



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ANTROPOLOGÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ANTROPOLÓGICAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES SOCIALES
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES - MORELIA

Entretejiendo voces e hilvanando reflexiones en contextos de desigualdad. El caso de las artesanas textiles de Hueyapan, Puebla y diseñadoras de moda. Una mirada desde la Antropología del Diseño y los Fashion Studies.

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

PRESENTA:
ROBERTO GONZÁLEZ RODRÍGUEZ

TUTOR: DRA. MERCEDES MARTÍNEZ
GONZÁLEZ
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS
SUPERIORES - MORELIA

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR: Dra. Diana Isabel Mejía Lozada (UV); Dra. Amalia Ramírez Garayzar (UIIM); Dra. Mónica Chávez González (ENES-Morelia); Dr. Orlando Aragón Andrade (ENES-Morelia).

MORELIA, MICHOACÁN, DICIEMBRE, 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

al quehacer textil y las manos involucradas en el proceso

a Emilio

a Pilar y Roberto

Agradecimientos:

Si bien esta tesis se terminó de escribir a principios del 2020, inició en los pasillos de Ciudad Universitaria cuando mamá estudiaba su maestría, misma que tuvo que verse interrumpida ante mi inminente llegada al mundo. 32 años después me encuentro dando continuidad al camino heredado. De tal modo que, este trabajo es resultado de un proceso de aprendizaje en comunidad, un homenaje y agradecimiento a todos aquellos, ancestros y mentores involucrados en mi formación tanto humana como académica.

Este trabajo además de traer nuevas experiencias, horizontes y personas, también atrajo nuevas pasiones para seguir investigando y cuestionando. Agradezco en primer lugar a la vida, que en sus ciclos me ha permitido entrecruzar palabras y caminos con Beti, Paula, Victoria y todas las integrantes de Sitaltsin; A Lila Ceballos por permitirme adentrar en su mundo, visión y formación; a Emilia por compartir su mirada crítica y ampliar mis horizontes, a Hueyapan, Puebla, la comunidad a quien este trabajo le debe su existencia.

Gracias a la Escuela Nacional de Estudios Superiores y a Morelia por cobijarme en sus instalaciones y hacerme sentir como en casa, en especial a Sue Meneces, Lorena Ojeda, José Luis Punzo, Gerardo Hernández, Eva Garrido y Tamara Martínez de quienes disfrute aprehender y aprender, compartir las aulas con ustedes ha sido un placer. Agradezco a Bossco, Katy, Pahko, Lenny, Daniel Vargas, Alejandro Pérez, Nuri, Hernán, Luz, Liz, Ariel y a todos aquellos miembros de la comunidad UNAM/ENES que hacen más amena la vida dentro y fuera de lo académico. Así mismo a mis compañeros Nalle, Abel, Adri, Ariana, Dianis y Alice, aprovecho también para mencionar a Martha González, celebro el cruce de caminos, las chelas, las sonrisas y la oportunidad de crecer, aprender y colaborar amablemente.

Gracias de manera especial a Orlando Aragón y Mónica Chávez por su visión crítica, sus aportaciones a mi trabajo y su apoyo en todo momento. También agradezco a Amalia Garayzar por invitarme al "Seminario de textiles mexicanos" y por su obra que fue de gran aporte, al igual que sus palabras. En especial agradezco a Mercedes Martínez, admiro tu entrega, compromiso y el apoyo indiscutible, gracias por incluso creer más en mi trabajo, por compartir tu tiempo, por confiar en lo que hago, como todas mis mentoras (Diana Mejía, Estela Casados) tomo y replico su luz y ejemplo como académicas y personas, gracias infinitas.

Por otra parte, agradezco al Seminario de Estudios de Indumentaria y Modas en México (SEIMM) por aceptarme como miembro, Julieta, Martha, Cristina, Claudia Tania, Brenda, Vero, y todas quienes hacen parte del seminario. Gracias por sus aportaciones y críticas a este trabajo, además de el placer de discutir cada 15 días temas afines, que continúan sumando a mi formación. Por otra parte, a la distancia agradezco a Ariadna Solís y Kateri Becerra, a quienes admiro por sus saberes compartidos, gracias por ampliar mi mirada y compartir entre chismes y risas, nuevos conocimientos así como nuestra pasión por el trabajo artesanal y en especial el textil.

Por último, agradezco de manera infinita el placer que brinda ser docente, gracias a todos aquellos que han compartido aulas conmigo, en especial a los alumnos de la Lic. en Arte y Diseño y la Lic. en Estudios Sociales, con quienes tuve oportunidad de copartir parte del trabajo de campo, su experiencia y aportes a este trabajo son invaluable, gracias por abrir y apuntalar otros enfoques. Espero haber aportado de manera satisfactoria a su formación.

Agradecer también a toda la comunidad de la Universidad Nacional de Colombia que me dio cobijo, gracias a la Fam. Salas Ríos y la Fam. Gallego por darme asilo y a toda la bandita antropológica de Colombia, Harri, Juli, Malva, Daniela y Stef, gracias por los momentos.

Finalmente este camino nunca será transitable sin mi familia, Oz, Xime, Amaila (vv), Celina (pali), Mariana, Lorena, Pao, Cibe, Paoli, Mara, Kimi, Huetzin, Pompín, Ale Mendez, gracias (a sus familias también) infinitas por ser un punto indiscutible de apoyo, admiración, confianza y cariño.

Finalmente no quedará más que agradecer a la antropología, que en sus andares me ha brindado el privilegio de ampliar mi formación, gracias a la posibilidad de realizar esta labor desde la educación pública y gratuita. Todo esto no habría sido posible sin el apoyo de las becas otorgadas por del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT), la unidad de posgrados de la UNAM y el Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) de la UNAM con clave IN406219. Agradezco a la DGAPA-UNAM la beca para la obtención de grado recibida.

Puebla, Enero 2020

Tabla de contenido

Introducción	6
Capítulo I. Bocetos, hacia una confección de la Moda e Indumentaria Mexicana	15
1.1 Arte popular, artesanía y diseño, la situación del artesanado	15
1.2 Registro y confección. Algunos aspectos metodológicos	26
1.3 Moda, un concepto multisituado y polisémico.....	36
1.4 Los estudios de la Moda e indumentaria en México.....	41
1.5 La moda mexicana, entre tradición y vanguardia.	46
Capítulo II. Muchas manos, un solo objeto. La Historia de vida de un objeto de Moda: El mundo de la diseñadora.	55
2.1 Legitimidad y formación de conocimiento.....	63
2.1.2 Todo comienza en el estudio... ..	73
2.2 De Carla Fernández a Artificia	79
2.2.1 Entretejando Voces	82
2.2.2 Aisaid Marquez y MyM Organics. De raíces y migraciones	92
2.2.3 Emprendiendo desde el privilegio, Diseñadoras A y B.....	96
Capítulo III. El Mundo del artesano	99
3.1 El primer contacto, la Sierra Norte de Puebla y sus contrastes.....	102
3.1.1 Hueyapan, Sobre el agua o río grande	105
3.2 Hueyapan, 10 años después	109
3.3 La Fiesta de la tradición – la fiesta de la modernidad, Santa Filomena y San Andrés.....	112
3.3.1 Santa Filomena o Xochitlcutzintzin, la que nos enseñó a tejer.....	113
3.4 Saberes, técnica y herencias	123
3.4.1 De raíces, tierras y bichos. El teñido, el hilado y otros saberes	131
3.4.2 Saberes, técnica y herencias	136
3.4.3 El cuerpo es el taller, técnica, habilidad y saberes colectivos	138
Capítulo IV. El mundo del consumidor	142
4.1 Consumidores, entre el #ViernesTradicional y la Moda consciente.....	145
4.2 El futuro está hecho a mano, con manos que no son las mías.....	150
4.3 Bazares, espacios digitales y alternativos.....	157
Consideraciones finales. Hilvanando reflexiones en contextos de desigualdad.	166
Bibliografía	177
Anexo	186

Introducción

México está de Moda

Cae la tarde, no hago nada más que sentarme en cualquier sofá de la sala, hago *scrolling*¹ en mi cuenta de *Instagram*, al mismo tiempo veo en *Youtube* la última pasarela de *Yakampot* y *Lydia Lavín* en el *Mercedes-Benz Fashion Week México*. El interés que he tenido tanto por la moda como por la indumentaria tradicional ha convocado a que los algoritmos jueguen a mi favor -o al de los intereses comerciales de otros- así que, no es de sospechar que entre mi subir y bajar en la pantalla aparezca publicidad de marcas, diseñadores o ropa, todas mantienen una característica en común, lo etnofashion, la moda étnica, lo “hecho a mano y con el corazón”, las “técnicas ancestrales mezcladas con la innovación”, “nuestra raíz mexicana”². Si hiciera un listado de marcas, diseñadores y perfiles que hacen gala de la indumentaria tradicional mexicana en contextos cotidianos y contemporáneos, seguramente tendría una lista amplia de perfiles, no sólo de diseñadores, marcas de ropa, o movimientos que buscan “rescatar lo mexicano”, sino también de usuarios. Basta con seguir los *hashtags*³ entre los que destacan #ViernesTradicional (48,009 publicaciones), #ArteTextil (63,043 publicaciones), #ModaMexicana (272,959 publicaciones), #Mexicandesigners (10,789 publicaciones) #hechoenmexico (1,870,137 publicaciones) #hechoamano #handmade #Artesania (1,451,167 publicaciones)⁴ #manosmexicanas (91,344 publicaciones) #thefutureishandmade (5,141 publicaciones), la combinación e inclusión de éstos como

¹ Desplazar con los dedos de arriba a bajo para navegar por alguna aplicación (Facebook, Instagram, Twitter, entre otras) en cualquier dispositivo móvil sin necesidad de estar prestando completa atención, simplemente una vista rápida.

² Frases recolectadas de algunas descripciones que forman parte de publicaciones de diferentes perfiles que exponen mediante fotografías piezas, diseños y conjuntos, como parte de la colección de diseñadores o marcas de ropa.

³ El *hashtag* o *etiqueta* es una cadena de caracteres formada por una o varias palabras concatenadas y precedidas por una almohadilla o numeral (#). Es, por lo tanto, una etiqueta de metadatos precedida de un carácter especial con el fin de que tanto el sistema como el usuario la identifiquen de forma rápida. Se usa en servicios web tales como Twitter, Telegram, Facebook, Google+, Instagram, entre otros o en mensajería basada en protocolos IRC para señalar un tema sobre el que gira cierta conversación o bien en combinación para hacer referencia a diversidad de temas a través de un mismo objeto o publicación.

⁴ Estos tres términos pueden o no, hacer referencia a elementos de Moda e indumentarias. Más bien, es la combinación de palabras la que permite hacer un acopio de elementos mucho mayor.

parte de la descripción de una prenda, indumentaria, accesorio u objeto de moda, hacen posible que su difusión sea mucho mayor o bien, que se enmarque en un conjunto particular que entenderemos como *Ethno Fashion*, *Ethnic Fashion*⁵ o *Moda étnica*.

Aunque más adelante se hablará con detenimiento en torno a los usos, funciones y constructos que implica la Moda, cabe hacer mención que la inclusión y uso de prendas, accesorios e indumentaria que combinen rasgos tradicionales e indígenas con la tendencia contemporánea dentro del escenario de las pasarelas de la Moda occidental, ya sea como *Avant Garde*⁶ o *Haute Couture*⁷, según Bonnie English (2013:125), fue introducida durante la década de los años setenta por los diseñadores Issey Miyake, Yohji Yamamoto y Rei Kawakubo fundadores de la casa de Modas *Comme des Garçons* quienes tuvieron un impacto inequívoco en el escenario de la Moda occidental. Ellos se apropiaron de aspectos tradicionales de su cultura en conjunto con el uso de nuevos desarrollos tecnológicos y metodológicos en el diseño textil, creando una nueva estética en la indumentaria occidental.

Ejemplo de ello es la recontextualización e inclusión del Kimono en el guardarropa de la moda Parisina, obra de Miyake “...del Kimono tradicional, aprendí la importancia del espacio entre el cuerpo y la tela... no el estilo, sino lo que implica la soltura, el espacio en sí” (Knafo, 1988:108). Miyake utiliza su herencia cultural (*shashiko*⁸, el *tabi-ura*⁹ y el *shibori*¹⁰) como recurso, un catálogo de técnicas, conocimientos y formas de hacer, que replica e implementa en sus diseños. Así, surge un nuevo código de vestimenta conocido como *aesthetics of poverty*¹¹ o estética de la pobreza, influenciado por la filosofía de vestido

⁵ Continúo en la búsqueda de alguna referencia para poder nombrar en qué momento o quién comienza a nombrar este estilo para incluirlo en las revistas occidentales de moda más relevantes como *Vogue* o *Vanity Fair*. Sin embargo, aún no encuentro referencia alguna.

⁶ Una expresión que nace a finales del S.XIX producto de las corrientes artísticas contrapuestas a las normas convencionales del arte, la Moda avant-garde, refiere a las propuestas estéticas que permiten abordar a la Moda desde otras perspectivas poco usuales y osadas, pues se considera que sus creadores (diseñadores) van adelantados a la estética de su tiempo, como ejemplo podemos encontrar a Galiano, Yamamoto, Mugler o Alexander McQueen.

⁷ “Alta Costura”, término que designa la modalidad de elaboración a medida de trajes que firma un personaje de la moda de fama y prestigio conocidos. Durante el siglo XX y hasta la década de los años sesenta, esta institución ha ejercido liderazgo en el gusto de la indumentaria, siendo el punto de referencia básico sobre lo que estaba de moda o no. Véase: Rivière, M. Diccionario de la Moda. Los estilos del Siglo XX. 2ª Ed., Debolsillo, México: Penguin-Random House, 2015, pp.79.

⁸Técnica tradicional japonesa en la que, a través de puntadas se crean patrones geométricos con los que es posible acolchonar el algodón, se utilizaba principalmente para realizar prendas que pudieran mantener el calor corporal por mayor tiempo.

⁹ Tejido o tela rígida que se utiliza en la parte baja de un tipo de calzado y calcetín tradicional japonés.

¹⁰ Técnica tradicional japonesa de teñido por reserva que permite crear patrones a través de difusión y tonalidades en la tela, esto se logra a través de dobleces, nudos y quiebres que se realizan en la tela, previos al encuentro con el pigmento.

¹¹ Véase: English, Bonnie, *The Aesthetics of Poverty*, En: “A cultural History of Fashion in the 20th and 21st Centuries, From Catwalk to Sidewalk”, 2ª Ed. London-New York: Bloomsbury. Pp. 126 – 131.

de Yamamoto y Kawakubo. Donde se da prioridad a la simpleza sobre la extravagancia, de tal forma que, durante el proceso de confección de la prenda se trata de desperdiciar lo menos posible para crear piezas de manufactura resistentes, perdurables al tiempo y las temporadas.

La influencia e inclusión del uso de indumentaria tradicional o indígena en el guardarropa occidental tuvo un auge durante la década de los sesenta gracias al movimiento *hippie*, quienes tomaron a la India como un referente de expresión cultural alterno al modelo hegemónico. No fue sino hasta la década de los noventa cuando diseñadores indios irrumpen en el escaparate de la Moda global, “Los diseñadores indios emergentes, integran tradiciones antiguas de los artesanos junto con el traje nacional y la moda contemporánea, pues comienzan a trabajar de forma conjunta con artesanos en una ejercicio por revitalizar las formas, patrones y motivos tradicionales en un contexto moderno” (English, B. 2013:206).

Pronto, el *salwar kamiz* o *sari*¹² junto con otras piezas de la indumentaria tradicional india como el *churidar*¹³, el *kurti*¹⁴ o *dhoti*¹⁵ comenzaron a reinventarse, para integrarse al guardarropa occidental. No obstante, el uso de estas prendas y su popularidad resultaron relevantes como elementos que reforzaron la identidad y unidad entre la población durante el movimiento poscolonial y del nacionalismo independiente aunque, dichos objetos no fueran más que una selección de artefactos y de expresiones culturales resultado de un largo proceso de modernidad fundado desde la realidad colonial y el proceso independiente.

La modernidad colonial también tenía una carrera accidentada, configurada por las energías combinadas de los colonizadores y los colonizados. Los símbolos y prácticas del régimen

¹² Traje tradicional de la mujer india hecho de algodón o seda con dibujos metálicos. Consiste en una pieza de tela de un metro de ancho aproximadamente por cinco o seis metros de largo que se enrolla al cuerpo sobre una blusa ceñida y una enagua, acabando el remate en la cintura mientras la punta que queda libre se echa sobre el hombro. Tanto los tejidos con los que se hacen los saris como su forma han influido en determinados momentos en la moda occidental del siglo, adaptándose a trajes de noche o indumentarias playeras, pero conservando siempre el estilo de diseño original.

¹³ Pantalones que utilizan tanto hombres como mujeres, forma parte de la indumentaria tradicional de Asia del Sur y Asia Central utilizada principalmente por los bailarines de *Kathakde*, danza tradicional de la India septentrional. Son una variante de los pantalones *salwar*, a diferencia de estos, los *churidar* son más estrechos, revelando los contornos de la pierna al mismo tiempo que los hace más elásticos, se cortan con una largura mayor a la pierna y se abotonan firmemente al tobillo, creando una serie de pliegues a lo largo de la pierna como si fuera un sistema de brazaletes (*churidar* viene del *hindi*, *churi*: brazalete).

¹⁴ La *Kurti*, *Kurta* o *Panjabi* es una prenda tradicional utilizada en Afganistán, Bangladesh, India, Pakistán y Sri Lanka. Es una camisa suelta de cuello raso, que cae hasta los muslos o debajo de las rodillas, es llevada tanto por hombres como por mujeres, se usan en conjunto con los *salwars*, *churidars* y *dhotis*. Su uso es característico en la región del *Punjab*, región compartida entre India y Paquistán que comprende los estados de Punjab, Haryana e Himachal Pradesh.

¹⁵ Es una pieza de la indumentaria tradicional de los hombres en la región de Bengala. Consiste en una pieza rectangular de algodón que puede llegar a medir 5 metros de largo por 1.20 de ancho. Por lo general es de color blanco o crema, se enrolla alrededor de la cintura y se une pasándolo por el medio de las piernas, fijándose finalmente a la cintura, formando así una especie de pantalones ligeros ideales para las condiciones climáticas de la región.

colonial constituían una reserva de recursos aportados por todos los actores, que los pueblos indios desplegaban de maneras selectivas, diversas e incluso conflictivas, para redefinir identidades, construir tradiciones, formar legalidades y definir patologías dentro de sus comunidades. (Dube, Saurabh. 1999:85)

Es en este sentido que encuentro posibles similitudes con México, en tanto que los procesos de reivindicación y reinterpretación de los usos de la indumentaria tradicional y su incursión en escenarios globales son similares, aunque en temporalidades distintas. Durante la primera década del S.XXI, tanto la India como México, han logrado ejercer una contundente influencia estética, de vanguardia e innovadora al guardarropa occidental partiendo de tradiciones, de modas e indumentarias tradicionales propias¹⁶.

Para English (2013:208) el proceso de occidentalización en los consumos de la población india comienza en la década de los ochenta, durante la era post-independiente¹⁷ de forma particular en las zonas rurales y las ciudades, donde se desencadenan una serie de eclecticismos en los usos y formas de vestir. Por su parte, Tyabji (2010) refiere que, tanto la India como China durante la primera década de éste siglo XXI, llegaron a convertirse en los dos principales productores de marcas de moda en el mundo. Esto como resultado de un largo proceso de occidentalización en los consumos¹⁸ populares y de marcas de lujo como *Gucci*, *Christian Dior*, *Chanel*, entre otros. Así mismo, el número de diseñadores de moda aumentó considerablemente, sin embargo, pocos son los que han logrado mantener la inclusión de elementos tradicionales a sus diseños. Entre ellos destacan *Tarun Tahiliani (Ensemble, 1987)* considerado el pionero de la industria de la moda y la alta costura en la India. A su movimiento conocido como “tradicionalista” se suman los diseñadores Ritu Kumar (1994) y Manish Arora (2004).

El proceso de inclusión de formas no occidentales -elementos, patrones e iconografía que devienen de la indumentaria tradicional mexicana-, así como de técnicas y obrajes primigenios, en un sistema occidental y global de la Moda contemporánea, pareciera

¹⁶ Como ejemplo podríamos hablar de la inclusión de elementos del traje de tehuana a la alta costura por parte de Elsa Schiaparelli, hasta la inclusión de artesanas chiapanecas en la elaboración de bolsas para la casa Loboutin.

¹⁷Véase: la cronología propuesta por Saurabh Dube y Germán Franco en: *Cronología*, “Pasados Poscoloniales”, Dube, S. (coord.), México: El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África, 1999. Pp. 99-101. así como en las obras de: Jhon F.Richards (1993); C.A. Bayly (1988) y Sumit Sarkar (1983).

¹⁸ La revista *Elle* fue la primera en aparecer en 1996 seguida por *Vogue India* (2007) y por último *Harper's Bazaar* en (2009). (Tyabji, *Op.cit.*). En México si bien existían revistas de modas a nivel local como *Claudia*, *KENA* o *Vanidades* por mencionar a algunas, no fue sino hasta el año de 1999 que vio la luz el primer número de la revista *Vogue México*.

conservar rasgos similares a las experiencias de la India o Japón antes mencionadas. No obstante, la relación e influencia de oriente en el guardarropa mexicano es de carácter lejano y necesario -del cual se hablará más adelante- para entender cómo es que se llegó a un consenso para definir y diferenciar entre la indumentaria, “típica”, “popular”, “tradicional” y “mexicanísima” y así, promocionar en el escenario global el imaginario de “lo mexicano” tanto a nivel regional como nacional, producto de un movimiento que se gestó durante la Revolución y culminó a mediados de la década de los años cincuenta del siglo XX. Ricardo Pérez Monfort, en torno a la construcción de la “mexicanidad” apunta lo siguiente:

[...] la carrera posrevolucionaria por crear lo “típico” regional mexicano. Tomando como punto de partida el año 1921, fecha en la cual se hizo la primera celebración de carácter internacional en la que se festejó tanto el triunfo de la Revolución como el de la Independencia y en la que existió cierta confianza de presentar a México como un país capaz de mostrar su nueva cara y sus proyectos políticos, económicos y culturales. [...] Al considerar a la cultura popular como la gran generadora de autenticidad en la búsqueda de lo propiamente mexicano, las autoridades educativas posrevolucionarias mostraban una clara preferencia por las expresiones de determinadas regiones. Las manifestaciones populares del Bajío, los valles poblanos, de la meseta tarasca, de Oaxaca y particularmente del Istmo de Tehuantepec generaron un rápido consenso como las más apropiadas para representar aquello que identificaría a lo *típico mexicano*. (Pérez Montfort, R. 2007:161).

Considero a la indumentaria como uno de los artefactos culturales que, a través de sus formas, usos y asignación de cargas de sentido, reflejan el pensar, sentir y actuar de una sociedad en una temporalidad determinada, al mismo tiempo que nos hablan de las condiciones económicas, políticas, sociales y culturales. Esto se suma a una diversidad de factores y características mismas que se pretenden exponer a lo largo del presente documento, donde el punto de partida se centra principalmente en *objetos de Moda*, así como en los actores y escenarios que estos involucran.

Si bien tradición, innovación y modernidad han coexistido, es importante conocer los procesos en los que tensiones, agentes y agencias han sumado a la modificación, dinamismo, conservación o refinamiento de objetos de moda en México y su inclusión en escenarios globales. El interés por estudiar dichos objetos producto de la relación entre modernidad y tradición, no es ajeno a la realidad en la que nos encontramos. Por un lado, el *fast-fashion* junto con el consumo exacerbado de objetos de moda ha provocado acciones que busquen revertir los daños al planeta -la Moda es una de las industrias más contaminantes del mundo-

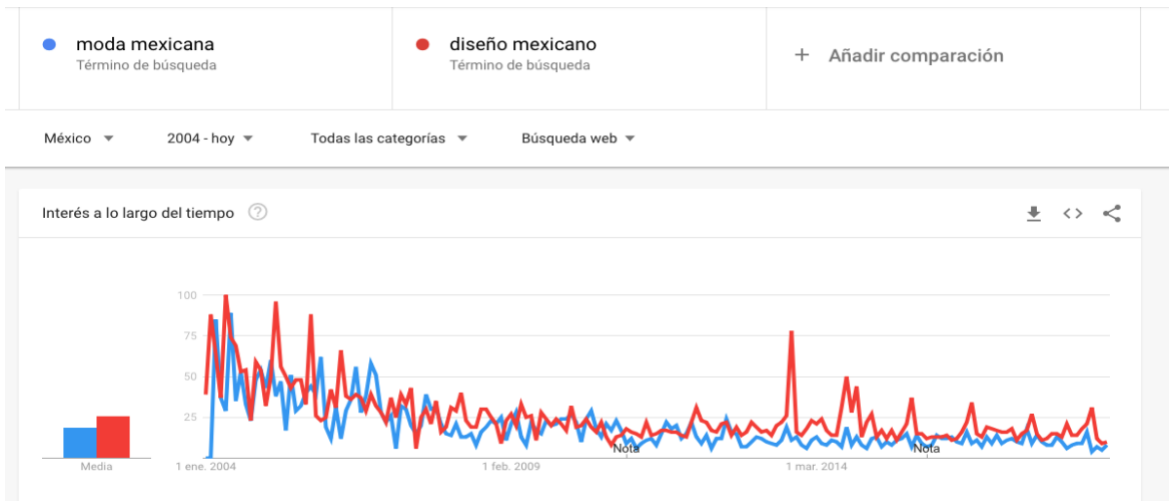
¹⁹; por otro lado existe también un ejercicio de conciencia y cuestionamiento de privilegios en torno a los consumos -quién hace lo que visto y cuáles son sus condiciones de trabajo- lo que ha llevado a buscar ambientes mucho más favorables para los trabajadores dentro de la industria textil. En parte, estos factores han permitido que la moda se vehicule y tome rumbo en la búsqueda de alternativas, tanto de producción como de ejecución, y es ahí donde se ha insertado con éxito la moda que busca regresar a los orígenes, a los procesos y manufacturas tradicionales, a lo *hecho a mano*. No obstante, dicho movimiento inevitablemente acarrea situaciones de tensión que ponen en duda sus buenas intenciones.

Al hacer un mapeo rápido del 2004 a la fecha, en cuanto a las tendencias de búsqueda en *Google* en torno a las palabras *Ethno Fashion*, *Ethno Chic* y *Folk Fashion*²⁰, podemos encontrar una vigencia en cuanto a la tendencia de búsqueda de dichos términos que puede traducirse en un interés constante por este tipo de prendas a nivel global. De igual forma nos es posible rastrear dicho interés dentro de nuestro país.

