo para sus autores, alternando innovación y sedimentación.(Ricoeur, 2002:20). No se trata de preguntas o respuestas teóricas sino de problemas a resolver o cosas por hacer. En este sentido es muy ilustrativo los testimonios de la tejedora Julia Pérez Hernández, y las diseñadoras Valeria Pérez Y Mai Martínez que muestran por una parte la construcción de sus diferentes conocimientos a partir por un lado de experiencias vitales que tienen que ver en algunos casos con estados de animo y por otro la manera de resolver los retos presentados cuando comparten sus conocimientos, sin embargo estos mismos conocimientos han

sido en el caso de Julia Pérez Hernández los que le han permitido resolver la manera de hacer nuevos diseños propuestos por las diseñadoras.

Pregunte a la diseñadora Valeria Pérez la manera en que ella entendía la relación que las tejedoras tenían con el telar de cintura y las piezas textiles que elaboran, partiendo de la pregunta: ¿Qué hace un diseñador textil? Y su relación con los objetos que crea, para que posteriormente me explicara lo antes propuesto: “Es muy amplio el trabajo textil pero es inventar, transformar y crear con telas y tejidos” Para Valeria ver un lienzo elaborado por las tejedoras es imaginar que podría ser, que colores podría utilizar, estar creando cosas nuevas.

Para Valeria la relación que tienen las tejedoras con lo que hacen significa: “El textil como un medio artístico de la resistencia de las mujeres, su cultura y cosmovisión ,a través del tiempo se ha mantenido.” A su vez la relación que Valeria tiene con los objetos que crea, es sobre todo a través de los colores. “Ahorita estoy en una etapa de mi vida que estoy contenta, que estoy creciendo, colores vivos brillantes, que se vean”. “En épocas que estado mas triste son mas grises, mas claros, se refleja el estado de animo con lo que se hace físicamente, por que al fin al cabo lo estas sacando de ti, junto con ellas pero es también el reflejo de quien eres tu, de cómo te sientes, proyectas tu visión del mundo y tu cultura” .

Respecto a esto recuerdo la respuesta que la tejedora Margarita Ruiz López de la comunidad de Bayalemo municipio de San Andres respondió al hacerle la pregunta ¿Qué significa para ti tejer y hacer una piza textil? : “Una prenda representa una mujer y representa su estado de animo es su vida ,diseña su vida, su tradición, su futuro, una prenda es mi vida ,lo que me he dado cuenta es que en mis momentos de alegría automáticamente ocupo hilo rojo y hago pajaritos...o cuando estoy triste derrepente me doy cuenta que estoy tejiendo un verde, por eso te digo que es la vida de una mujer es su futuro, su presente y es su pasado también” “es la forma de expresar quien es uno, no encuentro otra cosa que eso...”

En este sentido el concepto de Marta Turok reafirma la concepción del trabajo textil que Valeria y Margarita expresan desde sus contextos culturales lo cual refiere a la expresión material de la cultura, la cual se origina y es parte de un contexto cultural particular, el cual le otorga un uso, una función social y se encuentra contenida dentro de una dimensión simbólica.

Finalmente para Valeria Pérez el trabajar con las tejedoras “Es también una fusión de las dos culturas, se transmite la cultura de uno y la forma de ver y vivirse en el mundo. “La ropa y las bolsas es por que a mi siempre me han gustado, es parte de lo que me gusta, de mi concepto o percepción de la belleza y ellas hacen cosas tan bellas y me gusta transmitir belleza a través de lo que hago”

Por su lado la diseñadora Mai Martínez explica su experiencia en el intercambio de conocimientos tradicionales con las tejedoras para ella la convivencia con las tejedoras es algo importante pues al principio como ella misma lo expresa no tenía idea de cómo era tejer en telar de cintura y tuvo su primer acercamiento en ATA como traductora, donde pudo acercarse a la práctica textil y pidió a las artesanas que le explicaran cómo se tejía en telar de cintura pues su disciplina la limitaba para comprender dicha práctica y comenta que en su maestría no tuvo tal experiencia. Las tejedoras le enseñaron cómo tejer en telar de cintura ella trató de involucrarse más en los procesos pidiéndole a las artesanas que le enseñaran. Por medio de la elaboración de pruebas las tejedoras le fueron enseñando cómo elaborar la urdimbre con más hilos con lo cual se podría hacer una trama más resistente. Las tejedoras fueron sus maestras mientras que Mai Martínez compartió sus conocimientos en lo que respecta a teoría del color, la formación de los patrones y las formas, para ella es un intercambio entre culturas. A partir de los conocimientos compartidos por sus maestras tejedoras Mai pudo resolver algunas necesidades de las tejedoras como con la abuela de Julia la cual quería tejer pero ya no veía bien y se buscaron soluciones prácticas las cuales consistieron en que la abuela tejiera con hilos gruesos en vez de delgados.

En este sentido el concepto de Mejía Lozada sobre la artesanía el cual propone surge del contacto de sistemas culturales específicos en donde tuvieron y continúan teniendo lugar procesos de simbolización con distintos niveles de significación nos ayuda a comprender como es significada y compartida la practica textil entre diseñadoras y tejedoras. En tal proceso muchos elementos de la cultura atraviesan un curso de resignificacion dado que los conceptos que describen al mundo se encuentra siempre en un constante movimiento que los envuelve en cambios, fusiones y adaptaciones (Mejía Lozada. 2014)



Foto 1. Mai Martínez en casa de Francisca, con el grupo de artesanas de San Andrés Larrainzar, mostrándoles la gama de colores y los nuevos diseños de una colección.

Foto 2. María Pérez, de Zinacatán trabajando con Mai Martínez en el tejido de los cuellos

Finalmente Julia expresa que trabajar con diseñadoras le sirve por que estas tienen otras ideas que las tejedoras y así mezclan sus conocimientos. Julia al trabajar con las diseñadoras se ha encontrado en situaciones complicadas por resolver: Por ejemplo a partir de propuestas de las diseñadoras como la mezcla de colores por medio de la combinación de hilos ,cambiando la trama y pensando en que tipo de hilos debía utilizar Julia imagina cómo poder hacerlo a través de muestras experimentando con combinación de hilos para finalmente resolver y crear los nuevos diseños como son capas o cuellos donde sus conocimientos tradicionales y la innovación se han conjuntado de forma satisfactoria. Ella expresa: "Se hicieron muestras ,no sabíamos como hacerlo pero al final quedo." Julia también me comenta que las diseñadoras quieren aprender y que les enseña pero que hace falta tiempo para que puedan aprender.

A continuación narrare las experiencias de dos proyectos que nos hablan por un lado que desde la perspectiva del conocimiento indígena los saberes y las prácticas humanas son conocimientos contextualizados que establecen la unidad entre hacer y saber hacer. El proceso de construcción de estos saberes aunque tiene aportes individuales al acervo común, sigue siendo tarea colectiva. De esta manera el aprendizaje tiene como eje privilegiado la experiencia y como base de ella el hacer y el demostrar con hechos. Los procesos de reflexión no suceden solamente en la conciencia, sino que se alimentan de la practica.²²Y por otro lado la innovación en el proceso de producción de los objetos textiles creados.

De lo anterior explicare de que manera la diseñadora Úrsula Lascurain comparte e intercambia conocimientos con las bordadoras María de 18 años, Aurelia de 21 años, Pascuala de 27, Margarita 30 años, Cristina 17, Marta 41 de la comunidad de San Antonio del Monte. Para Úrsula el quehacer de un diseñador es amplio pero para ella su hacer es proponer ideas pero no con la intención de que dichas ideas sean aplicadas sin ser reflexionadas antes por

²² Avilés María Victoria, Barrera Abel, Salazar Graciela, Santiago María Luisa, Sosa Eurídice, Tenorio Natalia y Tovar Marcela, 2012. Conocimiento Tradicional y Ritualidad en la Montaña de Guerrero en Villamar Argueta Arturo, 2012. Conocimiento Tradicional, Innovación y Reapropiación Social. Siglo XXI, UNAM, México, D.F. pág. 118.

las bordadoras y exista así un consenso para la elaboración de los diseños. Se trata de ofrecer herramientas para que las bordadoras innoven sobre sus propios conocimientos tradicionales y práctica textil. Sobre ello Úrsula explica lo siguiente: “Yo no hago los diseños, es decir la idea ya está y yo no les pido que hagan florecita aquí y puntito acá, yo quiero que ellas sean esa parte creativa del proyecto, el diseñador (a) no tiene que ser desde mi punto de vista el que haga el diseño total, sino dar pautas para que las demás integrantes puedan desarrollar su parte creativa.”

En este sentido la diseñadora Úrsula Lascurain junto con las bordadoras comparten ideas y diseñan desarrollando sus necesidades materiales y creativas. Como menciona Rafaela Luft Dávalos respecto al diseño a través de la historia cada cultura ha desarrollado una manera distintiva de adaptar la materia prima, la tecnología y las formas para cumplir con una función específica, creando objetos con diseños singulares y únicos.

Y dicha adaptación de materiales y formas en que los objetos textiles que el gato con los pies de trapo crea para una función específica la encontramos en el hecho de que las bordadoras y Úrsula tienen la intención de conocer la aplicación de la técnica del bordado desde la intervención de diferentes materiales y las vías posibles de dicha aplicación. Úrsula comenta que ha aprendido mucho, sin saber hacer bien el bordado, su aprendizaje ha sido en términos de los materiales que se pueden utilizar como, las telas que se pueden bordar, las razones por las cuales es posible esto o no, hasta donde llega la mano, probar la aguja si pasa o no pasa, la dificultad que implica observando en conjunto con las bordadoras, para poder dar opciones de posibles materiales que se pueden trabajar. La materia prima es también otro tema, los hilos que se utilizan son los hilos que siempre han trabajado las bordadoras, sin embargo se han hecho pruebas con diferentes hilos experimentando y discutiendo la posibilidad de su uso.

Las bordadoras y la diseñadora han experimentado también con otros materiales que las mujeres Chamulas han utilizado como parte de su cultura material en este caso la lana, así como con sus propias técnicas como es el bordado buscando innovar en la combinación de colores y la aplicación de sus propios bordados sobre superficies y materiales nuevos, en ello las

blusas que utilizan las bordadoras en su vida cotidiana han sido de gran inspiración. Así las bordadoras y Úrsula Lascurain comparten conocimientos como lo son bordado a mano, telar de cintura y la elaboración de zapatos de manera artesanal, de tal forma Úrsula expresa que resulta en un crear juntas y complementarse a través de sus conocimientos.

Es interesante la manera que Úrsula se relaciona con los objetos que crea en conjunto con las bordadoras ella lo explica de la siguiente manera: “los productos que hacemos básicamente los uso diario, son productos que no solamente que me gustan, sino por que los utilizo por que son mi prenda de todos los días, y los pruebo antes de mostrarlos para ver los ajustes, si están cómodos”

En suma la innovación llevada a cabo por el proyecto el gato con los pies de trapo nos lleva a corroborar que los procesos vividos en el intercambio de conocimientos tradicionales y herramientas ha llevado a bordadoras y diseñadoras a la creación o modificación de sus producto para la introducción en el mercado y al mismo tiempo a la innovación de los procesos, de los instrumentos, de la organización y de los resultados. (Argueta, Gómez y Navia, 2012:9-10). Así como la reinterpretación de un fondo cultural en el que se han entreverado diversas historias. Esta reelaboración ha requerido de una actitud reflexiva por parte de las bordadoras y Úrsula lo cual se vincula directamente con sus contextos específicos. De tal manera el diseño y la innovación cobran sentido al responder a realidades concretas. A través del flujo de mensajes y de la movilidad de objetos y personas, se generan redes de relaciones e historias y atraviesan del pasado al presente, y de lo tradicional a lo contemporáneo (Martha Patricia Tovar Álvarez, 2009).

Por su parte el diseñador Guillermo Macías ha estado en un proceso de experimentación desde hace unos años con tejedoras de la comunidad de Zinacantán pero principalmente con tejedoras de San Juan Chamula. A continuación se explicara de que manera se perfeccionan las habilidades y la relación que existe, en la practica, entre la innovación y los conocimientos tradicionales en este caso de las tejedoras de los Altos. Mediante el hacer las personas adquieren y despliegan sus conocimientos y saberes tácitos,

integrados en las habilidades que se desarrollan a lo largo de la vida y en las actividades mediante las cuales se reproduce su dimensión material, cultural y simbólica (Avilés María, Victoria Novelo, 2012:125-127).

El Proyecto Artesanía surge de la unión de varios grupos que deseaban trabajar con el diseñador Macías después de su proceso en la ALSOL en el cual de desarrollo una línea de abrigos para niños , vestidos y ropa para hombre y mujer que quedo pendiente para dar origen a la producción de animales endémicos hechos en lana. El trabajo de Guillermo Macías con las tejedoras ha sido de mucha experimentación se inicio con un taller de tintes naturales para darle mas fuerza al proyecto y aplicando técnicas tintóreas utilizando lana para obtener una gama de colores más amplia. Con las tejedoras de Zinacantán se han elaborado distintas pruebas de tejido de ello Guillermo Macías se ha enfocado en la misma técnica telar de cintura y los materiales que las tejedoras utilizan para diversificar la gama de colores y observar que variaciones se pueden aplicar con las fibras y diferentes materiales por ejemplo en el caso de Chamula se ha utilizado lanas de otro tipo para que las tejedoras se familiaricen con distintos materiales. En los últimos años se ha dedicado a la experimentación por medio de pruebas donde se utiliza el teñido natural , la elaboración de lienzo de lanas peludos , rayados, jaspeados, con la finalidad de probar lanas naturales en su composición original. De ello Macías comenta: “ probar lanas naturales dejar tal cual el pelo como lo cortan del borrego, estos borregos que tienen las gamas grises con blanco y negro, tejer tal cual el borrego, sacarle el pelo para ver como se dimensiona en el textil”. Su idea a largo plazo es trabajar con la comunidad de Tzajalum donde las mujeres vayan dando talleres de sus propias técnicas y crecer dentro de su comunidad. En Zinacantán están elaborando diferentes lienzo de diferentes densidades de trama e urdimbre haciendo tejidos mas ligeros, experimentando efectos tornasol en los tejidos utilizando únicamente menos hilos en la urdimbre y desarrollando la técnica del Jachum y brocado. El brocado que actualmente se esta trabajando es en escalas elaborando figuras a grande escala, tratando de ubicarlas de manera que quede en una dimensión especifica en la prenda final con la finalidad de no desperdiciar las telas que se utilizan. La intención también es hacer un

análisis en conjunto con las tejedoras para evaluar las posibilidades de su aplicación. En el caso de la comunidad de San Andres Larrainzar Guillermo Macías junto con las tejedoras se encuentran haciendo pruebas de tejidos con ixtle con la finalidad de utilizar materiales que sean funcionales para exteriores que resultan en textil mas pesados y con más texturas.

Al preguntarle a Guillermo Macías de que manera se involucraba con los materiales que utilizaba y cómo era la relación que establecía con los objetos que creaba el me lo explico de la siguiente manera: "Pues yo siempre que estoy haciendo cosas nuevas, experimentando como en mano no tanto proyectando, lo veo como cocinar, de repente tengo todos mis materiales y empiezo a hacer muestras con ellas, me llevo la maleta de materiales, montamos el telar y les digo: a ver mete esto, es como ir haciendo mucha experimentación, es como cocinar, irle agregando como especias y haber que sale..." Y con cada material que veo, no lo visualizo como tal ,me gusta ver si se puede utilizar en algo y no se si puede funcionar... me gusta ir probando y creo que a ellas también, de repente metemos plantas, varas lo que sea, hemos estado haciendo pruebas con plumas..." "Siempre es muy colectivo lo que estamos haciendo y es una retroalimentación donde opinábamos todos, siempre me visualizo haciendo pruebas en la casa de ellas, trabajando con ellas"





Foto 1, 2 y 3 el diseñador Guillermo Macías trabajando en casa de tejedoras de la comunidad de Chamula y Zinacantán.

Con ello el conocimiento tradicional de las tejedoras vinculado con las ideas del diseñador muestra una capacidad para apreciar que los materiales que se están transformando o el procedimiento que se está siguiendo llevan a la construcción de los objetos, siguiendo los procesos adecuados y desarrollando las secuencias necesarias para ello. El conocimiento tradicional, así encarnado, implica la preocupación por los conocimientos pertinentes, necesarios y suficientes para la realización de la práctica (Avilés María Victoria, 2012:125-127).

Las habilidades se transmiten de generación en generación, pero no son inmutables: los cambios se dan lentamente, mediante el desarrollo de la habilidad durante el proceso de trabajo y dependen de cómo se organiza la repetición. Cuando la habilidad mejora, crece la capacidad para aumentar el número de repeticiones sin aburrirse: los hallazgos repentinos se dan como

descubrimientos integrados en la rutina. El proceso de innovación tiene entonces dos momentos: en el primero, los aprendices, al iniciar su proceso de apropiación de los saberes, imitan los procedimientos que le están siendo “mostrados”. De este primer momento se deriva la repetición de tales procedimientos hasta construir personalmente la habilidad para realizarlos, con la consecuente apropiación de conocimiento tradicional, tácito y conceptual vinculado a la práctica. La calidad del trabajo artesanal depende de esta relación entre el conocimiento tácito y el conocimiento reflexivo: no se trata de solamente de saber cómo y por qué, sino de conocer, tácitamente, el material con el que se está trabajando y de tener las habilidades para ello. Los saberes producidos desde una perspectiva que no toma en cuenta las prácticas, se caracteriza por ser saberes descontextualizados. (Avilés María Victoria, 2012:127).

La tradición es aquello que se sedimenta a partir de las innovaciones, la relación entre solución y descubrimiento de problemas construye y expande habilidades: es decir en muchos casos la construcción de saberes comienza con una idea o un problema, cuya búsqueda de solución lleva a que el artesano (a) asuma conscientemente la elaboración de procedimientos o de saberes que tienen como punto de arranque su acervo de conocimientos y habilidades. Pero estas últimas requieren cambios que el artesano (a) desarrolla a la par que resuelve el problema y da paso al descubrimiento.²³

Sobre esto describiré otras experiencias de tejedoras las cuales han sido parte de procesos de aprendizaje y construcción de conocimientos sobre la base de su propia experiencia como tejedoras donde sus conocimientos tradicionales se han fortalecido lo cual las ha llevado a descubrir nuevas maneras de aplicación de la práctica textil.

Es el caso de Cecilia Gómez de la comunidad del municipio de San Andrés Larrainzar la cual ha sido participante de diversos talleres en la región Altos y

²³ Avilés María Victoria, Barrera Abel, Salazar Graciela, Santiago María Luisa, Sosa Eurídice, Tenorio Natalia y Tovar Marcela, 2012. Conocimiento Tradicional y Ritualidad en la Montaña de Guerrero en Villamar Argueta Arturo, 2012. Conocimiento Tradicional, Innovación y Reapropiación Social. Siglo XXI, UNAM, México, D.F. pág. 133.

fuera del país. Los talleres de los cuales ha formado parte han tenido diferentes objetivos como es la experimentación ,el primer taller que se impartió en ATA fue a cargo de la diseñadora textil Sol González Duque de origen colombiano abordó temas como: la densidad del urdimbre, la utilización de tres a cuatro tramas y su diferencia, la ubicación del brocado también experimentar en un mismo telar donde se elaboraron de dos a tres piezas diferentes en distintos colores para ser cortados posteriormente. La intención era saber para que podían servir esos productos.

El segundo taller fue impartido por la diseñadora Douse de Estados Unidos la cual compartió diferentes tipos de tejidos como la bufanda infinidad que es una pieza que lleva más hilos y por tanto resulta más gruesa pero menos trabajo, la técnica pata de gallo que es una técnica un poco complicada según explica Cecilia pero que practicando se puede dominar y avanzar rápido además la técnica de escaleritas de Pantelhó e individuales cuadros con los cuales las tejedoras van jugando con los brocados y colores.

Otro taller fue el impartido por la diseñadora Carla Fernández originaria del Distrito Federal la cual escogió los grupos de municipios específicos con los cuales quería trabajar San Juan Cancuc, Aldama y Chenalhó. Lo que se abordó en dicho taller fue la experimentación donde la diseñadora cambió los brocados dimensionándolos en tamaños más amplios, se trabajó sobre los brocados propios de las tejedoras haciendo variación en el conteo de los hilos, lo que implicaba entender la figura propuesta por la diseñadora, ha algunas tejedoras dice Cecilia les dio miedo. La intención era que las tejedoras crearan diseños que les llevara menos tiempo en su elaboración.

Cecilia expresa sobre este taller lo siguiente: “ Nos hizo imaginar a hacer algo diferente de lo que hacíamos, si lo saben hacer, los brocados, acomodar los hilos pero hacer las figuras mas grandes, más chiquitos, imaginar unas ramas ahí medio alocadas... Las artesanas dijeron no le entiendo, me gusta pero no quiero seguir haciéndolo, estoy acostumbrada a lo que hago”. Sin embargo dice Cecilia que a otras mujeres las invito y se mostraron dispuestas para aprender otras técnicas.



Foto 1. La diseñadora textil Sol González Duque observando los diferentes tipos de brocados tradicionales.

Foto 2. Experimentando con nuevos productos en papel . Foto 3. Con Marta Alicia, innovando la colocación de los brocados.

Una de las experiencias mas significativas para Ceci fue el cambio de relación con su madre a partir de las experiencias que Cecilia ha vivido a través de su vida, por ejemplo el haber asistido en 2012 a New York a un taller con el apoyo de ATA, donde diseñadoras de Estados Unidos con

experiencia en la producción artesanal impartieron los talleres a los cuales asistieron mujeres y hombres de Perú, Guatemala y de los estados de Puebla y Chiapas. Los talleres tuvieron una duración de duro 8 días donde se abordaron temas como: calidad, atención al cliente, combinación de colores y diseños, así como las tendencias de cada país. Finalmente Cecilia Gómez me comparte parte de sus planes a futuro: “me gustaría aprender otras técnicas de tejido, que nos permita experimentar y saber que podemos hacer algo mas de lo que sabemos hacer, me gustaría saber diseño textil o la carrera de lengua y cultura.



Cecilia Gómez en Nueva York tomando uno de los talleres.

El CT, si bien tiene su centro en las prácticas, no constituye un saber práctico. Está validado por ellas debido a que su transmisión de generación en generación lo vuelve eficaz y pertinente; dicho de otra manera, el conocimiento tradicional es aquel que ha sido probado en un largo periodo de tiempo y funciona adecuadamente para lo que ha sido creado, resuelve problemas prácticos, contribuye a la construcción social del sentido y visibiliza las cuestiones que se consideran significativas.

En este sentido explicare otra manera en que las tejedoras están actualmente compartiendo entre si sus propios conocimientos, tomando en cuenta formas propias de su practica textil donde han aprendido a adaptarlas a nuevas formas de producción artesanal. Abordare el caso de la tejedora Margarita López y coordinadora de campo en ATA ella me explico algunas situaciones donde los conocimientos tradicionales de las tejedoras han tenido que ser

adaptados a nuevas formas de producción artesanal. Margarita comienza narrándome cuando ellas se han tenido que enfrentar a tomar medidas desde los referentes de los diseñadores ella comenta lo siguiente: “Tomar medidas no tan exactas pues el textil no puede quedar exacto, debido a sus diferentes texturas por la forma de tejer de cada artesana.” De lo cual Margarita López me explica que las tejedoras han aprendido a adaptar lo empírico como ella dice a lo técnico, a lo que ella se refiere es que lo empírico consiste en la forma común de medir de las tejedoras que es por cuartas, por dedos, por medidas tanteadas y que a través de lo técnico pueden medir de manera “más exacta”, sin embargo esto ha resultado en una situación compleja pues muchas de las tejedoras no saben leer por tanto no pueden medir los números. Para Margarita el tener conocimientos sobre corte y confección le ha permitido compartir dichos conocimientos a sus compañeras tomando en cuenta sus realidades concretas. Para Margarita ha sido una experiencia difícil por que se siente entre dos situaciones que en ocasiones la conflictual ella comenta lo siguiente: “Hazle entender a las tejedoras como quieren los diseñadores y hazles entender a los diseñadores como trabajan las artesanas”. Margarita comenta que por ser las medidas de las artesanas empíricas las tejedoras expresan sus medidas en términos propios y que las preguntas que se hacen normalmente son: ¿cierto número de cuartas cuántos centímetros son? Pues los diseñadores hablan en términos de números y piden medidas exactas, lo cual resulta complicado para las tejedoras entender por ejemplo: ¿qué es un cojín de 50 x 50 cms? Para Margarita y sus compañeras es un aprendizaje y actualmente están comenzando a saber leer los números, pero Margarita dice: “A los diseñadores espero también puedan entender” “Por que los diseñadores no han trabajado con las artesanas directamente estos aspectos y no se cómo lo ven, qué piensan, qué sienten, cómo lo viven”

Debido a estas diferencias entre diseñadores (as) y tejedoras Margarita me comparte su visión sobre la relación que ha vivido con algunos diseñadores (as) en el proceso de producción e intercambio de conocimientos “No digo de mala manera, es lo que yo he visto que dicen: yo diseño no sé qué... ¿Diseñas qué?... si ese diseño es de las artesanas, lo que tu haz llevado son

solo las medidas...una bolsa desde hace mucho se ha elaborado, la composición de la línea, composición de colores tal vez, pero las artesanas lo pueden hacer”.