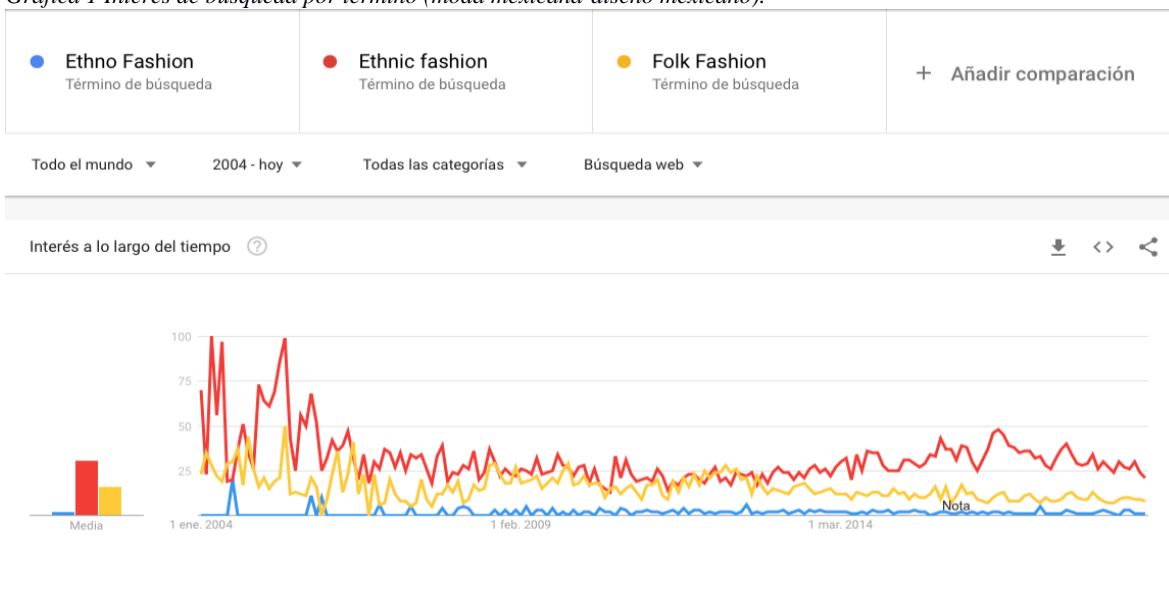
El hecho de que la indumentaria tradicional y su intersección con la Moda contemporánea -valga la redundancia- estén de Moda, no es un hecho insólito y un momento de epifanía nacional, pienso, más bien que es el resultado de un proceso que se ha gestado con antelación, pues el trabajo, la influencia o intromisión de diseñadores y artistas en las “artes populares” es un ejercicio que se ha realizado desde hace tiempo. Pareciera que, como ya se pensaba en los años veinte, el pueblo mexicano se asumía ignorante de su riqueza cultural y patrimonio.

¹⁹ Según el informe “Fixing Fashion: Clothing Consumption and sustainability” del comité de asuntos medioambientales de la cámara baja del Parlamento del gobierno del Reino Unido, refiere que, “si bien, todo lo que usamos implica una huella de carbono y un costo ambiental, en el caso de la moda, este se da en términos de energía, agua, tierra y productos químicos utilizados. La magnitud del costo ecológico depende de múltiples factores. Desde las fibras que se utilizan, si se cultivaron o fabricaron, los métodos de recolección-producción utilizados, y el proceso de éstos para convertirse en hilo, cómo se transportan, se tiñen, se imprimen y se convierten en ropa. El precio ambiental de nuestra ropa se determina, en gran medida, durante la fase de diseño y producción. Tan sólo por mencionar un ejemplo, una playera de poliéster imprime una huella de carbono mucho mayor que una playera de algodón (5.5 CO₂ vs. 2.1 kg CO₂e).” (T. del A.) Véase: (H.C. Environmental Audit Committee, 2019:28).

²⁰ Véase: Gráfica 1 y 2.



Gráfica 1 Interés de búsqueda por término (moda mexicana-diseño mexicano).



Gráfica 2 Interés de búsqueda por término (Ethno fashion, Ethnic Fashion, Folk Fashion).

Hasta hoy tal parece que no hemos sabido lo que somos y lo que hacemos en materia de arte. Casi siempre han sido extranjeros los que han venido a decirnoslo de manera categórica y definitiva. Ahora bien, conscientes como somos de que poseemos en México un arte propio, que tiene elementos de los más originales y más fuertes he aquí nuestra contribución para llegar a conocerlo y para, con el esfuerzo mancomunado de todos los mexicanos de buena voluntad, contribuir a su ulterior desarrollo [...]. (Best Mougard, A. 1923:18).

En la actualidad, la tendencia nos muestra que la *mexicanidad* “refinada” y en sintonía con la idea de clase y buen vivir hegemónica han permitido, junto con las redes sociales y las ventas por internet, el surgimiento y proliferación de marcas, diseñadores, diseñadoras y

tiendas que toman como bandera la identidad mexicana y la *herencia cultural ancestral*, capital suficiente para triunfar en escenarios globales.

En este sentido, surgen una serie de cuestionamientos que guían el presente trabajo, cuyo objetivo principal es analizar el proceso mediante el cual se construyen, re-construyen, salvaguardan y vehiculan expresiones tradicionales del textil mexicano en escenarios contemporáneos inscritos en objetos contemporáneos de Moda.

Como objetivos específicos se plantea *registrar*, a través de la *historia de vida de un objeto*²¹ de Moda, las relaciones que estos tres sujetos (Diseñador/Artesano/Consumidor²²) mantienen entre sí poniendo como punto central al objeto. Para así, *describir* la forma de construcción, deconstrucción y reconstrucción de éste, resultado de la comunicación entre dichos sujetos. Kopytoff (1991) propone el desarrollo de una biografía del objeto como un modo particular de dar cuenta de la relación que establecemos con los objetos, así como su trascendencia de forma particular en cada uno de los individuos, no sólo por su función o uso, sino también por su intención emotiva. Por su parte, Martín Juez (2002) ahonda en dicho concepto, replanteándolo como *Historia de vida del objeto*, al proceso que abarca desde la concepción del diseño del objeto hasta su desuso.

Desde el *Diseño Emocional* Donald A. Norman (2005) indica que los objetos atienden tres aspectos: a) Diseño visceral -el que se enfoca en la apariencia-; b) Diseño Conductual -enfocado en el placer y efectividad de uso-; c) Diseño reflexivo -enfocado en la racionalización e intelectualización de un producto-.

Estas perspectivas se entretajan con las emociones y la cognición, o dicho de otro modo, con el afecto y la emoción, donde el primero nos permite elaborar juicios y determinar qué cosas en nuestro entorno resultan seguras o peligrosas; el segundo es la experiencia consciente del afecto, es decir, interpreta y da sentido al mundo. Esta especie de filtro consciente/inconsciente permite construir un lazo afectivo hacia un objeto, dando paso a la preferencia de un objeto sobre otro. “El sistema emocional está íntimamente emparejado con el comportamiento, prepara el cuerpo para que responda de manera adecuada a una situación

²¹ La historia de vida de un objeto (o de un servicio) es un mapa de acontecimientos en el proceso de vida de las cosas; una guía que nos invita a reconocer los aspectos sociales y antropológicos, así como el uso que hacemos de la energía y los recursos naturales. (Martín Juez, F. 2013:16). De esta forma él propone una serie de indicadores (*homoindicadores*) que sirvan al rastreo de la historia de vida del objeto para entender el grado de explotación humana que existe en los procesos de diseño. Por cuestiones de tiempo, para esta investigación nos acercaremos a la propuesta de Martín Juez, aunque sin adentrarnos en el uso y aplicación de los *homoindicadores*.

²² Véase: Figura 1, pg.26.

dada, en tanto que las emociones nos permiten tomar rápidas decisiones sobre ese mismo entorno.” (Norman, A. D. 2005:28)

Más allá de aportarnos una sensación de bienestar económico, los objetos, junto con los usos que le damos, aportan sentido a nuestra cotidianeidad. Lo cual nos da pauta para estudiar a profundidad la naturaleza humana, tal y como lo plantea Cassirer (1944:57) “Como un texto difícil cuyo sentido tiene que ser descifrado por la filosofía[antropología]/pero en nuestra experiencia personal este texto se halla escrito en caracteres tan menudos que resulta ilegible [apenas perceptible].” De igual manera, establecen un sistema, “el sistema de las actividades humanas” parte de lo que define y determina el círculo de lo humano²³.

Considero que elaborar prendas con guiños hacia la indumentaria tradicional, nos ha permitido construir un nicho de mercado que brinda a quienes consumen este tipo de prendas, la posibilidad de sentirse cercanos a su pasado, o a la idea que hemos construido en torno al pasado a partir de la indumentaria de los pueblos originarios que coexisten en nuestro presente que, en lo aparente, nos representa. Así, nos disfrazamos²⁴ de aquello que creemos nuestro, una versión construida, ¿libre de todo aquello que no nos agrada (ser indígena, de lo rural, de lo fuera de nuestro sistema capitalista y de consumo, de lo kitsch, de lo naco, del mal gusto y lo sobrecargado)? Una vez refinado, el objeto pasa a ser parte de una versión fabricada, de lo auténtico, lo originario, la “raíz de lo mexicano”. De igual forma, tener la posibilidad de adquirir un objeto con un valor agregado, que forma parte del repertorio de una serie de elementos pertenecientes a determinada cultura, que implican un trabajo “hecho a mano”, permite cierto grado de distinción entre quienes consumen este tipo de objetos.

En este sentido, se *analiza* la forma en que el objeto resignificado y reconstruido se expresa y vehicula en escenarios contemporáneos, en tanto que el consumo y el consumidor resultan figuras imprescindibles, ya que éstos también, aportan a la transformación del objeto. Invito al lector a iniciar el presente recorrido, empezando por preguntarnos cómo hemos construido aquello que concebimos como “Moda mexicana”.

²³ Con relación a la noción de la “filosofía del hombre” propuesta por Cassirer (1944), para entender la manera en la que establecemos aquel sistema de filtros, que retoma Norman en su propuesta del “diseño emocional”, misma que consibo como un subsistema resultado de un sistema de consumo en el que estamos inmersos.

²⁴ Hacíeno alusión al juego o idea del disfraz junto con todo lo que esto implica.

Capítulo I. Bocetos, hacia una confección de la Moda e Indumentaria Mexicana

El rosa es identidad, nos define como mexicanos, en nuestro carácter alegre y soñador

Ramón Valdiosera

1.1 Arte popular, artesanía y diseño, la situación del artesanado

Hablar del trabajo textil tradicional en México inevitablemente nos conduce a nombrar los conceptos y divergencias que implican tanto definir, cómo diferenciar entre artesanía y arte popular, así como las políticas públicas que se han suscitado en torno a estos conceptos. Un tema por demás polémico.

El primero en nombrar a la artesanía como Arte Popular fue el Dr. Atl. (1921) en un intento por latinizar lo propuesto a fines del siglo XIX por William Morris y el movimiento *Arts & Crafts* (1887 – 1914), como una forma de apreciación y valorización de las artes manuales, así como de los obrajes y sus procesos, resultado de la expresión popular, festiva y utilitaria de una cultura. Años más tarde con el “Método Best Maugard” (1923) se haría un intento por uniformar, refinar y dotar de identidad a la estética de la artesanía mexicana.

Para 1948, se crea el Instituto Nacional Indigenista (INI), cuyos fundadores fueron Alfonso Caso, Gonzalo Aguirre Beltrán y Julio de la Fuente, destacados pensadores y académicos interesados en los estudios de poblaciones indígenas en México. En este sentido, dicha dependencia buscó tener facultades para convocar a las instituciones públicas a atender y resolver los rezagos sociales que padecía la población indígena. “Es necesario integrar a los indígenas a la cultura nacional. El camino para lograrlo es su aculturación a partir de la acción indigenista en regiones interculturales, también conocidas como regiones de refugio” (Sosa y Bremer, 2012:07). De esta forma, la política indigenista empezó a promover el desarrollo de estímulos que promovieran el registro y estudio de las poblaciones indígenas

en el país. Así, durante la década de los setenta, el INI ejerció una vasta producción en torno a la investigación y documentación profunda de los pueblos indígenas de México, lo que daría paso en 1980 a la creación del Programa para la Defensa y Desarrollo de las Culturas Autónomas de las Etnias²⁵, donde se haría un esfuerzo por rescatar y reforzar las prácticas tradicionales y de producción, como fiestas, celebraciones, artesanías, instrumentos, música y danzas populares, entre otros elementos.²⁶

De forma paralela, en 1974 se crea el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (FONART), institución que se encargaría de promover y difundir la artesanía mexicana, además de apoyar a sus creadores en la obtención de mejores ingresos mediante la capacitación, elaboración de proyectos productivos, talleres de innovación, implementación de premios nacionales y concursos de Arte Popular²⁷, entre otros recursos que buscan promover el consumo y valoración de las artesanías. A la fecha, dicha institución no deja de ser polémica, ya sea por quienes desarrollan sus programas y políticas, como por los grandes escándalos de corrupción que la rodean²⁸.

²³ Véase Sosa, M & Henríquez, C. (Coords.) Instituto Nacional Indigenista – Comisión Nacional para el Desarrollo de los pueblos Indígenas 1948-2012. México: CNDI, Gobierno de la República Mexicana. 2012. p.16 – 20.

²⁴ Con el paso del tiempo y planes sexenales, a inicios del nuevo siglo el INI se convirtió en la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, con la entrada del nuevo gobierno la CNDI pasó a convertirse en el Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI).

²⁵ Véase: Gráfica 3.

²⁶ Véase Fonart: derroches y desvíos. En: Proceso, Octubre, 2009. <https://www.proceso.com.mx/83759/fonart-derroches-y-desvios>

Vertiente	Descripción
Capacitación integral y asistencia técnica	La capacitación integral tiene por objeto coordinar y administrar un proyecto enfocado al mejoramiento de la condición productiva y comercial de los artesanos, a través de la transmisión de conocimientos en organización, materias primas, proceso productivo, comercialización, informática, administración salud ocupacional, aspectos jurídico y de aprovechamiento sostenible, así como en el desarrollo de certificación en competencias laborales.
Apoyos a la producción	Esta vertiente apoya a los artesanos con recursos económicos o en especie para fortalecer la adquisición de activo fijo o insumos destinados a la producción artesanal.
Salud Ocupacional	Las actividades propias de esta vertiente se encaminan a reducir la incidencia de las enfermedades y accidentes derivados de la actividad artesanal, así como a fomentar un estilo de vida y ambientes de trabajo saludables .
Adquisición de artesanías	Esta modalidad beneficia a los artesanos en forma individual a través de la compra de su producción artesanal hasta por \$15 000 (quince mil pesos 00/100 M.N.) al año.
Apoyos a la comercialización	Esta vertiente beneficia a los artesanos con recursos económicos destinados a gastos de viaje para asistir a espacios y eventos artesanales, así como material gráfico publicitario, renta, construcción o acondicionamiento de espacios comerciales.
Concursos de arte popular	Con las acciones de esta vertiente, se reconoce a los artesanos, independientemente de su nivel de ingreso, de las diferentes regiones y centros productores del país, que se distinguen por la preservación, rescate o innovación de las artesanías, así como aquellos que mejoran las técnicas de trabajo y recuperan el uso y aprovechamiento sostenible de los materiales de su entorno natural.

Gráfica 1 Programas de apoyo al artesanado de FONART, retomado de Freitag & Del Carpio Ovando 2018:62.

Una de las primeras en teorizar en torno al concepto de Artesanía y situación del gremio es Victoria Novelo (1976), quien argumenta que el artesanado deviene de dos grandes tradiciones que se pueden distinguir en su conformación: como grupo fundamental de productores cubrió todo el periodo colonial; y comenzó a perder importancia numérica y estratégica a partir del desarrollo capitalista de la segunda mitad del siglo XIX. Así, la artesanía resulta un híbrido entre saberes y técnicas tanto de los pueblos originarios como de

España. Resultado de un entramado de conocimientos, significados, valores, códigos y simbolizaciones originadas en la experiencia compartida en el espacio de producción, los procesos de trabajo, los rituales religiosos y profanos de los que participaban tanto indígenas como españoles.

No obstante, para Turok (1988) resulta importante diferenciar entre Arte y Arte popular -cajón en el que inserta a la artesanía-, donde el primero se define por la individualidad del artista y el segundo por la creación colectiva ejecutada por individuos artesanos. Aunque la discusión persiste y resulta inagotable, de forma reciente se ha optado por ubicar a la artesanía en el mismo cajón que al arte (dependiendo también del espacio donde se ubique el objeto artesanal), otorgándole el mote de Arte Indígena, como una característica que define a este tipo de objetos; o bien, bajo el nombre de Nuevo Diseño, en el cual la artesanía le da un valor agregado al objeto, producto del trabajo entre diseñadores y artesanos.

Cabe señalar que ser artesano no es sinónimo de ser indígena, ni implica necesariamente desarrollar esta labor en un contexto rural o de pobreza, ya que existen artesanos en las ciudades, en los barrios y en diversidad de contextos. Considero importante plantear que, con regularidad el desarrollo del trabajo artesanal se realiza bajo un contexto de explotación, además de no estar presente dentro del esquema laboral del Estado mexicano. Novelo hace referencia a un informe de la Comisión de Artesanías del Senado de la República de 1960 donde se menciona que:

En la actualidad los talleres familiares que quedan excluidos de la aplicación de la Ley Federal del Trabajo están a merced de comerciantes hábiles que manejan industrias medianas y grandes, adaptadas para producir en plan familiar. En esta forma quedan exentos de la responsabilidad que las leyes del trabajo confieren al patrón y aprovechan para sí todas las ventajas. Será preciso considerar a los trabajadores de los talleres familiares, cuyo producto se destina a un solo comprador, como obreros dependientes del mismo [...]. (Novelo, 1996:269)

En este sentido, la figura del artesano se torna vulnerable, limitada y dependiente a las políticas estatales específicas para este sector o bien, sujetas a los designios de la economía tanto local como global, lo que los conduce a permanecer en un estado de endeudamiento

constante y escasas ganancias, pues muchos no cuentan con los medios necesarios para comercializar o expandir sus horizontes de venta.

En un proceso que parece un tanto contradictorio y que aún prevalece, los artesanos dueños de los espacios de trabajo (los talleres) y en calidad de pequeños patrones, contratan obreros artesanos pero que a la vez también trabajan como maestros de oficio y permanecen dentro de un sector de pequeña burguesía. (Novelo, 1976).

Con todo esto, no puedo hablar de un *artesanado ideal* o un gremio que cumpla con características específicas. En realidad, existen características compartidas entre artesanos del mismo territorio como técnicas, prácticas, formas de distribución del trabajo e intercambio de materias primas, entre otros. Al mismo tiempo comparten problemáticas en distintos niveles y con amplias características que merman tanto la difusión de los saberes y conocimientos, como de permanencia y funcionalidad, tanto de técnicas como de objetos.

Otro problema importante es que la planta productiva artesanal está envejeciendo, los padres desalientan a los hijos a trabajar en la artesanía ya que se considera poco redituable, siempre como un complemento de otra labor, los jóvenes prefieren otro trabajo con mayor remuneración y menos demandante. Una gran mayoría de los artesanos experimentados, transmiten sus conocimientos de forma oral, hasta ahora no ha habido un esfuerzo real para recabar estos conocimientos para transmitirlos de una mejor forma. (Maldonado Reyes, A, 2019:71)

De este modo, se han formado organismos que, ya sea desde el estado o desde la iniciativa privada, pretenden complementar y generar competitividad en la promoción del trabajo artesanal, como ejemplo: en 1995, bajo la iniciativa del Banco Nacional de Comercio Exterior (Bancomext), Nacional Financiera, IBM, el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), el Instituto Mexicano de la Propiedad Intelectual (IMPI) y la Secretaría de Economía, crearon el Centro Promotor de Diseño México. El objetivo de esta dependencia es “apoyar los esfuerzos de: empresarios, pequeños productores agrícolas, artesanales, industriales, prestadores de servicios, para hacer competitivos sus productos y servicios”.²⁹ En dicho centro se imparten talleres, capacitación (en compañía con la ahora

²⁹ Véase: <https://www.centrodiseño.com/somos/>

extinta Pro México y FONART), *webinars*, además de contar con un Consejo de Empresarios Asociados (CODEMAS). Dentro de sus proyectos activos se encuentran: “Programa de valor agregado”; “Marcas colectivas”, campañas de promoción “Café y Mezcal”, y “Remodelación de tiendas FONART”. Sin embargo, en su página no existe mayor información respecto a la metodología de trabajo, procedimientos, rúbricas o alguna referencia concreta donde se explique cómo se tienden lazos entre empresarios, diseñadores y artesanos.

Al igual que otras iniciativas, instituciones u organizaciones similares, realizan acciones partiendo de una supuesta intención por ayudar en el desarrollo, reactivación económica o solución de una problemática imaginaria; existente sí para quien se desenvuelve en un contexto distinto, mucho más globalizado, pero que difiere de la realidad que se vive en la comunidad. Así, se crean convocatorias y concursos para tener acceso a recursos económicos o materiales bajo el supuesto de “empoderar” a comunidades de artesanos y artesanas; de mujeres y comunidades indígenas; no obstante, al leer dichos documentos, es posible darse cuenta que están contruidos desde una perspectiva ajena a la realidad de los destinatarios, lo que representa una desventaja para éstos y una ventaja para las Organizaciones No Gubernamentales (ONG) y para las Asociaciones Civiles. ¿Acaso será una forma de perpetuar y mantener su trabajo? o ¿es que se ha creado un sistema en el que artesanos, comunidades e indígenas necesiten de éste tipo de instituciones para tener acceso a recursos y al desarrollo de proyectos que representen un beneficio a su comunidad?, pues ellos no cuentan con los recursos, medios, conocimientos y competencias burocráticas para acceder a este tipo de convocatorias.

Trabajar con el artesanado en México presenta un campo de acción amplio y redituable, más para quienes pretenden aumentar la competitividad de los productos artesanales. Según la *Cuenta Satélite de la Cultura en México (CSCM)*³⁰, tan solo en el año 2016 las artesanías en su conjunto presentaron una contribución de 17.8% del Producto Interno Bruto (PIB) del sector de la cultura, esto es el 0.6% del PIB nacional, teniendo una aportación de 110 mil 121 millones de pesos (FONART, SEDESOL e INEGI, 2018). De igual manera, para el 2018 del total de quienes se desempeñan en algún ámbito del sector

³⁰ Se tomaron como referencia los datos recabados en la “Cuenta satélite de la Cultura de México (CSCM) Anual 2018”, En línea: [<https://www.inegi.org.mx/app/saladeprensa/noticia.html?id=5359>]

cultural, el 35.7% se dedican al trabajo artesanal, poco más del 10% de la población total del país. ¿Por qué siendo una población amplia, aún no existen acciones que resguarden tanto derechos laborales?, como el acceso a servicios básicos.

En fechas recientes el FONART cumplió 45 años. Al respecto Alejandra Frausto Guerrero, titular de la Secretaría de Cultura Federal, hizo un balance sobre la situación del artesanado, dando luz a la posibilidad de reestructurar políticas y prácticas que desde una perspectiva asistencialista limitaban y estancaban tanto la producción, como la competitividad del artesanado en México.

Al dignificar el arte popular y a sus creadores, fortaleceremos a los pueblos y comunidades artesanas de México. No es posible que los lugares que son verdaderas fuentes de riqueza cultural sean los menos favorecidos económicamente [...] Consideramos de vital importancia llenar el vacío legal que ha permitido la sustracción y apropiación de su patrimonio cultural, lo que ha derivado en mermas económicas. Vamos a asegurarnos de que sus usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas, así como instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales, estén protegidos, con lo que lograremos su salvaguarda, preservación, desarrollo y promoción. (Frausto, 2019)

Aunque hace una invitación a la dignificación del trabajo artesanal, no quedan claros los aspectos laborales o las herramientas legales para aminorar los estragos que existen a causa de la desigualdad, la desventaja económica y las condiciones tanto de explotación como de marginación. Celebro la intención de reactivar y hacer funcional una dependencia que fue creada para impulsar el trabajo artesanal, sin embargo, pienso que estos esfuerzos no bastan. La protección de derechos colectivos sería apenas el comienzo de un largo trabajo en el establecimiento de políticas públicas que realmente empoderen y fortalezcan el trabajo artesanal del país.

Siguiendo con el tratamiento que se le ha dado a las artesanías, para Teresa Ramos (2010), éstas han sido abordadas desde tres líneas:

- 1) Como objeto artístico, parte del patrimonio cultural y tradicional de los pueblos.
- 2) Desde la perspectiva de la antropología marxista, que la caracteriza como una producción familiar, actividad funcional para la acumulación privada de capital (para el caso de los mestizos, pues el artesanado indígena sólo reproduce su misma pobreza). “Han sido recurrentes los enfoques que consideran que los artesanos indígenas no logran mejorar sus

condiciones de vida porque la venta siempre es realizada por agentes mestizos, que son los más beneficiados” (Freitag y Del Carpio Ovando, 2018:59).

3) Desde los estudios Culturales y la teoría neogramsciana, en la que se considera a las artesanías como manifestaciones de la cultura de las clases populares, como resultado de la apropiación desigual del capital cultural.

Tomando en cuenta la diversidad de formas de ser y ejercer el artesanado, resulta necesario conceder a los artesanos alguna figura (trabajador, prestador de servicios o empresario) que los respalde y les otorgue acceso a los derechos de cualquier otro trabajador, quizá esto mejoraría su situación laboral y su bienestar. En palabras de Freitag y Del Carpio Ovando (2018:64) “...esto implica la necesidad de que a los artesanos se les brinden derechos a la salud, prestaciones como el retiro, facilidades para adquirir materia prima y comerciar de manera justa y transparente sus productos...”

Sin embargo, la situación que rodea al artesanado en México se encuentra burocratizada, tanto en el ámbito de las políticas de gobierno, como en las organizaciones no gubernamentales. Alcida Ramos (1992) expresa en su texto *El indio hiperreal*, para nuestro caso, el “artesano hiperreal”³¹, como aquella figura que tanto el Estado, las ONG y algunas diseñadoras han idealizado. Tal coyuntura ha convertido, tanto al artesano como a la artesanía, en todo su conjunto, en un objeto comerciable, redituable y funcional al sistema capitalista.

“La defensa de los indígenas -artesanos- se ha transformado en una especie de negocio completo, con competencia de mercado y publicidad” (Ramos, 1992:9). Este sujeto ideal ante las instituciones se presenta como un modelo único, por lo tanto las políticas y rúbricas que se construyen en pro de su mejora no toman en cuenta los contextos específicos ni las necesidades locales, simplemente se crean soluciones a problemas existentes únicamente para aquellos que no están dentro del gremio artesanal, pero que se dedican a mejorar su entorno.

Lo que sí parece ser bastante real, sin embargo, es la tendencia para que surjan relaciones cargadas de poder, no equitativas, de acuerdo con las cuales, los indígenas -artesanos- al ser

³¹ Como ya se dijo antes, formar parte del ámbito artesanal, no necesariamente implica una condición de pobreza o de identidad indígena. Sin embargo, en la práctica cotidiana, al nombrar e identificar a quienes se dedican al trabajo artesanal, el imaginario construido en torno a estos, constantemente va relacionado con escenarios de pobreza o se asume una identidad directa con el pasado-realidad indígena. Es en este sentido, que tomo la propuesta de Alcida.

defendidos se transforman en subalternos de los blancos que los defienden [...] Las ONGs indigenistas le deben su existencia al hecho de que los indígenas son explotados por la sociedad nacional y que hasta hace poco, no poseían canales propios por los cuales expresar sus quejas. (Op.cit, 1992:13-14)

Como ejemplo, basta mencionar la preocupación de la diseñadora Carla Fernández por la “extinción de la artesanía”, agregando que “las artesanas no salgan de su comunidad para trabajar”; o el interés por “detonar la economía local” de la diseñadora Athziri Magaña, pues “a Hueyapan le hacen falta muchas cosas”. En pocas palabras, como lo expresa Alcida Ramos, “nosotros blancos, los ayudamos a ustedes, indígenas -artesanos- y a cambio, ustedes, indígenas -artesanos- deben hacer lo que nosotros, blancos, pensamos que es correcto” (Op, cit, 1992:5). Después de todo, considero que uno de los principales motores de venta es la exaltación y promoción del apoyo que se le brinda al artesanado a través de la exhibición audiovisual y de la inclusión de los artesanos en el proceso de elaboración de los objetos. Explotar este aspecto permite trascender en los mercados, deambulando bajo la bandera de ser un modelo de negocio sostenible, equitativo, equilibrado y sustentable. Ciertamente lo es, dependiendo desde qué mundo (artesano-diseñador-consumidor) se esté observando/viviendo.