Respecto a las herramientas e ideas que los diseñadores proponen la tejedora cuenta algunas experiencias en las cuales ella no ha estado de acuerdo en la forma que se define la autoría o propiedad de los diseños y expone su idea sobre la función de los diseñadores cuando intervienen en el campo artesanal. Ella comenta sobre la técnica de elaboración de un lienzo jaspeado “La tela jaspeada es que yo lo descubrí ...¿Cuál lo descubrieron las técnicas es de años, no es de las diseñadoras y he escuchado de muchos y muchas diseñadoras ...es que yo peleo mi diseño ¡por favor!.. ¿Cuál diseño? Ese diseño es de antes , solo que ahorita nos están compartiendo o nos están apoyando para aterrizar nuestros productos en la otra cultura, como los gustos de la otra cultura.”

Margarita López comenta que si los diseñadores quieren apoyar que apoyen bien que por esta razón ella no se relaciona mucho con diseñadores y prefiere hacer sus propias cosas con las mujeres con las cuales ella trabaja y directamente con el comprador: “yo no quiero meterme, ni involucrarme por que tampoco quiero que digan es mi artesana ,por que digo ¿Cuánto les costo? ¿les costo algo? ¿Cuándo lo compro? ¿Cuándo fue dueño o dueña de esa persona?.” “Repito me ha costado y me es muy difícil involucrarme con diseñadores (as) a excepción de Guillermo Macías. “Vienen a compartir o vienen a enseñar... tal vez nos vienen a aportar una parte, no nos vienen a enseñar...” Yo te voy a enseñar dicen, a ver ,si yo te pongo a urdir urde, si te pongo a tejer teje, habla con la práctica pero no con la teoría...¿es diferente la teoría que la practica no?” Margarita se cuestiona cuál es la verdad o la realidad, ella me expresa que no tiene el conocimiento que tienen otros como profesionistas por que no tuvo la oportunidad, ni las ganas de seguir, sin embargo ella asienta con firmeza que quienes tienen ese tipo de conocimiento no tienen el conocimiento que ella tiene, desde que nació y que le fue transmitido de generación en generación durante toda su vida a través de las enseñanzas de sus abuelos y madre.

Otro aspecto que hace notar de algunas maneras de relacionarse de las diseñadoras (es) con las tejedoras, es cuando aquellas (os) expresan de la siguiente manera la “pertenencia” del grupo con el que trabajan: “Son mis mujeres, mis artesanas... ¿cuándo? ¿en dónde? ¿en que momento?... la verdad no me quiero poner a discutir, que me digan eres mi artesana...! claro que no!, soy una artesana pero no tuyo, soy de mi misma, soy mi artesana, soy quien soy, no de nadie ,no pertenezco a nadie.” Sin embargo dice Margarita López que en algunas ocasiones algunas tejedoras esperan la aprobación siempre de alguien y que en ocasiones no trabajan para otras personas o clientes por que piensan que solo deben trabajar para un diseñador (a) en especial o estos mismos les exigen esa exclusividad y dejan de tener otras posibilidades de dar a conocer y vender su trabajo. De hecho Margarita comenta que le sucede en ocasiones con las mismas artesanas con las que trabaja, las cuales la visualizan como la mujer que les enseñara a hacer el trabajo, sin embargo Margarita expresa que ella muchas veces también siente inseguridad y que no lo sabe todo ,pero que sin embargo les hace ver a las tejedoras que ella no esta para enseñar y sobre ello comenta que les dice a sus compañeras: “Yo soy una persona que comparto con ustedes, aprendemos juntas, yo aprenderé de ustedes y ustedes de mi, aquí nadie enseñara, no todo lo se y aquí lo aprenderemos juntas.”

Finalmente reflexiona sobre las causas y factores por las cuales aun algunas tejedoras tienen falta de iniciativa, seguridad y de decisión, ella piensa que es por no conocer aun sus derechos como artesanas y que eso hace que las tejedoras siempre esperen la aprobación de alguien, ella comenta que no es culpa de nadie, sino de la manera en que las educaron donde les enseñaron a: “Que tienes que obedecer al mayor, al maestro o alguien que te viene a enseñar , tienes que obedecer...me molesta eso.”

Los testimonios de Margarita son congruentes con la manera en que se ha construido la “racionalidad moderna” según la cual la validez del conocimiento reside exclusivamente en sus características epistémicas, semánticas, lógicas y metodológicas lo cual ha llevado a la creencia de que el

único conocimiento racionalmente bien fundado es el científico y tecnológico moderno.

Sin embargo en otros testimonios se apuesta a una epistemología pluralista donde existe un principio de equidad no solo de diversos tipos de conocimiento, sino también de culturas, intereses y valores. En este sentido el principio de equidad epistémica considera indispensable fomentar la comunicación y el dialogo entre los diferentes tipos de conocimiento, además de la apertura equitativa de espacios de comunicación y difusión de los diferentes tipos de conocimiento.

Los procesos que se han explicado a lo largo del presente capítulo también nos hablan de la creación de condiciones en algunos casos para un reconocimiento entre culturas y por otro de un reconocimiento y valoración de los conocimientos tradicionales y de su creadoras. Además de que las tejedoras se auto reconocen y valoran como portadoras de conocimientos tradicionales que han heredado de generación en generación y que son ellas las dueñas de tales conocimientos con la capacidad de hacer propios elementos culturales ajenos para resignificarlos y utilizarlos con la intención de darles una función social concreta y específica.

Capítulo V. Representación de la artesanía textil, estrategias y discursos.

A partir de la incursión del diseño en el campo artesanal, en el caso concreto de Los Altos, nacieron nuevas estrategias como las propuestas de innovación aceptadas y desarrolladas directamente por las tejedoras, con la finalidad de que tales innovaciones y sus productos puedan ser objeto de reapropiación social y colectiva (Argueta, Gómez y Navia, 2012:9-10).²⁴ Además se han creado discursos entre tejedoras y diseñadoras (es) que son utilizados para representar y resignificar la artesanía textil a través de su mercantilización.

Por ello es importante entender, qué tipo de intercambio mercantil se está generando. Appadurai propone que la situación mercantil en la vida social de cualquier “cosa” se puede definirse como la situación en la cual su intercambiabilidad (pasada, presente o futura) por alguna otra cosa, se convierte en su característica socialmente relevante (Appadurai, 1986:29). Más aún, la situación mercantil delimitada de este modo, puede dividirse en: a) La fase mercantil de la vida social de cualquier cosa; b) la candidatura mercantil de cualquier cosa, y c) el contexto mercantil donde puede colocarse cualquier cosa (Appadurai, 1991:29).

En este sentido la **mercantilización** de la artesanía textil por parte de diseñadores y tejedoras, incluye procesos en los cuales se construyen las estrategias para convertir a la artesanía textil en una mercancía de un tipo particular según el contexto mercantil en el que se colocan las piezas creadas. De esta forma la mercancía se produce con un valor de uso social dirigida hacia determinados contextos y sectores con otros perfiles socioculturales por ejemplo, quienes buscan un consumo consciente al adquirir piezas de diseño artesanal independiente hecho en México.

Al mismo tiempo este proceso de mercantilización da cuenta de la significación que los actores sociales en cuestión dan a la artesanía textil, de

²⁴ La innovación no sólo es una estrategia o herramienta propia de los diseñadores, dicho proceso ha sido parte de la transformación de la artesanía textil y capacidad de re aprendizaje colectivo por parte de las tejedoras que fue impulsado por la necesidad de trabajo y una mejora económica, lo que detonó en la innovación y creación continua (Tsaani Villasante, 2013).

lo que resulta un intercambio no sólo de un producto o cosa, sino del intercambio entre culturas. Desde esta perspectiva cultural al analizar la artesanía textil como mercancía, se puede afirmar que la **cultura** abarca el conjunto de los procesos sociales de significación, de este modo, estamos diciendo que la cultura no es la suma de objetos materiales cargados con signos y símbolos. La cultura se presenta como *procesos sociales*, dentro de los cuales la artesanía textil forma parte.

En este sentido la mercantilización de la artesanía textil y sus procesos han derivado en su transformación, esto genera un cambio de las relaciones en torno a la práctica textil y de la producción textil, como pudimos verlo en los capítulos anteriores, adaptándola al resto de elementos culturales de su entorno y a las necesidades específicas de productores, intermediarios, intermediarios culturales y consumidores.

Lo anterior, muestra cómo un mismo objeto puede transformarse a través de los usos y reapropiaciones sociales, esta concepción procesual y cambiante de la cultura se vuelve evidente en el caso concreto de la mercantilización de la artesanía textil por parte de tejedoras y diseñadoras, en su intersección y los cambios que ha tenido en su historia (García Canclini, 2004:35). Historia, que da cuenta de circulación de bienes y mensajes, cambios de significado, del paso de una instancia a otra, de un grupo a diferentes colectivos. En cuyos movimientos se comunican significados que son recibidos, reprocesados o recodificados.

Incluso como propone Mejía Lozada, los procesos por medio de los cuales se ha construido el concepto artesanía en sus diferentes dimensiones: material, cultural y simbólica, entendiéndola como una construcción social, que surge a partir de un primer momento del encuentro entre culturas que desde sus propias simbolizaciones y significaciones se ha transformado y resignificado. Lo que nos permite comprender y dar cuenta de las relaciones de producción así como de la cultura de los creadores de objetos o de los consumidores de dicha mercancía.

También es útil y necesario construir un análisis intercultural desde las relaciones de poder, para identificar quiénes disponen de mayor fuerza para modificar la significación de los objetos. Al prestar atención a los desplazamientos de función y significado de los objetos en el paso de una cultura a otra, es necesario abordar desde una perspectiva cultural los procesos de producción, circulación y consumo de significaciones en la vida social, al colocar la atención en aspectos particulares de la función social y del sentido que la cultura adquiere dentro de la sociedad (García Canclini, 2004:35-40).

La cultura como el conjunto de procesos sociales de significación nos lleva a reflexionar sobre quienes la producen o quienes la comercian. Esto implica entender cómo está reorganizándose la producción, la circulación y los consumos de los bienes culturales, los cuales no son simples operaciones políticas o mercantiles. Las nuevas relaciones en torno a la práctica textil y su mercantilización instauran modos novedosos de entender qué es lo cultural y cuáles son sus desempeños sociales. (García Canclini, 2004:35)

Actualmente las tejedoras de los Altos a través de la mercantilización del textil están adaptando su cultura, saberes y conocimientos tradicionales a las nuevas formas de la cultura dominante.²⁵ Adaptando y reapropiándose de ciertos recursos útiles provenientes de la cultura hegemónica, las tejedoras de los Altos inician nuevas formas de acción para hacerse visibles, para ser reconocidas, para alcanzar sus objetivos y derechos de representación. Así construyen y reconstruyen nuevos lugares de enunciación, nuevas formas de manifestarse y darse a conocer, de resignificar y valorar su cultura.

5.1 El Másdedos Bazar como estrategia de mercado y plataforma cultural.

La plataforma Masdedos Bazar de la iniciativa de la Diseñadora Claudia Muñoz de posicionar en un principio su marca localmente y decide junto con la diseñadora Úrsula Lascurain y el diseñador Guillermo Macías dar a

²⁵ Conocimientos tradicionales entendidos en relación directa con las prácticas que los generan y aplican es decir las prácticas donde se producen y aceptan tales conocimientos y, por otro lado, el significado y papel que desempeñan tales conocimientos en las culturas de las tejedoras (Argueta, Gómez y Navia Antezana, 2012)

conocer sus proyectos a través de un bazar el cual en su primera edición se realizó en Intervino ubicado en el andador Real de Guadalupe, posteriormente se decide seguir realizando el Masdedos Bazar de manera itinerante en diferentes espacios de la ciudad de San Cristóbal con el objetivo de crear redes y un esfuerzo por reunir a los diseñadores, artistas y gente creativa que están explorando, colaborando y apoyando a los artesanos locales del Estado de Chiapas. Un espacio para conocer, exhibir y/o adquirir artesanía textil contemporánea local.

Durante los dos años que duro la investigación asistí de manera activa al Masdedos Bazar que se realiza tres veces al año, la manera en que participe fué como expositor junto con las tejedoras y bordadoras que forman parte de nuestro proyecto Malacate Taller Experimental Textil lo que me permitió seguir de cerca la manera en que las diseñadoras (es) y tejedoras se relacionan dentro de dicha plataforma, la forma en que difunden sus proyectos y las piezas textiles creadas a través de las redes sociales, el proceso de creación de sus marcas en algunos casos y dentro de ello la autoría que se da a cada actor involucrado. También pude observar las relaciones establecidas entre consumidores ,tejedoras y diseñadoras (es)

5.2 La difusión de la artesanía textil a través de las redes sociales

Las redes sociales se han vuelto significativas para la búsqueda de empleos, para insertarse en nichos de creatividad y sociabilidad, agruparse en torno a proyectos y aplicar nuevas y distintivas culturas de aprendizaje, hacer usos no convencionales de capitales educativos, culturales y tecnológicos que den competencia distintas a las previstas por el orden social.

Las redes sociales se han convertido en un espacio que permite posicionarse y abrirse paso a los jovenes creativos que se inician como artistas, creativos y empresarios y que por motivos diversos no han podido acceder a las instituciones o empresas para difundir o presentar sus obras. (Ortega Gutiérrez, 2012:125-127).

En el caso de algunas diseñadoras (es) han decidido crear sus propios proyectos convencidas que sus experiencias pasadas no han llenado las

expectativas que en un inicio se habían creado desde sus propias disciplinas como son la manera de construir, crear y producir para fines que desde su opinión resultan poco éticas y que no coinciden con sus propios valores y objetivos.

Las redes sociales en internet también son medios fundamentales para “la creación de su presencia” cultural y laboral. No solo son útiles como plataformas de exposición, contacto y venta de sus actividades, productos y servicios también se genera una valoración más horizontal de sus obras o proyectos entre personas que se dedican o gustan de las mismas actividades. Las redes sociales son usadas en los procesos de organización y producción del trabajo creativo a través de las diferentes herramientas que proporciona internet, páginas web, blogs, redes sociales (Facebook, Twitter, Myspace, Skype, Instagram) entre otras (Ortega Gutiérrez, 2012:125-127).

En este sentido hoy día la seguridad laboral y oportunidades para los ciudadanos es incierta y sobre todo para los jóvenes y es así que la mayoría de los proyectos abordados muestran en su creación o nacimiento una iniciativa no solo de apoyar a las tejedoras de Los Altos, dichos proyectos también son una respuesta ante la situación de incertidumbre y una respuesta creativa de autogenerarse empleo a partir de los propios conocimientos y experiencias particulares de los actores involucrados. Es también una respuesta ante la crisis laboral que resulta en otras maneras de producción, es también una búsqueda de sentido, de crear desde la vida cotidiana proyectos de vida de manera independiente.

Una de las estrategias de los proyectos abordados pertenecientes al Masdedos Bazar es la utilización de las redes sociales como lo es Facebook Twitter, Instagram, Pinterest, Youtube o la utilización y creación de páginas web o blogs personales para difundir y dar a conocer sus marcas, proyectos y productos textiles creados.

Dichas plataformas les permiten transmitir el por qué, cómo y para qué de sus proyectos y esto en muchas ocasiones no ha resultado fácil cuando se trata de plasmar proyectos sociales dónde existen relaciones de organización

y producción entre culturas distintas y contextos diferentes y esto se debe a las peculiaridades del conocimiento que acompaña a los flujos interculturales de mercancías, relativamente complejos y efectuados a gran distancia, a pesar de que aun en los lugares de flujo mercantil más homogéneos, a pequeña escala y de tecnología distinta siempre existe el potencial para que surjan discrepancias en el conocimiento sobre las mercancías. Empero cuando la distancia aumenta, la negociación de la tensión entre conocimiento e ignorancia se vuelve en si misma una determinación fundamental del flujo de las mercancías.(Appadurai, 1986:60-61)

Algunas veces el espectador-consumidor al desconocer el contexto del que se habla o aun teniendo una idea de ello, puede recibir el mensaje o discursos creados desde dichas plataformas de distinta manera, ocasionando que se tenga una idea incompleta de lo que realmente se desea transmitir.

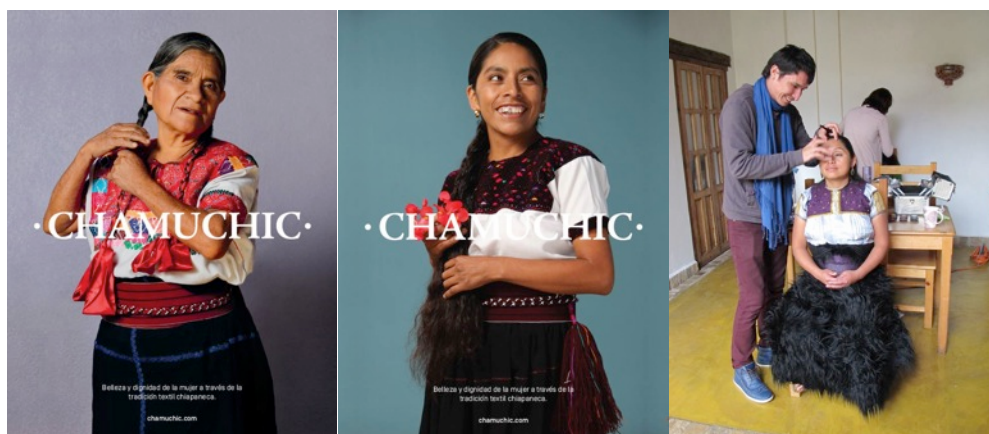
Sin embargo para muchos proyectos las redes sociales les han permitido dar a conocer su trabajo y a quienes forman parte de ellos, en este caso no solo a las diseñadoras (es) sino a las tejedoras, así también son plataformas por medio de las cuales las artesanas hoy tienen un contacto distinto con sus clientes y pueden saber de alguna manera lo que los consumidores opinan de su trabajo textil y sobre ellas.

En el caso de algunas tejedoras y bordadoras esto les permite contextualizar su trabajo y los procesos por medio de los cuales es creada la artesanía textil así como también, compartir eventos de su vida cotidiana. Una manera de visibilizarse y hacerse presente por medio de la red para aquellos consumidores que se encuentran en otras latitudes y que desean conocer sobre la práctica textil y de sus creadoras.

Los discursos y resignificación que se emiten desde las redes sociales por parte de diseñadoras (es) y tejedoras respecto a sus proyectos o marcas, de la artesanía textil que elaboran, de el proceso artesanal en algunos casos y sus creadoras son heterogéneos y tratan de expresar lo que en lo cotidiano se construye. Por ejemplo **Chamuchic** desde su visión celebra la belleza de

las artesanías y la dignidad de las artesanas de Los Altos de Chiapas y encuentra un balance armonioso entre lo tradicional y contemporáneo. Chamuchic apuesta a orientar la creatividad y destreza de las tejedoras con los conocimientos de un mercado ajeno a ellas pero sobre el cual desde su opinión depende la sobrevivencia de sus antiguos conocimientos.

La manera en que la diseñadora Claudia Muñoz y las artesanas con las cuales colabora difunden en las redes sociales su trabajo es a través de imágenes que intentan transmitir a los espectadores-comsumidores su pensamiento, así uno de los ejemplos que podemos observar son las imágenes creadas de las tejedoras por parte de jóvenes creativos, un ejemplo de ello es la campaña "Belleza y Dignidad" donde la intención fue que siete mujeres de Los Altos de Chiapas protagonizaran una historia de belleza y orgullo por su profesión como artesanas. En dicha campaña colaboraron en la dirección creativa Index Buro creativo, en la fotografía Jc Lelo de Larrea y en el área de estilismo Ramiro Cuellar junto con la diseñadora Claudia Muñoz y como protagonistas las tejedoras. Dichas colaboraciones apuestan a transmitir y resignificar lo tradicional desde sus disciplinas y conocimientos trasladando el contexto de la comunidad, a las creadoras y la artesanía textil a el contexto del mercado actual.



Doña Juana Bochil ,Francisca de San Andres Larrainzar y Nemecia de San Juan Chamula.

Por su parte **Corazón Artesanal** es un proyecto de diseño social que a través de las redes expresa que su misión es difundir, valorar y comercializar la artesanía mexicana por medio de productos innovadores de calidad con diseños contemporáneos elaborados por mujeres indígenas bajo las normas

de comercio ético. La prioridad del proyecto es la relación con las artesanas, fomentando el respeto, la comunicación y la solidaridad. La manera en que la diseñadora Mai Martínez comparte por medio de las redes sociales dicha prioridad es haciendo visible los acontecimientos y acciones que lleva a cabo con las tejedoras, de esta forma se puede transmitir no solo la difusión de la artesanía textil que producen sino parte de la vida cotidiana que comparte con las tejedoras y esto nos lleva como espectadores- consumidores a acercarnos a la significación de las relaciones sociales en torno a la practica textil entre tejedoras y diseñadoras.



La Diseñadora Mai Martínez con tejedoras de Zinacantán

El equipo de Corazón Artesanal y Cuarteto del Amor compartiendo con las tejedoras el 14 de Febrero.

El discurso emitido por el **gato con los pies de trapo** es generar una plataforma distinta de trabajo, donde todas las tejedoras y Úrsula son parte del proceso creativo. Para Úrsula es muy importante que la construcción del proyecto sea colectiva, es por eso que todas opinan y se organizan para trabajar en confianza y contentas. En cada pieza las artesanas le imprimen parte de su cosmovisión y creatividad, y cada pieza lleva la firma de su creadora. Lo cual podemos observarlo a través de imágenes difundidas en las redes sociales que utilizan .



Tenis panam intervenidos con bordado a mano y firmado por una de las bordadoras.

La difusión del trabajo lo hacen por medio de su blog donde se da a conocer a partir de un catalogo las piezas de calzado que intervienen, ellas hasta este momento no han querido vender localmente pues expresan que no desean que copien el producto que elaboran, para ello las bordadoras tienen mucho cuidado al momento de invitar a colaborar dentro del proyecto a otras bordadoras, pues les ha sucedido que en algunos casos algunas bordadoras han querido vender en el mercado de Santo Domingo, lo cual les afectaría ya que han hecho un trabajo previo como lo mencione anteriormente en el capitulo tres de calculo de precios y administración de las ganancias que obtienen con ello tratan de conservar y revalorizar la tradición del bordado a mano, la cual desde su visión está en riesgo por la expansión de la máquina bordadora con cual se crean una fuente de empleo, por ello desean sea valorado y pagado justamente, ya que su trabajo es minucioso y delicado.

En su blog intentan transmitir la riqueza artesanal y la calidad de la mano de obra además de quienes son y lo que hacen promoviendo la artesanía sobre diseños contemporáneos y también promover el diseño mexicano es por ello que trabajan interviniendo tenis panam que es una marca de zapatos mexicanos.

Para las bordadoras y Úrsula también la plataforma Masdedos Bazar les parece que es otra manera de difusión que no tenían y es ahí donde pueden mostrar los zapatos físicamente donde las personas pueden verlos y saber de que manera están hechos ,es decir bordados a mano lo cual para ellas es importante pues expresan que es bueno escuchar los comentarios de los consumidores y tener una relación directa con ellos. Sobre esto comentan

que es bueno también leer los comentarios a través de los correos que los consumidores o seguidores dejan en su muro pero que definitivamente no es lo mismo estar presentes y escucharlos directamente.



María como expositora en el Masdedos Bazar 7ma Edición.

Por su parte **Pepen** da a conocer a través de su página de Facebook el textil que hacen las artesanas de los Altos de Chiapas, el cual consideran ancestral y cosmogónico, presentándolo en accesorios, principalmente bolsas y algunas prendas de vestir contemporáneas, de esta forma, las mujeres artesanas así como sus hijas siguen haciendo y conservando la practica textil lo cual desde su perspectiva es de vital importancia para la conservación del arte indígena mexicano. La consigna del proyecto es un comercio consciente y socialmente responsable. La diseñadora Valeria Pérez proyecta a través de la fotografía en su Página de Facebook momentos que comparte con las tejedoras con las que colabora dentro del proyecto visibilizando a las creadoras y su trabajo textil de esta manera es posible acercar a los observadores y seguidores del proyecto a los diferentes contextos dónde la construcción de dicho proyecto se lleva a cabo.



Julia tejedora de Zinacantán con Valeria Pérez en el Masdedos Bazar.
La diseñadora Valeria Pérez en campo.

Maya Kotan por su parte busca asegurar un trabajo regular con ingresos constantes que ayude a mejorar las condiciones de vida de las tejedoras y sus familias, al mismo tiempo que preserva la tradición del tejido en telar de cintura, la cual la consideran expresión fundamental de la cultura maya. A través de su pagina de Facebook podemos observar la diversidad de piezas textiles que elaboran y que son un referente de su trabajo, difundiendo así la práctica textil y la innovación en sus diseños lo que les permite tener la posibilidad de ofrecer distintos diseños para el público interesado, por una parte piezas textiles elaboradas a mano a través del telar de cintura y por otra sus diseños muestran el intercambio de herramientas del diseño artesanal con los conocimientos tradicionales de las tejedoras los cuales se basan en maneras propias de elaborar lienzos en el municipio de Oxchuc.



Cojines Maya Kotan.



Cosmetiquera Maya Kotan.

El discurso y resignificación de la artesanía textil por parte del **Proyecto Artesanía** se basa en la búsqueda de nuevos terrenos de exploración y encuentro en materia de diseño artesanal, creando vínculos estrechos entre cada uno de los grupos con los que trabaja y los objetos que desarrollan día a día creando productos de calidad con una propuesta fresca y diferente. Una de las maneras que promueven es la colaboración diferentes marcas y diseñadores que quieren aplicar este tipo de trabajos a sus proyectos personales, estando seguros de que en conjunto con las artesanas desarrollaran productos de mucha calidad y un diseño único.



Foto: Proyecto Artesanía

ATA busca fortalecer los negocios de las tejedoras y ampliar sus oportunidades económicas. La manera en que difunde su trabajo también lo hace por medio de redes sociales una de ellas es su página de Facebook a través de la cual hace visible los diferentes contextos en que la organización con las tejedoras se lleva a cabo, los talleres y acompañamiento que las tejedoras reciben, los talleres impartidos por algunas de las tejedoras nacionalmente e internacionalmente, los resultados de estos procesos y de la ubicación en los diferentes mercados de las piezas creadas.



Taller con la diseñadora Maggie Galton para desarrollar una línea de regalos corporativos con bordadoras de Chenalhó y tejedoras de Pantelhó.



Mostrario de bordados: herramienta esencial para el proceso de diseño colaborativo entre artesanas y clientes. Yachil Anzetik de Santa Marta.

Es importante mencionar que Aid to Artisans México (ATA) a diferencia de los demás proyectos abordados es el único que si recibe financiamiento y apoyo gubernamental y de socios que son parte de esta organización, por lo cual los recursos y plataformas utilizadas para difundir el resultado de su trabajo se encuentra en ventaja hacia los otros proyectos ya que esto les ha permitido tener un impacto considerable en la Región apoyando aproximadamente a 400 tejedoras, sin embargo a pesar de su alcance se han visto rebasados para apoyar más artesanas. Otro aspecto importante que se debe entender es que ATA comenzó su trabajo en la zona hace dos años y la estrategia de organización no fue el trabajo de base con las artesanas sino contactar a grupos ya organizados y artesanas que pertenecían a cooperativas o que tenían experiencias previas de organización a este nivel, lo cual de alguna manera les facilitó en tiempos y procesos el que en dos años pudieran llegar a realizar acciones concretas y definidas en nueve de los municipios de la región Altos. Y esto es importante aclararlo ya que los demás proyectos abordados son en su mayoría son proyectos con financiamiento propio y su organización ha sido diferente. A pesar de ello y de los procesos por los cuales han tenido que pasar es de reconocer que han logrado un impacto muchas veces similar en el momento de ubicar las piezas textiles que producen en mercados diversos e importantes que les ha permitido visibilizar a las tejedoras su trabajo y generar ingresos convenientes para ellas.

Por ultimo **La Milpa** tiene como objetivo promover y valorizar la producción textil chiapaneca. Trabajan con varios grupos de mujeres organizadas en colectivos de producción. Artesanas, campesinas e indígenas, que desde la visión de La Milpa reivindican su identidad compleja, y lo expresan a través de sus tejidos y bordados. La Milpa acompaña en la creación, producción y comercialización de su artesanía y en la construcción de su organización colectiva para un reconocimiento de su cultura y de su autonomía.

La resignificación del trabajo artesanal y de las mujeres como artesanas por parte de La Milpa esta vinculado con sus compromisos base de su proyecto, los cuales refieren a valorizar el patrimonio inmaterial mexicano respetando

las particularidades culturales y regionales, favorecer la transmisión de sabidurías y técnicas tradicionales por medio del acompañamiento logístico permanente, promover la creatividad de las artesanas implicándolas en la concepción de nuevos modelos y respetando sus deseos propios. Por otra parte respetar los tiempos de producción y el carácter artesanal de los productos realizados y garantizar un precio justo para cada pieza realizada y financiar al 100% nuestros pedidos al momento de la entrega.

Los anteriores discursos y resignificación de la practica textil, de la artesanía textil y sus creadoras revela de alguna manera a quienes pueden estar dirigidas tales propuestas tal vez a un sector de población que demanda actualmente el producto artesanal, un consumo ético y consciente y se requiere de ser competitivos para estos nuevos mercados, por lo cual el desarrollo de la actividad artesanal exige un cambio, hoy las tejedoras , bordadoras y diseñadoras se enfrentan a un mercado distinto que exige un ritmo y nueva forma de producir , de difundir y de vender para poder competir en los mercados actuales.

Los proyectos abordados y sus formas de difusión nos habla de dos maneras distintas en que las tejedoras y diseñadoras están resignificando la práctica textil, la artesanía textil a través de su mercantilización y de ellas mismas. Por una parte las tejedoras haciendo propio las herramientas del diseño artesanal mantienen la claridad de que su trabajo es una herencia que se les ha otorgado de generación en generación y que sus conocimientos tradicionales son elementos culturales que pueden ser resignificados para su beneficio desde el diseño artesanal y ubicarse en mercados mas competitivos que al mismo tiempo les permita obtener de esa gestión de conocimiento que ellas hacen, un beneficio reflejado en trabajo constante, clientes seguros y un ingreso mas o menos constante.

Por su parte las diseñadoras (es) como facilitadoras (es) y proveedores de herramientas a través del diseño artesanal resignifican a la artesanía textil participando en la proyección comercial de los productos lo cual ayuda a establecer los valores diferenciales que lo identifican con el ámbito cultural de la comunidad a la que pertenecen. Las diseñadoras (es) por medio de la

innovación ayudan a fijar los elementos de una identidad en el propio producto, para posicionarlo con valores diferenciadores en el mercado, tales como marcas, historias de producto y de los contextos donde trabajan junto con las tejedoras.

La antropóloga Luz Elena Arroyo propone que la nueva forma de comercializar deberá estar acorde con la actividad, no se pretende que las artesanías se vendan como cualquier otro producto industrial, pues son productos diferenciados y con cualidades completamente distintas que le otorgan un valor agregado y posibilidades únicas. La autora propone que la comercialización en un mercado globalizado presupone:

Conocer a los clientes, sus necesidades y expectativas. Según la autora el productor artesano por lo general no conoce a los clientes a quienes va destinado el producto, tampoco conoce sus necesidades y mucho menos sus expectativas. En este sentido hemos visto que las tejedoras y bordadoras de los proyectos mencionados a través de la plataforma Masdedos Bazar, las redes sociales y la construcción colectiva de los proyectos a los cuales pertenecen, tienen la posibilidad de conocer y tener una relación mas cercana y directa con sus clientes además de especializarse y aprender nuevas herramientas que les permita vender sus piezas textiles de manera directa. Por ejemplo a través de la utilización de las redes sociales por parte de algunas artesanas, pueden saber lo que las personas opinan de su trabajo, y también conocer las necesidades o gustos de sus clientes y es así que podemos observar la innovación hoy día en las piezas que elaboran además de que ello contribuye a desarrollar su creatividad y potencializarla.

Por otra parte Arroyo menciona que se debe realizar un producto con ciertas características a un precio adecuado y que normalmente el productor artesanal no elabora sus productos de esta manera y entonces el precio no es el adecuado. En el caso de los proyectos abordados los diseñadores y tejedoras ofrecen diferentes productos textiles que anteriormente han pasado por un proceso de calculo de precios dónde las tejedoras están aprendiendo a valorar su trabajo y venderlo a un precio accesible al tipo de mercado

donde son posicionados sus piezas textiles, a la vez que son precios acordados que resultan convenientes para ellas.(Arroyo, 2001:109)

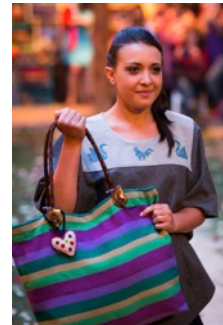
Por otra parte la autora menciona que la comercialización en un mercado global presupone también mostrar y promover el producto y ponerlo al alcance del público, según su opinión esto se realiza relativamente, se muestra pero la mayoría de las veces, en espacios por definición se vende barato y no necesariamente de buena calidad, sin empaques adecuados.(Arroyo, 2011:107)

Una de las estrategias utilizadas por los proyectos estudiados que ha beneficiado la venta de los objetos textiles creados es justamente la creación del Masdedos Bazar plataforma donde se busca cuidar los detalles de cómo se difundirán las piezas y la calidad de los mismos ,donde se asegura que las personas que asistan al bazar se sentirán satisfechos con las piezas que adquieren justamente por su calidad, presentación y precio.

Por otra parte las redes sociales utilizadas por los proyectos mencionados, la capacitación, profesionalización de tejedoras y diseñadoras , el seguimiento a los procesos son herramientas que posibilitan la venta y esto forma parte de lo que Arroyo llama comercialización con especialización y profesionalización de algunos miembros del grupo.

El Masdedos Bazar permite la promoción, difusión y contacto directo con los clientes y con la competencia lo cual resulta positivo para medir los productos propios frente a los otros, y permite evaluar si los objetos creados serán aceptados o no ,esto les permite a tejedoras y diseñadoras conocer las demandas de sus clientes y del mercado.(Arroyo, 2001:111) Por ultimo la plataforma Masdedos Bazar cuenta con un modelo de comercialización que incluye un programa basado en pasarelas para exhibir las piezas textiles de los proyectos, conferencias y ponencias por parte de especialistas en el tema textil y temas afines, talleres para acercar a los consumidores a la practica textil y artesanal, la asistencia de medios de comunicación que dan a conocer los proyectos y por ultimo la participación de productores locales que exhiben

y venden alimentos y bebidas para los asistentes. Esto permite que el contexto dentro del cual se lleva la difusión y venta de los productos textiles no sea solo una experiencia de consumo llano y simple sino una experiencia de relaciones directas entre tejedoras, diseñadoras (es) y consumidores donde se pretende ampliar la información de los proyectos y de la practica textil de manera mas contextualizada hacia los consumidores.



7ma Edición Masdedos Bazar.

Foto: pasarela Armando Vega

Foto: conferencia consumidores y tv pagina Masdedos bazar

Foto: diseñadoras y tejedoras; Isaac Guzmán Arias.

5.3 Marcas y Autores: ¿quién es quien?

Otro aspecto importante según Arroyo actualmente en la comercialización de la artesanía textil son las marcas y contar con la denominación de origen de los productos, lo cual puede ayudar a una mejor comercialización. Algunas de las características que ayudan a que los productos artesanales sean factibles son su origen, sus rasgos de identidad, su referencia geográfica y su elaboración lo cual es importante destacar. El uso de etiquetas y marcas con información sobre el producto constituye un contenido extra y un valor agregado que lo enriquece.(Arroyo, 2001:112)

En este apartado me interesa abordar el tema de la autoría de las piezas creadas y la forma de contextualizar las piezas textiles para su venta. Para comprender de que manera las diseñadoras y tejedoras hoy día comparten la autoría de las piezas textiles que elaboran y si su manera de proteger los conocimientos tradicionales de las tejedoras en Los Altos es la adecuada asistí a dos eventos importantes en el tema el primero fue el “Taller: textiles propiedad intelectual y economía cultural” llevado a cabo del 11 al 14 de Febrero del 2014 en las instalaciones del Centro Cultural España en colaboración con Actio Abogados + cultura despacho jurídico y consultoría especializado en empresas culturales y creativas, propiedad intelectual y derecho corporativo impartido por el abogado Luis Javier Mondragón. También los días 25 y 26 de noviembre del 2014 asistí al Seminario Mujeres Artesanas, retos para el reconocimiento de las artesanías y los derechos bioculturales, organizado por el Seminario de Investigación sobre Sociedad del Conocimiento y Diversidad Cultural, el Instituto de Investigaciones Jurídicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, y PROINDIGENAGIZ.

De las dos experiencias me gustaría centrarme en la segunda. El día 25 se realizaron dentro del marco del Seminario Mujeres Artesanas las mesas “Situación actual sobre la protección del artesano y las artesanías en la legislación mexicana” en esta mesa participaron autoridades como el Instituto Nacional de Derechos de Autor, Instituto Mexicano de la Propiedad Industrial, investigadores del Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM, y

Organizaciones de la Sociedad Civil como Grupo Interdisciplinario de Tecnología Rural Apropiada y la Academia Mexicana de Derecho Ambiental. La inauguración del seminario se hizo por el Dr. León Olivé Morett, Director del Seminario de Investigación sobre Sociedad del Conocimiento y Diversidad Cultural de la UNAM que manifestó la importancia de discutir la legislación, si es adecuada la protección, el papel de las mujeres artesanas y la vinculación de la artesanía con el conocimiento tradicional, en donde el Seminario de Investigación sobre Sociedad del Conocimiento y Diversidad Cultural ha insistido en la importancia de los conocimientos tradicionales en todos los ámbitos y que desde el punto de vista epistemológico los conocimientos tradicionales son tan legítimos como el conocimiento científico. Los conocimientos tradicionales son de grupos tradicionales o de pueblos indígenas respecto a los cuales hay una apropiación indebida. Manifestó la importancia de generar políticas públicas y legislación para la protección del conocimiento tradicional y el patrimonio biocultural.

En este sentido algunos de los desafíos a los que se enfrentan actualmente las diseñadoras (es) en la región Altos al trabajar con tejedoras es el hecho de que es necesario conocer el entorno socio-cultural donde llevan a cabo su participación, esto implica que el diseñador artesanal no debe comprender al objeto artesanal de manera aislada es necesario contextualizarlo dentro de la comunidad y sus medios de producción, por eso, es de suma importancia que el diseñador artesanal tenga un conocimiento de la situación socio-política, cultural y económica de la región. Además de tener conocimientos sobre la artesanía y arte popular mexicano. (Elizondo Mata, 2003:55-60)

Por otra parte el diseñador artesanal debe respetar la iconografía y/o formas de producción tradicionales así como la vocación productiva de la comunidad y entienda la necesidad de preservarlas. Para las tejedoras de Los Altos su forma de producción, la iconografía o motivos y función social de la producción de artesanía textil está vinculada con distintas dimensiones de su cultura, si el diseñador artesanal no comprende dicha significación y la omite despoja al objeto artesanal de su identidad y singularidad. Así debe comprender la importancia de promover y fomentar la identidad cultural de los pueblos por medio de la producción artesanal. (Elizondo Mata, 2003:55-60)

Es necesario como propone la diseñadora textil Carmen Campos la

recuperación de la memoria social para apuntar a un producto cultural que refuerce los procesos de identidad (Campos, 2010:119) es entonces que no será solo crear objetos para su venta sino transmitir la importancia de preservar las costumbres y la de transmitir las a futuras generaciones por medio de la producción artesanal. Entonces el diseñador artesanal deberá ser un individuo preocupado no solo por la utilidad, estética y economía de un producto sino por el bienestar de la comunidad con la cual trabaja y el impacto de su trabajo a largo plazo (Manual de Diseño y Desarrollo de productos artesanales, FONART).

Otros puntos que se manifestaron en esta mesa es la relación de las artesanías con los derechos humanos, y en específico con los derechos culturales, la relación que tienen las artesanías con el derecho a la identidad, se analizaron los problemas de ver la artesanía sólo en su aspecto económico y turístico, la falta de derechos como son a la salud, laboral, a prestaciones como al retiro de las artesanas, la problemática por el exceso de requisitos para el acceso a las materias primas para hacer las artesanías, la falta de comercialización justa, la falta de transparencia en el financiamiento, el régimen fiscal no es adecuado a la realidad de los artesanos y artesanas lo que en muchos casos los lleva a la quiebra por las cargas fiscales, la falta de protección de derechos sui generis. Por su parte las autoridades de algunas instituciones manifestaron que si hay una protección a las artesanas en lo individual sin embargo no se permite proteger mediante el derecho de autor a personas morales, sólo personas físicas es decir tan solo pueden ser creadoras, lo que pone en desventaja a las artesanas y artesanos como colectividad.

Ante estas problemáticas algunos de los proyectos abordados en la presente investigación buscan no solamente fortalecer el trabajo de las tejedoras a través de su comercialización sino en lo que refiere en cuestiones personales como la salud de las tejedoras y sus hijos por medio de apoyos por ejemplo cuando estas enferman, seguro médico para ellas y sus familias, sueldos fijos para algunas tejedoras que realizan actividades de gestión dentro de los mismos proyectos, bancos de materiales donde las tejedoras tengan acceso directo a la materia prima con precios accesible y con la disponibilidad de

poder tener su propio banco de materiales y vender en su comunidad a otras tejedoras, sin embargo tales esfuerzos se van construyendo sobre la marcha ya que los procesos de construcción de dichos proyectos y diagnóstico de las necesidades reales de las tejedoras son heterogéneos, la mayoría de los proyectos son proyectos juvenes y dichos apoyos requieren de financiamientos concretos que muchas de las veces se ven limitados ya que como lo he mencionado la mayoría son financiados con recursos propios de lo cual la administración de recursos se dirige principalmente hacia la producción, difusión y comercialización de las piezas creadas.

Por otra parte en el Seminario de Mujeres Artesanas se explicó lo que a nivel internacional se está discutiendo con los derechos sui generis y la salvaguarda del patrimonio cultural. Se mencionó la importancia del aspecto comercial de las artesanías para la protección del conocimiento tradicional, y el problema de la piratería, el tema de la representación para la protección del conocimiento tradicional de artesanías que comparten varias comunidades. Se explicaron figuras como especialidad tradicional, marcas colectivas, indicaciones geográficas, denominaciones de origen, además de la importancia de generar políticas públicas las cuales deben apuntar a la protección de las artesanías de una manera integral.

De ello la manera en que las tejedoras y diseñadoras (es) comparten sus marcas y de cómo definen la autoría de los objetos artesanales que elaboran colectivamente es también diverso, sin embargo en su mayoría las artesanas establecen acuerdos de exclusividad con las diseñadoras en lo que refiere a las líneas textiles que crean uno de los ejemplos es el testimonio de la diseñadora Mai Martínez del proyecto Corazón artesanal.

Ella me hace saber que es algo que se platica con la artesana, la diseñadora les expone la contribución que ella dará como la asesoría de como hacer el producto mas vendible, mas atractivo así entre la diseñadora y tejedora se establece un acuerdo de que lo que están trabajando juntas es exclusivo de la diseñadora o marca, pero que tienen la libertad de trabajar con quien sea.

El acuerdo que se hace es que las piezas creadas bajo la marca Corazón Artesanal, es del proyecto, existe una exclusividad y las tejedoras lo aceptan por que no quieren perder la relación y la fuente de trabajo.

Ademas se establece que los diseños elaborados por la diseñadora Mai Martínez no pueden copiarlos para otros clientes, para la diseñadora es una cuestión ética donde expresa que les ha explicado a las tejedoras que su trabajo de diseño le ha costado tiempo y trabajo y que al trabajar con ellas la diseñadora pagara por su trabajo y ella pide a cambio fidelidad.

La intención de esta manera de proceder entre tejedoras y diseñadoras (es) es vender las piezas con etiqueta y al precio estipulado con un proceso anterior de calculo en toda la cadena productiva, para evitar que se pague menos y se copie el diseño, lo cual conlleva un proceso muy largo también para las tejedoras que implica adaptar los nuevos diseños y aprenderlos lo cual según la diseñadora Mai Martínez seria injusto para las artesanas que otras personas lo copiaran.

Por otra parte en la mesa de “La artesanía y la protección del conocimiento tradicional” se mencionó que en los pueblos indígenas de México, el pueblo en su conjunto, es el productor y cada miembro tiene su forma de aproximarse a la artesanía. Se explicó una experiencia del sombrero de palma en la montaña de Guerrero, en donde se menciona que la artesanía se hace por necesidad, un elemento que sirve para el trueque, el sombrero es una fuente para emergencias para ahorro. Se explicó la desproporción entre el conocimiento tradicional, el trabajo humano en el sombrero y el precio. En esta experiencia se revaloró y se hizo una recuperación del conocimiento tradicional en asambleas ejidales, y bajo el esquema agrario se hizo la protección del conocimiento tradicional. En cuanto a comercio justo se expreso que existe un reto para que los pagos sean justos.

En este sentido para el caso de la plataforma Masdedos Bazar y quienes forman parte de él, este tema ha sido un tema de debate ya que a pesar de que dentro de la plataforma ha existido esfuerzos por construir un modelo sino homogéneo, si por lo menos llegar a acuerdos que permita establecer

“precios justos” para las artesanas y que la diferencia de precios entre los proyectos no sean tan dispares, con la finalidad de no reproducir maneras desleales de comercialización donde se busca vender las piezas textiles a un precio mas congruente con los procesos que implica la practica textil. Y es que cotidianamente en la plaza de Santo Domingo podemos encontrar piezas textiles usadas al lado de piezas de recién hechura donde los precios son mucho más bajos de los precios que son ofertados en las cooperativas que rodean la plaza como son Sna Jolobil, Stalelal Maya y J`Pas Joloviletik cooperativas con una organización y procesos de trabajo de décadas lo cual genera una competencia desleal. A pesar de los esfuerzos que hasta el momento se han hecho dentro de la plataforma Masdedos Bazar no se ha llegado a un acuerdo sobre este tema. Asistí a una de varias reuniones sobre el tema y la complejidad de ello es que los proyectos tienen distintas maneras de entender “lo justo” y de establecerlo con las tejedoras que forman parte de cada proyecto.

En el Seminario se presentó otra experiencia de protección de la artesanía mediante la marca colectiva del papel amate, generalmente en la promoción de las marcas colectivas las reglas de uso de las marcas no son socializadas ni hechas con los artesanos, el precio es un problema grave que está incidiendo en la pérdida de la artesanía, del conocimiento tradicional y se ha generado mayor pobreza. En la experiencia de la marca del papel amate está incluido el asunto de la legal procedencia de la materia prima, la importancia en toda la cadena valor, se socializó las reglas de uso, sin embargo el punto es que la marca colectiva al exigir una asociación civil no es incluyente para todo el pueblo artesano. Con ello se propuso que es importante generar otras figuras como las indicaciones geográficas, la especialidad tradicional y para la protección es importante tomar en cuenta los procesos de organización de las artesanas y artesanos.

En este sentido algunos proyectos abordados se han conformado como marcas como lo son Chamuchic, Pepen, Corazón Artesanal, Maya Kotan y otros proyectos como el gato con los pies de trapo han generado maneras sui generis para respetar la autoría. Para ello Francisca de Chamuchic, las bordadoras del gato con los pies de trapo y Teresa de Maya Kotan me explicaron la manera en que las tejedoras entienden el compartir una marca

junto con las diseñadoras. La manera en que definen y dan autoría a sus piezas.

Francisca me explico que cuando una pieza es terminada tanto la diseñadora Claudia Muñoz como la tejedora no pueden adjudicarse la autoría individualmente pues la pieza contiene el trabajo de la tejedora y la diseñadora. Además las tejedoras tampoco pueden decidir ir a vender esas piezas a otras tiendas, ni la diseñadora puede decidir trabajar con otras tejedoras, pues se hace un acuerdo de respetar el trabajo mutuamente ya que el proceso de creación de las piezas conjuntando los conocimientos tradicionales con las herramientas del diseño textil no es fácil y lleva tiempo. Es por eso que deciden respetar el trabajo colectivo y reconocen la autoría dual de la pieza textil.