Para el caso específico de nuestro objeto de estudio, el trabajo textil que se desarrolla en la comunidad de Hueyapan en la Sierra norte de Puebla responde a un quehacer tradicional de larga trayectoria en el que se ve involucrada más del 80% de la población, siendo esta labor uno de los principales motores económicos de la comunidad. La acción de dependencias del Estado como FONART e INPI; o privadas como *Somos Vía*, *Saber para la vida*³² o *Aid to Artisans*,³³ entre otras, es evidente. Gran parte de las artesanas se han visto beneficiadas de alguna manera por los apoyos que otorgan dichas instituciones, mismos que

³⁰ Somos Vía se describe como una “empresa social que busca transformar la realidad económica y social. Deseamos crear una plataforma de confianza entre empresas, diseñadores, organizaciones civiles y comunidades para impulsar nuevas relaciones comerciales más equitativas y justas”. Trabaja con diferentes comunidades en toda la República. Véase: <https://somosvia.com/es/inicio/> Cabe aclarar que esta iniciativa surge de Saber para la vida A.C., organización que se dedica al fomento del empoderamiento de la mujer además de su crecimiento personal y autonomía económica. Véase: <http://saberparalavida.org.mx>

³¹ Por su parte, *Aid To Artisans* (ATA) es una organización internacional que se encarga de mejorar las condiciones de producción, generación y obtención de materia prima, promoción y comercio justo de artesanías, su oficina principal se encuentra en Washington D.C., aunque mantienen sedes alternas en diferentes partes de Latinoamérica. En México se encuentran presentes principalmente en el sur y centro del país, como Chiapas, Estado de México y Oaxaca, por mencionar algunos. Véase <http://www.aidtoartisans.org/>

se suman a otros programas que mantiene la Secretaría de Desarrollo Social o dependencias internacionales, como OXFAM (Oxford Committee for Famine Relief)³⁴. Sin embargo, estos programas generalmente obligan a las artesanas a salir de su comunidad para asistir a juntas, talleres o jornadas de trabajo; en ocasiones terminan por comprometerlas con algún candidato o partido político, generalmente con el partido del gobernante en turno; o bien, se otorgan apoyos de forma desigual, lo que genera una dinámica de tensión entre la comunidad.

Actualmente en Hueyapan existen organizaciones que realizan proyectos de desarrollo en la comunidad, tal es el caso de *Somos Vía, Saber para la Vida* y *OXFAM*, entre otras, que han construido una relación conveniente entre artesanas e instituciones. El artesanado resulta una moneda de cambio que permite el acceso a recursos, tanto materiales como económicos, que terminan por beneficiar a ciertos grupos de artesanos, o a quienes pertenecen a las instituciones. Ambos actores trabajan y se relacionan según sus intereses. Cabría preguntarse por qué el número de antropólogos involucrados en estos organismos es escaso o inexistente, ya que se le da prioridad a diseñadores y administradores. La dupla diseñador-artesano es funcional para la innovación, promoción y “rescate” del trabajo artesanal. Sin embargo, existen vacíos que han limitado el diálogo y la horizontalidad entre los miembros de la comunidad y los actores externos. Pienso que desde la antropología podrían establecerse diálogos que permitan el intercambio entre realidades, expectativas, así como un tratamiento más empático entre diseñadores, artesanos y quienes se encuentren involucrados en dichos procesos. Si bien, el diseño involucra cada vez más el uso de herramientas que parten de la antropología, desde nuestra disciplina sería interesante dar cabida a la transdisciplina, a la construcción y producción tanto teórica como creativa desde la cooperación y la colaboración, poner al Otro en acción pero también, ser el Otro.

Con la entrada de nuevos programas de financiamiento las artesanas han encontrado en los préstamos solidarios, mediante cajas de ahorro y esquemas financieros de bancos locales, una alternativa para tener ingresos de forma rápida y así incrementar su

³² En su última convocatoria, *Economías Inclusivas Puebla*, se pretende generar proyectos que busquen el empoderamiento económico de las mujeres, cada proyecto podrá recibir entre \$300,000 y \$1, 100, 000 M.N. Sin embargo, al revisar los formularios para participar de la convocatoria, es posible darse cuenta que están dirigidos a personas que tienen un conocimiento y experiencia en la creación de proyectos, obtención de recursos y manejos burocráticos. En la parte del presupuesto se contemplan honorarios y material de oficina, entre otros aspectos que mantienen una frontera entre los actores de la comunidad (indios ideales -en referencia con lo propuesto por Ramos.A-) y los agentes externos que ayudarán y empoderarán a mujeres. Sólo si cuentan y responden a las características previamente construidas e idealizadas en torno a una mujer artesana e indígena.

Véase <https://www.oxfamMexico.org/programas/economiasinclusivaspuebla>

infraestructura. Sin embargo, esto condena a los grupos artesanales a mantener una deuda que termina por volverse insostenible, lo cual acarrea otra serie de problemáticas que desgastan la labor textil.

En la actualidad, los artesanos recurren necesariamente a prestamistas y usureros que cobran intereses elevados so pretexto del riesgo que corren refaccionando a pobres. De esta forma los mejores beneficios son para el dueño del dinero, que se constituye en proveedor de materias primas y comprador de la producción con la que garantiza el crédito. En realidad, es el empresario de un negocio sin compromiso ni con las leyes de trabajo ni con las de seguridad social. (Novelo, V 1996:269)

La situación del artesanado resulta vulnerable. En primer lugar, porque el Estado lo ve como una labor poco atractiva para la inversión y poco redituable (aparentemente), lo cual ha conferido al trabajo artesanal a una condición donde el acceso a la seguridad social, las prestaciones laborales, financiamientos, entre otros beneficios, resulten escasos o nulos. Se piensa que dichas necesidades se ven subsanadas por los programas gubernamentales que no dejan de conservar, desde su creación, un carácter paternalista.

En segundo lugar, se encuentran las ONGs que concentran apoyos y soluciones desde perspectivas ajenas a los artesanos, y finalmente los diseñadores que, junto con comerciantes y revendedores, mantienen el control de los precios y utilidades generadas por la actividad textil. Son ellos quienes deciden la cantidad que se paga por el trabajo artesanal.

Son muchos y muy variados los problemas del sector artesanal en México tanto de índole social, como económica, a medida que se va perdiendo la producción para el consumo local o regional tradicional, van surgiendo mercados nacionales o internacionales para los cuales el sector no está preparado (el nivel escolar del sector es en su mayoría básico) además, no se le da valor al proceso productivo motivo por el cual es “común el regateo por parte de toda la cadena de compradores: el acaparador local, los mayoristas, el de la tienda, el propio turista, el coleccionista y demás consumidores”. (Sales Heredia, 2013:32)

Tanto el Estado como los revendedores, marcas y diseñadores, utilizan la bandera de “lo hecho a mano”, “las técnicas ancestrales”, “lo artesanal”, como parte de su discurso, con el que crean una atmósfera de venta que resulta atractiva para los consumidores. Más adelante,

entro de lleno al mundo del artesano, donde ampliaremos las perspectivas en cuanto a este tema.

1.2 Registro y confección. Algunos aspectos metodológicos

Centrar al objeto como punto de partida y materia de estudio implica reflexionar en torno a las relaciones, contextos, significaciones, re-significaciones, representaciones y escenarios por los que dicho objeto deambula. En un primer momento pretendía enfocarme en el trabajo particular que la diseñadora Carla Fernández y su marca homónima realizan con un grupo de artesanas del municipio de Hueyapan, en la Sierra Norte de Puebla, dedicado al bordado, teñido y elaboración de textiles en lana. Por tal motivo, durante los primeros días de enero de 2018 llevé a cabo una breve temporada de trabajo de campo.

El proceso de gestión y acercamiento a Carla Fernández comenzó en agosto de 2017 a través de correos electrónicos, de esta forma logré establecer contacto con Athziri Magaña, quien en ese momento se desempeñaba como encargada del departamento de “Trabajo en comunidad”. Fue ella con quien realicé las primeras videollamadas para hablarle sobre las intenciones de esta investigación y mi interés por realizar una temporada de observación en su estudio.

Uno de los primeros requisitos fue el envío de información sobre mi proyecto, además de información personal como, fotografía, institución de procedencia -tanto de licenciatura como de posgrado- y ciudad de origen. Así que elaboré una propuesta/plan de observación y trabajo de campo, además de compartirles *grosso modo* mi protocolo de investigación.

Según Athziri, mi propuesta le parecía interesante tanto a Carla Fernández como a Cristina Rangel, su socia. Lo único que pedían a cambio era... "¿y cuál va a ser tu aporte a la marca?" Esto me hizo reflexionar en torno al sentido de esta investigación, ¿sería necesario tomar partido?, ¿de qué lado me encontraba?, ¿estaba con la diseñadora o con las artesanas?, ¿cómo jugar un papel ambivalente que me mantuviera en un eje neutro para después, establecer una visión crítica en torno a mi objeto de estudio? Recordé que años atrás había trabajado para *Bitácora Social*, una empresa que realiza antropología laboral y de mercado, así que me decanté por proponerles la posibilidad de realizar un diagnóstico sobre el ambiente de trabajo en distintos niveles y, de ser necesario, proponer mecanismos que mejoraran el entorno laboral.

La respuesta fue positiva, sin embargo, aún me encontraba asistiendo a clases, por lo que era imposible interrumpirlas para realizar una temporada de trabajo de campo. Acordamos mantener comunicación para que llegadas las vacaciones escolares pudiera visitar el estudio de Carla Fernández a finales del 2017, o a principios del 2018. Transcurrieron los días, de pronto dejé de recibir comunicación alguna por parte de Athziri, así que a mediados de noviembre de 2017 volví a escribir. Esta vez Cristina Rangel contestó que consultaría con Carla Fernández mi propuesta y a la brevedad obtendría alguna respuesta. Volví a recorrer el mismo camino que meses atrás había realizado con Athziri. El 30 de noviembre de 2017 recibí un breve correo por parte de Carla Fernández:

Roberto hola.

Te vemos en el 2018.

Un abrazo

Carla

Enviado desde mi iPhone³⁵

El 2 de enero de 2018 recibí un nuevo correo, esta vez firmado por Itzel León quién ahora ocupa el puesto que tenía Athziri. En éste me preguntaba si ya había realizado prácticas en el estudio o qué relación tenía con la marca, nuevamente volví hacer el mismo proceso que con Athziri, Cristina y Carla. Después de un largo intercambio de correos, logramos acordar mi visita al estudio el día jueves 18 de enero de 2017.

A lo largo de una semana tuve la oportunidad de realizar jornadas de observación participante dentro del estudio y dos puntos de venta de la marca CARLA FERNÁNDEZ, en la Ciudad de México, donde pude observar detenidamente parte del proceso de confección de diversas prendas, además de tener un acercamiento a las formas de colaboración entre la diseñadora y algunas artesanas, mismos que se retrataran más adelante en los apartados “El mundo del diseñador” y “El mundo de la artesana”.

Después de este breve acercamiento el contacto nuevamente se fue limitando. A principios de junio de 2018 volví a escribir para ver la posibilidad de hacer una segunda visita al taller, y quizá lograr una entrevista con Carla Fernández. Esta vez la respuesta fue negativa:

³⁵ Comunicación personal por correo electrónico. (Noviembre 2017)

Hola Roberto,

Espero te encuentres bien,
te comento que por el momento estamos muy saturados dentro de la empresa,
y no tenemos planeada ninguna visita a comunidad.

La idea de la empresa es enriquecer los conocimientos de estudiantes o investigadores con lo que es la marca y lo que hay detrás, sin embargo, esto lo estamos ofreciendo para becarios o practicantes que sean constantes y que tenga un periodo establecido para formar parte del equipo

De cualquier manera, te invito a que visites las redes sociales, consultes el libro de la diseñadora descalza donde viene información del trabajo que se realiza en comunidad con los artesanos,
si necesitas información que te pueda brindar por este medio me puedes contactar

Saludos

Itzel León³⁶

Tras la negativa de volver a realizar observación participante dentro de su taller, tuve que replantearme la posibilidad de enfocarme únicamente en su trabajo. Decidí acercarme a la comunidad y fue entonces que, a partir de la interacción con las artesanas, empecé a trazar una genealogía de otros diseñadores que trabajan o han trabajado con la diversidad de grupos artesanales del municipio de Hueyapan. Aunque seguramente mientras escribo estas líneas nuevos grupos artesanales, diseñadores o artesanos independientes se integran a la larga lista de personas involucradas en la labor textil de Hueyapan.

A la par de este suceso, me fui adentrando en múltiples plataformas que sirvieran como fuentes de información, desde revistas de moda, hasta publicaciones y medios virtuales. Así llegué a encontrarme con material bastante interesante que me permitió expandir

³⁶ Comunicación personal por correo electrónico. (Verano 2018)

horizontes de búsqueda, además de establecer contacto con otras y otros diseñadores dentro y fuera del país que trabajan con la comunidad.

En Hueyapan existen alrededor de 25 grupos artesanales³⁷ que trabajan o han trabajado para aproximadamente cinco marcas y/o diseñadoras que comercializan sus productos, ya sea a través de la web o en boutiques³⁸. Otro fenómeno interesante a estudiar son las ferias y bazares como: *Manos del Mundo*, *Lonja Mercantil*, *Caravana Americana* y *Manos Indígenas*, entre otros; eventos que resultan un submercado con características particulares de los que hablaré más adelante -aunque merecen un análisis mucho más amplio que, por no ser el objetivo principal de este proyecto he decidido dejar para la posteridad-. Por otra parte, los revendedores o “coyotes” como los nombran en Hueyapan, comercializan los productos de artesanas que adquieren a muy bajo costo para luego revenderlos en tiendas y boutiques de artesanía en las ciudades de Cuetzálan, Puebla, Ciudad de México, Querétaro y Guanajuato, entre otras.

Esta serie de factores han dado pauta para replantear el fenómeno a estudiar a la vez que me han permitido reacomodar ciertos actores y escenarios involucrados en el contexto de los objetos de moda, siempre tomando en cuenta que la idea es partir del objeto y su

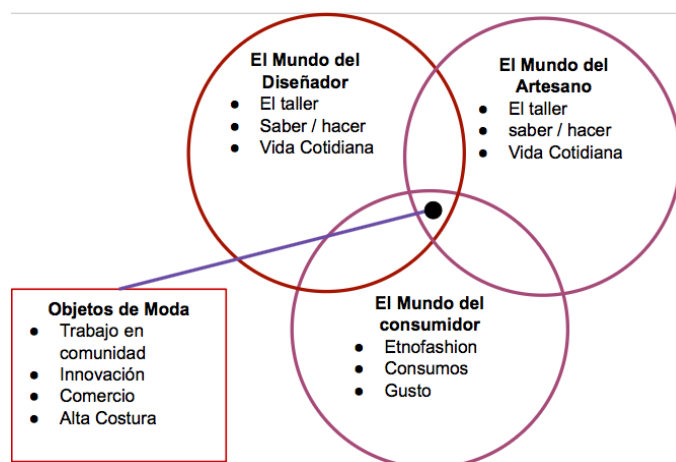


figura 1 Diagrama de intersección entre mundos.

³⁵ Ésta cantidad, me fue confiada por Izayeli, quién actualmente es la encargada de “Cultura” del gobierno municipal, a quien agradezco por las facilidades que me otorgó durante mis primeras visitas al municipio. Durante el desarrollo de la presente investigación, me centraré en el trabajo de las artesanas que forman parte del grupo artesanal *Sitaltsin*, aunque inevitablemente haré mención de otros grupos artesanales como *Mujeres conservando raíces*, *Iyotsin* y *Tamachij Cihuatl*.

³⁶ Hasta el momento sólo he identificado algunas marcas con las que trabajan las artesanas (*Lydia Lavín*, *Carla Fernández*, *Entretejiendo voces*, *Artificia*, *someone somewere* y *MYM Organics*, entre otras). Sin embargo, existen algunos grupos que se reservan nombrar para quienes trabajan o donde comercializan sus productos.

dinamismo para centrarme en las relaciones, en tanto que estas surgen de la comunicación entre tres universos distintos: el del diseñador(a), el del artesano(a) y el del consumidor(a)³⁹.

Durante el corto periodo de estadía en el taller de Carla Fernández tuve acceso a los registros de obrajes, dechados y técnicas recabadas por Atzhiri Magaña y Carla a lo largo de 10 años de trabajo, mediante el *Taller Flora*⁴⁰. Este registro se centra en comunidades del sur y centro del país, lo cual me resulta un acervo bastante interesante y valioso.

Al mismo tiempo me percaté que en la confección de una sola pieza confluyen variedad de procesos, agencias, actores, escenarios, materiales y técnicas; características que me invitaron a replantear y adaptar una metodología *multisituada*, como la propuesta por Perret (2011), que me permitiera deambular entre diversidad de espacios físicos y virtuales que, junto con sus implicaciones, factores de clase y género, se amolden al dinamismo del objeto, para así, lograr un registro de su historia de vida (Martín Juez, 2002). Además de utilizar las técnicas características de la antropología como la etnografía y la observación participante, que he decidido complementarlas⁴¹ con aportes de la etnometodología (Garfinkel, 1986); de la Antropología del Diseño o *Design Anthropology* (Martín, 2002; Gunn, Otto & Smith, 2013; entre otros); con la descripción y análisis de la técnica



figura 2 Diagrama de intersección entre abordajes teóricos

³⁹ Véase: Figura 1

³⁸ Más adelante ahondaré en este punto, pues el Taller Flora surgió como un proyecto en conjunto con el FONCA y CONACULTA que culmina con el libro “Manual de la diseñadora descalza”. Dicho proyecto fungió como primer paso para realizar la marca Carla Fernández, sin embargo, la metodología propuesta en el Taller Flora no se había vuelto a implementar, hasta que Athziri, crea el área de trabajo en comunidad (Athziri, comunicación personal, 2018).

³⁹ Véase: figura 2.

(Lemonnier, 1992); y con los *Fashion Studies*⁴² (Entwistle 2000; Tranberg 2004 & Kaiser 2014 y otros).

En cuanto a la construcción y delimitación del objeto de estudio, Latour (2014) dispone una serie de adverbios que debieran ser eliminados de nuestras explicaciones ante fenómenos sociales: *nunca, siempre, en ningún lado, en todos lados*. Considero que de forma constante los antropólogos formulamos aseveraciones que, junto con las generalidades, confinan una construcción mítica de nuestros objetos de estudio, cometemos el error de romantizar y mostrar sólo una cara de aquella realidad que interpretamos y, a su vez, edificamos.

Por esto, ofrezco una disculpa ante cualquier generalización que formule a lo largo de la presente investigación, pues aunque he tratado de ser cuidadoso, sucede con regularidad que el investigador utiliza la experiencia y realidad propia como filtro o punto de partida. Desde aquí se parte para realizar un análisis crítico, sin embargo, al exponerse como una narrativa dentro de una espacialidad y temporalidad, se ve siempre minado por nuestra condición de humanos, un sesgo que resulta inminente.

Ninguno de los eventos sociales o técnicos que constituyen una narrativa histórica deben situarse en la cama procrustiana de nunca/en ningún lado o siempre/en todos lados. Existir de alguna manera, tener un poco de realidad, ocupar un lugar definitivo en el tiempo y en el espacio, tener sucesores y antecesores, son las formas normales de delinear la curva espaciotemporal de la historia. (Latour, 2014:359)

Por tanto, la intención de mi trabajo es mostrar otra narrativa, la propia y la construida a partir de la experiencia tanto atemporal (la vida personal, lo vivido) y la circunscrita a los espacios y tiempos que permitieron la presente investigación.

Si bien la etnografía se presenta como la herramienta básica sobre la cual se sustenta el trabajo de campo, es necesario replantear su construcción epistemológica ante el dinamismo de nuestro objeto de estudio, en tanto que el escenario y contexto donde se desarrolla despliegan una serie de elementos y factores -tanto palpables como virtuales- que nos invitan a experimentar nuevas formas, recursos, soportes y artimañas de recolección de

⁴² Los *Fashion Studies* son una corriente en construcción que busca dar formalidad a los análisis y al estudio de la Moda como un hecho social, histórico y cultural.

datos. La práctica de la etnografía tradicional se ve transformada ante la realidad contemporánea a pesar de que nos empeñemos en buscar aquellos rasgos que, (Latour, 1993:149), más se asemejen a los ámbitos tradicionales de estudio. Ante esta problemática, Gimena Perret propone una etnografía multisituada:

La *etnografía multilocal o multisituada* -como “metodología emergente” en los dichos de George Marcus- reconoce la “heterogeneidad de espacialidades” (Wright, 2005) y/o la “pluralidad de lugares” en los que se ve (o debería verse) involucrada nuestra práctica etnográfica. (Perret, G. 2011:59)

En ese sentido, considero que “abrir el campo” nos permite el emplazamiento de la etnografía, que si bien no se limita a una frontera espacio-temporal, si permite el establecimiento de una delimitación en tanto el objeto de estudio y la propia construcción epistemológica del investigador. No estamos diciendo con esto que tengamos que abandonar el trabajo de campo, por el contrario, consideramos que deberíamos situarnos frente a la necesidad de plantear cómo o en qué sentido deberíamos reformularlo, es decir, pensar qué estrategias epistemológicas y metodológicas desarrollar para desfetichizar la noción de “campo”, tan cara para la ciencia antropológica (Perret, G. 2011:58). El intercambio con otras disciplinas, así como el uso de otras técnicas, perspectivas y estrategias teórico-metodológicas han permitido el desarrollo y expansión de los horizontes de la presente investigación.

La Antropología del Diseño⁴³ plantea estudiar hechos sociales partiendo del uso de herramientas metodológicas comunes a la antropología, de forma relevante la etnografía, cuya aplicación y relación con el diseño ha cobrado cierta popularidad en el desarrollo, planeación y adecuación del diseño; por otra parte, mantiene la intención de incorporar la observación participante, así como el registro y la sistematización de datos. De forma paralela, busca construir otras metodologías que permitan coincidir e incidir en los procesos de “hacer” y crear con expectativas a futuro, es ahí donde el diseño mantiene su aporte, en

⁴³ En este texto se utilizará “Antropología del Diseño” para hacer referencia tanto a la teoría de Martín (2002) como a la *Design Anthropology* planteada por Otto y Smith (2013), entre otros investigadores. Esto a que se considera un término más acorde a los objetivos de este trabajo. Aunque se tiene claridad sobre la discusión abierta con respecto a la traducción al español de *Design Anthropology* y acerca de las diferencias entre estos dos enfoques: mientras la antropología del diseño de Martín tiene una mayor relación con el estudio de los objetos como entes sociales; Otto y Smith (2013) plantean la posible creación de un “nuevo estilo de conocimiento, con métodos y prácticas propias”.

crear objetos, productos, procesos y servicios que transformen la realidad. (Otto & Smith, 2013:03).

En este sentido, Ken Friedman asume que el proceso de diseño debe “integrar el conocimiento específico del campo con una mayor comprensión de los seres humanos para quienes se realiza el diseño, las circunstancias sociales en las que tiene lugar el acto de diseño, [además de la participación de otros objetos (simbólicos o no), saberes y contextos] así como el contexto humano en el que se utilizan los artefactos diseñados” (Friedman, 2002:209-210). Estos tres puntos permiten expresar *grosso modo*, los intereses en el desarrollo de la antropología del diseño, también invitan a pensar en la posibilidad de construir otras aportaciones desde realidades no occidentales, o decolonizantes que nos permitan observar, desde otros escenarios, los procesos de creación y diseño, para así exponer, comprender y explicar la relación que hemos tejido con los objetos. En este sentido, la antropología del diseño se presenta como una respuesta a formas posibles de procesos de decolonización a través del diseño y el compromiso de la antropología. (Tunstall, 2013:232)

Por su parte, Martín Juez (2002:142) propone como técnica el desarrollo de una historia de vida del objeto a partir de una cronología que corresponde a cinco etapas, que identifica como presentes e ineludibles del objeto: **A)** Como deseo o necesidad percibida; **B)** Como proyecto y como diseño; **C)** Como producto virtual; **D)** En Etapa de producción, en proceso de circulación, como mercancía y artículo de consumo; **E)** Como objeto que he adquirido; tanto en función como en uso; como objeto guardado; en conmemoración o veneración comunitaria; perdido, escondido, prohibido o clandestino; robado; descompuesto; en reparación, mantenimiento o servicio; viejo o muy usado; inútil; como antigüedad; o bien, reciclado como material para la construcción de un nuevo objeto.

“Por objeto me refiero tanto a la ciudad como a una edificación cualquiera, a un sofá, como a una herramienta, un servicio, la indumentaria o el paisaje, o el más sencillo grafismo.” Martín Juez (2013:14). Y si bien la indumentaria funge como un objeto, éste se compone a su vez por una serie de elementos, artefactos y otros objetos que tienen como fin cubrir, descubrir, adornar, ocultar, aminorar, exaltar o modificar partes del cuerpo, lo que implica concebir a la indumentaria y sus componentes como una unidad. He decidido agregar Moda como un adjetivo, bajo el entendido de que los objetos en los que pondremos nuestra atención

son aquellos que después de un proceso de transformación -producto de la interacción entre diseñadores y artesanos- entran en una serie de sistemas que conocemos como Moda.

Coincido con Martín Juez en que, tanto la protección de la naturaleza y los derechos humanos deben formar parte de cada etapa y acontecimiento en la historia de vida del objeto, ya que ambos elementos deben ser el sustento para mejorar lo imprescindible, y finalmente prescindir de lo que impide un buen diseño (ídem, 2013:16), más cuando estamos hablando de una de las industrias que mayor contaminación y atropello a los derechos humanos ha realizado, junto con la precarización del trabajo en todos sus niveles: desde la obtención de materias primas, la manufactura, la maquila, hasta el trabajo dentro del taller de diseño.

Por su parte, Lemonnier (1992) propone registrar sistemas tecnológicos con el objetivo de reunir y construir información comparable relacionada con acciones socializadas sobre el mundo material, a través del registro de secuencias operacionales para formar una base de datos comparable, centrada en la técnica y tecnología que implica el proceso de elaboración de una herramienta u objeto. El concepto de secuencia operacional (*chaîne opératoire*) usado por primera vez por Leroi-Gourhan (1945), ha sido definido como “una serie de operaciones que lleva una materia prima de un estado natural a un estado de manufactura” (Cresswell 1976:6). De tal suerte que, el registro de una secuencia operacional resulta más que el conjunto de la serie de operaciones involucradas en la transformación de la materia (incluyendo nuestro propio cuerpo) por los seres humanos. En éste sentido, a través de la propia práctica, será posible tener y comprender la magnitud que implica la elaboración del objeto, un ejercicio que va más allá de la observación participante, pues resulta necesario tomar en cuenta tanto las técnicas como las prácticas corporales involucradas tanto en el proceso de elaboración de los objetos a observar, como en el entorno en donde se crean. Resulta distinto bordar o tejer en la vivienda mientras se hacen labores cotidianas, como guisar, cuidar a los niños o a los animales e incluir el tejido como una práctica inmersa en la vida cotidiana; a cumplir con una jornada laboral de 8 horas o más en un despacho, un edificio, o un recinto con todo el instrumental, mobiliario, material y herramientas dispuestas para la ejecución del trabajo.

En lo que respecta a los *Fashion Studies*, estos buscan dar cuenta de nuevas teorías enfocadas tanto en la relevancia de la Moda como hecho social, mutable y diverso, así como su constante comunicación con *otras Modas* (en referencia a *otros saberes, conocimientos y*

formas no convencionales o bien, no pertenecientes a occidente pero que bien pueden caber dentro del concepto de lo *Fashionable*). De tal forma que el abordaje de éste tipo de intereses se ha examinado por el lado del consumo, concibiendo no sólo aspectos económicos, de mercado y actores en escenarios globales, sino como procesos culturales constructores de identidad, dotando de nueva dirección al abordaje teórico, que ya no es visto a partir de la estructura social, sino desde la agencia y la práctica (Tranberg, 2004, p.370).