Para el esposo de Francisca la artesanía textil es una mercancía especial no cualquier cosa , pues dice que donde trabaja su esposa tiene una marca lo que permite que los consumidores sepan de donde procede y quien lo hizo. El comenta que muchas veces los que compran no saben ni quien lo hizo, ni para que, considera que a través de una marca se puede dar a conocer estos detalles. También para el la marca permite saber con quien lo compraste y ubicar al productor pues dice que no es lo mismo comprarlo en cualquier parte por que algunas veces quien lo vende son intermediarios y no saben de quien es, donde lo hicieron , por que y que significa, Don José comenta que cuando existe un desconocimiento y falta de información respecto a las piezas textiles y precios bajos es una falta de respeto, falta de entendimiento hacia las artesanas y un pago injusto.

Por su parte para las bordadoras del gato con los pies de trapo la autoría también es un asunto colectivo tienen muy claro que los diseños de los bordados les pertenecen y que el diseño de los zapatos le corresponde a la diseñadora Úrsula en lo que refiere a las herramientas he ideas que Úrsula propone para intervenir los zapatos. Una manera de reconocer la autoría de las bordadoras es que cada una firma el par de zapatos que borda, así para ellas es la manera en que cada una tenga su referencia en lo que hizo y dar reconocimiento a cada una, esta es una de sus formas de contextualizar las

piezas además de platicarle a los clientes directamente como hacen las piezas.

Por último Teresa de Maya Kotan desea que los clientes sepan quien hizo las piezas textiles que elaboran y cuenta que cuando los clientes llegan a la tienda ellas les explican quien hizo cada pieza, pero en general dice que el tema de la marca y utilización de etiquetas y postales para informar a los clientes de su trabajo esta desorganizado. Tere es la representante y traductora con las tejedoras del proyecto, pero desde su opinión el tema de la autoría esta poco trabajado y a ella le gustaría que apareciera el nombre de quien lo hizo. Al parecer existe un trabajo por hacer en el tema de la marca y autoría de las piezas dentro del proyecto, pues desde su perspectiva el trabajo de las tejedoras aporta la mayor parte ya que trabajan piezas basadas en los diseños tradicionales de su comunidad y esto afirma resulta en beneficio solo para algunos. Para ella es necesaria mas transparencia y comunicación.

Siguiendo con el hilo conductor del seminarios de Mujeres Artesanas se mencionó la desvaloración estética y cultural de la artesanía, la discriminación de las mujeres artesanas que no permite el reconocimiento de su trabajo, el problema que tienen al salir de su comunidad para vender sus artesanías, el conflicto doméstico por los recursos ganados, la triple jornada laboral en donde la artesanía es una actividad complementaria que tienen para allegarse de recursos, se presentaron tratados internacionales ratificados por México en materia de derechos humanos, específicos en materia de derechos de la mujer, en materia laboral, las cuales no se reflejan en la legislación y políticas públicas.

Me gustaría compartir el testimonio de Margarita Ruíz originaria de San Andres Larrainzar sobre el reconocimiento de el trabajo de las artesanas y algunos conflictos dentro de sus hogares ya que me parece pertinente para explicar a los problemas que se enfrentan muchas de las tejedoras al convertirse en mujeres independientes. Margarita expresa que esta de acuerdo con el trabajo de los diseñadores y la creación de las marcas sin

embargo expresa que lo que no deben olvidar los diseñadores es que a pesar de las adaptaciones que puedan hacerle a un objeto, los diseños son de ellas. Que se reconozca y que digan que la tejedora lo elaboro ya que los diseños tradicionales les pertenecen y que sin esos diseños no seria nada el producto. Expresa que a través de lo que ellas saben los diseñadores crean sus productos. Margarita comprende el que las diseñadoras (es) puedan negociar una exclusividad y que creen sus marcas siempre y cuando reconozcan su trabajo, pues piensa que muchas personas lo ven solo como negocio. Y no es solo en las relaciones entre diseñadoras y tejedoras donde se dan relaciones asimétricas de no reconocimiento de su trabajo y como mujeres artesanas portadoras de conocimientos artesanales es también dentro de sus hogares que dichas relaciones de discriminación se hacen presentes de ello Margarita me expresa:

“Creo que el 80% es comercializar incluso los hombres ya se han involucrado para comercializar la artesanía, es la forma de hacer menos a la mujer, ahora lo que pasa es que como ven que le va bien a la mujer, lo permito y le enseñare que yo sigo siendo mas que ella. Si se involucran pero lo ven como negocio, es una manera de decir que esta arriba, aprendiendo lo que ellas hacen para demostrar que es muy fácil lo que hacen las mujeres. Como mujer nos dicen que no podemos hacer lo que ellos hacen. Nuestra actividad tiene un por que ¿realmente me esta ayudando o me esta haciendo menos?...Nosotros hacemos las piezas por una razón, ellos lo hacen por negocio”

“Ahora que ya sabe tejer entonces que se ponga a tejer y yo voy a depender de el ... me dirá tu quédate y yo iré a vender. Muchas mujeres no lo ven así, por que hace dos años venían las mujeres solas decidían y ahora que aprendió el hombre, viene el y la mitad habla el y la mitad ella. Su mujer que aprendió a los 6 años, el en un mes y ahora es su diseño, pero olvidan la otra parte, se le olvido hacer comida, cuidar el hijo, hacer el que hacer. Y ademas dan su parte, lo que es de la mujer el hombre se apodera de ello.”

Por otra parte en la mesa sobre el trabajo de “mujeres artesanas y la biodiversidad” se presentaron experiencias por parte de académicos, artesanas y autoridades ambientales. Donde se hablo de que la artesanía ha generado un empoderamiento de las mujeres artesanas, se explicó la

importancia de la cosmovisión para la determinación de los roles de género en la elaboración de la artesanía. Las mujeres conocen las materias primas, las plantas, las prácticas artesanales, conocimiento que es extendido al resto de la familia así la protección y reproducción del conocimiento es fundamental para la existencia de la cultura.

También se presentó la mesa de “la importancia de la artesanía en la vida de las mujeres artesanas” en donde artesanas de Michoacán, Veracruz, Puebla, Oaxaca, presentaron lo que representa la artesanía en su vida, su importancia como identidad, como ingreso, como autonomía, en su cosmovisión, como cultura, las problemáticas y la discriminación a su trabajo como artesanas, las luchas que han llevado en sus comunidades para el reconocimiento comunitario y social de sus obras.

En este sentido la visión de la tejedora Francisca es distinto al de Margarita y su percepción de el lugar que ocupa dentro de su familia como mujer tejedora lo visualiza desde otro sitio ya que Francisca vivió una vida compleja de niña y el sentido de tejer lo aprendió de su madre la cual saco adelante a ocho mujeres y dos hombres a través de la elaboración de artesanías. Francisca y su hermana aprendieron a tejer desde los 8 años sin embargo el ser mujer fue un obstáculo pues su padre era duro con su madre y con ellas por ser mujeres. Ella agradece a su madre le haya enseñado el tejer pues eso le sirvió para salir adelante. Para Francisca elaborar artesanía es muy importante pues a través de esta practica ella se ha fortalecido y según sus palabras el salir de su comunidad a los 12 años y conocer a otras tejedoras y otras personas le permitió darse cuenta que el ser mujer no solo era ser ama de casa o hacer las tortillas era mas que eso. Cuando ella se caso dice que cambio todo no quería pasar lo mismo de su madre y expresa que puso términos a su esposo diciéndole que a ella no le gustaba estar solo en su casa y que los maltratos no los iba a aguantar.

José, esposo de Francisca, opina que el trabajo de su esposa también es una forma de vivir, anteriormente fue chofer y un día su esposa le propuso que ya no saliera a trabajar, que ella ya no podía con el trabajo y le propuso que

trabajaran juntos. Él cuenta que pensó que en vez de tener un patrón era mejor trabajar juntos y hacer sus propias artesanías, así José ha aprendido a hacerlo y actualmente ayuda a Francisca en los terminados y costura de las bolsas que elaboran. Para José elaborar artesanía le ayuda a vivir y agradece a las mujeres tejedoras y a su esposa por sus conocimientos, para José el trabajo de las tejedoras tienen más valor que su trabajo anterior.

Si bien existen esfuerzos e intentos por parte de las diseñadoras (es) por reconocer la importancia del trabajo textil de las tejedoras y de visibilizarlas como portadoras de conocimientos tradicionales me parece que aun existe mucho por hacer, algunos de los proyectos mencionados se han encontrado con la disyuntiva de encontrar la mejor manera para constituirse formalmente, en realidad el compartir una marca aunque es evidente que existen acuerdos para ello no queda claro en lo formal de que manera las tejedoras tienen injerencia en las decisiones sobre el tema aunado a que el constituirse como marca ya sea individual o colectiva no funcionan para proteger las artesanías de pueblos y comunidades indígenas porque la asociación no abarca a todos los sujetos del derecho que es el pueblo, el caso de las denominaciones de origen e indicaciones geográficas el titular es el Estado y no los creadoras ni creadores de las artesanías, los derechos de autor bajo el esquema actual es discriminatorio porque las creaciones de los pueblos indígenas son considerados del dominio público cosa que no pasa con los demás creadores, el sistema de patentes no permite la protección colectiva.

En lo que a la vinculación de la artesanía con el conocimiento tradicional refiere es necesario y responsabilidad de quienes trabajan con artesanas y artesanos comenzar a crear acciones y maneras de protección que realmente sean en beneficio de las artesanas donde la innovación artesanal no pierda de vista que cualquier objeto artesanal creado deberá ser contextualizado y visibilizado desde su origen.

Por otra parte existe un desconocimiento general sobre como proteger de manera adecuada a las artesanas y sus conocimientos tradicionales así como las iniciativas de ley vigentes, lo que no sucede con el trabajo de las

diseñadoras (es) y sobre ello en la mesa “retos de políticas públicas y la legislación para la protección de las mujeres artesanas” los investigadores hicieron hincapié en el desarrollo de políticas públicas y legislación que protejan en primera instancia a las artesanas y artesanos y después a la artesanía, que no se vea la actividad artesanal sólo como mercancía y atracción turística, lo primero es el respeto de los derechos humanos de las artesanas y los artesanos contemplados en los tratados internacionales de derechos humanos, la importancia del derecho a la consulta y participación en la elaboración de estas políticas públicas y legislaciones.

5.4 Mapa: Diseño Artesanal en la región Altos de Chiapas

Mapa:
Diseño Artesanal en la región Altos de Chiapas

Aid to Artisans
 Marca: Aid to Artisans México ATA
 Municipios: San Andrés Larrainzar, Zinacantán, San Cristóbal de las Casas, Chenalhó, Pantelhó, Mitontic, San Juan Cancuc, Tenejapa, Aídama, Sitála Región Selva
 Artesanía:

PROYECTO ARTESANÍA
 Marca: Proyecto Artesanía
 Municipios: San Andrés Larrainzar, Zinacantán, San Juan Chamula
 Artesanía:

CHAMUCHIC
 Marca: Chamuchic
 Municipios: San Andrés Larrainzar, Zinacantán, San Juan Chamula, Amatenango del Valle
 Artesanía:

El gato con los pies de trapo
 Marca: El gato con los pies de trapo
 Municipios: Zinacantán, San Cristóbal de las Casas
 Comunidad: San Antonio del Monte
 Artesanía:

la milpa
 Marca: La Milpa
 Municipios: Aídama (municipio autónomo Magdalena La Paz), San Andrés Larrainzar, San Juan Chamula, Venustiano Carranza
 Comunidades: Bautista Chico y Tres Cruces, Oventic Aguacatenango, Cotzlimam
 Artesanía:

corazón artesanal
 Marca: Corazón Artesanal (uniendo culturas en el corazón)
 Municipios: San Andrés Larrainzar, Zinacantán, Pantelhó, San Juan Chamula, Amatenango del Valle
 Artesanía:

Pepeñ
 Marca: Pepeñ (Diseño textil mexicano)
 Municipios: San Andrés Larrainzar, Zinacantán, Teopisca, San Cristóbal de las Casas
 Comunidades: Nabenchauc
 Artesanía:

Maya Kotán
 Marca: Maya Kotán
 Municipio: Oxchuc
 Comunidad: Yochib
 Artesanía:

Ilustración: Joyce Mildred Rojas Allende.
Idea y reconstrucción histórica gráfica: Karla Pérez Cánovas. 2014

Conclusiones

El proceso de la presente investigación me llevo por diversos caminos como lo es la memoria evocada y traída al presente por parte de algunos actores sociales, además de compartir la vida cotidiana con las tejedoras y diseñadoras lo cual ha resultado en un esfuerzo por comprender el devenir en un primer momento de eso que llaman artesanía.

A través de los hechos narrados se pretendió reconstruir los momentos, factores y circunstancias en que las mujeres tejedoras y bordadoras de diferentes comunidades de Los Altos deciden vender en el exterior lo que en un principio producían para uso exclusivo familiar dentro de sus hogares y de sus comunidades.

Lo cual origino estrategias como la renovación o adopción de la actividad artesanal para el mercado, además de la transformación de productos artesanales realizada por las artesanas que dio como resultado la coexistencia de diversos procesos productivos los cuales implicaron que las tejedoras y bordadoras transformaran en el tiempo, sus propias maneras de organización de lo familiar a una manera colectiva más amplia relacionándose con otras culturas y encontrarse en la necesidad de aprender a dar saltos a ritmos acelerados demandados por el mercado en lo que refiere a la diversificación de productos, profesionalización y especialización de la practica textil. Dichos procesos se han dado de manera distinta de acuerdo con las características históricas, culturales y socioeconómicas de la población de las distintas regiones de nuestro país.

La reconstrucción histórica que en un primer momento se hace demuestra la propuesta de Ejea y Vallarta de entender a las artesanías como “instrumentos” a través de las cuales se puede comprender la conformación de una región histórica económica y comprender además las relaciones que tienen las comunidades productoras de artesanías (artesanías como mercancías o como objetos de consumo interno) con el resto de la región o del país, así como todas las relaciones sociales que se dan al interior de las comunidades. Además de que el estudio de las artesanías no es un fin en si

mismo, sino un medio a través del cual se pueden comprender todas las relaciones sociales que involucran su producción. Las artesanías no son objetos aislados, sino elementos que reflejan en si mismos toda la complejidad de una sociedad, en ellos se puede estudiar las relaciones de producción, como la cultura de quienes los crea como objetos o quién los consume como mercancía.(Vallarta y Ejea, 1990:4)

Así en la presente investigación la clasificación que se hizo según el tipo de consumidor es la producción de artesanía textil dirigida nuevos sectores de la sociedad que actualmente forman parte de un movimiento emergente de consumo consciente y diseño artesanal independiente hecho en México.

En un segundo momento se explico la razón por la cual ciertas cosas como la artesanía textil y derechos sobre las mismas son producidos, existen y circulan a través del sistema económico ,en cuanto son intercambiados por otras cosas, usualmente por dinero. La perspectiva fue desde el punto de vista cultural, donde la producción de mercancías es también un proceso cultural y cognoscitivo es decir las mercancías no solo deben producirse materialmente como cosas, sino que también deben estar marcadas culturalmente como un tipo particular de cosas. (Kopytoff, 1986:89)

Y en este sentido explicar la construcción social que se ha hecho del concepto artesanía a través del tiempo nos sirve para comprender los procesos por medio de los cuales se ha construido el concepto artesanía en sus diferentes dimensiones material, cultural y simbólica , que surge a partir de un primer momento del encuentro entre culturas que desde sus propias simbolizaciones y significaciones han transformado y resignificado a la misma y que esta, nos permite comprender y dar cuenta de las relaciones de producción actuales entre tejedoras, bordadoras y diseñadoras (es), así como a los creadores y su cultura o quién los consume como mercancía.

Esto nos lleva por ultimo a ubicar a la producción de la artesanía en la región Altos como una producción de objetos no solo intercambiables por dinero, sino que dichos objetos están marcados culturalmente como un tipo particular de cosas lo cual significa que son: la expresión material de la cultura, la cual

se origina y es parte de un contexto cultural particular, el cual le otorga un uso, una función social y se encuentra contenida dentro de una dimensión simbólica.(Marta Turok, 1998:31)

Desde la percepción de las tejedoras y bordadoras de Los Altos el tejer, la artesanía o *jolobil* como lo nombran ellas es parte de su vida cotidiana por medio del cual pueden obtener ingresos para sus familias sin embargo, el significado más importante es reconocer a través de esta práctica a sus antepasados, las mujeres tejen por que sus abuelas y madres les transmitieron saberes y conocimientos tradicionales a través del *Jolobil* (tejido). (Margarita Ruíz López, 2013)

Es así que la producción de artesanía textil en Los Altos tiene para sus creadores un valor de uso social dentro y fuera de sus comunidades que no refiere únicamente a un intercambio económico simple, donde lo que se intercambia no son productos o mercancías sino también conocimientos y saberes donde el intercambio entre culturas y la cultura misma entra en juego. Es con estos antecedentes que se analiza la transformación de la artesanía textil a través de su mercantilización entre Diseñadoras (es) y tejedoras sus procesos y su vinculación con el campo sociocultural y económico. Donde la transformación de la artesanía textil en Los Altos presenta actualmente una diversidad de procesos artesanales a través de los cuales se conforman diferentes relaciones sociales que de alguna manera han traído múltiples efectos en la cultura y la organización social de las poblaciones.(Ramos Maza, 2004:52.53)

Con ello se visibiliza los caminos que hoy han emprendido las mujeres bordadoras y tejedoras como alternativa para seguir por una parte teniendo ingresos económicos para el sostenimiento de sus familias así como la reproducción de su cultura y además como estas nuevas relaciones sociales están transformando la visión que las mujeres tejedoras tienen actualmente sobre si mismas, a partir de su participación activa dentro y fuera de sus comunidades.

De esto se desprenden las siguientes aproximaciones:

1. Si bien, como se explicó, la transformación de la artesanía textil en Los Altos tiene antecedentes previos y no es una situación nueva, ni tampoco la intervención del diseño artesanal en las comunidades es un tema reciente sin embargo la incursión de las diseñadoras (es) en el terreno artesanal actualmente en la región ha traído cambios en lo que refiere a las relaciones establecidas entre diseñadoras y tejedoras que difiere de las relaciones previas y actuales que algunas tejedoras mantienen o han mantenido durante décadas con mujeres mestizas o coletas en la zona.

Ademas ha transformado formas y maneras en el proceso de producción lo cual podemos observar en la manera en que las tejedoras y diseñadoras se relacionan para llevar a cabo el proceso de creación de los objetos textiles que producen compartiendo espacios comunes para trabajar como son las casas de las artesanas en sus comunidades de origen, así como los talleres-tiendas de los diseñadores y plataformas de difusión de la practica textil como lo es el Masdedos Bazar, lo cual ha transformado la manera de ubicarse en espacios dentro de contextos culturales distintos y la manera de relacionarse dentro de estos espacios. Es donde las identidades y culturas diferentes se han tenido que adaptar a maneras de pensar, ser y actuar distintas ,así como aprender codigos y normas culturales ajenas a las propias y esto es de ida y vuelta tanto para tejedoras como diseñadoras (es).

También en estos espacios vividos se ha creado en algunos casos una identificación por parte de las tejedoras no solo como productoras sino como pertenecientes a un grupo que produce valores visibilizándolas como mujeres creadoras, lo cual al mismo tiempo las fortalece como personas. Aunque esto tampoco es nuevo pues existen experiencias anteriores como lo son las cooperativas creadas desde los años setentas y ONG`S donde las mujeres han construido este sentido de pertenencia, sin embargo estos nuevos espacios como los son los talleres , tiendas y bazares crean este sentido y significación desde espacios alternativos donde tejedoras y bordadoras se han sumado al abandonar los grupos de trabajo, cooperativas y ONG`S que desde su sentir dejaron de cubrir necesidades en algún momento que las

artesanas buscaban. En suma estos nuevos espacios comunes compartidos son la continuidad de un referente espacial y social que permite la posesión de un espacio común y de mujeres.

2. El intercambio de conocimientos tradicionales y los conocimientos desde el diseño artesanal entre tejedoras y diseñadoras (es) ha generado que tanto tejedoras y diseñadoras (es) incorporen nuevas herramientas que han permitido el desarrollo e innovación de la practica textil.

Sin embargo el intercambio de conocimientos tradicionales, la apropiación y adaptación de las nuevas herramientas entre tejedoras y diseñadoras hoy implica diferentes desafíos, por una parte es indispensable que las diseñadoras conozcan el entorno socio-cultural de las tejedoras, esto implica que el diseñador artesanal no debe comprender al objeto artesanal de manera aislada es necesario contextualizarlo dentro de la comunidad y sus medios de producción, por eso, es de suma importancia que el diseñador artesanal tenga un conocimiento de la situación socio-política, cultural y económica de la región. Además de tener conocimientos sobre la artesanía y arte popular mexicano. (Elizondo Mata, 2003:55-60) Sobre ello algunas diseñadoras (es) han encontrado obstáculos al construir proyectos de desarrollo artesanal y están aprendiendo a acercarse a otras realidades culturales donde necesariamente deben profundizar en la relación y significación que el jolobil tiene en la vida y en la cultura de las tejedoras y bordadoras. Además de conocer las normas y códigos dentro de las comunidades donde trabajan.

Uno de los desafíos más grandes que tienen los diseñadores (as) es la vinculación del conocimiento tradicional con los objetos artesanales que hoy día están creando ya que el diseñador artesanal debe respetar la iconografía y/o formas de producción tradicionales así como la vocación productiva de la comunidad y entienda la necesidad de preservarlas. Para las tejedoras de Los Altos su forma de producción, la iconografía o motivos y función social de la producción de artesanía textil esta vinculado con distintas dimensiones de su cultura, si el diseñador artesanal no comprende dicha significación y la

omite despoja al objeto artesanal de su identidad y singularidad. Así mismo debe comprender la importancia de promover y fomentar la identidad cultural de los pueblos por medio de la producción artesanal. (Elizondo Mata, 2003:55-60)

La memoria histórica plasmada en el textil de Los Altos no puede ser omitida o dejarse de lado, se requiere de no solo crear objetos para su venta sino transmitir la importancia de preservar las costumbres y la de transmitir las a futuras generaciones por medio de la producción artesanal. Entonces el diseñador artesanal deberá ser un individuo preocupado no solo por la utilidad, estética y economía de un producto sino por el bienestar de la comunidad con la cual trabaja y el impacto de su trabajo a largo plazo.

Y en este sentido me parece que queda aun pendiente por parte de las diseñadoras (es) profundizar en el tema partiendo de lo que para las tejedoras y bordadoras significa la herencia cultural que han recibido de sus abuelos y abuelas en lo que refiere a la practica textil. No es solo entender que las artesanas son portadoras de conocimientos tradicionales ancestrales es discutir junto con ellas la importancia no solo de visibilizarlas y difundir su trabajo sino la razón por la cual es importante la protección de sus conocimientos tradicionales y las maneras adecuadas de transmitirlo claramente a través de diferentes caminos, no únicamente a través de la innovación de objetos artesanales. No solo es reconocer a las tejedoras y sus conocimientos en términos individuales es reconocer estos conocimientos como propios y colectivos pertenecientes a los grupos indígenas de nuestro país.

En este sentido existen esfuerzos en el caso de algunos proyectos los cuales fueron abordados de visibilizar y dignificar el trabajo de las tejedoras y bordadoras, de difundir los procesos de la practica textil, de ubicar a las artesanas en sitios donde figuran como creadoras a través de distintas estrategias como lo son las etiquetas, folletos, con las cuales exhiben sus piezas textiles o las redes sociales utilizadas para difundir sus proyectos e historias detrás de ellos, sin embargo esto no es suficiente.

En el caso de las marcas normalmente son propiedad de individuos y registradas por parte de las diseñadoras (es), se entiende que muchas de las

veces el pago y proceso para ello es algo que es gestionado por estos actores ya que las artesanas no cuentan con los recursos para absorber dichos gastos y en algunos casos desconocen los procesos para gestionarlo con ello se entiende que las diseñadoras apoyan con estas iniciativas a las tejedoras para formalizar los proyectos que comparten, sin embargo esto en algunas ocasiones ha creado malos entendidos y una idea errónea de lo que significa compartir una marca en estos términos. No conocí ningún caso de marcas colectivas y tal vez esto tenga que ver con experiencias donde generalmente en la promoción de las marcas colectivas las reglas de uso de las marcas no son socializadas, ni hechas con las artesanas (os) , la marca colectiva también exige una figura jurídica como por ejemplo el conformarse como asociación civil por lo cual no es incluyente para toda la comunidad.

Los diseñadores y diseñadoras deben comprender que la importancia de proteger los conocimientos tradicionales de las tejedoras y bordadoras radica en que dicha protección es un derecho humano fundamental, el conocimiento tradicional no solo debe protegerse por su valor económico, sino por su valor intrínseco, pues se trata de algo que hace parte de la identidad cultural de las comunidades indígenas, para corregir una relación injusta e inequitativa entre pueblos indígenas y empresas que se benefician comercialmente del uso del conocimiento tradicional colectivo sin retribuir a las comunidades.

Ademas como una respuesta defensiva a los Derechos de Propiedad Intelectual (DPI) que busca proteger derechos monopólicos sobre el conocimiento tradicional, tergiversando la naturaleza colectiva y transgeneracional del patrimonio intelectual y cultural indígena (De la Cruz, et al, 2005)²⁶

También es necesario entender la importancia de la afirmación del conocimiento tradicional colectivo frente a la amenaza económica, su valor como parte de la cosmovisión indígena. Por otra parte los usos no autorizados o apropiación indebida del conocimiento tradicional colectivo en

²⁶ Rodrigo de la Cruz, María Teresa Szauer, Roberto López y Luisa Elena Guinand, 2005. Elementos para la protección sui generis de los conocimientos tradicionales colectivos e integrales desde la perspectiva indígena, version digital © Corporación Andina de Fomento © Secretaria General de la Comunidad Andina.

desarrollo de patentes y otros derechos de propiedad intelectual a partir de los conocimientos, practicas e innovaciones indígenas. (Rodrigo de la Cruz: 2005).

Es así que existen razones justificadas para proteger los sistemas de conocimiento indígena relacionados con la biodiversidad y las diferentes practicas culturales, pero es necesario establecer principios y directrices minimas que orienten la implementación de las estrategias y mecanismos de protección, así como un plan solido de capacitación e información que permita la revitalización y conservación de los conocimientos tradicionales colectivos. Sin embargo, estas estrategias deben ser el resultado de un proceso de construcción colectiva con la consulta y participación de los pueblos indígenas y sus instancias representativas (Rodrigo de la Cruz: 2005).

Por su parte las tejedoras actualmente se enfrentan a procesos complejos en lo que refiere a la adopción de herramientas del diseño artesanal con fines de innovación donde se resignifican modos de saber hacer y pensar las cosas, dicha innovación implica por una parte la creación y modificación de un producto y su introducción a un mercado, además de la innovación de los procesos, de los instrumentos, de la organización y de los resultados. (Argueta, Gómez y Navia, 2012:9-10). Así como la reinterpretación de un fondo cultural en el que se han entreverado diversas historias. Esta reelaboración requiere de una actitud reflexiva y se vincula directamente con contextos específicos. (Martha Patricia Tovar Álvarez, 2009).

Así las herramientas aportadas desde el diseño artesanal por parte de los diseñadores (as) hacia las tejedoras resultan en ideas principalmente y no un saber hacer las cosas ,como lo expresan algunas diseñadoras, así las dificultades para las tejedoras y bordadoras como mezclar colores diferentes a los propios a partir de la combinación de distintos hilos, la elaboración de diferentes densidades de trama e urdimbre para obtener por ejemplo tejidos mas ligeros, experimentación de materias primas distintas a las que han utilizado esto para desarrollar diferentes técnicas propias de las tejedoras como la del Jachum y brocados concretos. También el aprender a resignificar

sus propios brocados transformándolos y dimensionándolos en tamaños mas amplios tratando de ubicarlos de manera que quede en una escala especifica en la prenda final ,con la finalidad de no desperdiciar las telas que se utilizan, la utilización de tres a cuatro tramas y su diferencia, la experimentación en un mismo telar elaborando de dos a tres piezas diferentes en distintos colores para ser cortados posteriormente.

Todo estos elementos propuestas por parte de las diseñadoras (es) son ideas que las tejedoras y bordadoras tienen que entender aprender y muchas veces como algunas expresan les resultan atractivas pero les da miedo, no lo entienden y a veces deciden no seguir haciéndolo pues están acostumbradas a sus propias maneras de saber hacer.

Otros de los desafíos a los que se enfrentan las artesanas y para lo cual han tenido que adaptarse con esfuerzo es el hecho de entender medidas desde los referentes de los diseñadores o clientes sobre lo cual las artesanas tienen su propia manera para ellas tomar medidas exactas es algo difícil de entender ya que las piezas textiles elaboradas son distintas unas de otras además de que interfiere la manera individual de tejer de cada artesana y el lavado posterior a la terminación de la pieza todos estos factores se contraponen con la idea de “medida exacta” propuesta por los diseñadores. Para estos desafíos las tejedoras han aprendido a adaptar lo empírico a lo técnico lo cual consiste en una mezcla entre la forma común de medir de las tejedoras que es por cuartas, por dedos, por medidas tanteadas y la utilización de herramientas (técnico) con lo cual pueden medir de manera “más exacta” , sin embargo esto ha resultado en una situación compleja pues muchas artesanas no saben leer por tanto no pueden medir los números.

Ante tal situación la incorporación de nuevas herramientas del diseño artesanal por parte de las artesanas es actualmente un proceso de esfuerzo, aprendizaje, adaptación y resignificación de la practica textil que al final a pesar de diversos obstáculos han permitido el desarrollo e innovación de la misma.

3. A partir de la apropiación y resignificación de la practica textil entre tejedoras y diseñadores por medio del diseño artesanal estas han generado estrategias y discursos para representar y resignificar a la artesanía textil al momento de su mercantilización adaptando y reapropiándose de ciertos recurso útiles provenientes de la cultura hegemónica.

Por medio de redes sociales y plataformas de difusión las tejedoras y diseñadoras hacen uso de capitales culturales y tecnológicos como son las diferentes redes sociales por medio de las cuales han encontrado nuevos espacios de enunciación que les permite posicionarse y encontrar caminos alternativos para dar a conocer sus proyectos y construirlos desde sitios distintos que les permita una presencia cultural y laboral buscando una forma mas horizontal de valoración de su trabajo entre seguidores y clientes que comparten el gusto por la practica textil, con ello las tejedoras y diseñadoras generan nuevas formas de acción para hacerse visibles, para ser reconocidas , para alcanzar sus objetivos.

Así mismo las diseñadoras y tejedoras han transformado el consumo de la artesanía textil produciendo piezas textiles para nuevos y emergentes sectores de la sociedad que buscan un consumo consciente y diseño artesanal mexicano e independiente.

3. Desde un inicio me intereso saber si la participación de las tejedoras y diseñadoras en los proyectos abordados había transformado de alguna manera sus vidas cotidianas y la percepción de si mismas, pues me parecía importante no solo conocer el impacto que los proyectos podían o no tener en el terreno económico y su retribución principalmente en la vida de las tejedoras, pues es lo que normalmente se cuestiona sobre los proyectos sociales dirigidos e implementados en comunidades. Me intereso abordar un área que me parece de suma importancia y a la vez compleja de interpretar la percepción de las tejedoras y diseñadoras en lo que refiere a la idea que actualmente tienen de si mismas en su condición de mujeres y su participación en los proyectos que comparten, así como sus sueños, esto pertenece a la antropología de las emociones, ahí su complejidad por tratarse

de un tema íntimo ,pero que revela el sentir individual de cada uno de los actores en esta investigación.

Y me parece importante por que no solo las acciones colectivas y relaciones entre tejedoras y diseñadoras forman parte del proceso de transformación de la artesanía textil sino que en dicho proceso existe la transformación misma de los individuos en este caso de las tejedoras y diseñadores a nivel individual.

Así parto de las preguntas que al final de cada entrevista realice a cada una de ellas.

¿Cómo te sientes y te ves como mujer y cuales son tus sueños?

En la revista Versión Nueva Época con fecha Junio del 2001 numero 26 la antropóloga Anna María Fernández Poncela en su trabajo Antropología de las emociones y teoría de los sentimientos (1) comienza con un pensamiento que me gustaría retomar pues me parece que describe la razón de mi interés de seleccionar algunos testimonios de tejedoras y diseñadoras.

“...tomar en serio los sentimientos significa tomar en serio a los demás y también a nosotros mismos en cuanto a personas” (Ulich, 1982). Aunque a lo largo de la investigación pude conversar y recopilar diversos testimonios tanto de diseñadoras (es) y tejedoras, no es posible incluir todos, así a continuación comparto algunos de ellos para describir la percepción de tejedoras y diseñadoras.

Cecilia Gómez del Municipio del municipio San Andres Larrainzar
(Ayuda a los Artesanos ATA)

“Como mujer es bonito por que de alguna u otra manera ya tengo esa libertad de hacer, de salir , de compartir con los demás, ya no soy de casa. Para otras y otros seria raro , raro por que normalmente no se si solo pasa en la comunidad o también en la ciudad, pero normalmente en comunidad la mujer es de casa, se dedican al

marido , a tejer... de alguna manera cruce esa parte ,si me gusta tejer pero estar en casa todos los días no.”

“Para mi es bonito por que voy conociendo a muchas artesanas y a muchas personas compartiendo la experiencia del trabajo y a mi me hace crecer , pensar qué es lo que quiero, qué es lo que hago, que debo hacer con los demás y eso me ha llevado a invitar a jovenes como yo a decidir que es lo que quieren hacer, lo que les gusta.

Por que a veces cuando nos ponen limites no avanzamos, nos meten miedos y dificultades y cuando hacemos caso ahí nos quedamos, pero cuando decidimos descubres que si se puede, conoces otros conceptos otras formas de vivir por eso digo que es bonito.”

Decía Pascal que la razón no conoce las razones del corazón. (Pascal, Blaise 1940), Y Fernández Poncela añade que aunque las conozcamos “No podemos dejar de sentir lo que sentimos, ni de necesitar lo que necesitamos. Lo que sí podemos hacer es ejercer nuestra libertad en la elección de lo que queremos hacer con ello” (Muñoz Polit, 2009:190).

Y es justo lo que la tejedora Cecilia Gómez nos narra a través de su testimonio ha tenido claro la manera de ejercer su derecho y libertad a decidirse y elegir el camino que ella ha considerado adecuado.

Por otra parte Cecilia nos narra la manera en que se ha transformado la relación con su madre.

“Con mi mama ha cambiado conmigo y mis hermanas yo creo que ha llegado a comprendernos, antes era muy cerrada y ahora no, ya me pregunta, cómo estoy ,qué pienso... cuando fui al taller a Nueva York decidí que si quería ir faltando 15 días y ella me dijo: nunca imagine que llegaras hasta alla, si de niña te veía urdiendo tus tejidos entre los dedos de tus pies, no puedo creer que por tu trabajo sea así... fue ahí donde vi que ha sido mas abierta con nosotras...le dio mucha ternura, se alegre y me animo a seguir, me sentí muy bien.”

“Recordé mi niñez cuando jugaba con los hilos a esa edad no tenia preocupaciones, era feliz colgándome entre los barrancos buscando moras y a ratos jugando entre los tejidos. “

La antropología ve las experiencias emocionales como un asunto cultural desde que los individuos definen sus realidades emocionales individuales en relación con los esquemas de la cultura local. Pero las culturas son parte de un sistema dominante que se vale de estructuras colectivas, que son sociales

en el más amplio sentido y constituyen el campo de los órdenes morales que penetran en nuestras vidas de un modo u otro, en especial en la formación de nuestras emociones culturalmente diferentes. (Luna Zamora, 2007:9). Así Cecilia se siente satisfecha de lo que ha logrado y una de las razones de peso para ella es el que su madre ahora legitima su esfuerzo , sus logros ha mostrado interés en su trabajo y la vida de su hija.

Finalmente Cecilia Gómez comparte sus sueños

“Mis sueños son empezar la escuela aun no se que, tal vez cursar la carrera de Lengua y Cultura se que me ayudaría bastante, pero tengo mis dudas, pues veo algunos libros que no se escribe tal cual lo que pronunciamos, me he dado cuenta que no esta como debe de ser lo que se ha escrito.”

Margarita López Hernández del Municipio Zinacantán.

(Ayuda a los Artesanos ATA)

“Mis sueño es seguir aprendiendo, seguir adelante, formar un grupo independiente con mis compañeras y con otras personas, tener mercado ,aprender mas qué, no se, pero aprender cosas nuevas, si tengo la oportunidad adelante, por que es mas, ahora he soñado en dar el seguimiento de lo que se corte y confección o diseño de moda, no se cual es la diferencia entre diseñador textil y diseño de moda, tengo el sueño de hacer cosas mas estilizadas.”

“Como mujer me siento muy satisfecha con la vida, gracias a las oportunidades que he tenido, conocimientos, a la gente que conozco, agradezco el momento, agradezco a mi creador o al creador. Estoy muy bien con todo lo que he vivido, que me ha fortalecido, rechazos por aquí, por allá, me acomodaron en este lugar ,tengo que asumir mis responsabilidades y aceptarlas, tengo tropezones pero se supera...los espacios, la gente, entendernos con eso, he aprendido y desaprendido.”

Mai Martínez diseñadora originaria de Cuernavaca

(Corazón Artesanal)

“Si yo no hubiera venido a hacer mi servicio social aquí, ya estaría casada como mis amigas con muchos hijos ,doy gracias de venir acá , si yo me hubiera ido a Barcelona antes de venir acá sería diferente...yo sabia que regresaría pues a mi la moda no me gustaba por mi experiencia previa en comunidad. Viví división entre mis

compañeras en Barcelona dentro de la maestría, si no hubiera tenido mis experiencia en Chiapas todo hubiera sido diferente, siento que estoy como debo estar.”

“Estoy muy contenta con el proyecto y hemos logrado mucho ,me gustaría dar mas me encantaría dar mas trabajo a las tejedoras pero decidí cambiar un estilo de vida y volverme independiente. Me encantaría estar todo el tiempo pero a veces tengo que salir un tiempo para generar mas dinero para el proyecto. Siento satisfacción de trabajar con ellas ,sentirme aceptada dentro de la vida de las tejedoras, no solo el trabajo.”

Marianela Vergara socióloga originaria de Chile
(Maya Kotan)

“Estar en contacto con las mujeres y el tema de la maternidad me ha llevado a reflexionar sobre lo complejo que es...pero no se..”

“Uno de mi sueños al comenzar este proyecto fue ayudarles a organizarse, a comercializar ,finalmente de esta experiencia quiero viajar y establecer con otras mujeres una red de proyectos que ya existen o que nosotros creemos pero que vayan uniendo el continente, mi sueño es llegar con las mapuches y algún día hacer un intercambio cultural de frontera a frontera.” “Es lo que mas me motiva con Guatemala, con varios colectivos interesadas en hacer intercambio de conocimientos, las mujeres acá están interesadas. Algo de intercambio de conocimientos, la idea es ir fortaleciendo grupos , expandir y generar una red donde las mujeres se vean como algo mucho mas grande y que conozcan sus similitudes y diferencias.”

Teresa Gómez Santis ,Sofía Santis Gómez y María Gómez Santis del municipio de Oxchuc.
(Maya Kotan)

Tere

Como mujer me siento que tengo muchas virtudes y mas que nada orgullosa de ser mujer, los valores como mujer que somos...en primer lugar gracias por que estoy bien, tengo salud y tengo trabajo para seguir superándome ,quiero terminar la universidad y preparándome mas.. estudiar una maestría, se que puedo...

Trabajar en lo que estudie para conocer nuevas cosas, trabajar de otras cosas proyectos...y después tener una casa...y hacer mi vida. Mi visión es estudiar ..trabajo para comer y para una casa, no tengo la necesidad de tener a alguien que me de todo por que yo se que puedo ,pero si he llegado a pensar que es importante tener con quien compartir tu vida.

Sofía

Me siento bien de trabajar aquí, trabajar en Maya Kotan ese es mi sueño...también me gustaría estudiar.

María

Hoy me siento bien, mi sueño quiero tener una casa ...solo seguir trabajando en Maya Kotan y aprender muchas cosas, aprender a bordar, costurar en maquina hacer bolsas, cojín.

Úrsula Lascurain diseñadora

(El gato con los pies de trapo)

Tengo muchos, pero ninguno no muy claro y eso esta muy mal ,me gustaría seguir trabajando con artesanas y artesanos la cuestión textil, me encanta pero me gustaría darle un giro, hacer otros objetos, poder vivir bien de esto sin excesos, sin preocuparme de pagar la renta...siento es muy enriquecedor, son otras vidas ,es otro punto de vida, una mezcla buenísima...tener mas contacto con mas gente...

María, Aurelia, Margarita, Marta, Cristina y Pascuala de San Antonio del Monte.

(El gato con los pies de trapo)

María

Me siento muy orgullosa de ser mujer y bordadora ,mi sueño es seguir bordando.

Aurelia

Mi sueño es seguir bordando.

Margarita

Me siento feliz y trabajo muy feliz ,mi sueño es seguir trabajando y echarle ganas.

Marta

Estoy feliz con mi trabajo y familia mi sueño es seguir con el proyecto.

Cristina

Estoy orgullosa y quiero seguir trabajando en el proyecto.

Pascuala

Soy feliz con mi hija ,que haya trabajo, me gusta el bordado ,soy una mujer muy feliz.

Julia Pérez Hernández del municipio de Zinacantán
(Pepen)

“Ahora soy ya alguien mas en la vida, he sufrido bastante pero gracias a Dios he recibido la ayuda de amigas, tengo trabajo y a mis hijos .

Como mujer soy mas fuerte de lo que fui antes, no me valoraba como mujer, sentía que estaba muy sola que no tenia a nadie, me sentía indefensa que no podía llegar a donde estoy ahora, ya conozco mas gente y mas o menos tengo la capacidad de mantener a mis hijos, trato de hacer cosas diferentes para ofrecerles un futuro a mis hijos. Mis sueños es arreglar bien mi casa, que mis hijos tengan estudios.”

“Doy gracias por el trabajo que tengo y a las amigas que tengo por que por mas que trabaje uno no hay donde venderlo.”

“Con Valeria empecé a salir antes no salía por que aquí antes no se acostumbraba que las mujeres salieran y crecí con esa idea me costaba trabajo pero a través de los bazares conocí a Valeria, mas que trabajar me gusta tener la amistad con ellas es una ayuda, si no las tuviera a ellas no se como me iría sola.”

Francisca Pérez Gómez del municipio de San Andres Larrainzar
(Chamuchic)

“Me veo muy diferente, transparente como mujer, puedo opinar lo que quiero y que no quiero, ya no es lo mismo de antes ,antes mi madre no podía hablar y no podía ir a vender su trabajo , yo si puedo. Y quiero conocer mas personas para poder platicar. Mi sueños que un día que llegara a manejar bien las artesanías ,que las mujeres puedan recibir justamente de su trabajo un pago, yo quiero un día que todas las mujeres puedan opinar, vender por si solas y trabajar libremente.”

Margarita Ruiz de San Andres Larrainzar

(J`Pas Joloviletik)

“Uy ...son preguntas no muy cotidianas, preguntas que casi nadie te pregunta, la gente llega y piensa que ya te conoce, pero no se dan la oportunidad de descubrir y tener una reflexión sobre ello.”

“Me hace sentir feliz cuando las personas quieren saber, me da mucho gusto que quieras escuchar, en ser una vos mas de una mujer y mas cuando una mujer pregunta eso, te puedo hablar de usted, gracias por pensar en mi.”

“Mi sueño es que entienda la gente que una mujer puede salir adelante y que vean que no tiene que depender de nadie y esto no es hacer menos a los hombres al contrario es que seamos iguales. Seguir colaborando, contribuyendo, transformando vidas y principalmente la mía, soy una mujer artesana, soy una mujer que sabe tejer ,pero que también aprendió a hacer otras cosas.”

Los sentimientos y las emociones no son sustancias transferibles ni de un individuo ni de un grupo a otro, no lo son, o no son sólo procesos fisiológicos en los que el cuerpo mantendría el secreto. Son relaciones. Todos los hombres del planeta tienen el mismo aparato vocal, pero no hablan el mismo idioma, incluso si la estructura muscular y nerviosa es idéntica, no presagia de ninguna manera los usos culturales a los que esta estructura da lugar. De una sociedad humana a otra, los hombres sienten afectivamente los acontecimientos a través de los repertorios culturales diferenciados que son a veces similares, pero no idénticos. La emoción es a la vez interpretación, expresión, significación, relación, regulación de un intercambio; se modifica de acuerdo con el público, el contexto, se diferencia en su intensidad, e incluso en sus manifestaciones, de acuerdo a la singularidad de cada persona. Se cuele en el simbolismo social y los rituales vigentes. No es una naturaleza descriptible sin contexto ni independiente del actor.(David Le Breton, 2013:77)

Así mucho de lo que cada mujer nos narra a través de sus testimonios habla de emociones y sentimientos construidos en un contexto concreto donde han intervenido relaciones entre las diseñadoras y tejedoras y donde el sentir de cada mujer ha sido expresado e interpretado a partir en mucho de aquellos intercambios que han sostenido entre ellas, lo que me lleva a concluir que no

solo las relaciones en torno a la práctica textil se han transformado en el tiempo y actualmente entre diseñadoras (es) y tejedoras sino también la vida de algunas tejedoras y diseñadoras se han visto transformadas y se encuentran en un proceso constante de construcción donde el intercambio mutuo de conocimientos les permite hoy encontrar nuevos caminos de enunciación.

Bibliografía

Almeida Clavé, Martín (2000), "Las formas y contenidos", en *Artífices y artesanías de Chiapas*, Coneculta.

Alvarado Maldonado, Benjamín (2004), *Lo sobrenatural en el territorio comunal. Propuestas para el estudio de la geografía simbólica en la educación intercultural de Oaxaca*, IEEPO, Oaxaca.

Anta Fonseca Salvador, Arreola Muñoz Arturo V, González Ortiz Marco A y Acosta González Jorge (Compiladores).(2006), *Ordenamiento Territorial Comunitario: Un debate de la sociedad civil hacia la construcción de políticas públicas*. INE, Semarnat, México.

Appadurai Arjun.(1986). *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. ed. Grijalbo, CONECULTA. México D.F.

Appadurai, Arjun (1990, 2001), *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

_____.(1986). *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. ed. Grijalbo, CONECULTA. México D.F.

Argueta Villamar Arturo, Gómez Salazar, Navia Antezana, 2012

Conocimiento Tradicional, Innovación y Reapropiación Social., Editorial SXXI, FONCICYT, CONACYT, UNAM, México, D.F.

Arturo (2003), *Los indios mexicanos en el umbral del milenio*, México, Fondo de Cultura Económica.

Aubry, Andrés (2005), *Chiapas a contrapelo. Una agenda de trabajo para su historia en perspectiva sistémica*, Editorial Contrahistorias, Centro de Estudios, Información y Documentación Immanuel Wallerstein, México.

Avilés María Victoria, Barrera Abel, Salazar Graciela, Santiago María Luisa, Sosa Eurídice, Tenorio Natalia y Tovar Marcela, 2012. *Conocimiento Tradicional y Ritualidad en la Montaña de Guerrero en Villamar Argueta Arturo*, 2012. *Conocimiento Tradicional, Innovación y Reapropiación Social*. Siglo XXI, UNAM, México, D.F.

Barabas, Alicia (2003), *Diálogos con el territorio: simbolizaciones sobre el espacio en las culturas indígenas de México*, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Bartolomé, Miguel Alberto (2006), *Procesos interculturales, antropología política del pluralismo cultural en América Latina*, Siglo XXI Editores, México.

Bonfil Batalla, Guillermo (1991), *Pensar nuestra cultura*, Editorial Patria, México, 1991.

Brumfiel M., Elizabeth (2007), Hilos de continuidad y cambio. Tejiendo unidad en Antropología, *Trabajos de Prehistoria*, 64, N° 2, julio-diciembre, ISSN: 0082-5638.

Clifford (2006), *La interpretación de las culturas*, Editorial Gedisa, Barcelona, undécima reimpresión.

De la Peña Guillermo.(2011). La antropología y el patrimonio cultural de México. Tomo III, CNA, México D.F.

De la Torre López, Juan Benito (2001), *Toponimia de los poblados de Zinacantán*, Gobierno del Estado de Chiapas, Centro Estatal de Lenguas, Arte y Literatura Indígenas, Tuxtla Gutiérrez.

De la Torre López, Juan Benito (2005), *T'ujbil Lo'il Ts'ib ta Sots'leb. Florilegio de Zinacantán*, Sna Jts'ibajom, Cultura de los Indios Mayas, A. C., San Cristóbal de Las Casas.