Cuenta de ello son las recientes propuestas de Entwistle (2000); Tranberg (2004); Kaiser (2014) y la aparición desde 2012 de la NWFC (*Non-Western Fashion Conference* por sus siglas en inglés, un grupo académico originario del Reino Unido que busca dar difusión y desarrollo a los *Fashion Studies* a través de su plataforma). En septiembre de 2016 salió a la luz el primer número de la revista “*The Fashion Studies Journal*” una propuesta digital a cargo de Lauren Downing Peters (PhD in Fashion Studies, Stockholm U/Parsons School of Design) y Laura Snelgrove (Cultural Studies – McGill University) que también busca el acopio y promoción de publicaciones en torno al desarrollo de los *FS* como un enfoque complejo y multidisciplinario que ve a la Moda no sólo como un sistema, sino como una industria que trasciende más allá de hechos culturales y representaciones sociales.

La Moda, escrita desde la academia en conjunto con las prácticas del diseño son fuentes increíblemente ricas en cuanto a material y producción, el trabajo que hacemos es tan variado, multidisciplinario e interrelacionado que resulta importante compartirlo y discutirlo [...] Por supuesto que, analizar y discutir en torno a la Moda resulta una labor interesante, en ese sentido, nuestros contribuyentes buscan explorar y exponer significados, tensiones y placeres reflejados a través de la ropa, el armario y los cuerpos... (Editorial, *The FSJ*, No.1, Sept 2016)
[T del A.]

No obstante, de 2016 a la fecha, son pocas las publicaciones que hablan de Modas fuera del sistema occidental o de autores que provengan de otros escenarios de producción intelectual, lejos de la hegemonía inglesa o estadounidense. Si acaso algunos textos hablan de moda étnica, indumentaria tradicional de la india o la fusión que decanta en el concepto de lo *ethno-chic*⁴⁴. Esto me hace pensar en el escenario México-latinoamericano, donde abundan los

⁴⁴ Este concepto implica una fusión de elementos y expresiones específicas de una o varias culturas, dichos elementos se utilizan, complementan o conforman parte de la indumentaria que termina por definirse como un estilo específico que, al tener difusión termina por convertirse en una tendencia.

estudios sobre indumentaria tradicional, pero con una clara división que limita su confrontación con las tensiones e interacciones entre diseño y artesanía o la innovación textil en contextos tradicionales. De forma reciente el interés por la polémica de “*plagio*⁴⁵” en diseños e indumentaria dentro de escenarios de Moda invita a plantear nuevos caminos a desarrollar, es por eso que el presente trabajo busca también aportar al desarrollo de esta corriente en Latinoamérica. Con lo cual, considero importante empezar haciendo un breve recuento de los estudios de Moda e Indumentaria en México.

1.3 Moda, un concepto multisituado y polisémico

Hablar de Moda implica delimitar, en un primer momento, qué entendemos por Moda, para después ubicar el desarrollo de los estudios en torno a ésta, a la indumentaria y el desarrollo de los Fashion Studies en escenarios como México y América Latina. También resulta interesante exponer su relación con y desde la perspectiva antropológica -por su carácter multidisciplinario y multisituado-; dicho acercamiento se ha mantenido presente, no obstante, su abordaje se muestra generalmente como una reducción histórica o bien, bajo una visión -principalmente- europea, occidental y como complemento al análisis de otros fenómenos sociales. De ahí que el propio término se derive en distintas acepciones, - *dress* (vestido), *fashion* (moda), *clothing* (ropa), y *costume* (vestido) – definidas según su contexto, función y momento histórico, tal y como lo propone Lou Taylor (2013).

El *American Heritage Dictionary* define *Fashion* (moderno), *style* (estilo), *Mode* (moda) y *vogue* (boga) como una manera predominante o preferida de vestir, de embellecimiento, comportamiento o manera de vivir en un momento dado⁴⁶. Desde el diseño Donald Norman (2007:75) plantea lo siguiente, lo *Fashion* como aquello que está de acuerdo con las convenciones que adopta la buena sociedad o cualquier cultura o subcultura.

El *estilo*, como aquello que se emplea a veces de manera intercambiable con lo moderno, igual que la palabra *Moda*, hacen hincapié en la observancia de criterios de elegancia. Y por último *Vogue*, que se aplica a la moda que se impone de manera amplia y a menudo sugiere una aceptación entusiasta, aunque efímera. La existencia misma de estos

⁴³ Como ejemplo, podemos mencionar el caso de Isabel Marant y los bordados de Tlahuilottepec, Oaxaca; Las bolsas y sombreros de Christian Louboutin con artesanas Mayas; o el caso más reciente de la casa Carolina Herrera y su colección *Resort 2020*. Entre muchos otros casos tanto de diseñadores y marcas tanto locales como extranjeras.

⁴⁴ Véase <https://ahdictionary.com>

términos es una prueba fehaciente de la fragilidad del aspecto reflexivo del diseño; lo que hoy gusta puede no gustar mañana.

El interés en el estudio de la indumentaria, así como de la indumentaria tradicional, ha sido abordado de forma constante tanto por las ciencias sociales como por las humanidades y una diversidad de aristas, entendido como un hecho social en donde la ropa resulta un detonador, al igual que un marcador de clase, de representaciones sociales, imaginarios, apreciaciones y construcciones estéticas, además de ser un objeto que a modo de contenedor mantiene características que expresan particularidades de una época, hecho o suceso histórico.

Al hacer un breve recuento en torno a las disciplinas que han realizado interesantes aportes a los estudios de Moda podemos destacar a la Historia, la Sociología, la Filosofía y la Semiótica: entre otras, la propuesta de la *Filosofía de la Moda* de Simmel (1923), *El sistema de la moda* de Barthes (1967), *La Distinción* y el *Sentido social del gusto* de Bourdieu (1979-1999), *El Imperio de lo efímero* de Lipovetsky (1987), hasta *La Moda siempre es semiótica* de Lotman (2011), por mencionar algunas obras en las que la Moda juega un papel trascendente.

Uno de los primeros en dar carácter y forma a la Moda como concepto y como objeto de estudio es Veblen (1899), quien lo aborda como un hecho histórico de carácter suntuario. Según De la Puente (2011:16), su concepción de la Moda se explica a partir del consumo de la clase ociosa, que se sustenta en el principio de despilfarro, que tiene como finalidad principal la exhibición del honor y la reputación. Por otro lado, Squicciarino (2012:164) explica la difusión y transformación de la moda, nombrando como *trickle-down effect* o *Tröpfelmodell*⁴⁵ a aquel mecanismo que permite la difusión gota a gota de las Modas, del gusto, de los nuevos tipos de vida y del consumo en general mediado por las estructuras jerárquicas.

Durante el siglo XX, el desarrollo de la tecnología transformó a la indumentaria en un fenómeno íntimamente relacionado con el consumo y la economía, de tal manera que su abordaje cambió; ahora se entiende a la ropa como un objeto que forma parte de un constructo

⁴⁵ El término *Tröpfelmodell* (modelo gota-a-gota) es empleado por el sociólogo G. Wiswede en "Theorien der Mode aus soziologischer Sicht", en: *Jahrbuch de Absatz un Verbrauchsforschung*, 1, 1971, p.87. Cfr. Squicciarino, Nicola (2012). Dicho concepto implica pensar que la moda se expande de forma vertical, en relación con una estructura jerárquica, donde quienes se encuentran en la cúspide de esta, son los que dictan la tendencia, ésta poco a poco se difunde a quienes se encuentran en la parte baja de dicha estructura.

mucho más complejo: La Moda. Un sistema que trasciende e impacta diversidad de escenarios, desde los sociales hasta los económicos; es un concepto dinámico, con varias formas de expresión, vehiculación y usos sociales.

Bajo la perspectiva de Simmel (1988), se entiende a la Moda como un fenómeno de carácter y tendencia social predispuesto a la necesidad de pertenencia a un grupo o a destacar fuera de él a través de la repetición de elementos y prácticas culturales. En ese sentido, dicho constructo social se mantiene como un conglomerado que engloba a la industria, el diseño, consumo, promoción, exposición, y demás expresiones de carácter colectivo, así como las situaciones, escenarios, contextos y relaciones que se articulan y vehiculan bajo el concepto de la Moda.

A partir de la década de los años 80, en el ámbito de los estudios sociales, el escenario de los estudios del vestido y la Moda se modificó, en lugar de definir a la cultura en un sentido fundacional entrelazada a través de la comprensión de fragmentos y parches de una sociedad específicamente limitada, empezamos a ver a la cultura procesualmente tal y como se creó, a través de la agencia, la práctica y el *performance* (desempeño) (Tranberg, 2004:370-371).

De este modo, son notables los cambios en la forma de abordar los estudios en torno a la Moda como un sistema de comunicación o de construcción de sentido en conjunto con su performatividad; obras como las de Barthes (1993-1994) o Lipovetsky (1990) centran su observación en el cuerpo y su *performance*, ya que sea que esté vestido o adornado, plantea la participación y representación del sujeto dentro de una estructura, una plataforma permeada por el consumo, la estratificación social o la clase, entre muchos otros marcadores. Aportes como los de Weiner y Schneider (1987; 1989), buscan explicar a la Moda como un sistema dialógico entre formas identitarias y de poder, colocando la superficie del cuerpo en el centro del escenario. Como fenómeno actual, las definiciones de la Moda se han centrado en los diferentes aspectos de sus manifestaciones (Kawamura, 2005), es decir, cada definición atiende al contexto y realidad desde donde se esté dando lectura al fenómeno, así como a su interacción, reacción y agencia en el plano social. Para Crane (2013:311), existen tres conjuntos de definiciones: el primero se centra en el contenido de la Moda y se pregunta qué es lo que significa; el segundo trata del proceso mediante el cual la Moda se difunde entre los consumidores; y el tercer conjunto se centra en las funciones hipotéticas de la Moda,

como el refuerzo de la diferencia social. De tal forma que la Moda, lo *fashion* o *fashionable*⁴⁸ se presenta como un concepto difícil de delimitar, ya que su construcción parte principalmente, a partir de escenarios occidentales.

Pero, ¿por qué no construir una epistemología que conserve en su origen un contexto y realidad próxima?, ¿por qué no irrumpir en el escenario de los *FS* desde una perspectiva alterna a la hegemonía intelectual y de la industria? A pesar de ello, se han construido algunos esfuerzos por crear productos académicos y de difusión que den cuenta del panorama de la moda latinoamericana, tal es el caso del trabajo de Enif Hernández (2017)⁴⁹ y las plataformas “Hilando Historias”⁵⁰, “MadejandoLA”⁵¹ y “Viernes tradicional”⁵².

Si bien esta investigación no pretende dar una respuesta contundente a los cuestionamientos antes mencionados, si pretende sumar escenarios posibles para el estudio de la indumentaria y la Moda desde una perspectiva antropológica y transdisciplinaria, paralela a la estructura hegemónica que se plantea desde occidente.

En éste sentido, mi definición de Moda deambula entre dos escenarios distintos, por un lado parte de la observación de la *Moda en comunidad*⁵³ y por el otro, de la Moda global, gestada en escenarios occidentales y adaptada al contexto mexicano. Ambas esferas se desarrollan de forma simultánea y a la vez, presentan características diferentes, desde las formas de apreciación de los aspectos estéticos y simbólicos, hasta las prácticas y usos de los objetos que conforman la indumentaria local. Es decir, la manera de elaborar, obtener, portar y consumir o acceder a una prenda tradicional dentro de un contexto comunitario es completamente distinta a acceder a una prenda tradicional en una boutique de alta costura - mediada por tendencias globales y que atiende a un mercado específico-, o una tienda de artesanías en cualquier ciudad.

Ambas esferas comparten la intención de diferencia entre grupos, así como aspectos de consumo que se insertan en ambas dinámicas. Con esto no quiero decir que estas esferas

⁴⁶ El uso de términos como *fashion*, *fashionable*, *chic*, a lo largo del presente documento hacen referencia al mundo de la Moda, por su carácter y significado, no encuentro algún término en español que logre comunicar lo mismo.

⁴⁷ Hernández, E, “La Moda étnica en México. Análisis antropológico a partir de un corpus de creadores de estilo vestimentario de 2011 a 2015”. Tesis de Licenciatura en Antropología, Universidad Autónoma de San Luis Potosí. Agosto 2017.

⁴⁸ Véase: <http://www.hilandohistorias.mx>

⁴⁹ Véase: <http://www.madejandola.com>

⁵⁰ Véase: <http://viernes-tradicional.impacto.org.mx>

⁵¹ El desarrollo de este concepto continúa en formación pues parte del trabajo etnográfico realizado a lo largo de la presente investigación, y mantiene una relación cercana por lo planteado por Martha González Lázaro (2015) en su trabajo citado dentro del presente texto.

se mantengan apartadas, al contrario, los usuarios que deambulan entre las mismas hacen posible la comunicación entre escenarios. Como resultado tenemos sistemas de moda⁵⁴ diversos, pero indudablemente sujetos a una dinámica tanto capitalista como global.

Destacan dos elementos centrales para entender la Moda, la innovación como un criterio fundamental para sostener que hay moda, es decir el cambio constante en las prácticas de moda. Para la moda occidental estos cambios suelen estar marcados por las dos temporadas anuales: SS y FW (primavera-verano y otoño-invierno), pero para todas las otras modas no occidentales los tiempos de cambio son más difusos, pueden darse en el curso de años o pueden suceder de manera repentina en cuestión de meses. (González 2015:26)

En resumen, la expresión de la Moda y específicamente la Moda en México y América Latina engloba tanto prácticas de Moda occidental como de *otras Modas*⁵⁵, ejercidas de forma simultánea pero en y desde distintos escenarios, realidades y privilegios, aunque mediadas *por*, e insertas *en*, un mercado capitalista.

⁵² Véase Barthes (2003)

⁵³ En referencia a otras modas u otros sistemas de moda, resulta interesante hablar de la forma en la que el gusto se confecciona de acuerdo a los usos y los contextos, mientras que algunos consumen prendas de alta costura con aplicaciones artesanales, los días de tianguis en Hueyapan, la gente se arremolina en los puestos de ropa de segunda mano, para elegir algo bien o para estrenar. Por otra parte, la ropa que se vende en las principales calles de Hueyapan es ropa que se produce en las maquilas cercanas que se encuentran en Teteles y Teziutlán, ropa de bajo costo y de producción en masa. El uso de esta ropa se mezcla con la indumentaria tradicional, y es así cómo se construye un sistema propio de moda, tanto el *performance* como los usos según la ocasión o festividad que se construyen de forma social, algo similar a lo que Karen Tranberg (2000; 2013) propone en torno a la agencia, usos y performance de la moda y las prendas de segunda mano.

1.4 Los estudios de la Moda e indumentaria en México

El tratamiento de la Moda en México resulta particular. Si hacemos un breve recorrido histórico nos encontramos con dos principales áreas de desarrollo, por un lado, la actividad académica que encuentra tanto en la indumentaria, como en la indumentaria tradicional, una veta de estudio en desarrollo. Por otro, la industria del vestido en México, misma que ha evolucionado pero que se mantiene en una búsqueda constante por figurar en el mercado global de la Moda occidental a partir de la construcción de una identidad propia.

En el primer caso es posible encontrar investigaciones que, desde una perspectiva arqueológica, antropológica o histórica, aborden el estudio de la indumentaria tradicional y el vestido en México; sin embargo, mantienen sus reservas en torno a la moda y su relación o confrontación con la tradición. No obstante, el registro de la indumentaria en México comienza con los exploradores y viajeros que hacen un acopio de la indumentaria en el territorio mexicano durante la colonia y el México independiente, ejemplo de ello son los trabajos de Theubet de Beauchamp (1810-1827) y Claudio Linatti (1828). Por otra parte, en un plano académico habría que destacar las obras de Ruth Lechuga (1982), Martha Turok (1988) y Patricia Rieff Anawalt (1990), quienes elaboran una descripción detallada de la constitución de la indumentaria tradicional, además de proponer una lectura del textil, lectura que sugiero realizar y entenderse bajo el sesgo de quienes la escriben. Por su parte, Claude Stresser-Peán (2012) enfatiza los usos y técnicas de confección de la indumentaria antes de la conquista. Cabría preguntarse, si en algún momento tendremos explicaciones, desde quienes portan, confeccionan e idean la indumentaria, es decir desde el mismo contexto y la pluma de quienes pertenecen a los pueblos originarios, hasta ahora la producción académica y la literatura sobre el tema se limita a una visión externa o resultado de un proceso de extracción epistémica.

Confrontar las categorías *tradición/moda* bajo una perspectiva académica y teórica empieza a cobrar interés, como lo muestra el trabajo de Tania Cruz (2014) en torno a la indumentaria, sus juegos y usos, bajo un contexto específico. También se encuentra el trabajo reciente de Martha González (2015), donde a través de la confrontación entre la tradición y la moda son expuestas las variaciones del gusto en la indumentaria tradicional *P'urhépecha*: “ya no es suficiente entender a la indumentaria de los pueblos originarios como resquicio de tradiciones ancestrales prehispánicas, es necesario reconocer que tienen sus propias modas”,

además de que realiza un extenso análisis de las influencias, las transformaciones y sus efectos en la tradición. El trabajo de Amalia Ramírez (2014) en cambio, describe cómo a través de un objeto de uso cotidiano se entretajan relaciones complejas que implican transmisión de conocimiento y constitución de una identidad étnica y dinámica, sujeta a la modernidad, al cambio y a la tradición. También se encuentra el trabajo de Enif Hernández (2017) en el que a través de un recorrido de diseñadores nos brinda aportes para la construcción de una moda étnica o etno-chic, que resulta interesante porque pone en contexto el escenario actual del cruce entre moda e indumentaria tradicional.

Por último, desde abril de 2013 el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, alberga el Seminario de Estudios sobre Indumentaria y Modas en México (SEIMM)⁵⁶, cuerpo académico del que formo parte y fue fundado gracias al esfuerzo de académicas e investigadoras como María del Carmen de Arechavala, Julieta Pérez Monroy, Martha Sandoval Villegas, Claudia Tania Rivera y Cristina Sánchez Parra, entre otras. Dentro de los objetivos de dicho seminario está analizar textos vinculados con el estudio de la Indumentaria y Modas en México, así como el desarrollo de investigaciones multidisciplinarias tocantes al tema. Uno de sus proyectos más relevantes ha sido la participación de algunas de sus integrantes en la publicación y exposición “Hilos de Historia” donde se hace un recorrido histórico a través de una selección de piezas pertenecientes a la colección de indumentaria del Museo Nacional de Historia⁵⁷.

En el caso de la industria de la Moda en México existen desde publicaciones, plataformas digitales, blogs y redes sociales; hasta espacios como pasarelas, bazares, eventos y boutiques que han buscado posicionar a la Moda mexicana mediante la construcción de una identidad propia como industria nacional, simulando los modelos exitosos de las capitales mundiales de la Moda como Milán, París, o New York. Durante la primera mitad del Siglo XX Ramón Valdiosera Berman⁵⁸ creador del *rosa mexicano* y algunos trajes regionales, fue uno de los primeros en realizar un recorrido por la moda en México. En 1959 abre el primer *museo de la moda* para después publicar *300 años de moda mexicana* (Valdiosera, 1992), lo que dio pie a futuras publicaciones de carácter comercial y de divulgación, como la serie de revistas *Museo del traje mexicano* (Lavín & Balassa, 2001) a

⁵⁴ Véase: <https://seminarioindumentariaymodasmx.wordpress.com>

⁵⁷ Sólo hago mención de los documentos que considero más relevantes o de fácil acceso.

⁵⁶ Véase: https://youtu.be/4Sz_pC55aMo

cargo de la editorial Clío en colaboración con la cadena de almacenes *SEARS*, y la reciente publicación independiente, *Mextilo. Memoria de la moda mexicana*, a cargo de Gustavo Prado, quien mediante un recorrido gráfico-visual expone los caminos de la Moda en México a través del tiempo. Este documento de divulgación se presenta en plataformas como *YouTube* para su versión digital en 2014 y su versión editorial en 2017.

A mediados de 2016 Fomento Cultural Banamex organizó la exposición *El Arte de la Indumentaria y Moda en México 1940 - 2015*⁵⁹, donde se estableció un recorrido a través de los principales exponentes de la segunda mitad del s. XX y la primera década del s. XXI⁶⁰. Ana Elena Mallet, curadora de la exposición, argumenta que una de las razones que impulsaron la realización de ésta exhibición fue que “desde los años treinta existe una discusión de querer hacer moda mexicana, moda que tenga que ver con la tradición y creo que una parte muy importante de esto es la búsqueda de la identidad” (Mallet, en Hernández Escobar, S., 2016). Así pues, dicho evento resulta interesante, ya que la narrativa se estructuró a partir de décadas, dentro de las cuales destacaban elementos políticos, económicos y sociales que trascendieron e incidieron en el desarrollo de la industria de la moda en nuestro país. Al mismo tiempo se exhibieron 225 maniqués⁶¹ color bronce, haciendo alusión a la “*raza de bronce*” de la que Vasconcelos (1925) hablara en *La Raza Cósmica*, donde el mexicano es presentado como producto de la mezcla entre la raíz indígena y la herencia hispánica⁶².

Una vez dado el mestizaje, ese hilo que nos teje concretó nuestra identidad. Las prendas aquí expuestas tienen hilvanos de raíces indígenas y europeas, y en menor medida, árabes, asiáticas y africanas. (Coronel y Mallet, 2016)

Según la lógica de la exposición “El estilo mexicano sería una consecuencia de una tensión dialéctica entre la tradición y la modernidad en la moda” (Meléndez Escalante, T. 2018:4). La mayor parte de la exhibición se encuentra dividida en dos prácticas: la indumentaria y

⁵⁷ El Arte de la Indumentaria y la Moda en México 1940 – 2015 (Coronel Rivera, J. & Mallet, Ana E. Curadores), Mayo – septiembre 2016, Palacio de Cultura Banamex, Ciudad de México: Fomento Cultural Banamex.

⁵⁸ Véase: <https://youtu.be/94UrPqvJL8k>

⁵⁹ Resulta interesante que, la complejidad de los maniqués tanto masculinos como femeninos no correspondían al fenotipo promedio de la población mexicana: éstos tenían cuerpos estilizados, complexiones delgadas, y estaturas elevadas, lo que modifica la percepción del vestido puesto en un maniquí y después llevado a una persona mexicana promedio.

⁶⁰ Para complementar la información de ésta, véanse traducciones y paráfrasis de la reseña elaborada por Meléndez Escalante (año) para la revista *Fashion Theory*.

Moda, en la planta baja; indumentaria tradicional y Moda, en el primer piso. Aquí se muestran vestidos, piezas, conjuntos y diseños, acompañados de mesas de diálogo y referentes videográficos, además de elementos gráfico-textuales para ilustrar de forma más cercana cada uno de los momentos por los que ha transitado la Moda en México. Me resulta interesante el tratamiento que se le dio a las siguientes salas:

A) *Moda Indígena*, donde se entiende a la indumentaria indígena como una serie de piezas dinámicas que si bien conservan rasgos originales no dejan de estar sometidas a un proceso de mestizaje constante.

La evolución estética de estas prendas ha ocurrido debido a dos factores: uno interno, a partir de las propuestas desde la misma comunidad; y otro externo, en donde inciden los estilos de actualidad formulados por el gusto foráneo. Así, un diseño novedoso introducido por alguna de las mismas tejedoras puede resultar pronto adoptado por toda la comunidad, y en un par de décadas tornarse en tradicional. (Coronel y Mallet, 2016)

Al final de esta sección, se exhiben algunas piezas de Carla Fernandez y Yakampot, Trista, entre otras marcas que fusionan tradición y moda, ejemplos de la evolución y permanencia de la indumentaria tradicional en escenarios contemporáneos.

B) *1940 – Hacia una Moda Mexicana*, donde se discute la pertinencia y existencia de una “Moda Mexicana” con identidad, carácter y dinámica equiparable o bien, a la altura de la Moda Parisina.

C) *1970 – De vuelta a lo mexicano*, es aquí donde aparece de manera “Oficial” la inclusión de influencias del textil tradicional en la Moda mexicana sin tener relevancia en el circuito de la moda internacional.

Abrieron sus puertas a diseñadores extranjeros y nacionales con creaciones basadas en las raíces mexicanas con nuevas lecturas. El estilo mexicano también tuvo auge en Guadalajara con la corriente de lo “artesanal sofisticado”. Si bien el lenguaje nacionalista tuvo una fuerte presencia en la moda durante esa década, lo cierto es que no se relegaron las propuestas internacionales y se trajeron al país creaciones de diseñadores de diversas partes del mundo. (Coronel y Mallet, 2016)

D) *Hacia un nuevo siglo*, para finalizar en esta sección se hacen presentes las nuevas propuestas, la aparición y proliferación de más diseñadores, así como la llegada a México de

plataformas y estructuras similares a las existentes en las capitales de la Moda internacional como París, Nueva York o Milán. México se perfila como un semillero de nuevos talentos en el mundo del diseño, además de contar con una fuerte intención por reactivar la producción textil del país.

El interés tanto por documentar, como por exponer el recorrido de la indumentaria mexicana no es fortuito y resulta inagotable, dada la multiplicidad y diversidad de formas en las que se expresa, tanto en ámbitos de modernidad como en los tradicionales, la labor textil se mantiene vigente. Considero que, la aparición de esta exhibición hizo evidente un interés por explorar más allá de la indumentaria, la Moda, sus usos, historia y trascendencia, quizá una manera de trazar rumbo al desarrollo de los *Fashion Studies* en nuestro país. Con el tiempo, a esta exposición se le han ido sumando otras que muestran el cruce entre tradición y modernidad. Aunado a ello, existe un crecimiento en plataformas digitales donde se divulga información sobre el fenómeno de la Moda mexicana y lo *etnofashion* ya sea mediante blogs, cuentas de *Instagram* y *fan pages* de Facebook que al mismo tiempo, fungen como espacios de venta, promoción y consumo.

1.5 La moda mexicana, entre tradición y vanguardia.

Según Pérez Montfort (2007) la indumentaria tradicional pasó de ser considerada un elemento de identidad nacional durante la década de los años veinte del siglo pasado, a un objeto con un sentido de distinción social diferenciado que, fusionado con el diseño, plantea una nueva ola de expresión de “*mexicanidad refinada*” -menos *naive*, barroca y sobrecargada- que parte de un movimiento mucho mayor: el *diseño mexicano contemporáneo*⁶³. Una práctica que implica un híbrido entre modernidad y tradición que se acopla es funcional y conveniente para las tendencias globales de consumo.

Cabe señalar que, como ya se ha hecho mención párrafos atrás, la inclusión de diseñadores y artistas en el trabajo de los artesanos es una práctica lejana, ya desde los años veinte del siglo pasado, fue mediante el “método Best Maugard (1923)” que se estandarizó la estética e iconografía de la artesanía mexicana. De forma especial, en el caso de la indumentaria, resulta inevitable hacer mención de los “trajes regionales o típicos” en los que a través de la indumentaria se trataron de condensar y exaltar expresiones, características y tipologías específicas de una región que dotaban de identidad, sentido de pertenencia a los pobladores, y además permitían difundir la diversidad de las mexicanidades albergadas y unificadas en un sólo México. Como ejemplo podríamos hablar de los cuadros “folclóricos o típicos” representados en los musicales correspondientes a algunas películas de la época de oro del cine mexicano, como *¡Ay Jalisco, no te rajes!*⁶⁴, *Los tres huastecos*⁶⁵, *Dos tipos de cuidado*⁶⁶, entre otras.

A mediados del Siglo XX, con la aparición del “Rosa Mexicano”, comienza una nueva etapa en la historia de la moda mexicana, pues se deja a un lado el interés por afianzar rasgos identitarios de la indumentaria tradicional y se opta por igualar los estándares de la moda occidental, principalmente de la industria norteamericana. Así surgen algunas marcas

⁶¹ En 2012 la asociación Diseña México A.C., junto con empresarios, diseñadores y universidades mexicanas, liderado por el diseñador Julio Frías Peña inició un movimiento que culminó en una exposición y publicación de un libro donde se reconoce a 200 Diseñadores Mexicanos Innovadores, quienes forman parte de lo denominado como Diseño Mexicano Contemporáneo.