Duran, Diego (1971), *Book of the gods and rites and the ancient calendar*, F. Horcasitas y D. Heyden (eds.), University of Oklahoma Press.

Ejea María Teresa, 1998, "El sutil encanto de las artesanías. Usos en la Ciudad" en García Canclini Néstor (coord.) "Cultura y Comunicación en la ciudad de México, Modernidad y multiculturalidad: la ciudad de México a fin de siglo, UAM, México.

Florescano, Enrique (2003), "Imágenes y significados del dios del maíz", en Gustavo Esteva y Catherine Marielle (coords.), *Sin maíz no hay país*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Museo Nacional de Culturas Populares, México.

García Canclini Néstor, 2004, Introducción Teorías de la interculturalidad y fracasos políticos en Diferentes, Desiguales y Desconectados. Mapas de la Interculturalidad, Editorial Gedisa, Barcelona, España.

García Canclini Néstor, 2004, Introducción Teorías de la interculturalidad y fracasos políticos en Diferentes, Desiguales y Desconectados. Mapas de la Interculturalidad, Editorial Gedisa, Barcelona, España.

García Canclini Néstor. (1990).Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad, Grijalbo, México.

García Canclini Néstor. 2002, Culturas populares en el capitalismo, Grijalbo, México D.F.

García Canclini Néstor.(1995).Consumidores y ciudadanos: Conflictos multiculturales de la globalización. México: Grijalbo.

García Canclini, Néstor (1989), *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México. Geertz,

George E. Marcus, Etnografía en /del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal. *Alteridades*, 2001, 11(22):Págs. 111-127.

Gershenson David, Mariana (2002), Museo Comunitario Sna Sotz' Lebetik de Zinacantán, Chiapas: historia, análisis y diagnóstico, tesis, Universidad Iberoamericana.

Greenfield Marks Patricia, 2004, Tejedoras: Generaciones Reunidas Evolución de la Creatividad entre los Mayas de Chiapas., Sna Jtzibajom, Cultura de los indios mayas, CIESAS, Editorial Fray Bartolomé de las Casas, Ediciones Universidad Católica de Chile, Santa Fe, Nuevo México.

Greenfield, Patricia y Carla P. Childs (2004), *Aprendiendo a tejer en Zinacantán: 1969-1990, un estudio de dos décadas sobre el cambio histórico en la educación informal*, School of American Research, Santa Fe.

Guzmán Ángela María y García Quintero Felipe, 2010, Diseño, Artesanía e Identidad: experiencias académicas locales de Diseño Artesanal en Colombia y el Salvador, Ediciones Axis Mundi, Institución Universitaria Colegio Mayor del Cauca, Popayán, Colombia.

Hernández-Díaz, Jorge, Gloria Zafra, y Otros. *Artesanías y Artesanos en Oaxaca. Innovaciones de la tradición*. CONACULTA-FONCA, México, 2003.

Hummert Gail, Luis Alfonso Ramírez Carrillo, (coord.) 1998. Rehaciendo las diferencias: Identidades de género en Michoacán y Yucatán, COLMICH, UAY.

Jan Rus ,2012, El Ocaso de las fincas y la transformación de la sociedad indígena de Los Altos de Chiapas, UNICACH, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México.

Laughlin, Robert M. (2005), Las flores y sus fragancias entre los mayas tzotziles, ponencia presentada en la Universidad de Calgary, Chac Mool Conference, el 11 de noviembre de 2005, traducción de Sophia Princemin Deliberos.

Laughlin, Robert M. (2007), *El gran diccionario tzotzil de San Lorenzo Zinacantán*, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social-Consejo para la Cultura y las Artes, Dirección General de Culturas Populares, México, D. F.

Lima Soto, Ricardo E. (1995), *Aproximación a la cosmovisión maya*, Universidad Rafael Landívar, Instituto de Investigaciones Económicas y Sociales, Serie Sociocultural.

López Méndez, Mariano (1983), *Historia antigua de Zinacantán*, Cultura de los Indios Mayas, Tuxtla Gutiérrez.

Luna Zamora, Rogelio (2000), "Introducción a la sociología de las emociones" en *Revista Universidad de Guadalajara*, n°18, primavera, UdG, Guadalajara. - (2002), "La naturaleza de las emociones desde la perspectiva sociológica" en del Palacio Montiel, Celia (Coord.) *Cultura, comunicación y política*, UdG, Guadalajara.

-(2007), "Emociones y subjetividades. Continuidades y discontinuidades en los modelos culturales" en Luna Zamora, Rogelio y Adrián Scribano (Comps.) *Contigo aprendí. Estudios sociales sobre las emociones*, CONICET/UdG, Córdoba.

Manual de Diseño y Desarrollo de Productos Artesanales, FONART.

María Guzmán Ángela y Felipe García Quintero, 2010, Diseño, Artesanía e Identidad: experiencias académicas locales de Diseño Artesanal en Colombia y el Salvador.

Marta Turok , La producción textil en Chamula, Chiapas; evaluación de los programas de desarrollo artesanal, INI, México, pág., 106.

Martín Juez Fernando. 2002, Contribuciones para una antropología del diseño. Gedisa, Barcelona (España).

Mejía Lozada Diana Isabel, 2004, La Artesanía de México, El Colegio de Michoacán.

Memoria Retos del Bordado Maya Comercial, 2001, UNIFEM, Editorial de la Península, México Distrito Federal.

Morris, Walter F. (1991), "The marketing of maya textiles in highland Chiapas, México", en M. B. Schevill, J. C. Berlo y E. B. Dwyer (eds.), *Textile traditions of Mesoamerica and the Andes*, University of Texas Press, Austin.

Mateos Jimena El Turismo en México: la ruta institucional (1921-2006), en: Cuaderno 14, Planeando Sobre el Turismo Cultural, en: Cuadernos del Patrimonio Cultural y Turismo, CONACULTA

http://www.conaculta.gob.mx/turismocultural/cuadernos/cuaderno14_2_2.php

Muñoz Polit, Myriam (2006), "Las necesidades desde el punto de vista de la psicología gestalt" en *Psicología Humanista*, vo2, IHPG, México.

-(2009), *Emociones, sentimientos y necesidades. Una aproximación humanista*,

México.

Nahmad Sitton, Salomón (1988), "Corrientes y tendencias de la antropología aplicada en México, en Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (ed.), *Teoría e investigación en la antropología social mexicana*, Cuadernos de la Casa Chata 160, México.

Nash, June (1994), "La producción artesanal y el desarrollo de la industria: cambios en la transmisión cultural por medio de las mercancías", en Mario Humberto Ruz, *Semillas de industria. Transformaciones de la tecnología indígena en las Américas*, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Secretaría de Educación Pública, México.

Norman. Durán, Diego (1967), *Historia de las Indias de Nueva España*, NOVELO, Victoria (compiladora). *Artesanos, artesanías y arte popular de México. Una historia ilustrada*. Agua larga Editores, Madrid, 1997.

NOVELO, Victoria (coord.). *La capacitación de artesanos en México, una revisión*. Plaza y Valdés, México, 2003.

---Artesanías y capitalismo. Centro de Investigaciones Superiores-INAH, 1976.

---*Las artesanías en México*, SEP-INAH-CIESAS, México, 1976. _

Pascal, Blaise (1940), *Pensamientos*, Espasa Calpe, Madrid.

Pozas Arciniega Ricardo. (1977). Chamula. Tomo I, INI.

Pozas Arciniega, Ricardo (1977), *Chamula: un pueblo indio de los altos de Chiapas*, Instituto Mexicano Indigenista, México, D. F.

Puig Fábregas, Andrés, "El textil como resistencia cultural", *Artes de México*, México, D. F.

Ramos Maza Teresa, 2004, Artesanas y Artesanías: Indígenas y Mestizas de Chiapas Construyendo Espacios de Cambio. *Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos*, Vol. 2, Núm. 1, enero-junio, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, México.

Ramos Maza Teresa, 2010, Artesanas Tseltales. Entrecruces de cooperación, conflicto y poder. UNICAH, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

Reifler Bricker, Victoria (1986), *El Cristo indígena, el rey nativo. El sustrato histórico de la mitología del ritual de los mayas*, Fondo de Cultura Económica, México.

Rincón García, Luis Antonio (2007), *Comunicación y cultura en Zinacantán. Un acercamiento a los procesos comunicacionales*, Consejo Estatal para las Culturas y las Artes de Chiapas, Tuxtla Gutiérrez Chiapas.

Rodrigo de la Cruz, María Teresa Szauer, Roberto López y Luisa Elena Guinand, 2005. Elementos para la protección sui generis de los conocimientos tradicionales colectivos e integrales desde la perspectiva indígena, versión digital © Corporación Andina de Fomento © Secretaria General de la Comunidad Andina.

Roque, Georges (2003), *El color en el arte mexicano*, Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México.

Sahagún, Bernardino de (1950-1982), *Florentine Codex*, traducción de A. J. O. Anderson y C. E. Dibble, 13 volúmenes, School of American Research y The University of Utah, Santa Fe y Salt Lake City.

Schele, Linda y David Freidel (1999), *Una selva de reyes, la asombrosa historia de los antiguos mayas*, Fondo de Cultura Económica, México, D. F.,

primera edición en español.

Sna Jts'ibajom, Cultura de los Indios Mayas (2003), *Crónicas y fábulas tsotsiles*, México.

Taylor-Pérez, Rafael (2002), *Entre la tradición y la modernidad*, UNAM, IIA, Plaza y Valdés Editores, México.

Tovar Álvarez, Martha Patricia, *Arte y Aprendizaje*, CIESAS, 2009, tesis doctoral.

Tsaani Villasante Barahona, LOS TEXTILES ÉTNICOS Y EL DISEÑO DE

MODAS Producción y consumo de indumentaria con estilo étnico en la ciudad de Oaxaca: 3 casos de innovación de los textiles artesanales a partir del diseño. ENAH, 2013, México.

Turok, Marta (1988), *Cómo acercarse a la artesanía*, Plaza y Valdés, México.

Velasco Lozano, Ana María L. y Debra Nagao (2006), "Mitología y simbolismo de las flores", *Arqueología Mexicana*, XXIII, núm. 78.

Velasco Rodríguez, Griselle J. (1995), *Origen del textil en Mesoamérica*, Instituto Politécnico Nacional, México.

Villa Rojas Alfonso (1990) Etnografía tzeltal de Chiapas: Modalidades de una cosmovisión prehispánica. Tuxtla Gutiérrez: Gobierno del Estado de Chiapas, Consejo Estatal para el Fomento a la Investigación y Difusión de la Cultura.

Villamar Argueta Arturo, 2012. Conocimiento Tradicional, Innovación y Reapropiación Social. Siglo XXI, UNAM, México, D.F.

Villamar Argueta Arturo, Hersch Paul (coord.) M. Corana Eduardo, 2011. Saberes colectivos y diálogo de saberes en México, UNAM, CRIM, Puebla, Universidad Iberoamericana.

Vogt, Evon Z. (1966), *Los zinacantecos*, Instituto Nacional Indigenista, Colección de Antropología Social.

Vogt, Evon Z. (1976), *Ofrenda para los dioses*, Fondo de Cultura Económica, primera edición en español, México, D. F.

"Zinacantán", en *Acción Indigenista*, Boletín Mensual del Instituto Nacional Indigenista, mayo de 1966, número 155, publicado en la Ciudad de México.

Anexos

El 14 de marzo de 2014 se presentó la iniciativa que expide la “Ley de Conservación y Protección de los Conocimientos Tradicionales de los Pueblos Indígenas, y reforma los artículos 2° y 6° de la Ley de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas” por la Diputada María del Carmen Martínez Santillán del Partido del Trabajo.

QUE EXPIDE LA LEY DE CONSERVACIÓN Y PROTECCIÓN DE LOS CONOCIMIENTOS TRADICIONALES DE LOS PUEBLOS INDÍGENAS, Y REFORMA LOS ARTÍCULOS 2°. Y 6°. DE LA LEY DE LA COMISIÓN NACIONAL PARA EL DESARROLLO DE LOS PUEBLOS INDÍGENAS, A CARGO DE LA DIPUTADA MARÍA DEL CARMEN MARTÍNEZ SANTILLÁN, DEL GRUPO PARLAMENTARIO DEL PT

La suscrita, María del Carmen Martínez Santillán, diputada federal del Grupo Parlamentario del Partido del Trabajo en la LXII Legislatura del honorable Congreso de la Unión, con fundamento en lo dispuesto en el artículo 71, fracción II, de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, así como por los artículos 6, numeral 1, fracción I, 77, numeral 1, y 78 del Reglamento de la Cámara de Diputados, somete a consideración de esta soberanía la siguiente iniciativa con proyecto de decreto crea la Ley de Conservación y Protección de los Conocimientos Tradicionales de los Pueblos Indígenas; y adiciona las fracciones XXX Y XXXI al artículo 2 y reforma el inciso L) de la fracción II del artículo 6 de la Ley de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, al tenor de la siguiente

Exposición de Motivos

En fecha catorce de agosto de dos mil uno, se publicó la reforma al artículo 2o. de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, en la que se estableció que:

La nación tiene una composición pluricultural sustentada originalmente en sus pueblos indígenas que son aquellos que descienden de poblaciones que habitaban en el territorio actual del país al iniciarse la colonización y que conservan sus propias instituciones sociales, económicas, culturales y políticas, o parte de ellas.

La conciencia de su identidad indígena deberá ser criterio fundamental para determinar a quiénes se aplican las disposiciones sobre pueblos indígenas.

Son comunidades integrantes de un pueblo indígena, aquellas que formen una unidad social, económica y cultural, asentadas en un territorio y que reconocen autoridades propias de acuerdo con sus usos y costumbres.

El derecho de los pueblos indígenas a la libre determinación se ejercerá en un marco constitucional de autonomía que asegure la unidad nacional. El reconocimiento de los pueblos y comunidades indígenas se hará en las constituciones y leyes de las entidades federativas, las que deberán tomar en cuenta, además de los principios generales establecidos en los párrafos anteriores de este artículo, criterios etnolingüísticos y de asentamiento físico.

A. Esta Constitución reconoce y garantiza el derecho de los pueblos y las comunidades indígenas a la libre determinación y, en consecuencia, a la autonomía para:

I. Decidir sus formas internas de convivencia y organización social, económica, política y cultural.

II. Aplicar sus propios sistemas normativos en la regulación y solución de sus conflictos internos, sujetándose a los principios generales de esta Constitución, respetando las garantías individuales, los derechos humanos y, de manera relevante, la dignidad e integridad de las mujeres. La ley establecerá los casos y procedimientos de validación por los jueces o tribunales correspondientes.

III. Elegir de acuerdo con sus normas, procedimientos y prácticas tradicionales, a las autoridades o representantes para el ejercicio de sus formas propias de gobierno interno, garantizando la participación de las mujeres en condiciones de equidad frente a los varones, en un marco que respete el pacto federal y la soberanía de los estados.

IV. Preservar y enriquecer sus lenguas, conocimientos y todos los elementos que constituyan su cultura e identidad.

V. Conservar y mejorar el hábitat y preservar la integridad de sus tierras en los términos establecidos en esta Constitución.

VI. Acceder, con respeto a las formas y modalidades de propiedad y tenencia de la tierra establecidas en esta Constitución y a las leyes de la materia, así como a los derechos adquiridos por terceros o por integrantes de la comunidad, al uso y disfrute preferente de los recursos naturales de los lugares que habitan y ocupan las comunidades, salvo aquellos que corresponden a las áreas estratégicas, en términos de esta Constitución. Para estos efectos las comunidades podrán asociarse en términos de ley.

VII. Elegir, en los municipios con población indígena, representantes ante los ayuntamientos.

Las constituciones y leyes de las entidades federativas reconocerán y regularán estos derechos en los municipios, con el propósito de fortalecer la participación y representación política de conformidad con sus tradiciones y normas internas.

VIII. Acceder plenamente a la jurisdicción del Estado. Para garantizar ese derecho, en todos los juicios y procedimientos en que sean parte, individual o colectivamente, se deberán tomar en cuenta sus costumbres y especificidades culturales respetando los preceptos de esta Constitución. Los indígenas tienen en todo tiempo el derecho a ser asistidos por intérpretes y defensores que tengan conocimiento de su lengua y cultura.

Las constituciones y leyes de las entidades federativas establecerán las características de libre determinación y autonomía que mejor expresen las situaciones y aspiraciones de los pueblos indígenas en cada entidad, así como las normas para el reconocimiento de las comunidades indígenas como entidades de interés público.

B. La federación, los estados y los municipios, para promover la igualdad de oportunidades de los indígenas y eliminar cualquier práctica discriminatoria, establecerán las instituciones y determinarán las políticas necesarias para garantizar la vigencia de los derechos de los indígenas y el desarrollo integral de sus pueblos y comunidades, las cuales deberán ser diseñadas y operadas conjuntamente con ellos.

Para abatir las carencias y rezagos que afectan a los pueblos y comunidades indígenas, dichas autoridades, tienen la obligación de:

I. Impulsar el desarrollo regional de las zonas indígenas con el propósito de fortalecer las economías locales y mejorar las condiciones de vida de sus pueblos, mediante acciones coordinadas entre los tres órdenes de gobierno, con la participación de las comunidades. Las autoridades municipales determinarán equitativamente las asignaciones presupuestales que las comunidades administrarán directamente para fines específicos.

II. Garantizar e incrementar los niveles de escolaridad, favoreciendo la educación bilingüe e intercultural, la alfabetización, la conclusión de la educación básica, la capacitación productiva y la educación media superior y superior. Establecer un sistema de becas para los estudiantes indígenas en todos los niveles. Definir y desarrollar programas educativos de contenido regional que reconozcan la herencia cultural de sus pueblos, de acuerdo con las leyes de la materia y en consulta con las comunidades indígenas. Impulsar el respeto y conocimiento de las diversas culturas existentes en la nación.

III. Asegurar el acceso efectivo a los servicios de salud mediante la ampliación de la cobertura del sistema nacional, aprovechando debidamente la medicina tradicional, así como apoyar la nutrición de los indígenas mediante programas de alimentación, en especial para la población infantil.

IV. Mejorar las condiciones de las comunidades indígenas y de sus espacios para la convivencia y recreación, mediante acciones que faciliten el acceso al financiamiento público y privado para la construcción y mejoramiento de vivienda, así como ampliar la cobertura de los servicios sociales básicos.

V. Propiciar la incorporación de las mujeres indígenas al desarrollo, mediante el apoyo a los proyectos productivos, la protección de su salud, el otorgamiento de estímulos para favorecer su educación y su participación en la toma de decisiones relacionadas con la vida comunitaria.

VI. Extender la red de comunicaciones que permita la integración de las comunidades, mediante la construcción y ampliación de vías de comunicación y telecomunicación. Establecer condiciones para que los pueblos y las comunidades indígenas puedan adquirir, operar y administrar medios de comunicación, en los términos que las leyes de la materia determinen.

VII. Apoyar las actividades productivas y el desarrollo sustentable de las comunidades indígenas mediante acciones que permitan alcanzar la suficiencia de sus ingresos económicos, la aplicación de estímulos para las inversiones públicas y privadas que propicien la creación de empleos, la incorporación de tecnologías para incrementar su propia capacidad productiva, así como para asegurar el acceso equitativo a los sistemas de abasto y comercialización.

VIII. Establecer políticas sociales para proteger a los migrantes de los pueblos indígenas, tanto en el territorio nacional como en el extranjero, mediante acciones para garantizar los derechos laborales de los jornaleros agrícolas; mejorar las condiciones de salud de las mujeres; apoyar con programas especiales de educación y nutrición a niños y jóvenes de familias migrantes; velar por el respeto de sus derechos humanos y promover la difusión de sus culturas.

IX. Consultar a los pueblos indígenas en la elaboración del Plan Nacional de Desarrollo y de los estatales y municipales y, en su caso, incorporar las recomendaciones y propuestas que realicen.

Para garantizar el cumplimiento de las obligaciones señaladas en este apartado, la Cámara de Diputados del Congreso de la Unión, las legislaturas de las entidades federativas y los ayuntamientos, en el ámbito de sus respectivas competencias, establecerán las partidas específicas destinadas al cumplimiento de estas obligaciones en los presupuestos de egresos que aprueben, así como las formas y procedimientos para que las comunidades participen en el ejercicio y vigilancia de las mismas.

Sin perjuicio de los derechos aquí establecidos a favor de los indígenas, sus comunidades y pueblos, toda comunidad equiparable a aquéllos tendrá en lo conducente los mismos derechos tal y como lo establezca la ley.

En ese sentido Jorge Alberto González Galván, miembro del Instituto de Investigaciones Jurídicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, con respecto a dicha reforma estableció lo siguiente:

El reconocimiento constitucional de los derechos de los pueblos indígenas ha sido un proceso que enfrenta dos visiones del México contemporáneo: la que considera que somos un país mestizo, es decir, monocultural; y la que considera que somos una sociedad pluricultural. La primera está basada en un proyecto de nación que negaba implícitamente la diversidad cultural, y la segunda se funda en la constatación histórica de la heterogeneidad cultural.

Estas dos visiones se reflejan en la reforma constitucional en materia indígena publicada en el Diario Oficial de la Federación el 14 de agosto de 2001. Veamos algunos aspectos de esta coexistencia de proyectos de país.

I. La discriminación

Con base en el primer párrafo del apartado B del artículo dos, el Estado se obliga a establecer las instituciones y políticas para “eliminar cualquier práctica discriminatoria” hacia los indígenas. Esta obligación queda reforzada con la declaración de la prohibición a “toda discriminación motivada por origen étnico... o cualquier otra que atente contra la dignidad humana y tenga por objeto anular o menoscabar los derechos y libertades de las personas”.

El reconocimiento constitucional de las diferencias culturales actualiza el principio de igualdad ante la ley de las personas. La aspiración de eliminar los privilegios y neutralizar la aplicación de la ley, considerando a todos como iguales, produjo que los que son diferentes culturalmente a los valores y procedimientos del derecho dominante vivieran ignorados y en condición de desventaja ante las instituciones públicas.

Al obligarse el Estado a combatir toda forma de discriminación, en particular respecto de los indígenas, se coloca en una situación inédita: niega la homogeneidad cultural. Desde esta perspectiva, el Estado es promotor y garante de la pluriculturalidad del país, por lo que la aplicación de la ley ya no será neutral, ciega, sino que para que la igualdad se logre se tendrán que tomar en cuenta las características culturales de los indígenas en las relaciones jurídicas, sociales y políticas.

II. El Estado pluricultural

Con base en lo anterior se podría afirmar que el Estado es la sociedad culturalmente organizada, con lo cual la reforma indígena aporta elementos para la construcción de una organización política, social y jurídica pluricultural. Esta visión es confirmada en la primera frase del párrafo segundo del artículo dos, cuando establece que “la nación tiene una composición pluricultural sustentada originalmente en sus pueblos indígenas”. Postura ampliada en el último párrafo del apartado A del mismo artículo cuando señala que serán reconocidos los derechos culturales de “toda comunidad equiparable” a la de los indígenas, es decir, la de los extranjeros establecidos de manera permanente en el país: menonitas, chinos, italianos, israelitas...

Sin embargo, la visión mono cultural se mostró en el Senado, para advertir que “la nación mexicana es única e indivisible”. Algo que era totalmente innecesario, ya que el espíritu de la reforma no pretendía la desunión ni la división del Estado, sino incluir en su unidad e indivisibilidad los derechos de los pueblos indígenas.

III. Los sujetos de los derechos

Los derechos humanos tradicionales consideran a la persona en lo individual como único y absoluto sujeto de derechos. El reconocimiento de los derechos sociales rompió con esta tradición y la actualizó al considerar como sujetos de derechos a personas colectivas, a grupos humanos, en este caso a los sindicatos y ejidos (Constitución mexicana de 1917) El reconocimiento que hace ahora la reforma a los pueblos indígenas como sujetos de derechos reactualiza dicha tradición al considerar sus características culturales y su situación de desigualdad.

Se definen a los pueblos indígenas como “aquellos que descienden de poblaciones que habitaban en el territorio actual del país al iniciarse la colonización y que conservan sus propias instituciones sociales, económicas, culturales y políticas, o parte de ellas (artículo dos, párrafo segundo)”. Elementos de definición tomados del Convenio 169 sobre derechos de los pueblos indígenas de la Organización Internacional del Trabajo. El Senado con acierto incorpora el principio de autoidentificación que no constaba en la iniciativa original: “La conciencia de su identidad indígena deberá ser criterio fundamental para determinar a quiénes se aplican las disposiciones sobre pueblos indígenas”. Principio que está tomado también del Convenio 169.

El Senado tiene otro acierto al incorporar elementos de definición de las comunidades indígenas:

Son comunidades integrantes de un pueblo indígena, aquellas que formen una unidad social, económica y cultural, asentadas en un territorio y que reconocen autoridades propias de acuerdo con sus usos y costumbres. En el párrafo quinto se agregan dos elementos a tomar en cuenta en la identificación de las comunidades indígenas: “Criterios etnolingüísticos y de asentamiento físico”.

La identificación de los pueblos y comunidades indígenas lo harán los estados de la Federación.

IV. Los derechos de los pueblos indígenas

El derecho matriz de un pueblo es su derecho a la libre determinación. La autonomía es a los pueblos lo que la libertad es a los individuos: su razón de ser y estar sobre la tierra. El derecho a la libre determinación de los pueblos y comunidades indígenas está reconocido por el Estado. Con esto se refuerzan las bases del Estado pluricultural. Los pilares que lo sostienen están reconocidos con los siguientes derechos autonómicos: el derecho al autogobierno, el derecho al derecho y el derecho al territorio.

1. El derecho al autogobierno

Los pueblos y comunidades indígenas tienen reconocido y garantizado por la Constitución su derecho a decidir sus formas de gobierno, de elección de sus autoridades y de ejercicio gubernamental. Estas formas tendrán que ser concretizadas atendiendo las condiciones históricas y geográficas de cada entidad federativa, ya que sus Constituciones y leyes “establecerán las características de libre determinación y autonomía que mejor expresen las situaciones y aspiraciones de los pueblos indígenas en cada entidad”.

En este contexto, el Senado añadió una incongruencia al considerar que las entidades federativas tienen que establecer el reconocimiento de las comunidades indígenas como “entidades de interés público”. La reforma se ha hecho para incluir a los pueblos indígenas como órganos políticos del Estado mexicano, como autoridades, es decir, como **entidades de derecho público** (como lo establecía la iniciativa del Ejecutivo federal) La visión monocultural volvió a mostrarse al pretender que sigan siendo considerados como objetos bajo tutela del Estado y no como actores políticos autónomos.

2. El derecho al derecho

Los pueblos y comunidades indígenas tienen reconocidos y garantizados su derecho a concebir, aprobar y aplicar sus propios sistemas normativos. La condición negociada para aceptar lo anterior fue que el derecho indígena debe respetar los derechos humanos establecidos, en particular los de las mujeres indígenas. Las resoluciones serán **validadas** por los tribunales del Estado. Esto deberá entenderse como la posibilidad que tiene el afectado por la resolución de acudir a una instancia que la revise. Esta instancia judicial del Estado deberá integrarse con personal que conozca el idioma y la cultura indígenas (como ya existe en Quintana Roo: Ley de Justicia Indígena).

3. El derecho al territorio

Desde el punto de vista político, el territorio indígena se encuentra reconocido pero está sujeto a que los estados le concedan su categoría política en su interior: municipio, comunidad u otros. Por ejemplo, ya la Ley de Derechos de los Pueblos y Comunidades Indígenas del estado de Oaxaca, de 19 de junio de 1998, establece que “la autonomía de los pueblos y comunidades indígenas se ejercerá a nivel del municipio, de las agencias municipales, agencias de policía o de las asociaciones integradas por varios municipios entre sí, comunidades en sí o comunidades y municipios”.

La reforma establece, desde el punto de vista de los recursos naturales existentes en los territorios indígenas, que podrán tener acceso al usufructo de ellos de manera preferente, salvo las áreas estratégicas (petróleo, energía eléctrica).

V. La política indigenista

El apartado B del artículo dos establece las bases de una política indigenista de participación de los pueblos indígenas. Cualquier política que el Estado pretenda llevar a cabo no podrá ser concebida, aprobada o aplicada sin la participación efectiva de los indígenas. Con esto, el indigenismo de integración impuesta deja de existir.

El Estado se obliga a establecer nuevas políticas e instituciones que se encarguen de promover la igualdad de oportunidades de los indígenas y elevar sus condiciones de vida. Para ello, se impulsará el desarrollo regional, la educación bilingüe e intercultural, el acceso efectivo a los servicios de salud, el acceso al financiamiento público y privado para la construcción y mejoramiento de viviendas, la incorporación de las mujeres indígenas al desarrollo,

la red de comunicaciones que permita la integración de las comunidades, la adquisición de medios de comunicación, las actividades productivas y el desarrollo sustentable de las comunidades, la protección de los migrantes indígenas (en el país como en el extranjero)

Para el cumplimiento de estas obligaciones, la reforma obliga a los Congresos federal y estatales para que en sus presupuestos de egresos establezcan las partidas presupuestales correspondientes....¹

En ese contexto, con la reforma constitucional de 2001, se reconoció un sistema integral de derechos, facultades, costumbres y libre autodeterminación de los pueblos y comunidades indígenas, lo que originó una mayor integración e inclusión de éstas, así como un mejor entendimiento de sus usos y costumbres.

Si viene es cierto que la Carta Magna reconoce que la nación tiene una composición pluricultural sustentada originalmente en sus pueblos indígenas que son aquellos que descienden de poblaciones que habitaban en el territorio actual del país al iniciarse la colonización y que conservan sus propias instituciones sociales, económicas, culturales y políticas, o parte de ellas, menos cierto, resulta el hecho de que la inclusión integral y total de los pueblos indígenas aún sigue siendo un tema que no ha concluido.

Lo anterior, en razón de que, si bien existen los ordenamientos jurídicos que protejan a los pueblos y comunidades indígenas así como las instituciones especializadas como la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, menos cierto es que, en los hechos los pueblos y comunidades indígenas siguen excluidas, y poco protegidas.

En otro orden de ideas, la reforma constitucional en comento reconoció el derecho de los pueblos y comunidades indígenas a “preservar y enriquecer sus lenguas, conocimientos y todos los elementos que constituyan su cultura e identidad”. Se trata de una norma que permite a los pueblos y comunidades indígenas realizar acciones que mantengan su cosmovisión pero sin explicar cómo se hará, ni establecer ninguna obligación del Estado para lograr tales objetivos.

Lo anterior se complica más si observamos que el derecho a proteger es su cultura, concepto bastante ambiguo. Si se pretendiera acotarlo, podríamos valerlos de una definición elaborada desde la antropología que caracteriza a la cultura como la suma de todas las actividades y productos materiales y espirituales de un determinado grupo social, que lo distinguen de otros grupos similares.

Dicho de otra manera, la cultura de un grupo social, en este caso un pueblo indígena, se compone de un sistema de valores y símbolos que se reproducen en el tiempo y brindan a sus miembros la orientación y significados necesarios para normar su conducta y relaciones sociales en la vida cotidiana.

En este sentido podemos entender el derecho a la cultura y la diferencia cultural en la sociedad mexicana, así como el derecho de cada pueblo indígena a mantener la suya propia. Pero en la disposición constitucional no se expresa cómo se concretará la preservación y enriquecimiento de estas culturas, quedando la disposición en una mera declaración.

Dentro de esa cultura de los pueblos indígenas se encuentran los conocimientos tradicionales, que son el conjunto acumulado de saber teórico, experiencias, aptitudes, expresiones, representaciones y prácticas que se desarrollan, mantienen y transmiten de generación en generación en el seno de los pueblos indígenas y que a menudo forman parte de su identidad cultural o espiritual.

Sin embargo, esos conocimientos tradicionales no se encuentran protegidos en el sistema jurídico mexicano, manteniéndose en la colectividad e inclusive existen particulares que los han explotado sin reconocer ni otorgar un beneficio a los titulares de esos conocimientos.

En ese sentido se ha pronunciado el doctor León Olivé, miembro del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Universidad Nacional Autónoma de México, al pronunciar que:

En México no existe ningún mecanismo legal que promueva la conservación de los conocimientos tradicionales (...) En contraste, en Europa, se toma en cuenta el conocimiento tradicional y local en aspectos agrícolas, producción de vinos y quesos. Para un país como el nuestro, con una enorme riqueza de conocimientos que han probado ser efectivos, tenemos que tomarlos en cuenta para construir un modelo de sociedad de conocimientos.

Aunque desde 1992, con las conmemoraciones de la Conquista, muchos países de América Latina, incluyendo a México, modificaron sus constituciones políticas y se plasmó que somos un país multicultural, no hay, sin embargo, legislaciones ni reglamentaciones adecuadas para llevarlo a la práctica, ni políticas públicas que sean coherentes.

Necesitamos políticas públicas que fomenten el desarrollo local y la articulación de conocimiento científico con el tradicional en sistemas locales de innovación. Esto puede ocurrir en casos de explotación forestal, agricultura, pesca, restauración de ecosistemas. En ellas debe tomarse en cuenta a la gente que vive en ese lugar.

Los conocimientos tradicionales y locales han probado ser efectivos desde hace siglos. Hay diversidad de formas de generar conocimientos y, por tanto, una variedad de maneras en los éstos deberían ser evaluados. En filosofía lo llamamos pluralismo epistemológico, quiere decir que se reconoce que hay distintas formas de producir conocimiento: la realidad y el mundo pueden ser conocidos de distintas maneras y todas son legítimas.

El portal compartiendo saberes reúne conocimientos tradicionales documentados por medio de los grupos de trabajo que se han formado en el seminario. Se analizan, por ejemplo, las características del saber, las prácticas y las tecnologías pesqueras y acuícolas de la presa El Tejocotal, en Hidalgo, o cómo proteger y cultivar la medicina tradicional mexicana, tomando en cuenta los recursos terapéuticos y alimenticios de las plantas del lugar.

(...) hay farmacéuticas trasnacionales que saben del conocimiento tradicional sobre plantas medicinales y se ahorran millones de dólares en investigación simplemente por ir a comunidades a preguntar a curanderos qué tipo de hierbas utilizan para tal o cual padecimiento. Detectan dónde pueden encontrar determinados recursos que posteriormente son explotados comercialmente sin retribuir a las comunidades poseedoras de ese saber.

En otros países se han revertido patentes a empresas, porque se ha demostrado que estaban basadas en conocimiento tradicional, y una de las condiciones para otorgar una es que sea resultado de una investigación original y novedosa.

En México es necesario, entre otros factores, mejorar el sistema de educación desde el nivel básico para que se fomente una conciencia de que somos un país multicultural y propicie una actitud respeto a la diversidad cultural y el reconocimiento de que ese conocimiento puede generar una riqueza económica y social.²

Derivado de lo anterior, uno de los objetivos del presente decreto radica en otorgar a la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, a efecto Implementar las acciones tendientes a la conservación y protección de los conocimientos tradicionales de los pueblos y comunidades indígenas; así como llevar el Registro Nacional de los Conocimientos Tradicionales de los Pueblos Indígenas, ello a través de la reforma a la Ley de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los

Pueblos Indígenas así como con la creación de una Ley de Conservación y Protección de los Conocimientos Tradicionales de los Pueblos Indígenas.

Con dicha reforma se plantean los objetivos siguientes:

- 1) Reconocer el valor intrínseco de los conocimientos tradicionales, en particular, su valor social, espiritual, económico, intelectual, científico, ecológico, tecnológico, comercial y educativo.

2) Dar seguridad, transparencia, y comprensión y respeto en las relaciones entre los titulares de conocimientos tradicionales, por un lado, y los miembros de los círculos académicos, comerciales, educativos y demás usuarios de conocimientos tradicionales, por otro.

3) Promover el respeto de los sistemas de conocimientos tradicionales, así como de la dignidad, la integridad cultural y los valores intelectuales y espirituales de los titulares de conocimientos tradicionales que preservan y mantienen esos sistemas, y de la contribución que han realizado esos conocimientos tradicionales a la conservación del medio ambiente, a la seguridad alimentaria y a la agricultura sostenible, así como al avance de la ciencia y la tecnología.

4) Fomentar la utilización de los conocimientos tradicionales para el desarrollo de los pueblos indígenas, reconociéndolos como un activo perteneciente a sus titulares.

5) Promover la creación y la ampliación de oportunidades comerciales para los productos genuinamente derivados de los conocimientos tradicionales de los pueblos y comunidades indígenas.

6) Contribuir a que los pueblos y comunidades indígenas titulares de los conocimientos tradicionales, se vean recompensados por sus aportaciones que realicen al avance de la ciencia y de las artes aplicadas.

7) Proteger las creaciones e innovaciones que deriven de los conocimientos tradicionales de los pueblos y comunidades indígenas.

8) Promover el acceso a los conocimientos tradicionales y difusión de los mismos en condiciones justas y equitativas, en interés del público general.

9) Impedir la apropiación indebida de los conocimientos tradicionales de los pueblos y comunidades indígenas y otros actos comerciales desleales.

10) Promover la distribución justa y equitativa de los beneficios monetarios y de otro tipo que se deriven del uso de los conocimientos tradicionales de los pueblos y comunidades indígenas.

11) Admitir que los sistemas de conocimientos tradicionales constituyen marcos de innovación permanente y de vida intelectual y creativa propias de los pueblos y comunidades indígenas.

12) Fomentar la utilización de los conocimientos tradicionales para el desarrollo de los pueblos y comunidades, reconociéndolos como un activo perteneciente a sus titulares.

13) Promover la creación y la ampliación de oportunidades comerciales para los productos genuinamente derivados de los conocimientos tradicionales; y

14) Restringir la concesión, el registro y el ejercicio de derechos de propiedad intelectual sin validez legal sobre conocimientos tradicionales de los pueblos y comunidades indígenas.

Asimismo con la creación de la Ley de Conservación y Protección de los Conocimientos Tradicionales de los Pueblos Indígenas, se pretende llevar un registro nacional de los mismos, a efecto de que tengan una protección efectiva así como un control sobre los conocimientos tradicionales existentes en el país.

También se regula los contratos, que los pueblos o comunidades indígenas pueden celebrar con terceros, a efecto de que se exploten, usen o aprovechen los conocimientos tradicionales, la forma de hacerlo así como los recursos económicos que los pueblos indígenas obtendrán.

Se contempla además las sanciones en que incurran los particulares que utilicen los conocimientos tradicionales sin el permiso o autorización de los pueblos o comunidades indígenas, de aquellos que se hallen debidamente registrados.

Por último, y derivado de la reforma a la Ley Orgánica de la Administración Pública Federal, publicada en el Diario Oficial de la Federación el día tres (03) de enero de dos mil trece (2013), específicamente, en su artículo 26, desapareció la Secretaría de la Reforma Agraria, para dar paso a la Secretaría de Desarrollo Agrario, Territorial y Urbano.

En ese sentido, la Ley de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, en su artículo 6, sigue contemplando a la Secretaría de la Reforma Agraria, como integrante de la junta de gobierno de la comisión, por lo que, para armonizar el sistema normativo del país, otro de los objetivos del presente decreto, radica en reformar el inciso L) fracción II, del artículo 6 de la Ley de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, a efecto de que se establezca que será la Secretaría de Desarrollo Agrario, Territorial y Urbano y no la Secretaría de la Reforma Agraria, integrante de la Junta de Gobierno, ello para que exista concordancia con la reforma a la Administración Pública Federal de dos mil trece (2013).

Con base en lo anteriormente expuesto, y con fundamento en el artículo 71, fracción II de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, me permito someter a consideración de este honorable Congreso de la Unión la siguiente iniciativa de

Decreto que crea la Ley de Conservación y Protección de los Conocimientos Tradicionales de los Pueblos Indígenas; y adiciona las fracciones XXX y XXXI al artículo 2 y reforma el inciso L) de la fracción II del artículo 6 de la Ley de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas

Artículo Primero. Se crea la Ley de Conservación y Protección de los Conocimientos Tradicionales de los Pueblos Indígenas, para quedar de la manera siguiente:

Título único

Capítulo primero

Disposiciones Preliminares

Artículo 1. La presente ley es de orden público e interés social y tienen por objeto conservar y proteger los conocimientos tradicionales de los pueblos y comunidades indígenas asentados en el territorio nacional.

Artículo 2. Los fines de la presente ley son:

- a) Reconocer el valor intrínseco de los conocimientos tradicionales, en particular, su valor social, espiritual, económico, intelectual, científico, ecológico, tecnológico, comercial y educativo.
- b) Dar seguridad, transparencia, y comprensión y respeto en las relaciones entre los titulares de conocimientos tradicionales, por un lado, y los miembros de los círculos académicos, comerciales, educativos y demás usuarios de conocimientos tradicionales, por otro.
- c) Promover el respeto de los sistemas de conocimientos tradicionales, así como de la dignidad, la integridad cultural y los valores intelectuales y espirituales de los titulares de conocimientos tradicionales que preservan y mantienen esos sistemas, y de la contribución que han realizado esos conocimientos tradicionales a la conservación del medio ambiente, a la seguridad alimentaria y a la agricultura sostenible, así como al avance de la ciencia y la tecnología.
- d) Fomentar la utilización de los conocimientos tradicionales para el desarrollo de los pueblos indígenas, reconociéndolos como un activo perteneciente a sus titulares.

- e) Promover la creación y la ampliación de oportunidades comerciales para los productos genuinamente derivados de los conocimientos tradicionales de los pueblos y comunidades indígenas.
- f) Contribuir a que los pueblos y comunidades indígenas titulares de los conocimientos tradicionales, se vean recompensados por sus aportaciones que realicen al avance de la ciencia y de las artes aplicadas.
- g) Proteger las creaciones e innovaciones que deriven de los conocimientos tradicionales de los pueblos y comunidades indígenas.
- h) Promover el acceso a los conocimientos tradicionales y difusión de los mismos en condiciones justas y equitativas, en interés del público general.
- i) Impedir la apropiación indebida de los conocimientos tradicionales de los pueblos y comunidades indígenas y otros actos comerciales desleales.
- j) Promover la distribución justa y equitativa de los beneficios monetarios y de otro tipo que se deriven del uso de los conocimientos tradicionales de los pueblos y comunidades indígenas.
- k) Admitir que los sistemas de conocimientos tradicionales constituyen marcos de innovación permanente y de vida intelectual y creativa propias de los pueblos y comunidades indígenas.
- l) Fomentar la utilización de los conocimientos tradicionales para el desarrollo de los pueblos y comunidades, reconociéndolos como un activo perteneciente a sus titulares.
- m) Promover la creación y la ampliación de oportunidades comerciales para los productos genuinamente derivados de los conocimientos tradicionales.
- n) Restringir la concesión, el registro y el ejercicio de derechos de propiedad intelectual sin validez legal sobre conocimientos tradicionales de los pueblos y comunidades indígenas.

Artículo 3. Para efectos de esta ley se entenderá por:

- I.** Derechos humanos: como el conjunto de libertades, facultades, instituciones y principios básicos con los que cuenta el ser humano por su simple condición natural de existir.
- II.** Pueblos indígenas: son aquellos que desciende de poblaciones que habitaban en el territorio actual del país al iniciar la colonización y que conservan sus propias instituciones sociales, económicas, culturales y políticas o parte de ellas.
- III.** Comunidades indígenas: aquéllas que formen una unidad social, económica y cultural, asentada en un territorio y que reconocen autoridades propias de acuerdo a sus usos y costumbres.
- IV.** Conocimientos tradicionales: conjunto acumulado de saber teórico, experiencias, aptitudes, expresiones, representaciones y prácticas que se desarrollan, mantienen y transmiten de generación en generación en el seno de los pueblos indígenas y que a menudo forman parte de su identidad cultural o espiritual.
- V.** Conservación: mantener o cuidar la permanencia y continuidad de los conocimientos tradicionales de los pueblos indígenas.
- VI.** Protección: Defender o resguardar los conocimientos tradicionales de los pueblos indígenas.
- VII.** Comisión: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.

VIII. Contrato: Contrato de Explotación, uso o aprovechamiento que el pueblo o comunidad indígena celebre con particulares, con la finalidad de autorizar el uso, aprovechamiento u explotación de un conocimiento tradicional.

Artículo 4. Corresponde a la Comisión el cumplimiento de los objetivos y fines que se encuentran consignados en la presente ley.

Artículo 5. Los conocimientos tradicionales forman parte del patrimonio cultural de los pueblos y comunidades indígenas.

Artículo 6. Por ser parte de su patrimonio cultural, los conocimientos tradicionales de los pueblos y comunidades indígenas son inalienables e imprescriptibles y no serán motivo de apropiación por parte de personas físicas o morales.

Capítulo Segundo

De la protección y registro de los Conocimientos Tradicionales de los Pueblos Indígenas.

Artículo 7. La Comisión de encargará de proteger los conocimientos tradicionales que se manifiestan en muy diversos aspectos de la vida social, como son: el medio ambiente, la propiedad intelectual, la cultura, la economía, el desarrollo, la salud, la alimentación, es decir, que están presentes cotidianamente en la vida de los pueblos indígenas.

Artículo 8. A efecto de proteger los conocimientos tradicionales de los pueblos indígenas, la Comisión llevará un Registro Nacional de Conocimientos Tradicionales de los Pueblos Indígenas.

Artículo 9. El Registro Nacional de Conocimientos Tradicionales de los Pueblos Indígenas, tendrá los principios siguientes:

a) Publicidad: se presume que toda persona está enterada del contenido de los registros, es decir, nadie puede alegar ignorancia o desconocimiento del contenido de los registros.

b) Legitimación: el contenido de los registros, es cierto y produce todos sus efectos mientras que estas no sean anuladas o rectificadas.

c) Oponibilidad: es impedir que se registren derechos que se opongan o que puedan resultar incompatibles con otro derecho previamente inscrito; aunque el derecho que trata de inscribir sea de fecha anterior al derecho inscrito.

d) De buena fe: se busca proteger los actos jurídicos que se hayan producido confiando en el contenido del registro.

Artículo 10. Los pueblos indígenas, a través de sus órganos de representación, podrán solicitar el Registro de aquellos conocimientos tradicionales que así lo deseen.

Artículo 11. Las solicitudes de Registro que se hagan deberán de contener, los datos siguientes:

a) Nombre del pueblo indígena solicitante.

b) Nombre o nombres del órgano de representación del pueblo indígena.

c) Señalar el tipo de conocimiento a registrar, ya sea de tipo cultural, económico, intelectual, del medio ambiente, de la salud, de la alimentación, del desarrollo o de cualquier otro que sea propio de los conocimientos tradicionales.

d) Descripción precisa y clara del conocimiento a registrar; así como su uso.

e) Acuerdo del pueblo indígena en el que autorizan el registro del conocimiento tradicional.

f) En caso de que, el conocimiento tradicional se trató de algún tipo de biodiversidad, plantas medicinales o aromáticas se deberá acompañar una muestra para su registro.

Artículo 12. Cuando la Comisión consideré que un conocimiento tradicional puede perderse o está siendo usado indebidamente por terceros que no sean pueblos indígenas, deberá de realizar de oficio el registro, a efecto de llevar a cabo su protección.

Artículo 13. El Registro oficioso de conocimientos tradicionales, deberá de contener los datos siguientes.

a) Nombre del pueblo o pueblos indígenas al que pertenece el conocimiento.

b) Indicar el tipo de conocimiento a registrar.

c) Descripción clara y precisa del conocimiento a registrar.

d) Indicar la necesidad que motivo el registro de oficio.

e) Señalar el uso o usos que se le da al conocimiento tradicional.

Artículo 14. Recibida la solicitud de registro, la Comisión analizará dentro del término de ocho días, que el pueblo o comunidad indígena, cumplan con los requisitos que señala para presente ley y en caso de que no lo hagan, les notificará a través de su Órgano de representación, que deberán de cumplir con la omisión dentro del plazo de cinco días posteriores a la notificación.

Artículo 15. Si el pueblo o comunidad indígena dejará de cumplir con la omisión dentro del término a que se refiere el artículo anterior, la Comisión concederá el improrrogable plazo de dos días para que cumpla con la omisión y en caso de continuar con la misma, la solicitud será desechada, previo el estudio de que no se trate de un conocimiento tradicional puede perderse o está siendo usado indebidamente por terceros que no sean pueblos indígenas, caso en el que procederá de oficio.

Artículo 16. Una vez cumplidos con todos los requisitos de la solicitud, la Comisión realizará la autorización del Registro del Conocimiento Tradicional, que contendrá los datos siguientes:

a) Número de Registro.

b) Fecha del Registro.

c) Pueblo o comunidad a la que se le autorizó.

d) Tipo y descripción.

e) Señalar el uso o usos que se le da al conocimiento tradicional.

f) Descripción de la muestra que se acompañó a la solicitud, si fuera el caso.

g) Nombre y firma del funcionario de la Comisión que autorizó el registro.