⁶² Hmnos. Rodríguez (Prod.), Rodríguez, J (Dir.), 1941. *¡Ay Jalisco, no te rajes!*, [Película], México: Producciones Hermanos Rodríguez.

⁶³ Rodríguez, I. (Prod.), Rodríguez, I. (Dir.), 1948. *Los tres huastecos*, [Película], México: Producciones Hermanos Rodríguez.

⁶⁴ Negrete, D. (Prod.), Rodríguez, I. (Dir.), 1952. *Dos tipos de cuidado*, [Película], México: Cinematográfica Atlántida.

de alta costura al mando de modistos como Henri de Châtillon (1940-1960)⁶⁷ considerado el primer modisto mexicano, Armando Valdéz Peza (1970) y Pedro Loredó (1962), quienes figuraron en el escenario de la moda nacional y representaron a México en la moda internacional.

Para Beatriz García (2004:74-81) existen tres momentos clave para entender la situación actual de la industria textil del país: 1) La crisis de la deuda de principios los años ochenta y el fin de la etapa de la Industrialización por Sustitución de Importaciones (ISI); 2) La adopción entre 1986 y 1988 de las políticas de ajuste y la entrada de México del *General Agreement of Tariff and Trade* (GATT) y 3) El Tratado de Libre Comercio entre México, Estados Unidos y Canadá (TLCAN) en 1994. Estos factores al mismo tiempo que permitieron el crecimiento de la industria textil y de la confección, también otorgaron un mayor beneficio a las empresas dedicadas a la exportación de materias primas y maquiladoras, pues con la llegada de marcas extranjeras a nuestro país la oferta de confección se acrecentó, poniendo en desventaja a las empresas que producían para el consumo nacional.

La industria textil y del vestido tiene problemas estructurales que hay que superar como el rezago tecnológico, la falta de diseño propio, escasez de personal capacitado y la poca integración de los eslabones de la cadena productiva textil, a los que hay que sumar la caída del mercado interno y la falta de financiamiento para las empresas, la creciente participación en el mercado de la industria “ilegal” y los costos derivados de la inseguridad. (García, B, Op.cit. 2003: 75-76)

Si bien se señala la ausencia del diseño dentro de la industria como un factor que ha estancado a la Moda mexicana, en fechas recientes, tanto a finales del siglo pasado como en la actualidad, el surgimiento de nuevos diseñadores y marcas de ropa hecha en México se ha fortalecido y crece de forma paulatina. Entre algunos de los ejemplos exitosos podemos mencionar a *MALAFACHA*, *Benito Santos*, *Julia* y *Renata*, *Kris Goyri*, *Lorena Saravia*,

⁶⁷ Châtillon, el diseñador de origen francés, creó fama de sombrerero y vestuarista en nuestro país, desde su llegada tras la segunda guerra mundial, realizó el diseño de vestuario para distintas óperas y puestas en el Palacio de Bellas Artes. En 1949 estableció un negocio en la Av. Reforma en la Ciudad de México. Actrices como Marga López, Dolores del Río, María Félix entre otras, fueron algunas de sus clientas. En cuanto a la existencia de una moda mexicana, el diseñador siempre argumentó: “México está muy atrasado, no hay materiales, las telas no sirven y no se podría competir con lo europeo ni menos con lo norteamericano... Para haber moda debe haber elegancia y la mujer mexicana no puede ser elegante, porque tiene muchas nalgas”

Macario Jiménez, Galo Bertin, Alexia Ulibarri, entre otros diseñadores que han tenido éxito dentro y fuera de la industria de la Moda mexicana.

En cuanto al auge de la industria maquiladora y del *fast-fashion* mexicano es posible mencionar un crecimiento para marcas como *Yazbek, Milano, García* (Cuidado con el perro), *JBE, Yale*, entre otras que se dedican a la confección y maquila de prendas de moda exprés o bien, para almacenes mexicanos como *Suburbia, Coppel, Fabricas de Francia* o *Liverpool*. La presencia en el mercado mexicano, tanto de retailers, boutiques y tiendas, como de marcas de ropa principalmente del extranjero puso en desventaja el consumo y venta de marcas mexicanas.

Si bien, proveer de ciertos rasgos y guiños de lo tradicional a la Moda mexicana no resulta un hecho reciente o aislado, como estrategia ha permitido dotar de identidad a la misma, logrando una distinción a nivel global, movimiento que se ha ido formalizando gracias a la creación de plataformas donde da difusión tanto a la Moda como al diseño mexicano. Esto ha permitido una cierta reactivación en el consumo y crecimiento de algunas marcas mexicanas.

A principios de este siglo, en 2002, con la aparición de Zona MACO -una feria de Arte Contemporáneo- el diseño mexicano comienza a tomar fuerza en diversidad de escenarios, no sólo en las artes, sino también en la indumentaria, el diseño de interiores, de objetos suntuarios, decorativos, así como en diversidad de ámbitos. A Este tipo de plataformas se le suman otras ferias y bazares de diseño que replican la exhibición y venta de alto diseño e innovación y que forman parte de un nuevo diseño mexicano.

Julier (2010) menciona que dentro de las jerarquías contemporáneas del diseño existen dos extremos: De un lado tenemos al “diseño anónimo” que “comprende una categoría donde los objetos, los espacios y las imágenes son concebidos y modeladas por diseñadores profesionales (o por individuos con -cualquier- otra formación que adoptan la función del diseñador) en los que no se reconoce formalmente el sello personal del diseñador”. Como ejemplo de ello podríamos hablar de blusas, vestidos y pantalones, “básicos” que cubren una función específica, que resultan de uso tanto popular como cotidiano.

Al otro extremo de la escala se encuentra el “alto diseño”, en el que “el reconocimiento de la autoría del objeto y su precio de venta desempeñan una función

determinante en el establecimiento de sus credenciales estéticas y culturales” (Julier, 2010:105). En este caso tomamos los mismos objetos (blusas, vestidos y pantalones) los cuales, después de un proceso creativo serán intervenidos, modificados o reinterpretados por el diseñador y así el objeto cobra autoría, distinción y reconocimiento. De esta manera, es posible diferenciar entre una chaqueta Chanel⁶⁵ y un esmoquin YSL⁶⁶, o bien, entre una prenda “típica” de cualquier mercado de artesanías, una *Túnica Chenalho* de Carla Fernández o un *Quechquémetl* de Hueyapan de uno Tének.

Si intentamos insertar prendas derivadas de la creación artesanal dentro de la propuesta de Julier, inevitablemente surgen una serie de cuestionamientos. Si bien existen prendas (en el caso específico de la labor textil de Hueyapan), cuya forma y elaboración es producto de un conocimiento compartido (*Tomijcotones*, *Quechquémetl*, Chal, faja, Blusa de labores, Falda, lienzo)⁷⁰, que atenderían a la dimensión del “diseño anónimo”; el contenido que cada artesano impregna en la prenda (bordado, elección y combinación de colores, tipos de puntada, diseño y distribución de iconografía), convierte al objeto en miembro del otro extremo “alto diseño”, ya que de igual forma pasan por un proceso creativo que se adhiere al objeto, y esto brinda la posibilidad de diferenciar entre una prenda de una región o de otra, y lleva plasmada rasgos específicos del autor que la elaboró. Considero entonces que el trabajo artesanal mantiene una serie de características que le otorgan un espacio de clasificación diferente a lo establecido por las convenciones occidentales; es muestra de otros sistemas de saberes y conocimientos que hasta ahora no han sido tomados en cuenta dentro de los modelos globales y las formas de producción en el escenario global y capitalista.

⁶⁵ En referencia a Gabrielle Chanel (1883-1971), quien a través de su estilo y confección de piezas como el conjunto entre chaqueta y falda corta, redefinió la silueta de las mujeres occidentales, principalmente europeas, durante la década de los años veinte del siglo pasado.

⁶⁶ Por su parte, Yves Saint Laurent (1936-2008), incorporó al guardarropa femenino el esmoquin, modificando nuevamente la silueta de la mujer occidental durante la década 1970, adaptando prendas masculinas de uso cotidiano a las mujeres. Además, implementó el *prêt-à-porter*, un sistema donde las prendas de Moda se realizan en serie, con patrones que estandarizan medidas o tallas sin sacrificar la calidad de manufactura o diseño, pero en beneficio de la demanda. Actualmente el *prêt-à-porter* o la moda sastreada hacen referencia a las prendas elaboradas por firmas de prestigio, diseñadas y fabricadas bajo estándares de medida sin caer en el extremo del *Haute-couture* (Alta costura) ropa de diseñador limitada a cierto sector económico, con piezas limitadas. Por otra parte, el *Fast-fashion* refiere a prendas genéricas, de producción masiva y calidad menor que satisfacen a un mercado de consumo que se renueva cada temporada.

⁶⁷ Por lo general, la manufactura de piezas artesanales se hace mediante distribución del trabajo, así que hay artesanos que únicamente se dedican a la elaboración de lienzos y chales. Otros a la elaboración de *tomijcotones* y *quechquémetl*, y finalmente las artesanas que adquieren estos objetos para después teñirlos o bordar en ellos. Existen también ciertos artesanos o grupos artesanales que realizan toda la labor completa distribuida entre ellos mismos, este ámbito se abordará de forma más profunda en la sección: “El mundo del artesano”.

Peter Dormer (1991) en cambio, divide la categoría “alto diseño” en dos, “artículos divinos” y “señales o prendas”. Los primeros son aquellos diseñados para el público con mayor poder adquisitivo, mientras que los segundos están dirigidos a quienes tratan de emular la opulencia sin formar parte de esta (Julier, 2010:105). Para el caso de la artesanía nuevamente surgen una serie de discusiones al respecto, ya que las artesanas producen piezas en función de diferentes tipos de consumo. Por un lado están las prendas de “acrílico” que responderían a la categoría “señales o prendas” que, aunque en términos generales comparten la misma técnica que las prendas “finas”, la distinción se determina por el material con el que fueron elaboradas.

Usualmente estas son prendas de fácil acceso en comparación a las otras. Al mismo tiempo, éste tipo de prendas son las que tienen mayor movilidad o distribución pues son las que las artesanas venden a un precio por debajo del costo de producción, a revendedores o “coyotes”, quienes después comercializarán dichas prendas en ferias, tiendas y mercados de artesanías.

Por otro lado, dentro de las prendas “finas” o correspondientes a la categoría de “artículos divinos” se encuentran aquellos objetos que fueron hechos en lana o algodón, teñidos con tintes naturales, tejidos en telar de cintura o pedal, bordados con puntada “fina”, entre otros atributos. Es decir, la distinción de estos objetos en comparación con los otros se fundamenta tanto en la calidad de la técnica, como en el proceso de elaboración y el uso de materias primas como grana cochinilla, añil, u otros elementos que implican un mayor trabajo técnico, manual y científico. Sin embargo, ambas prendas, tanto las que responden a la categoría “señales o prendas” y “artículos divinos” también sufren emulaciones o copias. Por ejemplo, pensemos en la bolsa *Cabata Tote* de *Christian Louboutin*⁷¹ cuyo precio es de \$26,295.00 M.N, evidentemente pocos tienen acceso a este tipo de objetos, no obstante, es mucho más fácil acceder a una prenda que emule dicho diseño ya sea comprando un modelo similar de otro diseñador cuyo costo sea menor, o bien accediendo a la réplica o “clon” de éste en el mercado informal donde el precio oscila entre unos \$700.00 y \$1,000.00 M.N⁷².

⁶⁸ Precio consultado en el primer trimestre del 2019 en: https://www.saksfifthavenue.com/christian-louboutin-small-cabata-leather-tote/product/0400099125765?FOLDER%3C%3Efolder_id=2534374306622889&R=400991257641&P_name=Christian+Louboutin&N=4294912355+306622889&bmUID=mFFD_sX Aunque el precio se consultó en su sitio de internet, también se encuentra disponible en la sucursal de *Saks Fifth Avenue* Polanco, en la Ciudad de México.

⁶⁹ Precio consultado durante el primer trimestre del 2019 en los mercados “La Lagunilla” y “Tepito” en la Ciudad de México.

En el caso de los textiles tradicionales, un Chal de lana con tintes naturales y bordado fino oscila entre los \$6,000.00 y \$12,000.00 M.N⁷³. Estas piezas, al igual que otras de origen tradicional como los tenangos, resultan poco accesibles para muchos compradores, a pesar de ello, conservan una aceptación entre consumidores lo que los convierte en artefactos fáciles de vender. Por esto se ha optado por recurrir a la réplica o a la implementación de bordados a máquina que emulan los de manufactura tradicional, y oscilan entre los \$599.00 y \$800.00⁷⁴ de venta en tiendas de *fast-fashion* como *Zara*, *Mango* o *H&M*, por mencionar algunas. Cabe mencionar que existen algunas excepciones, marcas como LOB han incluido a su catálogo de *fast-fashion* la implementación de prendas intervenidas por artesanos, muestra de ello es la colección *LOB Artesanos*⁷⁵ donde se integra al diseño de prendas, aplicaciones, detalles y obrajes elaborados por artesanos de Jalisco en colaboración con el Instituto de Artesanías Jalisciense (IAJ). Dicha línea de ropa fue puesta a la venta en todas las tiendas *LOB* a partir del mes de mayo de 2018.

Aunque este tipo de acciones han despertado todo un movimiento en pro de reconocimiento del trabajo artesanal y en la búsqueda por evitar el plagio, pienso que hemos desviado demasiado nuestra atención en la protección de la iconografía tradicional, dejando a un lado nuevamente las precarias condiciones laborales y de explotación en la que se encuentran gran parte del artesanado, situación que no es reciente y que debiera tener mayor relevancia, especialmente en un momento en el que los diseñadores están retomando obrajes, técnicas y trabajos tradicionales para implementarlos en la producción de objetos. A continuación, hablaremos de algunos de estos ejemplos, para después centrarnos a profundidad en las diseñadoras y artesanas en las que se basa la presente investigación.

En la actualidad existen múltiples diseñadores que han adoptado y producido objetos bajo la tendencia de diseño/tradición. Una de las marcas pioneras resulta la empresa creada en 1996 por Cristina Rivera y Ricardo Covalín, cuyo concepto es retomar iconografías del arte popular y tradicional mexicano adaptadas a prendas y accesorios que se caracterizan por sus estampados huicholes y una serie de motivos iconográficos característicos de la identidad

⁷⁰ Precio consultado en el marco de la feria de San Andrés Hueyapan, Hueyapan, Noviembre 2018.

⁷¹ Se tomó como ejemplo una sudadera de la marca Mango pero existen réplicas de otro tipo de bordados tradicionales mexicanos en diversas prendas de tiendas de *fast-fashion*. Véase: <https://lasillarota.com/estados/roba-mango-disenos-artesanales-hidalgo-mango-bordados-disenos-artesanales-tenangos/182190>

⁷⁵ Véase: www.lobartesanos.mx; y <https://www.facebook.com/lob.com.mx/posts/lob-artesanoslob-empresa-comprometida-con-la-difusion-del-talento-mexicano-prese/183098533591067/>

mexicana, por ejemplo, bordados de Tenango, mariposas monarca, figurines mesoamericanos; que son plasmadas principalmente en seda, bolsos, carteras, plumas, joyería, entre diversidad de objetos pertenecientes a una línea de lujo, que por su costo no son accesibles al grueso de la población mexicana. No obstante, durante el proceso de confección de prendas y creación de objetos no participan artesanos, simplemente se retoman aspectos iconográficos de la cultura y el imaginario en torno a “lo mexicano”, lo que le ha dado renombre a nivel internacional posicionándolos como una marca exitosa, pero cuestionable en cuanto a su proceso creativo y de producción, ya que los estampados se maquilan fuera del país.

Otro de los casos a mencionar, es el de Lydia Lavín, quien desde 2005, después de haber realizado una serie de investigaciones en torno a la historia de la industria textil en el país (Lavín y Balassa 2001), lanza su línea de ropa donde retoma obrajes, formas, cortes, confecciones y demás labores originarios de la indumentaria tradicional aplicadas a prendas de alta costura. Su trabajo se desarrolló en conjunto con el Instituto Nacional Indigenista (INI)⁷⁶, lo que la llevó a colaborar con artesanos de diversas regiones, obteniendo gran éxito en ventas y pasarelas tanto nacionales como internacionales. Sin embargo, la marca no otorga identidad a los artesanos con los que colabora, simplemente hace mención de la técnica y la región de origen, salvo algunos ejemplos que se comentarán más adelante.

Aunque funda su marca en 1998, es hasta 2005 que la Diseñadora Carmen Rion comienza a trabajar con artesanas de Chiapas. Actualmente su marca homónima diseña prendas de alta costura, sus diseños han sido expuestos en el Fashion and Textile Museum de London en 2014. De igual forma ha participado en las plataformas Mercedes Benz Fashion Week México, Google + Fashion México entre otras⁷⁷.

Francisco Cancino en 2012 crea Yakampot, una marca de alta costura para mujeres en la que resalta el trabajo en conjunto con artesanas chiapanecas en la confección de aplicaciones y obrajes en vestidos de diseño. Previo a la creación de su marca, Cancino colaboró con el Fondo Nacional para el fomento a las Artesanías (FONART) en la impartición de talleres de capacitación para artesanas indígenas en materia de diseño, experimentación textil, teñido artesanal, teoría del color, bordado y rescate iconográfico.

⁷³ Véase: <https://www.fashionweek.mx/mbfwmx/lydia-lavin-2/>

⁷⁴ Véase: <https://carmenrion.com/trayectoria/>

Resulta interesante que, pareciera que es el diseñador quien, desde una posición de privilegio tanto académico como de saber y a la vez legitimado por el Estado, se encarga de conducir el trabajo de las artesanas. En la actualidad, su marca continúa teniendo reconocimiento a nivel internacional; y como en los casos anteriores, hace alusión al trabajo, escenario y contexto artesanal, pero no otorgan nombre o un dejo de autoría a los artesanos que colaboran con ellos.

Finalmente, Carla Fernández inicia su trabajo desde el año 2000 con el *Taller Flora*, dicho laboratorio itinerante le ha permitido realizar una recolección de técnicas, así como saberes en torno a la confección y elaboración de la indumentaria tradicional mexicana, con lo cual ha logrado obtener un nutrido catálogo de técnicas tradicionales, obrajes, dechados y formas de la tradición textil en México, mismas que han sido incluidas en los diseños de su marca homónima.

A diferencia de las otras marcas antes mencionadas, en sus plataformas y medios de difusión Carla Fernández hace una reiteración constante a la colaboración conjunta de grupos artesanales en la confección de sus prendas. Con ello, hasta cierto punto, otorga reconocimiento y autoría a quienes participan en el proceso. A esto habría que sumar la vasta producción audiovisual y literaria que acompaña y complementa la promoción de la marca, lo que ha propiciado la creación de una atmósfera propia, una forma de distinguirse y sobresalir como una marca donde el objeto trasciende a la prenda, ya que una pieza de Carla Fernández condensa por sí misma una serie de procesos, agencias, escenarios, contextos y actores, al mismo tiempo que alberga condiciones de tensión, desigualdad y privilegios.

Una vez expuesto el desarrollo y la creación de representaciones e imaginarios en torno a la indumentaria tradicional, es posible observar cómo la relación entre artesano-artista-diseñador es producto de una interacción de larga tradición, al mismo tiempo hegemónica, donde el conocimiento y la apreciación occidentales determinan el rumbo de las estéticas tradicionales mediante el diseño. Esta práctica se encarga de refinar y reestructurar al objeto, adaptar o realizar préstamos e intercambios entre técnicas bajo el pretexto de rescatar “lo tradicional”. Asimismo de forma consciente o inconsciente se llevan a cabo prácticas de apropiación cultura que terminan por convertirse en esquemas extractivos y de explotación. Cabe aclarar que dicha práctica no es exclusiva del ámbito privado o de las

organizaciones de la sociedad civil, también desde el Estado se legitiman, producen y reproducen este tipo de prácticas.

A continuación damos paso a la puesta en diálogo de los tres universos involucrados dentro de esta investigación, donde el vehículo resulta el objeto, que a su vez, resguarda una serie de ecos, escenarios, manos, actores, y procesos por los que deambula a lo largo de su historia de vida. Es dentro de este recorrido, que será posible identificar elementos relevantes que pongan en evidencia factores que promueven, disminuyen o aceleran la brecha y la tensión entre los actores tanto de forma interna como entre universos.

Capítulo II. Muchas manos, un solo objeto. La Historia de vida de un objeto de Moda: El mundo de la diseñadora.

*Nosotros, los sobrevivientes,
¿A quiénes debemos la sobrevivencia?*

R. Fernández Retamar.

Para entender y analizar el objeto, resulta preciso desentramar la madeja de relaciones, tensiones, actores, objetos, agencias, procesos, saberes y técnicas. Pienso que no hay mejor manera de comprender las motivaciones, aspiraciones y reflexiones de cada uno de los actores reflejadas en el objeto que a partir del entendimiento del mundo en el que se desenvuelven y al mismo tiempo entender el lugar que ocupa el objeto tanto en su horizonte de expectativas, como en su vida diaria. Ya que, “a través de los objetos se pueden comprender las transformaciones históricas, sociales y culturales del grupo pues, mientras algunos se han elaborado de manera similar desde tiempos remotos, otros están en constante adaptación de manera parcial o total.” (Martínez, M. 2017:13)

En ese sentido, he decidido reconstruir tres escenarios, “el mundo del diseñador”, “el mundo del Artesano” y “el mundo del consumidor”; cada uno mantiene su concepción propia en torno al trabajo textil, los conocimientos, la apreciación estética, el gusto, lo tradicional, el arte o la artesanía. Mi intención es acompañar las vías por las cuales deambula el objeto, al mismo tiempo que éste se transforma, pues sólo así podremos, quizá, comprender las razones por las que un objeto que deviene de una práctica tradicional y añeja, continúa presente y renueva su vigencia en cuanto al uso y presencia en nuestra vida cotidiana.

De este modo, primero pondré en diálogo dos mundos, el del diseñador y el del artesano, ya que ambos mantienen una concepción distinta en el “hacer” del trabajo textil. Por un lado, los diseñadores atienden a un *target* o mercado definido; su formación comienza en la universidad bajo una serie de normativas y nociones estéticas y académicas, correspondientes a un sistema occidental y global. Cabe mencionar que, si bien el interés primario que guió la presente investigación tuvo su origen en mi interés por el diseño y el proceso de creación de piezas de alta costura de la diseñadora Carla Fernández; el trabajo de campo terminó por conducirme a establecer contacto y conocimiento de otros actores, diseñadores y diseñadoras con perfiles y entornos distintos que también se encuentran trabajando con artesanos de Hueyapan.

Es por esto que me parece interesante realizar un contraste entre tipologías de diseñadores, ya que no todos devienen de contextos similares y tampoco tienen acceso a los mismos medios, relaciones, mercados y privilegios, lo cual se ve reflejado en su desempeño como marca, en su forma de entender, relacionarse y trabajar con los y las artesanas.

Por otro lado, los artesanos continúan ejecutando una serie de conocimientos, técnicas, saberes heredados, aprehendidos y aprendidos desde la infancia, desde lo cotidiano. Sin embargo, los objetos producto de su conocimiento presentan dificultades para introducirse en algunos mercados y sistemas globales, como el de la Moda occidental; además de contar con limitantes para su difusión, expansión, innovación o implementación de otras tecnologías y conocimientos. Así mismo, existe una diversidad de formas de organización y distribución del trabajo entre artesanos. Descubrí que, más allá de la diversidad de enfoques y formas de entender y compartir el conocimiento en torno al textil, el trabajo artesanal no siempre puede medirse de la misma manera en la que medimos y valoramos el trabajo [occidental-capitalista]. Además, el trabajo artesanal no responde a una temporalidad, un “horario laboral” o espacio específico. El cuerpo es el taller y el espacio donde éste deambula, desde la casa, la combi, una banca en el parque o cualquier espacio en donde sea posible trabajar.

Los usos, refinamientos, así como sistemas de moda en contextos locales siempre han llamado mi atención. Mediante la curiosidad y la observación en el andar cotidiano, surgen preguntas que invitan a reflexionar en torno a, ¿cómo se constituye la forma en la que elegimos lo que vestimos?, ¿cómo se conforma el *dresscode*?, ¿de qué modo la indumentaria

se convierte en marcador de identidad? y ¿cómo, a través de ésta, es posible la sociabilización, el acceso y pertenencia a un grupo? Y es que los usos, espacios y relaciones en donde la forma de vestir cobra relevancia me resultan cercanos e interesantes, ya que han sido parte del entorno donde he deambulado. Considero que el uso de indumentaria tradicional en contextos occidentales o cotidianos no es reciente, sin embargo, su empleo fuera de un contexto tradicional ha llegado a desatar expresiones de racismo o discriminación, quizá esto tenga relación con cambios políticos e ideológicos, en los cuales la indumentaria no es más que un reflejo, una expresión de expectativas, ilusiones y aspiraciones de un tiempo, una generación, o un grupo.

Así que, a través de la experiencia propia, intentaré exponer cómo los usos y la aceptación de la indumentaria tradicional en contextos cotidianos cambian de acuerdo con el entorno, y a los vehículos que permiten el ambulante y transformación de dichas prendas hasta que resultan funcionales, populares y exitosas en escenarios contemporáneos. Para después, entrar de lleno con la descripción de la esfera en la que se encuentran las diseñadoras.

Crecí en el entorno de una familia poblana de clase media, he de mencionar que la ciudad de Puebla, desde sus orígenes, carecía de presencia indígena, fue “hecha por y para españoles” de la Nueva España (Castro, E. 1994:34). A pesar del paso del tiempo, sus habitantes hacen lo posible por conservar las formalidades, el abolengo, la apariencia,⁷⁵ así como las *buenas costumbres y maneras* heredadas por la población española, francesa, libanesa y alemana que, con el paso del tiempo, se establecieron y terminaron por formar parte de las clases altas de la ciudad. Con esto no quiero decir que no exista presencia indígena, existe, sin embargo, resulta conveniente negar u ocultar la ascendencia por parte de este grupo, de lo contrario las puertas a la vida y las relaciones sociales se verían fragmentadas o imposibles.

Desde la colonia hasta mediados del S. XX, antes de la llegada de la industria automotriz, la economía poblana se sostenía gracias a la industria textil (Gamboa, P & Dawn, K. 1985; Lomelí, V. 2010.), de tal forma que el “buen vestir” y “saber vestir” se convirtieron en un sello distintivo de la “gente bien”.

⁷⁵ Véase: González, R. (2015).

La implementación de estereotipos funge como una estrategia que permite la organización y adscripción de los individuos a cierto grupo, bajo un esquema de percepción que involucra no solo a la apariencia, también prácticas de consumo que permitan la exaltación del lujo a través de objetos. Esto, con la única finalidad de ser reconocido como miembro de un estatus específico (Horizonte de expectativas), o en este caso ser considerado como “gente bien”(deber ser / tipo ideal). No se consume para satisfacer una necesidad material, sino para demostrar cara al público la propia posición social. (González, R. 2015:88).

Tiempo después, la ciudad comenzó a crecer y aunque en la actualidad existe una amplia diversidad de orígenes y expresiones, algunas prácticas sobreviven. Recuerdo que, a mi paso por la educación secundaria en una escuela privada de clase media, uno de los mayores temores al cruzar la entrada principal se fundamentaba en la apariencia, ser juzgado por los otros, en parte por mi aspecto físico (piel morena, estatura baja, lentes) y en parte por mi vestimenta. Los alumnos de grados mayores aguardaban a la entrada del colegio y al mismo tiempo, como jueces y verdugos, detenían a los que iban entrando para hacer una inspección en la ropa de cada uno hasta encontrar las etiquetas que respondieran a las marcas de moda, eran principios de los años dos mil, entre las marcas de moda más populares se encontraban *Calvin Klein, Tommy Hilfiger, Levi's*; y comenzaban a inundar el mercado algunas de *Inditex (ZARA, Bershka, Pull & Bear)*, entre otras. Llevar una prenda que no correspondiera con aquel código o peor aún, te hiciera ver como “indio”⁷⁹, “naco”⁸⁰ o “como las chachas”⁸¹ te condenaba, si bien te iba, a un día completo de señalamientos, habladurías y burlas o bien, no quedaba otro remedio que quedar marcado con algún apodo por el resto del ciclo escolar.

⁷⁶ En alusión a parecerse a algún miembro de cualquier comunidad indígena de México, esto sucede al utilizar elementos de la indumentaria tradicional, que van desde blusas y camisas bordadas, fajas o enredos, prendas que están fuera del sistema occidental del vestir y que, al usarlas resaltan características fenotípicas de aquella minoría errante del país que incita a la discriminación.

⁷⁷ En su Libro *Deep Mexico, Silent México: an anthropology of nationalism*. Claudio Lomnitz (2001) en torno a lo naco comenta: “Lo naco o Kitsch es considerado vulgar porque incorpora las aspiraciones del progreso y la cultura material de la modernidad de forma imperfecta y parcial. Nosotros reconocemos una forma de lo *kitsch* aquí porque lo naco se fundamenta y expresa de forma exagerada gracias a su propia imagen fundamentada en lo moderno. Así que, por ejemplo, lo naco se expresa por los sofás plastificados en la sala cubiertos de plástico porque se busca mantener intacta aquella imaginario de poder adquisitivo y modernidad [...] la categoría de lo naco no puede verse confinada o resumida a un sector social o de clase en específico, porque la modernidad de lo *kitsch* afecta de igual forma a las clases sociales lo cual se torna evidente. Un ejemplo excepcional de ello es “El Partenón” la casa de descanso del ex jefe de la policía de la Ciudad de México, Arturo Durazo. No resulta el único, gran parte de las actitudes de la clase burguesa mexicana, devienen aspiracionales, basta con observar cualquier vecindario de gente adinerada para identificar aquellas fantasías del subconscientes que se manifiestan y resultan fácilmente perceptibles en la arquitectura doméstica, por mencionar un aspecto.

⁷⁸ Expresión que de forma despectiva hace referencia a la indumentaria de las mujeres trabajadoras del hogar en el sentido de que, por lo general, su indumentaria, lejos del uniforme -en algunos casos- su indumentaria se compone de objetos adquiridos en el tianguis o tiendas de segunda, ya que su poder adquisitivo les impide tener acceso a artículos denominados “de marca” o “de diseñador”, también influyen las concepciones de buen y mal gusto.

Reflexiono esto mientras escucho una charla en inglés, con los artistas Sam Lambert y Shaka Maidoh fundadores del colectivo “Art Comes First (ACF)”⁸² invitados de la primera residencia artística en la nueva *Flagship store*⁸³ de Carla Fernández⁸⁴. El salón se encuentra repleto por una multitud de personas involucradas en el diseño, en la industria de la moda, estudiantes de diseño de la Universidad Iberoamericana, algunos extranjeros seguidores de la marca, entre otros. Son pocas las personas ajenas a dicho círculo. Antes de empezar Carla sugiere: “no sé cómo se sientan todos en inglés, para tener la plática en inglés” a lo que todos asienten, la charla se centra en hablar sobre Moda sustentable, un concepto propuesto por Kavita Parmar.⁸⁵

Mientras la plática acontece, observo detenidamente la vestimenta de algunos asistentes, pocos visten diseños de Carla Fernández, otros combinan alguna prenda tradicional como, huipil, blusa bordada o rebozo, con mezclilla, botas, *jumpsuit*, o camisas, entre diversidad de prendas y accesorios. ¿Quién iba a decir que tiempo después, vestirse de “indio”, refinar o saber combinar las prendas tradicionales con el guardarropa moderno dejaría de verse como algo *naco* o de mal gusto?

La primera vez que tuve conocimiento sobre el trabajo de Carla Fernández fue en 2014 cuando, por algún motivo, encontré en internet una nota que hablaba sobre la exposición

⁷⁹ El colectivo ACF sienta sus bases en la creación de diseños de moda a partir del reciclado, reúso y extensión de la vida de las prendas, bajo un modelo de producción hecho a mano y a la medida crean prendas extravagantes para el vestido cotidiano, para conocer más véase: <https://artcomesfirst.myshopify.com/password> - <https://www.instagram.com/artcomesfirst/>

⁸⁰ Una *flagship* o *concept store* es un préstamo del vocabulario naval “Nave insignia” acogido por la industria del *retail* de moda. Un buque insignia es el barco usado por el máximo cargo de un conjunto de embarcaciones militares. Se trata, pues, de la primera nave, la más grande, la mejor armada y, en resumen, la más importante de una flota. Por lo tanto, las marcas utilizan el concepto *flagship* como metáfora para hacer referencia a su tienda más representativa, dentro de ésta se cultivan y cuidan cada detalle, ya que este recinto alberga el concepto general de la marca que resuena tanto en la arquitectura, decoración, ubicación, entre otros aspectos.

⁸¹ Ubicada en la calle Marsella 72 de la Colonia Juárez, la *flagship store* de CARLA FERNÁNDEZ alberga en sus 3 pisos, dos departamentos equipados para recibir artesanos y artistas que realizarán residencias creativas, cuenta con un espacio para impartir talleres y áreas de exhibición con toda la colección de prendas de la temporada, el concepto y decoración estuvo a cargo de la diseñadora y del arquitecto Pedro Reyes, inspirados por la arquitectura brutalista y la iconografía prehispánica.

⁸² La diseñadora de origen indio, Kavita Parmar junto con su esposo Enrique Posner, crearon el concepto de Moda sustentable a través de su proyecto *IOU Project*, surge como una contra-respuesta al modelo *fast fashion* que promueve la mayor producción en el menor tiempo, lo que conocemos como ropa de una sola temporada. A través del modelo *Slow Fashion*, Kavita pretende hacer consciente al usuario en torno a los orígenes y confección de la prenda que está consumiendo. “*I owe you*”, *te debo una, significa asumir la responsabilidad de lo que estás haciendo, que te involucres en los problemas de los trabajadores, de sus hijos, su familia; antes se sabía qué hacía qué, ahora consumimos sin ninguna consciencia*. Para la producción de su línea de ropa Kavita trabaja con artesanos de la india y en cada prenda adhiere un código QR a la etiqueta con la cual, el usuario puede saber más sobre los orígenes de su prenda. Véase: <http://iouproject.com> - <https://www.slowfashionnext.com/blog/2011/12/06/la-historia-de-iou-project-kavita-parmar-y-los-artesanos-en-india/>

de la diseñadora en el *Isabella Stewart Gardner Museum*⁸⁶. “Carla Fernández: *The Barefoot Designer A Passion for Radical Design and Community*”⁸⁷ se llevó a cabo en los meses de abril a septiembre de 2014, una versión de esta exposición se montó de marzo a mayo de 2016 en el Museo Jumex⁸⁸ de la Ciudad de México.

La serie de imágenes, videos y producción en torno a la diseñadora y su colección captaron por entero mi interés, pues si bien su diseño me parecía atractivo, me interesaba mucho más el hecho de promover la incorporación de técnicas del textil tradicional en prendas de alta costura. Para ese instante, el movimiento *etnofashion* comenzaba a estar en boga.

Jorge Hernández-Díaz (2016: 74-76) menciona que dicho término y movimiento se gesta en 2009, durante el primer *World Forum on Culture and the Cultural Industries* (FOCUS), para el apoyo de las manifestaciones culturales indígenas, con sede en la ciudad de Monza Italia. El tema principal a desarrollar fue *Creativity, Innovation and Excellence: From Crafts to the Design and Fashion Industries*. Dicho evento “congregó principalmente a diseñadores y empresarios involucrados con el trabajo artesanal de *grupos nativos* en el mundo, específicamente en el ámbito de la moda textil” (Hernández-Díaz, J. 2016:74). Según Hernández-Díaz (2006), es a partir de este encuentro que la UNESCO declara en 2012: “En Oaxaca la moda étnica se ha institucionalizado y dado a conocer con el título de *etnofashion*”, desde entonces en Oaxaca, diseñadores y artistas locales realizan un evento que lleva por nombre *Etnofashion Oaxaca, capital de la moda étnica*⁸⁹ en donde:

[...]manejan un discurso de reivindicación y rescate de las prácticas y cosmologías de los grupos indígenas a partir de la apropiación de los motivos presentes en su indumentaria

⁸³ Nacida en Nueva York en 1840, Isabella Stewart Gardner siempre estuvo rodeada del mundo de los textiles. Su padre se dedicaba a la importación de lino Irlandés, aunque su fortuna provenía de las minas. Al cumplir los veinte años, Isabella contrae nupcias con Jhon Gardner, nieto del magnate de barcos Jhosep Peabody. El matrimonio se dedicó a viajar por el mundo y a coleccionar objetos de arte. Al morir su esposo, Isabella decide terminar el proyecto museográfico que ambos tenían, por lo que en 1903 inaugura su museo ubicado en el No. 25 de la calle Evans, en Boston Massachusetts. Actualmente el museo exhibe la colección del matrimonio, realiza exposiciones y montajes temporales, además de tener un sistema de becas y residencias creativas para artistas. Véase: <https://www.gardnermuseum.org>

⁸⁴ Véase: <https://youtu.be/BdMjzyh7nMc>

⁸⁵ Fernández, Carla, *La Diseñadora descalza: Un Taller para desaprender*. Cuadernillo de la Exposición, Cavalchini, Pieranna; González Julieta, (eds.) Ciudad de México: Fundación Jumex Arte contemporáneo 2016. Véase: <http://carlafernandez.com/es/news/barefootdesigner/>

⁸⁶ Si bien no he ahondado en dicho evento, algunas fuentes refieren que este, se había planeado para realizarse cada seis meses, siguiendo la agenda de temporadas y tendencias de la moda occidental (Primavera-Verano/Otoño-Invierno). Sin embargo, se ha realizado de forma poco constante, esporádica o en presentaciones aisladas dentro de otros eventos, para mayor referencia véase: <https://www.facebook.com/etnofashionoaxaca/>

tradicional y en sus representaciones pictóricas, tanto ornamentales como sagradas, mismas que se presumen como de origen ancestral, y cuya continuidad en los tiempos modernos hace posible su asociación con una práctica de fuertes raíces históricas, una salvaguarda del patrimonio histórico de los pueblos o por lo menos de algunos de sus elementos.⁹⁰”

Resulta curioso como en el discurso manejado por la UNESCO y replicado por los diseñadores se entiende a la apropiación como un ejercicio consensuado o cotidiano, además de asumir que todo textil indígena mantiene una conexión sagrada, ancestral y casi pura, visión con la cual no coincido y que en la actualidad resulta bastante criticable. Pensemos en las polémicas que se han gestado en torno al trabajo de *Isabel Marant*, *Inditex* o las bolsas y sombreros de *Christian Louboutin*, entre otros casos que se suman a dicha polémica de plagio y apropiación cultural.

En ese sentido, a primera vista, pareciera que el discurso que promueve Carla Fernández resulta diferente, en su obra *Manual de la Diseñadora descalza* menciona “las prendas que creamos son una prueba de que la tradición no necesita ser estática ni la moda efímera. Además, estoy segura de que sólo el diseño radical evitará la extinción de la artesanía mexicana” (Fernández, C, 2013: 44). Podremos estar de acuerdo, o no, con la forma en la que entiende la emergencia de atender y preservar la artesanía mexicana, sin embargo, pienso que, tanto la visión de la UNESCO, la de los miembros de *Etnofashion Oaxaca*, de Carla Fernández y de otras diseñadoras coinciden en un punto: ¿cómo hacer comerciables prendas que devienen de contextos tradicionales y poco funcionales para el mercado de la moda occidental y contemporánea?

Appadurai⁹¹ (2013: pos 160) menciona que:

El intercambio económico crea valor, el valor es representado a través de objetos intercambiables. Si nos enfocamos en los objetos que son intercambiados, más que en las formas o funciones del intercambio. Entonces, es posible argumentar que, lo que crea el vínculo entre intercambio y valor es la política, interpretado ampliamente. Así, es posible justificar que tanto los objetos como las personas mantienen una vida social.

⁸⁷ Al intentar buscar las referencias de las que hace mención Hernández-Díaz sobre la declaración que la UNESCO hace sobre el movimiento *Etnofashion*, no fue posible encontrar dichas referencias así que la cita textual refiere al documento original del autor antes mencionado.

⁸⁸ Todas las referencias sobre la obra de Arjun Appadurai vienen de una edición *e-book* por lo que se citará utilizando el prefijo pos en lugar del número de página, de igual forma, las citas son traducciones de mi autoría.

En ese sentido, el contexto político ha permitido que la ropa entendida como un objeto se vehicule de tal forma que el intercambio permanezca, entonces el discurso se adecua a dicho elemento y viceversa, dependiendo del sistema y el código en el que éste se adscriba. Dicho de otro modo, la indumentaria tradicional no es una pieza intercambiable dentro de un sistema no tradicional (moda occidental), hasta que se adapta a éste a través de los diseñadores, que son quienes conocen los códigos y las formas en las que el objeto puede ser acreedor a un valor de intercambio dentro de un mercado global.

Decir que “*a primera vista, pareciera que el discurso que promueve Carla Fernández resulta diferente*” hace sentido ya que, tanto la estética, como la producción editorial y audiovisual de la marca se centra en el concepto de la tradición, las raíces y el ADN del textil mexicano, cuestión que resulta atractiva, funcional y explotable para promocionarse tanto en el ámbito local como en el extranjero, dentro de un sector de mercado con características y capacidades económicas específicas.

La propuesta de Fernández resulta inteligente, funcional, ejecutable y exitosa, pues ha logrado acomodarse mediante un discurso de “salv guarda, rescate de la tradición y trabajo colaborativo”, que resulta atractivo tanto para el medio de la Moda como para el Arte. Prueba de ello es la acogida que ha tenido en museos como el *Museum at the Fashion Institute of Technology FIT* en Nueva York (*Global Fashion Capitals 2015*), el *Victoria & Albert Museum (Fashion in motion 2018)*⁹² de Inglaterra, o los premios a los que ha sido acreedora, como el *Prince Claus Prize* en 2015⁹³ y recientemente, junto con su esposo Pedro Reyes al premio *Design Visionary Award 2018*⁹⁴ en el marco del *Design Miami*⁹⁵. Cabe hacer mención que los orígenes de Carla Fernández devienen de una familia dedicada a las artes, su padre es Miguel Ángel Fernández Villar reconocido museógrafo e influyente personaje de la cultura en México.⁹⁶

⁸⁹ Véase: <https://www.vam.ac.uk/articles/fashion-in-motion-carla-fernandez>

⁹⁰ Establecida el 6 de septiembre de 1996 como homenaje al Príncipe Claus de Holanda por su devoción y beneficencia al desarrollo de la cultura, dicho premio reconoce y busca crear oportunidades para promover y expandir la cultura principalmente en América Latina, África, Asia, Europa oriental y el Caribe. Véase: <https://princeclausfund.org/we-are>

⁹¹ Véase: <http://www.designmiami.com/design-visionary-award/view/2018-winner-pedro-reyes-carla-fernandez>

⁹² Este evento junto con el reconocido ART BASEL (Suiza), son dos grandes foros globales del diseño. Un recinto que comulga a coleccionistas, galerías y críticos más influyentes del medio en el mes de diciembre en Miami Florida. Véase: <http://basel2019.designmiami.com>

⁹³ Miguel Ángel Villar fue uno de los principales expertos que desarrolló y gestionó la creación del Museo Internacional del Barroco de la Ciudad de Puebla, además de ganar en 2016, junto con Ricardo García Govea una mención Honorífica del premio Miguel Covarrubias de Museografía por el proyecto museográfico del Mismo MIB. Véase: <http://www.e-consulta.com/nota/2017-10-16/sociedad/ganan-investigadores-3-premios-del-inah-con-proyectos-poblanos>

Nací en Saltillo, Coahuila, a un par de horas de la frontera con Texas. De mi madre heredé la cultura fronteriza de comprar en los centros comerciales y en las tiendas *vintage* de los Estados Unidos. A la vez, mi padre era el director de museos del Instituto Nacional de Antropología e Historia en México y viajábamos por toda la República. En esos viajes conocí la vestimenta que utilizaban los indígenas de cada zona. Luego, en los mercados de los sitios arqueológicos, procuraba comprarme las prendas tradicionales que había visto para después combinarlas con mi propia ropa. De estas dos modas, la indígena y la occidental, yo creaba mi propio estilo. (Fernández, C. 2013:38)

Dejando a un lado el talento, resulta relevante reflexionar en torno a los privilegios que representa crecer y desarrollarse dentro de un medio en el que el acceso a la esfera de la alta cultura en México no representa ninguna limitante. Por una parte, es fácil tejer relaciones sociales que después permitan la apertura de otros escaparates y recursos, por otro lado, se cuenta con un capital cultural, económico, político y social para emprender una carrera que, desde sus inicios resultará exitosa. Dichas características las comparten Lydia Lavín y Carla Fernández.

En el presente apartado, se intentará contextualizar el escenario en donde se desenvuelven las diseñadoras para así dar cuenta del espacio donde el conocimiento en torno a la creación, función y forma del objeto se construye y legitima, ya sea a través de una corriente de pensamiento, o bien de una institución. Estos saberes resultan funcionales para un sistema occidental en un plano global. En un primer momento se hará una breve reseña del trabajo de Lydia Lavín, una de las primeras diseñadoras de moda que trabajó con mujeres de la comunidad de Hueyapan, para después hablar de cómo más allá y a partir de su labor, se ha tejido un hilo continuo que entrelaza el trabajo de Carla Fernández, Atzhiri Magaña y Lila Ceballos, para después centrarnos en las experiencias etnográficas que tuve en dos escenarios distintos, el *Taller Flora* de Carla Fernández y el Taller de *Entretejiendo Voces*, de Lila Ceballos.

2.1 Legitimidad y formación de conocimiento

El diseño se presenta como una expresión de reciente creación, resultado de un proceso de creatividad y desarrollo de la industria, como respuesta al advenimiento del neocapitalismo

y la sociedad de masas. Calvera (2010: 64-65) señala que, de forma historiográfica las innovaciones en la fábrica de porcelana de Wedgood durante la primera mitad del S.XVIII sientan un precedente en la aparición del diseño, ya que fue una de las primeras manufacturas organizadas como una fábrica. No obstante, señala 3 hipótesis en torno a los orígenes del diseño: 1) Como producto del desarrollo industrial; 2) Bajo un enfoque en las diferencias cualitativas de los productos, el diseño surge como una práctica estética vinculada al universo cotidiano, como objetos que se distinguen del resto; 3) Con su profesionalización, el diseño se consolida como una actividad profesional.

La legitimidad del diseño es un tema que nos interesa, si bien pensamos en el diseño y el diseño industrial como aquel paso que va del trabajo manual/artesanal a la industrialización. La profesionalización del diseño terminó por separar en algún momento estos dos mundos, estableciendo fronteras simbólicas entre el diseñador y el artesano.

La separación, entre otras consecuencias, arrastra consigo la distinción discriminatoria entre diseñadores egresados de centros de educación superior, técnicos industriales, artesanos y artistas. Esta segregación es fuente inagotable de discusiones en torno a las limitaciones en el ejercicio de cada actividad y el menosprecio o la sobrestima por sus obras (Martín Juez, F. 2002:41).

Los pasos del diseño en nuestro país, sentaron cabeza tanto en la Universidad Nacional Autónoma de México como en la Universidad Iberoamericana. Su campus en la ciudad de México presenta tres características que considero relevantes para esta investigación. En primer lugar, inicia la instrucción de cursos en diseño técnico a cargo de Horacio Durán en 1959, para después fundar en 1961 la Licenciatura en Diseño Industrial. Gracias a los esfuerzos de Mathias Goeritz, Pedro Pedroux, Manuel Villazón, Horacio Durán entre otros, se logra en 1974 expedir el primer título de Licenciatura en Diseño Gráfico en México (Vilchis, L. 2010:281). Oscar Salinas (2009:278), menciona que, “tal como sucedió en otros lugares, el concepto de diseño y diseño industrial se importó a México a partir de la teoría y la práctica de escuelas europeas como la Bauhaus y la HFG de Ulm”, modelos que la IBERO adaptó a su plan de estudios. Con el paso del tiempo, el departamento de Diseño de la Ibero, ha acrecentado su oferta académica ofreciendo las licenciaturas en Diseño Industrial, Gráfico, Textil, Interactivo y recientemente en otoño 2013, Diseño de Indumentaria y Moda. En 2018

fue calificada por la CEOWORLD, junto con la Universidad *Janette Klein*, como una de las mejores escuelas de Moda de América Latina⁹⁷. De este Departamento de Diseño han egresado diseñadores y diseñadoras trascendentes para la escena del diseño en México, en los campos del diseño de Moda y textil destacan Carmen Rión, Cristina Pineda y Tanya Moss además de las que se mencionan en ésta investigación.

En segundo lugar, la tradición que representa esta institución en el campo de la Antropología mexicana destaca por ser la primer y única oferta en programas de Maestría y Doctorado durante la década de los setenta (Krotz, E. 2009:142) así como sus aportes al desarrollo de la antropología urbana, estudios culturales, de antropología económica y estudios posmodernos. Sería importante destacar a Ángel Palerm, Rodolfo Stavenhagen y Larissa Adler de Lomnitz, entre otros investigadores.

En tercer lugar, el compromiso social es uno de los ejes que caracteriza a la Ibero, ya que deviene de un sistema de educación y formación en la tradición tanto Jesuita como Pastoral Universitario⁹⁸ en el que la solidaridad y ayuda se traducen en compromiso social⁹⁹, que es uno de sus principales estandartes. Muestra de ello es la serie de programas y actividades que ocasionalmente se incluyen dentro de la currícula formativa para algunas licenciaturas, o bien en los programas de servicio social, para lo cual la propia institución cuenta con una red de organizaciones, fundaciones y empresas sociales, pertenecientes a exalumnos o miembros de la mismas comunidad. Este contacto y acercamiento con “el mundo real, tradicional, rural y pobre” lejano a la zona de Santa Fé en la Ciudad de México, en ocasiones provoca que algunos estudiantes den comienzo a alternativas o movimientos para promoverse como “agentes de cambio” en beneficio de alguna de estas u otras comunidades.

⁹⁴Véase:<https://mx.fashionnetwork.com/news/Janette-Klein-y-la-Ibero-son-nombradas-la-mejores-escuelas-de-moda-de-Mexico-y-America-Latina,981107.html#.XHWRJi3mHow>

⁹⁵ En su página de Internet, menciona lo siguiente: La IBERO posee un sello característico que compromete toda su acción educativa y que brota de la inspiración de la Compañía de Jesús. Este sello particular se fundamenta en la Espiritualidad Ignaciana y coloca la propuesta de la Pastoral Universitaria y el Diálogo Fé -Cultura, como partes de nuestro apostolado intelectual en un lugar privilegiado. Véase: <http://ibero.mx/inspiracion-cristiana>

⁹⁶ De igual forma, en su sitio web junto con una serie de “programas de incidencia” menciona lo siguiente: La IBERO, consciente de la realidad de su entorno, asume su responsabilidad social con apego a sus valores en un ambiente marcado por la pluralidad y la tolerancia. Parte fundamental de esta labor es la contribución activa y propositiva para la solución de los principales retos de nuestra sociedad, tanto en la escala local como en la nacional e internacional. De esta forma la IBERO propicia el desarrollo integral de los miembros de su comunidad, uniendo la excelencia académica con un fuerte compromiso social. Véase: <http://ibero.mx/compromiso-social-ibero#verticalTab1>

Edward Said (2004:303) menciona que “al igual que las personas y las escuelas críticas, las ideas y las teorías también viajan; de una persona a otra, de una situación a otra y de una época a la otra.” De igual forma menciona una serie de fases por las que la idea transita: 1) el punto de origen; 2) la distancia atravesada, transición de un momento a otro o de un tiempo a otro; 3) el conjunto de condiciones de aceptación/resistencia que posibilitan la introducción o tolerancia; 4) la idea ya adaptada de forma parcial o por completo, transformada por sus nuevos usos, usuarios y su nueva posición en un tiempo y lugar.¹⁰⁰

Puede entenderse en parte cómo las diseñadoras al formarse en este medio comparten formas de “mirar al otro”, y construyen, a partir de estos argumentos, su manera de relacionarse con “los otros”. Para ejemplificarlo un poco, tomo a *Someone Somewhere*, una marca que trabaja con artesanas de Hueyapan y Naupan en Puebla. En su sitio web relatan lo siguiente:

Hace 6 años, un grupo de amigos hacía misiones en la comunidad de Naupan, Puebla, en donde se dieron cuenta de la gran calidad de la artesanía textil de la región [...] creemos que, por medio de la reproducción y el comercio justo con las comunidades de artesanos de nuestro país, podemos contribuir al desarrollo y preservación de sus tradiciones.¹⁰¹

El acercamiento con el otro surge a partir de una exaltación o sorpresa, de ahí bajo la noción Jesuita de servicio¹⁰², se buscan construir soluciones a problemáticas que -desde cierta realidad- resultan urgentes o existentes para algunos. Por ejemplo, para Carla Fernández es el rescate de la artesanía mexicana; para Athziri Magaña, la reactivación económica; Para Lila Ceballos, la moda sustentable. Cada una, a pesar de tener objetivos diferentes, comparten, por su formación, una manera de comprender y establecer una realidad con el “otro” en este caso, con las artesanas. Lo cual, de forma inevitable, las conduce a una posición de privilegio.

⁹⁷ Reconstrucción a partir de E.Said 2004 y 2015.

⁹⁸ Véase: <https://someonesomewhere.mx/pages/nosotros>

⁹⁹ Además de una serie de programas de incidencia social, la IBERO cuenta con el Programa de Interculturalidad y Asuntos Indígenas (PIAI), así como el programa Compromiso Social exalumnos, el cual mediante una plataforma digital enlista asociaciones civiles y fundaciones amigas de la universidad donde sus exalumnos colaboran o son propietarios, para de ésta forma, invitar a la participación e inclusión de la comunidad universitaria. Taller Flora de Carla Fernández se encuentra inscrito dentro de dicha plataforma. Véase: http://compromisoexalumnos.ibero.mx/?_ga=2.249482501.382438986.1553478518-1139651946.1553478518

En resumen, estos factores hacen eco en el desarrollo del trabajo de las diseñadoras que analizo a continuación, todas cumplen con dos características particulares. Por un lado, todas en algún momento de su formación pasaron por las aulas de la IBERO Ciudad de México. Por otro lado todas, previo al establecimiento de una marca propia, han colaborado de forma directa o indirecta con dependencias tanto privadas como públicas dedicadas al desarrollo de proyectos creativos en comunidades artesanales, entre las que destacan, el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías FONART y el Instituto Nacional de los Pueblos indígenas (antes INI-CDI, ahora INPI), en el caso de las instituciones públicas; y *Aid to Artisans* ATA en el caso de las privadas.

Según refieren las artesanas, la primera diseñadora con la que empezaron a colaborar fue Lydia Lavín¹⁰³, quien es egresada de la Licenciatura en Diseño y Diseño Textil, además de ser maestra en estudios de Arte por la Universidad Iberoamericana en la ciudad de México. Cursó *Fashion Marketing* en el FIT de Nueva York, actualmente es docente en las Licenciaturas de “Diseño Textil” y “Diseño de Indumentaria y Moda” en la IBERO Ciudad de México. Establecer un vínculo laboral con comunidades de artesanos fue una labor que



Imagen 1 Lydia Lavín y Montserrat Messeguer, en una de las pasarelas en la edición 2017 del MBFWMx.