Artículo 17. Autorizado el Registro del Conocimiento Tradicional, la Comisión procederá a su resguardo y expedirá al pueblo o comunidad indígena, a través de sus órganos de representación, una copia debidamente firmada y sellada del registro, la cual podrá ser expedida las veces que la requiera el pueblo o comunidad indígena, mediando escrito de por medio.

Artículo 18. El Registro del Conocimiento Tradicional, dará al pueblo o comunidad indígena titular, el derecho exclusivo de explotarlo.

Artículo 19. Cuando los conocimientos tradicionales pertenezcan a dos o más comunidades indígenas, el Registro se hará de manera colectiva y las ganancias que pudieran generar la explotación o uso o aprovechamiento del mismo, serán repartidas de manera equitativa y en igualdad de proporción entre los pueblos o comunidades indígenas titulares.

Capítulo Tercero **De la Cancelación del Registro.**

Artículo 20. La Comisión podrá cancelar, a petición de parte o de oficio, un registro, previa audiencia de las partes, cuando:

- a) Se haya hecho con violaciones a lo dispuesto en esta ley.
- b) Cuando los datos esenciales contenidos en la solicitud sean falsos o inexactos.

Artículo 21. Las acciones de cancelación de registro podrán intentarse en cualquier momento.

Artículo 22. La solicitud de cancelación de registro, deberá de contener los datos siguientes:

- a) El número de registro.
- b) La fecha del registro.
- c) La expresión clara del motivo o motivos por lo que se solicita.
- d) La población o comunidad indígena perjudicada con la cancelación del registro.
- e) Rendir las probanzas que estime pertinentes.
- e) Nombre y domicilio del solicitante.
- f) Firmas autógrafas.

Artículo 23. Una vez recibida la solicitud la Comisión la analizará y en caso de que no cumpla con los requisitos del artículo anterior, realizará la notificación para que dentro del término de tres días se subsanen la omisión, con el apercibimiento que en caso de no hacerlo será desechada la solicitud y no podrá volver a presentarse sino hasta después de seis meses.

Artículo 24. Admitida la solicitud o suplidas sus deficiencias o cuando la Comisión actué de oficio, notificará personalmente al poblado o comunidad indígena perjudicada con la cancelación y correrá traslado con la solicitud, a efecto de que comparezca a una audiencia que se llevará a cabo dentro de los diez días siguientes a la notificación, en la que podrá contestar los motivos de la solicitud, rendir pruebas y ofrecer alegatos.

Artículo 25. El día y hora en que se lleve la audiencia a que se refiere el artículo anterior, se seguirán las reglas siguientes:

- a) Los solicitantes de la cancelación, de manera personal o a través de representante debidamente acreditado, ratificará sus escrito de solicitud y acto continuo la población o comunidad indígena, a través de sus órganos de representación, darán respuesta a los argumento de la solicitud.
- b) Se ofrecerán las pruebas que estimen pertinentes, las cuales se desahogaran en ese momento, cuando se trate de la documental, testimonial, presuncional o cualquier otra que por su propia y especial naturaleza pueda ser desahogadas en ese acto.
- c) Cuando las partes ofrezcan prueba pericial, nombrarán la ciencia o arte de que se trate, designaran perito y el cuestionario a cuyo tenor se desahogará la prueba, motivo por el cual se suspenderá la audiencia por cinco días.
- d) Reanudada la audiencia, las partes se identificaran, así como los peritos y se emitirán los dictámenes, si fueran discordantes, la Comisión nombrará un tercero, quien a la brevedad posible rendirá su dictamen correspondiente, suspendiéndose la audiencia.
- e) Agregado el dictamen pericial del tercero en discordia, la Comisión citará a la continuación de la audiencia dentro del término de tres días siguientes, a efecto de que las partes presenten alegatos y se cite a resolución.

Artículo 26 . La Comisión resolverá sobre la procedencia o no de la cancelación de registro dentro del término de diez días y la notificará personalmente a las partes, quienes podrán interponer el recurso de revisión en los términos de la presente ley.

Capítulo Cuarto De los Contratos de Explotación, Uso o Aprovechamiento.

Artículo 27. Los pueblos o comunidades indígenas titulares de un conocimiento tradicional debidamente registrado, podrá celebrar contratos de explotación, uso o aprovechamiento con terceros.

Artículo 28. Cuando el pueblo o comunidad indígena desee celebrar contrato de explotación, uso o aprovechamiento del conocimiento tradicional, deberá notificarlo por escrito a la Comisión a efecto de ésta le dé el asesoramiento respectivo y proceda a la realización del contrato.

Artículo 29. La notificación a que hace referencia el artículo anterior deberá de contener:

- a) Nombres y domicilios de los contratantes.
- b) En caso de que el pueblo o comunidad indígena contrate con un persona moral, se deberán anexar las copias certificadas con que se acredite la constitución de la misma y su representación.
- c) El tipo y descripción del conocimiento tradicional que será objeto de contrato.
- d) Especificar si será un contrato de explotación o de uso o de aprovechamiento según sea el caso.
- e) El tiempo de explotación, uso o aprovechamiento del conocimiento tradicional.
- f) La prestación económica que el pueblo o la comunidad indígena obtendrá por la celebración del contrato.

Artículo 30. Una vez recibida la notificación a que se refiere el artículo anterior, la Comisión realizará un estudio de la misma y de los documentos anexados, procediendo a la elaboración del contrato respectivo, dentro de un plano no mayor a diez días, velando en todo momento por la protección del pueblo o comunidad indígena.

Artículo 31. Al fenecer el plazo que se refiere el artículo anterior, la Comisión citará a los contratantes a una audiencia, que se realizará dentro de un término no mayor a tres días, en la cual les dará a conocer el borrador del contrato y en caso de estar de acuerdo, el mismo será firmado; a cada uno de los contratantes se les dará copia firmada y sellada, anexándose una copia al registro del conocimiento tradicional objeto del contrato.

Artículo 32. En caso de que los contratantes no estén de acuerdo con el borrador realizado por la Comisión, se integrarán las adecuaciones que las partes hagan, se integrarán al contrato y se firmará.

Artículo 33. La Comisión vigilara que en los contratos que los pueblos o comunidades indígenas celebren con motivo del presente capítulo, no exista dolo, mala fe, error, ventaja o cualquier otro que pudiese perjudicar a los pueblos y comunidades indígenas.

Artículo 34. Dentro de los contratos de explotación, uso o aprovechamiento de conocimientos tradicionales, se establecerá que la parte contratante con el pueblo o comunidad indígena, no podrá revelar los mismos sin consentimiento expreso y por escrito del pueblo o comunidad indígena.

Artículo 35. Los contratos celebrados por los pueblos o comunidades indígenas, sin realizar la notificación correspondiente a la Comisión, serán nulos de pleno Derecho y no surtirán efectos legales.

Artículo 36. Los contratos de explotación, uso o aprovechamiento de conocimientos tradicionales no podrán exceder de diez años, por lo que al finalizar dicho término se deberá de firmar nuevo contrato, con los requisitos que se establecen en el presente capítulo

Capítulo Quinto

De la Explotación, Uso o Aprovechamiento sin Consentimiento

Artículo 37. Queda prohibido a las personas físicas o morales, la explotación, uso o aprovechamiento de los conocimientos tradicionales sin el consentimiento expreso y por escrito de los pueblos o comunidades indígenas que hayan realizado el registro de los mismos.

Artículo 38. Cuando una persona física o moral realice la explotación, uso o aprovechamiento de los conocimientos tradicionales sin contar con el consentimiento del pueblo o comunidad indígena, a través del contrato a que se refiere esta ley; el pueblo o comunidad indígena podrá intentar las acciones civiles o administrativas o penales correspondientes, ello con el debido asesoramiento de la Comisión.

Artículo 39. A quienes realicen la explotación, uso o aprovechamiento de los conocimientos tradicionales sin contar con el consentimiento del pueblo o comunidad indígena, se les impondrá de tres a seis años de prisión y multa de mil a seis mil días de salario mínimo general vigente en el Distrito Federal.

Artículo 40. A quienes revelen los conocimientos tradicionales registrados, para su explotación, uso o aprovechamiento para sí o para terceros, se les impondrá de uno a tres años de prisión y multa de cinco mil a diez mil días de salario mínimo general vigente en el Distrito Federal.

Artículo 41. El ejercicio de la acción penal a que hacen referencia los dos artículos anteriores, podrá ejercitarse de manera indistinta o conjunta, por el pueblo o comunidad indígena perjudicada o por la Comisión, cuando advierta que se están vulnerando los derechos contenidos en esta ley.

Artículo 42. Ejercitada la acción penal, el Ministerio Público de la Federación tomará las medidas necesarias a efecto de impedir que se siga explotando, usando o aprovechando los conocimientos tradicionales.

Artículo 43. Con independencia de las acciones penales que contempla esta ley, los pueblos o comunidades indígenas, podrán ejercitar las acciones civiles tendientes a exigir el pago de la reparación y el pago de perjuicio. La Comisión asesorará al poblado o comunidad indígena para este efecto, cuando así lo solicite.

Artículo 44. Los Tribunales Jurisdiccionales o el Ministerio Público que conozca de asuntos con motivo de la aplicación de esta ley, deberá de realizar la suplencia de la queja a favor del poblado o comunidad indígena.

Artículo 45. Con independencia de las acciones civiles y penales contempladas, la Comisión podrá iniciar el procedimiento administrativo sancionador, en contra de las personas físicas o morales que exploten, usen o se aprovechen de los conocimientos tradicionales registrados, imponiendo multa de cinco mil hasta diez mil días de salario mínimo vigente en el Distrito Federal.

Artículo 46. Para los efectos del artículo anterior, la Comisión aplicará supletoriamente la Ley Federal de Procedimiento Administrativo, para la iniciación del procedimiento sancionador, imposición de sanciones y recursos.

Artículo 47. Cuando el conocimiento tradicional ya estuviese en el uso colectivo de las personas, los pueblos o comunidades indígenas podrán registrarlos, y el mismo seguirá siendo usado por la colectividad siempre y cuando no sea con fines de lucro, caso contrario deberán de pedir la autorización a que se refiere el presente capítulo.

Capítulo Sexto

Del Recurso de Revisión

Artículo 48. Los interesados afectados por la aplicación de la presente ley, podrán interponer el recurso de revisión o, cuando proceda, intentar la vía jurisdiccional que corresponda.

Artículo 49. El plazo para interponer el recurso de revisión será de diez días contado a partir del día siguiente a aquél en que hubiere surtido efectos la notificación de la resolución que se recurra.

Artículo 50. El escrito de interposición del recurso de revisión deberá presentarse ante la autoridad que emitió el acto impugnado y será resuelto por la misma Comisión. Dicho escrito deberá expresar:

- I.** El nombre completo de la Comisión.
- II.** El nombre del recurrente, y de la población o comunidad indígena perjudicada si lo hubiere, así como el lugar que señale para efectos de notificaciones.
- III.** El acto que se recurre y fecha en que se le notificó o tuvo conocimiento del mismo.
- IV.** Los agravios que se le causan
- V.** En su caso, copia de la resolución o acto que se impugna y de la notificación correspondiente.
- VI.** Las pruebas que ofrezca, que tengan relación inmediata y directa con la resolución o acto impugnado debiendo acompañar las documentales con que cuente, incluidas las que acrediten su personalidad cuando actúen en nombre de otro o de personas morales.

Artículo 51. La interposición del recurso suspenderá la ejecución del acto impugnado, siempre y cuando:

- I.** Lo solicite expresamente el recurrente.
- II.** Sea procedente el recurso.
- III.** No se siga perjuicio al interés social o se contravengan disposiciones de orden público.
- IV.** No se ocasionen daños o perjuicios a terceros, a menos que se garanticen éstos para el caso de no obtener resolución favorable.

V. Tratándose de multas, el recurrente garantice el crédito fiscal en cualesquiera de las formas prevista en el Código Fiscal de la Federación.

La Comisión deberá acordar, en su caso, la suspensión o la denegación de la suspensión dentro de los cinco días siguientes a su interposición, en cuyo defecto se entenderá otorgada la suspensión.

Artículo 52. El recurso se tendrá por no interpuesto y se desechará cuando:

- I. Se presente fuera de plazo.
- II. No se haya acompañado la documentación que acredite la personalidad del recurrente.
- III. No aparezca suscrito por quien deba hacerlo, a menos que se firme antes del vencimiento del plazo para interponerlo.

Artículo 53. Se desechará por improcedente el recurso:

- I. Contra actos que sean materia de otro recurso y que se encuentre pendiente de resolución, promovido por el mismo recurrente y por el propio acto impugnado.
- II. Contra actos que no afecten los intereses jurídicos del promovente.
- III. Contra actos consumados de un modo irreparable.
- IV. Contra actos consentidos expresamente.
- V. Cuando se esté tramitando ante los tribunales algún recurso o defensa legal interpuesto por el promovente, que pueda tener por efecto modificar, revocar o nulificar el acto respectivo.

Artículo 54. Será sobreseído el recurso cuando:

- I. El promovente se desista expresamente del recurso.
- II. El agraviado fallezca durante el procedimiento, si el acto respectivo sólo afecta su persona.
- III. Durante el procedimiento sobrevenga alguna de las causas de improcedencia a que se refiere el artículo anterior.
- IV. Cuando hayan cesado los efectos del acto respectivo.
- V. Por falta de objeto o materia del acto respectivo.
- VI. No se probare la existencia del acto respectivo.

Artículo 55. La autoridad encargada de resolver el recurso podrá:

- I. Desecharlo por improcedente o sobreseerlo.
- II. Confirmar el acto impugnado.
- III. Declarar la inexistencia, nulidad o anulabilidad del acto impugnado o revocarlo total o parcialmente.

IV. Modificar u ordenar la modificación del acto impugnado o dictar u ordenar expedir uno nuevo que lo sustituya, cuando el recurso interpuesto sea total o parcialmente resuelto a favor del recurrente.

Artículo 56. La resolución del recurso se fundará en derecho y examinará todos y cada uno de los agravios hechos valer por el recurrente teniendo la Comisión la facultad de invocar hechos notorios; pero, cuando uno de los agravios sea suficiente para desvirtuar la validez del acto impugnado bastará con el examen de dicho punto.

Artículo 57. No se podrán revocar o modificar los actos administrativos con motivo de la aplicación de esta ley en la parte no impugnada por el recurrente.

La resolución expresará con claridad los actos que se modifiquen y si la modificación es parcial, se precisará ésta.

Artículo Segundo. Se adicionan las fracciones XXX y XXXI al artículo 2 y se reforma el inciso I) de la fracción II, del artículo 6 de la Ley de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, para quedar de la manera siguiente:

Artículo 2. La Comisión tiene como objeto orientar, coordinar, promover, apoyar, fomentar, dar seguimiento y evaluar los programas, proyectos, estrategias y acciones públicas para el desarrollo integral y sustentable de los pueblos y comunidades indígenas de conformidad con el artículo 2º de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, para lo que tendrá las siguientes funciones:

De la I a XIX. (...)

XXX. Implementar las acciones tendientes a la conservación y protección de los conocimientos tradicionales de los pueblos y comunidades indígenas, en términos de esta Ley y de la Ley de Conservación y Protección de los Conocimientos Tradicionales de los Pueblos Indígenas.

XXXI. Llevar el Registro Nacional de los Conocimientos Tradicionales de los Pueblos Indígenas.

Artículo 6. La Junta de Gobierno estará integrada por:

I. (...)

II. El titular de cada una de las siguientes Secretarías de Estado:

a) a k) (...)

l) Desarrollo Agrario, Territorial y Urbano;

m) (...)

Artículos Transitorios

Primero. El presente decreto entrará en vigor el día siguiente al de su publicación en el Diario Oficial de la Federación.

Segundo. La Junta de Gobierno de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, dentro del plazo de sesenta días realizará las adecuaciones necesarias a los Estatutos Orgánicos de la Comisión, a efecto de cumplir con el presente decreto.

Notas

1 González Galván, Jorge Alberto, Cuestiones Constitucionales, Revista Mexicana de Derecho Constitucional, Instituto de Investigaciones Jurídicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

2 Olivé, León, La Jornada, 11 de septiembre de 2013, México, página 2.

En México, Distrito Federal, a cuatro de marzo de dos mil catorce.

Diputada María del Carmen Martínez Santillán (rúbrica)

El Seminario de Investigación sobre Sociedad del Conocimiento y Diversidad Cultural de la UNAM, representado a través de su director el Dr. León Olivé Morett, envía una carta a la diputada expresando el interés del seminario en aportar elementos que impulsen iniciativas y políticas públicas respetuosas de los derechos humanos de los pueblos y comunidades originarias del país y que protejan el conocimiento tradicional.



Acuse

Seminario de Investigación sobre Sociedad
del Conocimiento y Diversidad Cultural
OFICIO No. SSCyDC /035/2014

Dip. María del Carmen Martínez Santillán
Grupo Parlamentario del Trabajo
H. Cámara de Diputados
PRESENTE

Me refiero al proyecto de Decreto que expide la Ley de Conservación y Protección de los Conocimientos Tradicionales, y Reforma los artículos 2º y 6º de la Ley de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, y que Usted tuvo a bien presentar.

Sobre el particular le menciono que entre los objetivos del Seminario de Investigación sobre Sociedad del Conocimiento y Diversidad Cultural de la UNAM, está el realizar transferencia de conocimientos y proponer mecanismos para fomentar y garantizar la protección intelectual de conocimientos tradicionales en México, así como realizar talleres, cursos, diplomados y ofrecer asesorías, encaminados al fortalecimiento del conocimiento tradicional y la diversidad cultural, por lo antes mencionado le hago las siguientes consideraciones respecto a la iniciativa:

En el artículo 1º, se dice que la ley tiene por objeto conservar y proteger los conocimientos tradicionales de los pueblos y comunidades indígenas asentados en el territorio nacional. La iniciativa debe tener también como objeto el reconocimiento y la salvaguarda de los conocimientos tradicionales. Es una prioridad que se reconozcan a los pueblos y comunidades indígenas como titulares de los derechos y que se lleve a cabo una reforma a las leyes de propiedad intelectual que den este reconocimiento para lograr una efectiva protección. Existen muchas prácticas que involucran el conocimiento tradicional que están en riesgo, es necesaria su recuperación y salvaguarda mediante el reconocimiento jurídico de las comunidades como las detentadoras y propietarias de dicho conocimiento y de su protección por medio a través de políticas públicas.

En relación al artículo 2º, uno de los fines al que debe contribuir la ley, es garantizar el consentimiento fundamentado previo para el acceso al conocimiento tradicional, su uso y la divulgación de la información sobre el mismo. En este artículo debe quedar plasmado el derecho a la consulta respecto a la legislación, políticas públicas y cualquier uso relacionado con el conocimiento tradicional.

En el artículo 3º, en la definición de conocimientos tradicionales, se deben incorporar como elementos que conforman el conocimiento tradicional los valores que sustentan la forma de ver y vivir el mundo desde la cosmovisión de los pueblos y comunidades indígenas.

1



En el artículo 5º se menciona que los conocimientos tradicionales forman parte del patrimonio cultural de los pueblos y comunidades indígenas, el patrimonio y la propiedad sólo son una parte de los derechos bioculturales. Debe hacerse explícito que el conocimiento tradicional es parte de estos derechos bioculturales.

En el artículo 9º se crea el Registro Nacional de Conocimientos Tradicionales, es importante que se establezcan reglas claras sobre el consentimiento fundamentado previo, las formas que tendrán las condiciones acordadas entre los titulares de los derechos y la Comisión, y dar la posibilidad de registrar conocimiento que se mantenga bajo normas de confidencialidad. El registro más que garantizar la publicidad que puede dar lugar a la apropiación ilícita del conocimiento, debe garantizar la protección del conocimiento.

En el artículo 10º se menciona que los pueblos indígenas a través de sus órganos de representación podrán solicitar el Registro de los conocimientos tradicionales que deseen. El artículo debe incluir a las autoridades comunitarias además de a los órganos de representación, esta misma observación aplica para el artículo 11, inciso b).

El artículo 11, inciso e) menciona que se debe presentar el Acuerdo del pueblo indígena en el que autorizan el registro del conocimiento tradicional. Lo que se debe establecer es la presentación del acta de asamblea debidamente firmada tanto por las autoridades, como por los integrantes del pueblo o comunidad que de transparencia al acto. Se debe establecer también en la ley las características que debe cumplir la asamblea para garantizar que no se realicen con dolo y mala fe.

Los artículos 12 y 13 son graves como están planteados ya que violan los derechos de los titulares a la consulta y al consentimiento fundamentado previo. Lo que se debe de hacer es imponer una sanción por contravenir la ley cuando se esté usando indebidamente el conocimiento por terceros.

El artículo 18 menciona que el "Registro del Conocimiento Tradicional, dará al pueblo o comunidad indígena titular, el derecho exclusivo de explotarlo" no se puede basar la protección del conocimiento tradicional sólo considerándolo un derecho exclusivo de explotación, porque entonces se convierte un conocimiento ancestral y detentado colectivamente en una mercancía. El registro debe servir para garantizar el uso, transmisión generacional, salvaguarda y protección del conocimiento tradicional y dar elementos para sancionar la apropiación ilegal, el uso indebido y la privatización del conocimiento tradicional.

Por su parte en el artículo 19 se dice "cuando los conocimientos tradicionales pertenezcan a dos o más comunidades indígenas, el Registro se hará de manera colectiva y las ganancias que pudieran generar la explotación o uso o aprovechamiento del mismo, serán repartidas de manera equitativa y en igualdad de proporción entre los pueblos o comunidades indígenas titulares", nuevamente se está viendo al conocimiento tradicional únicamente como mercancía, la ley no explica el procedimiento para garantizar un acuerdo común y apegado a derecho para conservar el conocimiento tradicional y evitar conflictos intercomunitarios o entre comunidades. En este último aspecto es fundamental que la ley contemple mecanismos de solución de controversias y de reparto justo de beneficios.

En relación con la cancelación del registro establecido en el artículo 20 se debe establecer el supuesto de violación a derechos humanos, así como la posibilidad de cancelar el registro si puede poner en riesgo la integridad de las comunidades.

Todo el Capítulo Cuarto viola los derechos humanos de los pueblos y comunidades indígenas al obligarlos al registro para poder celebrar contratos, además que deja un vacío en cuanto a quién representa al pueblo y comunidad en el contrato, como se garantiza el derecho a la consulta y al consentimiento fundamentado previo, y se establecen plazos no corresponden a los tiempos y formas de organización de los pueblos y comunidades indígenas.

Los artículos 38 y 39 requieren una mayor clarificación de no hacerlo se va a criminalizar a los propios pueblos y comunidades que hacen uso de sus conocimientos. Por otra parte para que esta ley tenga efectividad es necesario realizar la reforma a las leyes de propiedad intelectual así como al código penal. Es importante darle a la Comisión Nacional para el Desarrollo de Pueblos Indígenas un carácter de Secretaría de Estado y dotarla de recursos y personal técnico y administrativo suficiente para implementar esta ley.

Por último, es importante garantizar el derecho a la consulta a los pueblos y comunidades indígenas respecto a esta iniciativa de ley, con esto no sólo se dará cumplimiento a la constitución y los tratados internacionales, también estamos seguros que en los foros de consulta la iniciativa se enriquecerá con las aportaciones de los titulares del conocimiento tradicional.

Desde el Seminario de Investigación sobre Sociedad del Conocimiento y Diversidad Cultural que dirijo estamos abiertos a ofrecer apoyo y abrir al diálogo y el análisis estos temas.

Sin más por el momento agradezco la atención que sirva a dar a la presente y le envío saludos cordiales.

CORDIALMENTE,
"POR MI RAZA HABLARÁ EL ESPÍRITU"
Ciudad Universitaria, D. F., a 09 de Junio 2014



Dr. León Olivé Morett
El Director del Seminario

Seminario de Investigación sobre Sociedad del Conocimiento y Diversidad Cultural.
Secretaría de Desarrollo Institucional. Universidad Nacional Autónoma de México
Cerro del agua #120. Col. Romero de Terreros, C.P. 04310 Coyoacán. Tel. 5658 5650 ext. 601

C.c.p. Dip. Eufrosina Cruz Mendoza. Comisión de Asuntos Indígenas de la H. Cámara de Diputados
Dip. Josefina García Hernández. Comisión de Asuntos Indígenas de la H. Cámara de Diputados
Dip. Vicario Portillo Martínez. Comisión de Asuntos Indígenas de la H. Cámara de Diputados
Dip. Juan Luis Martínez Martínez. Comisión de Asuntos Indígenas de la H. Cámara de Diputados