Lydia desarrolló desde que era estudiante, gracias a la influencia que tuvo Martha Turok en

¹⁰⁰ Véase: Lavín, L & Messeguer, M. *Fashion design and fashion cooperatives: a case study of the Lydia Lavin brand*. En: “Fashion Design for Living”, Gwilt, A. (Ed.), UK: Routledge, 2015. P. 78-93.

su formación profesional. En una entrevista para la revista *Liderazgo & Estilo* en el 2016 señala que:

El inicio de mi carrera comenzó mientras estudiaba la licenciatura de Diseño Gráfico, al conocer a Marta Turok, quien impartía la materia de Diseño Textil Mexicano. Esta materia cambió mi vida porque conocí un México alterno que muchas personas no conocíamos en esa época que era el mundo indígena. [...] Me involucré tanto en el tema que comencé a impartir esta cátedra que estaría a mi cargo los siguientes 16 años. Trabajando a la par para el Instituto Nacional Indigenista y el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías, Fonart, visité varias comunidades de diferentes estados del país. El trabajo consistía en la recuperación de los textiles que se estaban perdiendo porque había mucho abandono de las técnicas tradicionales. (Lavín, 2016)¹⁰⁴

Por tal motivo, desde 2005 crea su marca homónima, misma que ha participado en todas las ediciones del *Mercedes Benz Fashion Week México* y en escenarios fuera del país, como el *Fashion Edition Buenos Aires* (2010)¹⁰⁵ junto a Scott Schuman y el *Germany's Next top Model* de Heidi Klum (2012).¹⁰⁶

La marca a la fecha trabaja con 10 comunidades artesanales de diversos grupos étnicos del país, con artesanos reboceros adultos mayores, con un grupo de mujeres urbanas de la zona metropolitana y un grupo de mujeres de la cárcel. Actualmente cuenta con el diploma de Empresa Socialmente responsable de *Worldcob*, EEUU y tiene como misión el trabajo sostenible textil en México. (MBFMx: 2018)

¹⁰¹Véase: <https://liderazgoyestilo.com/2016/08/26/lydia-lavin-moda-con-fina-y-autentica-riqueza-textil-mexicana/>

¹⁰²Véase: <http://www.bloccdemoda.com/2010/10/fashion-edition-ba-2010-scott-schuman.html>

¹⁰³ Véase: <https://www.prosieben.de/tv/germanys-next-topmodel/>



*Imagen 2 Yalitz Aparicio en un modelo de Lydia Lavin con trabajo característico de Hueyapan.
Fuente: EstiloDF*

En 2012 Lydia comienza el trabajo en la comunidad de Hueyapan, Puebla, y durante este periodo desarrolló dos colecciones, *Cosmogonía* para la temporada *Primavera-Verano* 2013 y *Mujer de la tierra* para la temporada *Otoño-Invierno* 2013-14. Según las informantes:

[...]pues ya vino y primero se llevó unas cosas de aquí de las que hacemos, y ya después dijo que nos encargaba unas cosas, ya después regresó y habló con doña Rosa y ella ya nos mandó llamar, y nos reunimos, y dijo que si queríamos trabajar para ella, y nos explicó lo que íbamos a hacer. Y ahí estuvimos trabajando con ella, unas de las compañeras hasta se fueron a la ciudad con ella, que a un evento, y así estuvimos trabajando. Y pues ahora ya es que a veces nos encarga cosas, ya no como antes pero sí nos pide menos, pero si yo creo que la que ha de saber bien es Rosa, que es con la que más habla. (Vicenta, comunicación personal, Hueyapan 2018.)

Después de la llegada de Lydia a Hueyapan se sumó Carla Fernández, egresada de la licenciatura en Historia del Arte y Diseño por la Ibero Ciudad de México. Ella comenzó a trabajar con diferentes grupos de artesanos y con artesanos independientes de Hueyapan a través del Taller Flora. Según las informantes, Carla *sólo vino la primera vez*, más bien fue Athziri Magaña quien realizó todo el proceso de tallereo y trabajo comunitario ya que en ese momento ella laboraba en el área de *Trabajo en Comunidad* y reactivó el *Taller Flora* de Carla Fernández.

Considero pertinente hablar un poco de los orígenes de *Taller Flora* y la forma en la que a través de esta entidad Carla Fernández ha nutrido su amplio catálogo de obrajes y técnicas de la indumentaria tradicional mexicana. Dicho espacio nace como un sistema de intercambio de conocimiento que tiene como finalidad recolectar saberes tradicionales en torno a la confección del textil tradicional a lo largo de la República, su creadora lo describe de la siguiente forma:

Flora funciona como un laboratorio móvil; una parte del taller se lleva a cabo en las comunidades indígenas y otra en la ciudad de México. El proyecto busca crear una opción sustentable a la que puedan incorporarse procesos artesanales que busquen participar simultáneamente en una escena contemporánea sin caer en el folclorismo. (Fernández, C. 2006:13)

En la actualidad Carla Fernández a través de *Flora*, mantiene una relación con alrededor de treinta comunidades de artesanos de todo el país¹⁰⁷. Principalmente colabora con artesanas y artesanos de Chiapas, León, Estado de México y Ciudad de México. Gracias a *Flora* ha sido posible desarrollar su marca homónima, además de colaborar de forma cercana en el desarrollo de proyectos con CONACULTA y otras instituciones del Estado¹⁰⁸. En CENTRO¹⁰⁹ creó el programa de estudios para la Licenciatura en diseño textil. El proceso de trabajo plantea tres momentos,¹¹⁰ al mismo tiempo que mezcló lo propuesto por *Taller Flora* (Fernández, C. 2006:12-25) junto con voces que devienen de la experiencia de las artesanas y los ecos que ha dejado en el desempeño de su trabajo, mismos que a continuación iré comentando a detalle¹¹¹:

¹⁰⁴ Información personal recolectada en septiembre de 2017.

¹⁰⁵ En la página web “Compromiso Social de Exalumnos Ibero”, hay una descripción sobre el Taller Flora donde mencionan, entre otros, el proyecto “Uniformes de las escuelas públicas del Estado de Oaxaca”. En él se crean los uniformes escolares de todo el estado de Oaxaca, promoviendo la reactivación de la industria local a partir de la creación de fábricas sociales donde emplean a madres solteras por seis años con pagos y beneficios por arriba de las maquilas tradicionales. Los materiales propuestos son naturales y hechos en México. También menciona el ante proyecto que culminó en el 2013 con su libro *Manual de la Diseñadora descalza*. Véase:

http://compromisoexalumnos.ibero.mx/asociacion_detalle.php?id_asociacion=45

¹⁰⁶ CENTRO es una institución de educación superior en diseño y la creatividad. Fundada en 2015 en la Ciudad de México. En poco tiempo se ha convertido en un referente de la industria de la producción creativa y del diseño en México. Su actual presidenta es Gina Diez-Barroso Azcárraga y su esposo Abraham Franklin Silverstein.

¹⁰⁷ Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=43ZxadaSsGE>

¹⁰⁸ La información se presenta del siguiente modo, se transcribió cada uno de los rubros según aparecen tanto en *Taller Flora* (2006) y en el *Manual de la Diseñadora Descalza* (2013), seguido de ello se hace una pequeña interpretación del autor contrastada con fragmentos de las entrevistas a informantes, realizadas en Hueyapan, Puebla, entre los meses de noviembre y diciembre de 2018. Por otra parte, recomiendo visitar al final del presente apartado, la *Gráfica 4* donde se explica a detalle la historia de vida de un objeto de moda de Carla Fernández.

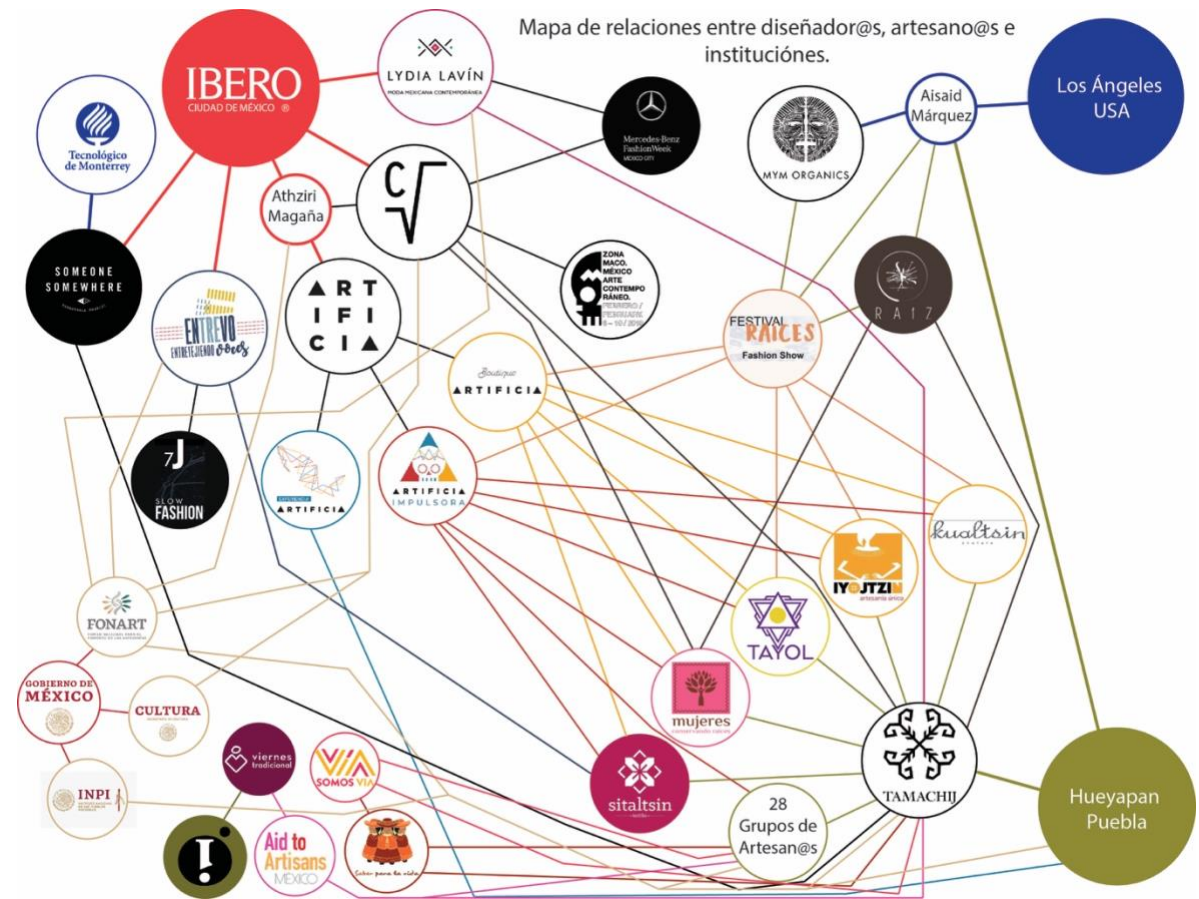
1) *Investigación*: Geometría del patronaje indígena. Cada dos meses viajamos a diferentes comunidades indígenas para investigar su forma de hacer ropa. -la propuesta versa en “aprender haciendo” e intercambiar saberes y técnicas a través de los talleres. Según las artesanas refieren que fue Atzhiri quien empezó los talleres, “pues ella dijo que trabajaba para la diseñadora, y que nos iba a dar un taller que de teoría del color, y corte y confección, pero que nosotros primero le enseñáramos de lo que hacemos aquí, pintar la tela y los hilos...” (Claudio y esposa, comunicación personal, 2018)

2) *Talleres*: Pedagogía. Una de las misiones de Flora es lograr que los artesanos aumenten su creatividad utilizando métodos que ya les pertenecen. Al estar familiarizados con el proceso se les facilita la creación de nuevos diseños sin tener que ser maquiladores de los productos de otros. “... pues ya nos reunió a mí y varias señoras de otros grupos que hacemos lo del teñido y pues ya teníamos preparado lo del material y ahí estuvimos... pero después ella dijo que nos iba a enseñar otras formas de hacer lo del teñido, y ya que con unos triángulos y que doblar la tela y quién sabe cómo. Pero al final quedaba, [*míre*], bien bonito el color, que hasta nos grabaron y todo [...] ya después nos dijo que, pues nos pusimos de acuerdo de cómo íbamos a trabajar, pero nos dijeron que nosotros sólo estábamos haciendo una parte del trabajo, que ellos hacían la otra parte y el diseño, que lo que habíamos aprendido sólo lo podíamos hacer para ellos. Pues no firmamos papel, todo fue así, de palabra, pero es que mire la verdad, si pagan bien...” (Ernestina, Comunicación personal 2018). No obstante, algunas artesanas refieren que, “antes de Ahtziri, nosotras no sabíamos a cuento cobrar nuestro trabajo, porque pues cómo medir o que hacíamos, pero ya en los talleres pues nos dijeron que tomáramos tiempo de cuanto nos tardábamos en hacer el bordado, en hacer las puntas, en pintar, y ya entonces empezamos a cobrar nuestro trabajo por el tiempo que nos tardamos en hacerlo” (Beatriz Lino, Comunicación personal 2019)

3) *Diseño*: Alta Costura y Prêt-à-porter. Hay grandes conocedores y coleccionistas de textiles mexicanos, pero el público en general ignora el lento y delicado trabajo que implica confeccionar una prenda indígena; un lienzo de un metro de largo puede llevarle al artesano hasta seis meses de trabajo: hila, tiñe, teje y confecciona manualmente. Las prendas que combinan procesos artesanales con el diseño propio de Flora pertenecen a la línea de alta costura, mientras que el prêt-à-porter utiliza procesos y materiales industriales, sólo algún detalle específico es realizado artesanalmente. Esto nos permite contar con una producción

suficiente para surtir a las tiendas, ampliar nuestro catálogo y dar trabajo constante a las cooperativas con las que colaboramos. “[...] Pues nos dijo que nos iba a dar un taller de corte, yo sí quiero aprender a coser y... pues para hacer otras cosas, que tener más modelos... Pero no, nomás vino una vez, medio empezamos a hacer el taller y luego dijo que ya se tenía que ir, que después nos lo daba, pero ya no regresó. Ya creo, bueno, dicen que si sigue trabajando, pero con otros grupos, o con algunos, quién sabe... pero que ya no es de ahí de Carla Fernández, que ya ahora con Artificia y ya viene que con otra que es la diseñadora, creo que Mónica se llama.” (Ernestina, comunicación personal, 2018)

Una versión mucho más amplia de la estrategia y todos los procesos y complementos de trabajo que utiliza Carla Fernández se encuentra en sus libros el *Manual de la Diseñadora descalza* y *Taller Flora* (Fernández, C, 2006; 2013) del cual he tomado algunos referentes, para hablar de forma más profunda en torno al proceso de trabajo. Por otra parte, he realizado un seguimiento mucho más cercano del objeto, en especial en los procesos de Carla Fernández, *Entretejiendo Voces* y el propio del grupo *Sitaltsin* en Hueyapan. Por tanto, los escenarios, contextos, procesos y actores por los que deambula, serán reconstruidos a continuación. Para tener una referencia mucho más clara recomiendo seguir junto con cada uno de los relatos, la “historia de vida de un Objeto de Carla Fernández, de *Entretejiendo Voces* y de *Sitaltsin*”, contenidos en una serie de diagramas que podremos apreciar en cada uno de los universos descritos dentro de este documento.



Gráfica 2 Mapa de relaciones entre diseñadoras, artesanas e instituciones

2.1.2 Todo comienza en el estudio...

La Calle artículo 123 comienza en la Av. Paseo de la Reforma, hasta el Eje Central Lázaro Cárdenas. En su recorrido cruza un fragmento interesante del pasado y del presente del Centro Histórico de la Ciudad de México. Tiempo atrás esta vía se convirtió en el patio trasero de los grandes periódicos del país, llenándose de papeleros, imprentas, casas de periodistas, cafés, bares y cantinas. Al mismo tiempo se erigieron edificios con estructura modernista y *Art Decó*, como el de la sede de la Young Women's Christian Association México (YWCA), entre otros. Después del sismo de 1985 el abandono fue mermando la vida en el barrio, banquetas, casas y espacios comenazaron a ser habitados por personas en situación de calle. A principios del 2017 este sitio comenzó a vivir un renacimiento con el establecimiento de nuevos restaurantes, cafés y servicios, además de la construcción y restauración de edificios tanto de oficinas como departamentos. La gentrificación del barrio redujo el número de indigentes y de voceadores. En la actualidad la calle presenta un

movimiento apresurado, con gente que entra y sale de las oficinas, comercios y el mercado chino que se encuentra en una de las esquinas.

2.2.1 El taller...

Ubicado en el segundo piso del Edificio Humboldt,¹¹² en el número 116 de esta calle, se encuentra el taller-estudio de Carla Fernández, quien comparte piso con Vanessa Guckel, creadora de la casa de Moda CIHUA. De manera particular este edificio alberga una diversidad de despachos de diseño y creatividad.

Es una mañana de enero, el clima frío de la ciudad se calma a momentos con un café. Mientras me dan acceso, espero en la portería del edificio donde una serie de camionetas se estacionan, están cargadas con grandes cantidades de sarapes y cobijas. Se abre la portería, en el segundo piso me espera Itzel León, al mismo tiempo que yo entran algunas mujeres con una indumentaria impecable, un grupo de hombres cargando las cobijas que previamente estaban en las camionetas abordan el elevador, y no queda espacio en el elevador para mí, así que decido subir por las escaleras.



Imagen 3 El largo corredor que conduce al taller de CARLA FERNÁNDEZ

¹⁰⁹ Esta edificación fue construida por Thomas Sinclair Gore en 1922, después de múltiples usos, alteraciones y abandono, en 2017 fue rescatado por Juan Carlos Laborde, sumándose al proceso de gentrificación de este barrio del centro histórico de la Ciudad de México. En la actualidad, el edificio Humboldt mantiene una característica particular, pues en sus pisos alberga una variedad de despachos creativos. Véase: <https://www.jornada.com.mx/2018/06/24/capital/030a1cap#>

Un largo pasillo me recibe y presenta una serie de puertas de madera con recuadros de vidrio esmerilado por los que es posible ver apuradas siluetas en movimiento, una de las puertas, - la principal por el nombre que tiene en la parte superior-, se encuentra abierta.

- Buen día, busco a Itzel

- ¿Roberto?, bienvenido al Taller de Carla, adelante.

Itzel, una joven que ronda los 30 años de edad, es la encargada del área de trabajo en comunidad. Me invita a pasar y habla un poco sobre el trabajo que se hace en el taller, los orígenes e identidad de la marca, al mismo tiempo me da un recorrido por cada una de las áreas del taller.

-Hoy estamos algo apurados porque tenemos venta especial aquí en el taller y además nos estamos preparando para Zona MACO, entre otras cosas que tenemos pendientes, igual si tienes suerte, más adelante podrás conocer a Carla, que no tarda en llegar.

El taller es un espacio bastante amplio y se encuentra distribuido de la siguiente forma¹¹³:

Cuadrante A:

El acceso a este espacio es por un *hall* que se encuentra dividido por coloridos biombos de madera. Al fondo, en la pared, sobresale un gran espejo y junto a éste una serie de libreros bajos, donde entre libros sobre diseño, moda y catálogos, se encuentran una serie de carpetas blancas que en su interior resguardan muestrarios con puntadas, obrajes y técnicas artesanales de diferentes grupos artesanales de distintas partes del país. Por ahora este espacio está ocupado por percheros, mostradores y maniqués pues, aunque ésta área se utiliza para hacer pruebas y ajuste de indumentaria, hoy fungirá como *showroom* para la venta especial¹¹⁴.

A un costado, detrás de una gran mampara con la fotografía de una de las prendas insignia impresa en gran formato, se encuentra una amplia mesa de madera, amplia como para extender un rollo de tela, cómoda para trazar y cortar; el resto de mesas que hay dentro del taller responden al mismo diseño, A cada costado de la mesa una computadora iMac, son los espacios destinados para Carla Fernández y su socia Cristina Rangel, desde este punto es

¹¹⁰ No se muestran fotografías del interior del taller, ya que, por cuestiones de la empresa, no es posible tomar fotografías en el interior de la instalación.

¹¹¹ Una vez al año se hace una venta especial donde piezas sobrantes de temporadas pasadas se venden a precios especiales.

posible tener un control visual de todo el taller, este espacio corresponde a la Dirección General.

Cuadrante B:

A un costado de la Dirección General, después de una estantería, se encuentra una mesa bastante amplia, con bancas también de madera. Ahí se realizan reuniones de trabajo en las que se toman decisiones sobre eventos, diseños, participaciones y colaboraciones de la marca, entre otros asuntos. A continuación empieza una serie de tres mesas de madera donde se lleva a cabo todo el trabajo de diseño, corte y confección de objetos de moda. En la primera mesa, a cada costado, se encuentran dos computadoras iMac. La primera está acompañada de elementos de oficina, algunos libros, papelería, folletos. Este espacio corresponde al área de “Desarrollo en comunidad” a cargo de Itzel León. Al otro costado, junto a la computadora, una impresora y cajas con divisiones donde se encuentran diversos elementos para ilustración, así como hojas y elementos de dibujo. Esta es el área de Diseño, a cargo de Erin Lewis, que es quien elabora bocetos y realiza gran parte del proceso de diseño de prendas. Frente a ella, se encuentra otra computadora que corresponde al área de Diseño Gráfico y Comunicación.

Al costado derecho de esta mesa se encuentra un pasillo corto que conduce hasta la entrada principal del taller; a un costado, una especie de barra que funciona como recepción y al mismo tiempo como almacén, ahí se encuentra una mujer que se encarga de recibir y llevar el control de los insumos, materias primas como: telas, botones, rebozos y demás elementos que se utilizan constantemente dentro del taller. Además, administra y procura el funcionamiento íntegro de todo el despacho de diseño. Este espacio es el centro de comunicación entre todas las áreas dentro y fuera del taller.

Frente a la barra de recepción se encuentran tres mesas, la que está en medio es un poco más alta, el espacio que va de la mesa al suelo está aprovechado con paneles y espacios donde perfectamente caben rollos de tela. Estas mesas se utilizan para realizar todo el proceso de patronaje, corte y confección, en el que participan costureras, sastres, diseñadoras y practicantes. Todos en constante movimiento y cada uno realizando una tarea en particular.

Cuadrante C:

Dentro de este sector hay un área interesante, pues es donde se encuentran las máquinas de coser, el centro de planchado y el lugar donde se afinan los últimos detalles, antes de que las

piezas salgan a la venta. El espacio está a cargo de Angélica costurera del taller. Dividido por un muro, junto al espacio de la costura está la cafetería, un rincón con una barra de cocina, un fregadero, un pequeño refrigerador, una máquina de café y un garrafón de agua. Al terminar el espacio de la cafetería hay una puerta que sirve como salida de emergencia.

El clima templado y silencioso del taller se interrumpe con la llegada de un grupo de mujeres que entran para ver, conversar, saludar a Carla y probarse las piezas que están en exhibición. El lugar se convierte en un entrar y salir de gente.

-Carla, está padrísimo lo que tú haces.

-Lo que hacemos, porque lo hacemos entre todas, las artesanas, el equipo y yo.

-Si, bueno... pero es padrísimo, quiero todo.

Sólo veo a Carla un momento, la saludo, me da la bienvenida y rápidamente se acerca para atender a las clientas. Itzel pide que le ayude a subir algunas cosas que están descargando en la entrada del edificio (son las colchas y sarapes que ví cuando llegué, pues forman parte de la colecta que se está haciendo para llevarlas a Chenalhó, Chiapas, en apoyo a las comunidades desplazadas de San Pedro Chenalhó y San Pablo Chalchihuitán en diciembre de 2017¹¹⁵). Subo, junto con otros practicantes del taller, los paquetes de colchas.

Al volver, Itzel se encuentra en una de las amplias mesas revisando parte de los objetos que acaban de llegar, son aretes en forma de muñecas hechos con chaquira. Ella revisa que estén bien hechos y mientras le ayudo, me comparte el proceso de trabajo entre artesanos y el taller.¹¹⁶ Carla sólo trabaja con artesanos independientes, grupos o cooperativas ya establecidas. En el caso de Hueyapan, el primer paso fue llegar a la comunidad, en donde Carla se presenta junto con su equipo y explican la forma en la que trabaja, los talleres que va a dar. Para este caso en específico *Aid to Artisans* hizo las gestiones para que el trabajo con Carla fuera posible, quienes realizaban un proyecto de innovación y diseño en la región. “El 90% de las veces los artesanos se acercan al Taller Flora A.C. a través de instancias de

¹¹⁵ Véase: Gómez, S. Centro del país, enviará ayuda humanitaria para desplazados de Chenalhó, Reporte ciudadano chiapas, diciembre 2017. [En Línea] <http://reporteciudadanochiapas.com/?p=160118>

¹¹³ He de aclarar que, para entender el proceso de trabajo que implica la elaboración de objetos de Moda de Carla Fernández, primero tomé como punto de partida y de referencia la información dispuesta en el “Manual de la Diseñadora Descalza”, para después contrastarlo con mi experiencia y las charlas que tuve tanto con Itzel León como con Ahtziri Magaña quien, antes de fundar Artificia, se encontraba a cargo del “trabajo en comunidad”, labor que actualmente desempeña Itzel. El diagrama de la Historia de vida de un objeto de moda de Carla Fernández, fue producto de la extrapolación entre estas tres fuentes principales a las que se le agregaron las dinámicas observadas durante el trabajo de campo en la comunidad, en el taller y en las boutiques de la marca.

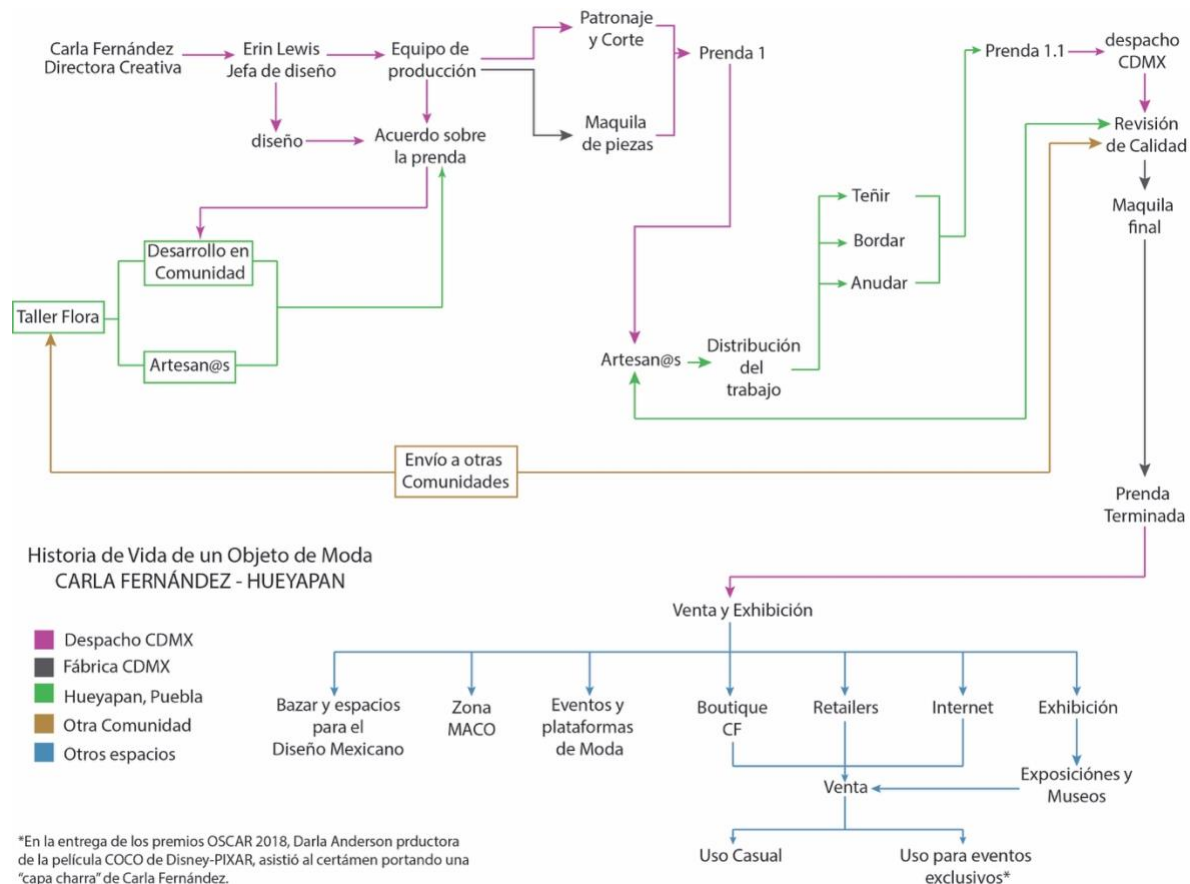
gobierno o asociaciones civiles.” (Fernández, C. 2013:133). De esta forma fue posible establecer un contacto entre la marca y la comunidad.

Así, mientras los talleres se realizaban entre viajes a Hueyapan a cargo del área de trabajo en comunidad, en el estudio de diseño se iban concretando ideas para la realización de prendas. Esto resulta interesante porque las piezas de Carla Fernández son una especie de rompecabezas de técnicas y materias de distintas regiones. Una vez que se tiene el diseño, se crean una serie de ficheros y formatos en los que se ilustra cómo debe verse la pieza terminada, haciendo énfasis en los detalles o el trabajo que debe realizar la artesana; se detalla el obraje, puntada o técnica a trabajar, las horas en promedio que se realizan por cada pieza y el total de piezas, así como un tiempo aproximado de entrega. Estas fichas se adjuntan a las piezas confeccionadas que conforman una especie de *kit* de trabajo que se envía por paquetería al grupo de artesanas que lo va realizar.

Como había mencionado antes, al ser una suerte de rompecabezas, hay partes de algunas prendas o elementos que se arman en otra comunidad de artesanos, o que vuelven al taller en ciudad de México para continuar con su recorrido hacia el siguiente proceso de manufactura. Por ejemplo: una pieza se diseña, corta y confecciona dentro del taller; pero cuando se trata de una producción mayor, algunas piezas se maquilan. Las aplicaciones, bordados, brocados u otras técnicas se realizan con un grupo de artesanos distinto, es decir, los hilos con los que artesanas de Chiapas bordan, previamente se tiñeron en otra comunidad, o bien, partes de alguna capa se bordaron en chaquira por artesanas de Pahuatlán, a las que se les agregaron bordados de Hueyapan, por mencionar algunos ejemplos. Esta triangulación y distribución del trabajo se realiza a través de envíos por paquetería, pues el objetivo es evitar el desplazamiento de los artesanos fuera de su comunidad, aunque esto al final eleva el costo de la prenda.

Si bien toda esta manufactura se explica a detalle en “El método de la raíz cuadrada”, “Taller Flora” y “Taller de diseño” (Fernández, C. 2013: 128- 163.), en la realidad este largo proceso sólo se ha concretado en las comunidades de artesanas chiapanecas y algunas del Estado de México, ya que es con quienes la marca trabaja de forma mucho más cercana y constante. En el caso de Hueyapan sólo fue una colaboración periódica o para una colección de temporada, situación que sólo permitió el trabajo temporal de algunas artesanas. No obstante, Ahtzhiri, quien para ese momento se encontraba encargada del área de trabajo en

comunidad, continuó estableciendo contacto y acrecentando relaciones con varios grupos de artesanas, lo cual le permitió crear su propio proyecto con un modelo similar al aquí descrito.



Gráfica 3 Historia de vida de un Objeto de Moda de CARLA FERNÁNDEZ

2.2 De Carla Fernández a Artificia

Ahtziri Magaña es originaria de Sahuayo, Michoacán. Estudió Diseño de Moda en la Universidad de Guadalajara para después mudarse a la ciudad de México, donde comenzó a trabajar en una de las *Boutiques* de Carla Fernández “siempre me había llamado la atención la ropa de ella, así que cuando llegué a hacer mis prácticas en Ciudad de México, fui a una de sus tiendas y les dije que me interesaba trabajar ahí. Ya mucho después de estar trabajando en tienda, me dijeron que fuera al estudio y ahí es cuando reactivamos Flora, porque casi después de dos años y medio que estuve trabajando ahí, fue que crearon el puesto de trabajo en comunidad” (Ahtziri Magaña, comunicación personal, 2019). Actualmente, Ahtziri está por concluir una maestría en Diseño estratégico e Innovación en la IBERO, ciudad de

México. A la par desarrolla su propia marca, *Artificia*¹¹⁷ que comprende tres sectores: *Impulsora/Boutique Artificia*, *Experiencia Artificia*, y *Espacio Artificia*.

El primero es una especie de incubadora de empresas artesanales que se encarga de dar herramientas a artesanos para impulsar marcas propias a través de la ejecución de un plan de negocios y lo necesario para su desarrollo, además de otorgarles un espacio en el punto de venta de *Artificia*. De ahí han salido marcas como *Tayol*, e *Iyojtzin*, ente otras.¹¹⁸ Cabe mencionar que para Ahtziri ha sido una ventaja haber formado parte de la empresa *Carla Fernández*, pues esto le ha permitido mantener contacto con artesanos, no sólo de Hueyapan, sino de otras regiones donde *Carla* trabaja, como Pahuatlán, Chiapas, Hidalgo o Estado de México y esto le permite ampliar su oferta de productos. Una característica interesante es la diversidad de grupos artesanales con los que Ahtziri trabaja, y considero esto como ventaja y como desventaja. En primer lugar, porque en Hueyapan, como en otras comunidades, existen una serie de tensiones y conflictos entre familias, grupos y artesanos que no permiten la colaboración colectiva, situación que, desde mi perspectiva ha acrecentado con la aparición de diseñadores. El que un artesano o un grupo de artesanas trabaje con algún diseñador o agente externo significa la posibilidad de abrir su mercado; además de un incremento en sus ingresos o bien, una entrada constante, oportunidad que los mismos artesanos no pueden dejar pasar y por lo tanto cierran la entrada y comunicación a otras personas. De alguna manera se vuelven “celadores” de su fuente de trabajo. De tal forma que ante los otros, la población y otros artesanos, quedan expuestos a chismes y habladurías que repercuten en las relaciones cotidianas. De esto hablaremos a profundidad en “el mundo del artesano”.

En segundo lugar, el hecho de repartir el trabajo entre distintos grupos artesanales genera una distribución también de las ganancias y diversifica las labores entre artesanos, sin embargo, no asegura una carga de trabajo regular, constante, equitativa y horizontal entre grupos, lo que acrecenta los conflictos entre ellos. “Es que pues primero vino y nos hizo un pedido, pero ya para después se fue con las del otro grupo a hacerles otro pedido, ya nosotras nos quedamos sin ese trabajo, y a esperar cuando nos toque” (artesana entrevistada en 2019). No hablaré a profundidad del sistema de *Artificia*, ya que no he podido observar con detenimiento sus procesos, y con Ahtziri he tenido poco contacto. Mi reconstrucción se

¹¹⁴ Véase: <https://www.artificia.mx>

¹¹⁵ Véase: <https://www.facebook.com/artificiamx/videos/959957967536676/>

fundamenta en las charlas con artesanas y mi presencia en la comunidad. En cuanto a Experiencia Artificia, ésta se describe en su sitio de internet de la siguiente forma:

Somos una agencia de viajes de “Turismo Cultural Sostenible” buscamos una relación estrecha de viajeros con la naturaleza, el entorno y la cultura propia de las distintas comunidades indígenas de México activando la economía local de cada pueblo (Artificia, 2019).¹¹⁹

He de aclarar que el tema de las agencias de *Turismo Cultural Sostenible* me resulta polémico, aunque su justificación reside en la reactivación económica de un sitio en específico, por lo regular quien planea dicha estrategia es alguien ajeno a la realidad del pueblo. Con esto se gestan nuevas problemáticas, al mismo tiempo que se cree estar dando solución a otras. Todo esto desde una perspectiva de desigualdad, desventaja, privilegios y contrastes, entre quien planea y quien ejecuta.

Hueyapan no cuenta con la infraestructura turística para recibir visitantes, esto quizá se deba a que se encuentra rodeado por tres puntos turísticos, Teziutlán una de las zonas metropolitanas en el Estado de Puebla; Tlatlauquitepec recién nombrado Pueblo Mágico y Cuetzálan, otro pueblo mágico que además es uno de los puntos más atractivos para el turismo de la región. Por tal motivo el desarrollo del turismo en Hueyapan ha tenido un desarrollo lento, y a pesar de que existen dos centros ecoturísticos con cabañas, acceso al río y lagos para pesca deportiva, estos no se encuentran administrados por la comunidad o algún grupo artesanal como sucede en Cuetzálan y las cooperativas *Taselotzin*, *Tosepan Kali*, entre otras.

Por esta razón, algunas artesanas se ven obligadas a ofrecer hospedaje en su casa. De esta manera, se modifican las dinámicas cotidianas de la familia, además de asignarles trabajo extra al que de por sí realizan (en cuanto a los cuidados, servicios y atenciones), alterando también horarios, tiempos y espacios. Experiencia Artificia justifica dicha práctica argumentando que estos servicios se les pagan a las artesanas, desde la elaboración de alimentos hasta el hospedaje y que con esto amplían sus ingresos, al mismo tiempo que se enriquece la experiencia del visitante y su inmersión en el mundo de la artesana.¹²⁰

¹¹⁶Véase:<https://www.facebook.com/ExperienciaArtificia/photos/a.380782236075837/380781759409218/?type=3&theater>

¹¹⁷ Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=Ck1-w95cJQM>

Espacio Artificia ofrece, en la ciudad de México, talleres abiertos al público;¹²¹ organizan cursos para enseñar el proceso y diversidad de técnicas artesanales en el ámbito textil, generalmente son artesanos quienes imparten dichos talleres, y algunos se llevan a cabo en la misma comunidad, como parte de “Experiencia Artificia”. Al respecto Beatriz, artesana de Hueyapan quien ha recibido a visitantes menciona: “pues sí, vienen los estudiantes pero hay algunos a los que no les interesa, bueno, para nosotras es pérdida de tiempo y de material, porque se les da un pedazo de tela para que lo pinten, y luego que borden, no pero muchos ni saben, o se desesperan, y después ese pedazo de tela va a estar ahí tirado. Pero bueno, así dice Athziri que le gusta a la gente venir, pero si tiene que avisarme con tiempo para que yo pues me organice con todo lo demás que tengo que hacer” (Comunicación personal, 2019).

Considero que indudablemente el trabajo y la interacción entre diseñadoras y artesanas se ha convertido en un estadio de larga duración que de forma paulatina está transformando las dinámicas, sentidos, percepciones, ritmos y formas en las que, tanto artesanas como diseñadoras, conciben al trabajo, a la artesanía, al diseño, a las formas de relacionarse y hacer tratos o intercambios; e incluso abona al entretejido de diversidad de formas de vida. Esto de alguna manera termina por ampliar horizontes de expectativas de ambas partes, al mismo tiempo que compromete y modifica la relación diseñador-artesano de forma más profunda, volviéndose co-dependientes o interdependientes.

2.2.1 Entretejiendo Voces

Desde hace cuatro años, Lila Ceballos colabora con artesanas del grupo *Sitaltsin*. Juntas han creado *Entretejiendo voces*, un proyecto de diseño textil que busca concebir moda sustentable. Lila es egresada de la Licenciatura en Diseño Textil de la Ibero, ciudad de México. Además de haber trabajado como diseñadora para empresas privadas, colaboró como tallerista y realizadora de proyectos para FONART. Conocí a Lila a través del Instagram¹²² de *Entretejiendo voces (Entrevo)*, su marca de prendas, objetos decorativos y utilitarios, en los que aplican técnicas artesanales.

¹¹⁸ Aunque estos talleres se encuentran abiertos al público, tienen un precio. De igual manera, Carla Fernández organiza cursos en una dinámica similar, pero a un costo mucho más elevado. Véase: anexo (Anuncio CARLA FERNÁNDEZ).

¹¹⁹ Véase: https://www.instagram.com/entretejiendo_voces/

Lila no tiene una boutique o estudio, su casa en el Estado de México es su taller, aunque tiene algunos puntos de venta en la ciudad de México como: el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) ubicado en la Ciudad Universitaria de la UNAM; “Toco Madera”¹²³ en la Colonia Roma de la Ciudad de México y “La Monarca, arte y diseño mexicano” frente a la pirámide de Cholula en Puebla. No obstante, su punto de venta principal ha sido el internet, específicamente en plataformas como *Facebook*, *Instagram*, *Kichink* y recientemente se ha sumado a la plataforma digital de consumo responsable *ConSuma Conciencia*.¹²⁴ “Llevamos cuatro años de trabajo, no ha sido fácil, decidí trabajar con *Sitaltsin*, porque un día las conocí en una feria en la Ciudad de México, me dieron su tarjeta y desde entonces empezamos a trabajar. Esto es un ejercicio de muchas pruebas y errores, de estar probando constantemente, porque tenemos ideas, pero al ejecutarlas siempre hay algo que mejorar o que no sale como lo planeaba. Además hay que ser muy pacientes, porque el aprendizaje de ambas, entre ellas y yo, a veces es complicado. Desde lograr entendernos hasta ponernos de acuerdo entre qué bordados usar, figuras, soportes, etc.” (Ceballos, comunicación personal, 2019).

Debido al cambio climático y los problemas ambientales, la producción de lana se ha reducido drásticamente, igual que resulta escasa la materia prima para el teñido de telas,¹²⁵ por lo que Lila se ha dedicado a generar alternativas, creando nuevas telas y soportes con los que las artesanas se sientan cómodas para trabajar y tengan otra opción alternativa a la lana y así, se diversifican los productos pues las prendas de algodón pueden usarse tanto en climas cálidos como fríos, a diferencia de la lana. Actualmente trabaja con Claudio,¹²⁶ un artesano local que se dedica a fabricar y manipular telares de pedal con los que realiza lienzos en lana cruda, teñida y de algodón. Él es uno de los principales proveedores de materias primas para los artesanos de Hueyapan, aunque también existen otros telares que hacen el mismo trabajo que Claudio, como Telares Luna, una familia que, según las artesanas, fue de las primeras en

¹²⁰ Véase: <https://tocothewood.com/pages/info>

¹²¹ Véase: <https://consumaconciencia.com>

¹²² Para el teñido de telas se utiliza principalmente añil y grana cochinilla, ambos se compran en Oaxaca. El pericón, sauco, morita, cempasúchil, entre otros, se pueden conseguir en los alrededores del Municipio, aunque cada vez resulta más difícil recolectar las hierbas, ante la demanda de teñido, la sobreexplotación y la contaminación.

¹²³ Claudio tiene un taller de telares a unas cuerdas del centro del municipio de Hueyapan, en donde trabaja con 2 telares de piso. También vende materias primas para las tejedoras, desde hilos, lana, grana, añil, mordientes, fijadores, lienzos de lana, de algodón; y sabe montar telares, por lo que ofrece el servicio de venta, fabricación y tutoría en telar de pedal. A través del programa “Jóvenes construyendo el futuro” tiene pensado establecer un taller mucho más grande y de paso capacitar a chicos interesados en el trabajo textil.

tener y manipular telares de pedal en la comunidad. Ambos tienen tiendas en el centro del municipio.

La lana que se utiliza en Hueyapan proviene de Tlaxcala, de Santa Ana Chiautempan y Tlaxco, principalmente. Ahí, Lila se dio a la tarea de buscar proveedores que se dedicaran al reciclado de algodón y de este modo ha conseguido “hilo reintegrado”, que no es más que hilo hecho a partir del reciclado de telas de algodón, lino, lana y nylon.

Lila provee a Claudio de hilos para realizar nuevos textiles, algunos hechos de lana y reintegrados al 50% o 100%. Tanto Claudio como Lila trabajan en conjunto para obtener nuevos soportes textiles, ambos comparten y plantean posibilidades de producción a partir de los saberes propios.¹²⁷

De forma reciente, mis últimas visitas a campo han sido cercanas al trabajo de Lila y las artesanas de *Sitaltsin*, lo que me ha permitido establecer vínculos de confianza y cercanía, cosa que resulta difícil especialmente porque el textil, como ámbito público, pareciera ser exclusivo de las mujeres. En un plano más profundo, he encontrado que la participación de los hombres también se hace presente, aunque no resulta tan evidente. Conocer el trabajo entre Lila y Sitaltsin, me ha permitido dar cuenta del proceso (aunque no a detalle) de la confección de los objetos desde su concepción, planeación, elaboración, desarrollo y finalización. De igual forma he podido ver de las dinámicas y distribución del trabajo entre las artesanas, cuestión de la que hablaré a profundidad más adelante.

A lo largo de estos cuatro años, el interés y la relación que Lila ha establecido con las artesanas y el trabajo textil la han llevado a ampliar sus intereses y campos de acción. En abril de 2018 participó dentro de la VII Jornada de Moda Sostenible¹²⁸ en el Museo de la Moda de Madrid. Recientemente se ha interesado en la economía social y solidaria, para así poder replicar al trabajo que realiza con *Sitaltsin*. “Apenas, a partir de este año, parece que ya podremos lograr una de las metas que tenía planteada, que es darles un ingreso mensual fijo a las artesanas” (Ceballos, comunicación personal, 2019). Existen dos palabras que se utilizan constantemente para hablar del proceso de creación entre Artesanos y Diseñadores: “colaborar” y “trabajar”.

¹²⁴ Para tener un seguimiento mucho más próximo sobre los objetos de moda de *Entretejiendo voces* se sugiere revisar el diagrama al final de éste apartado.

¹²⁵ Véase: <https://www.slowfashionnext.com/vii-jornada-moda-sostenible/>

El primero alude al diseño participativo, proceso en el cual tanto artesano como diseñador se involucran en la creación del objeto. El segundo término alude a la realización de un fragmento o parte del proceso del objeto sin tomar en cuenta los aportes de carácter creativo que el artesano pueda aportar al diseño, pues es el diseñador quien funge como creador y el artesano como maquilador o simple ejecutante de la idea.

En este sentido puede resultar confuso y discordante el uso de estos términos en relación con los procesos reales de creación del objeto. Para profundizar en la forma de trabajo colaborativo, a continuación describiré el proceso que Lila ha entretejido con *Sitaltsin*. Por lo regular, las jornadas toman dos días, pues Lila se ha acoplado a los tiempos y formas de trabajo de las artesanas. Debido a que Lila vive en el Estado de México, realiza una visita al mes o cada dos meses a Hueyapan, pues para ella es primordial aprovechar al máximo su estancia en la comunidad. La estructura es la siguiente:¹²⁹

Preparación previa: Lila se mantiene en comunicación mediante telefonía celular con Beti miembro del grupo *Sitaltsin*, mediante una serie de llamadas establecen los días y horas de trabajo, además de los temas que se hablarán en la sesión entre otros pendientes.

Día 1: La hora de reunión es a las 12:00hrs en casa de Julia una de las artesanas del grupo. La casa de Julia es de un solo piso y tiene un cuarto amplio, donde el grupo guarda parte de sus productos, dos máquinas de coser industriales, así como mesas y sillas que utilizan cuando hay reuniones de trabajo. Podría decirse que este espacio corresponde al taller del grupo de artesanas.

Por lo general, la reunión empieza hasta que la mayoría de las artesanas estén presentes. En lo que esperan a las demás, Lila aprovecha el tiempo para saludar a cada una de las señoras e intercambian pláticas sobre cómo le ha ido, qué cosas nuevas han sucedido, si pronto habrá alguna fiesta o celebración, entre otras cosas. Poco a poco las señoras van llegando, y Lidia saluda a cada una de mano; llevan a cuestas los rebozos que están trabajando, piezas terminadas o encargos pendientes que le entregan a Lila o a Beti, quien en una libreta lleva un inventario de piezas de cada una de las artesanas.

Una vez presentes la mayoría de las artesanas da comienzo la sesión.

¹²⁶ Véase: Gráfica 5, al final de éste apartado.

Las artesanas comienzan hablando de las dificultades, descubrimientos o facilidades que tuvieron en la confección de prendas, además de comentar alguna modificación o cambios que hicieron en alguna de las piezas.

Lila escucha y atiende alguna de las problemáticas, también comunica noticias. En esta ocasión les comenta sobre la posibilidad de asistir a una feria de diseño. Además les comenta que llevó las nuevas telas que Claudio hizo, y propone que la actividad sea cortar y probar las telas para ver qué pueden hacer.

Se ponen las mesas, donde extienden las telas y las artesanas se reúnen alrededor. Observan con detenimiento, tocan la tela, conversan en náhuatl entre ellas y después de un tiempo comparten con Lila su opinión sobre la tela.

En esta ocasión las telas son de hilo de algodón reintegrado, lo cual implica una caída, textura, grosor y características distintas a los lienzos de lana, lo cual, no termina de convencer del todo a aquellas artesanas que están acostumbradas a bordar sobre este material. No obstante, Beti, segura y directa afirma: “si podemos hacerlo, si pudimos hacerlo en los mandiles, con esta tela está más fácil...” después comunica en *náhuatl* a sus compañeras, algunas asienten con la cabeza, otras mantienen una expresión confusa.

Los rollos que Lila trajo son de dos tipos, el primero es un lienzo completo del mismo ancho que un chal; el segundo es el mismo tamaño solo que con fragmentos en deshilado. Esto se presenta como un nuevo reto para las artesanas, acostumbradas a trabajar con lienzos completos, donde el único deshilado se dejaba al final del chal para anudar las puntas. Mientras palpan y manipulan las telas caen en cuenta de que algunas corren el riesgo de deshilarse más o que los hilos se jalen y se pierdan con facilidad; algunas artesanas sugieren coser cada fragmento donde inicia el deshilado para ver la forma de que no se pierdan los hilos.

De forma improvisada, Paula con su hija enrebozada en la espalda, coge una de las telas con deshilados, ensarta una aguja con un hilo color grana de lana y comienza a entamar la aguja entre los hilos sueltos. Con destreza agarra grupos de hilos, haciendo girones, tuerce los hilos de forma zigzageante dejando el hilo rojo como trama principal y guía, logrando un patrón que mantiene la tensión entre los hilos al mismo tiempo que los sujeta para que la tela no se deshile.

Sus compañeras miran con atención para intentar hacer lo mismo en otra de las telas. Entonces caigo en cuenta de lo que está sucediendo, aunque no soy consciente de ello hasta que termina el día, pues esto se vuelve un acto recurrente.

Y es que parte de la transmisión del conocimiento y el *saber hacer* entre artesanos sucede haciendo y observando, poniendo atención en los otros al mismo tiempo que se reconocen el trabajo, las capacidades y habilidades propias y de los otros. De ahí que la distribución del trabajo también se haga de acuerdo a las habilidades de cada una de las artesanas, es decir, hay quienes son buenas para anudar las puntas pero no para bordar con puntada antigua y prefieren intercambiar el trabajo con otras. Otras prefieren juntarse con quién sea diestra en alguna labor o técnica para mejorarla, sólo así, con la observación, la práctica y el “saber-aprender haciendo”, el trabajo y los encargos van saliendo.

Una vez resuelto el problema de las telas se disponen a extenderlas y medirlas, para después recortar rectángulos iguales del tamaño de un chal común. Lila les sugiere algunas formas distintas que parten de jugar con el rectángulo, y les invita a que sugieran otras formas o posibles prendas nuevas. Mientras algunas artesanas manipulan los rectángulos de tela, otras intercambian algunos hilos de colores que confrontan con las telas para ver una posible combinación, todo esto mientras conversan en náhuatl. Después de un tiempo las artesanas comparten sus posibles ideas, Lila observa con atención y escucha lo que las artesanas proponen. Tanto Beti como Emilia fungen de intérpretes para quienes no hablan español y para nosotros, que no somos hablantes de náhuatl.

Luego de compartir una extensa charla, entre risas, bromas, recuerdos y contrastes, uno siente un hueco en la panza, el hambre no da tregua, así que vamos a comprar unos pollos que se encuentran a unas cuadras del centro, de paso llevamos 2 kilos de tortillas y compartimos la comida, para después irnos a descansar.

Poco a poco las artesanas toman rumbo a su casa, esta vez no se llevan material, pues mañana se hará la repartición. Es momento de descansar y prepararse para la sesión del día siguiente.

Caminamos hacia la casa de Beti, pasan de las 5 de la tarde, un frío húmedo comienza a hacerse presente acompañado de una leve lluvia que arrecia con el paso

de los minutos. Dentro de la casa, la madera de las paredes nos aísla un poco, aun así el frío sólo es pasable si se acompaña con café de olla y pan de dulce. Mientras disfrutamos la cena, conversamos con Beti, su mamá y su esposo. De pronto llega Atzhiri quien también se estaba hospedando con Beti, ella vuelve a la ciudad de México en dentro de unas horas. Beti exclama: “ya ve usted, usted que quería platicar con Atzhiri, si no fuera por mi, nunca se hubieran conocido.”¹³⁰

Aquel día el diálogo se alargó hasta la medianoche, hablamos de todo, intercambiamos ideas y planes, Beti nos compartió un poco más sobre la tradición textil en el pueblo, la experiencias buenas y malas que ha tenido y las forma en cómo algunos cursos a los que ha ido le han servido para salir, buscar otros espacios y otras oportunidades.

Día 2: La madrugada no da tregua al frío de la noche, al contrario, pareciera más fuerte. Un leve olor a leña nos despierta. Ya es demasiado tarde para ayudar a Beti, quien horas antes había ido a moler el maíz, entre ella y su mamá se encuentran haciendo tamales mientras su esposo prepara en el patio la leña para calentar el agua para el baño y el fogón para la vaporera. Mientras están los tamales, acompaño al señor, quien me da un recorrido por su huerta; maíz, espinaca, brócoli, calabaza, ejote, chile, haba y tomate son algunos habitantes de su huerto. Esta siembra no es de autoconsumo, sino que lo cosechado es para venderlo; si quedan ganas y hay dinero, podría vender sus productos en Teziutlán, pero si no, no quedará opción más que venderlos a los coyotes que comprarán su cosecha al mínimo precio para revenderlo en los pueblos cercanos o en el mismo mercado de Teziutlán. A veces, se aparta un poco para el consumo propio, aunque gran parte de la alimentación de la familia de Beti se compone de productos de masa de maíz, a veces pollo, acompañados regularmente de Coca-Cola. El resto de la comida y los sobrantes sirven para alimentar al puerco.

Después de desayunar, en lo que Beti alista las prendas e hilos que va a llevar a la reunión de hoy, Lila hace algunas medidas, toma notas y fotografías de las telas y de algunas piezas para poder hacer un catálogo y seguir sumando fotografías a sus perfiles en redes sociales.

¹²⁷ Gran parte de éste diálogo se grabó.

En la casa de Julia algunas señoras ya nos esperan, esta vez llegamos un poco tarde. Saludamos a cada una y nos disponemos a seguir con el trabajo pendiente de ayer.

El día de hoy se concretarán las piezas que serán parte de la nueva colección de lienzos con hilo reintegrado y bordados en hilo de lana teñida con tintes naturales. Beti propone que se hagan los huipiles abiertos, “como los de la vez pasada” pero que en esta ocasión se hagan un poco más largos, con una caída mucho mayor, o los *quechquémetl* sin puntas para que se les ponga de la otra tela (fieltro o paño de un color contrastante).

Así comienzan a separar lienzos, probarlos, montarlos, me piden que les ayude y de pronto me convierto en su maniquí. Después de intercambiar colores y contrastarlos con los colores de los hilos, Victoria le pregunta a Lila:

-¿Quieres que le cerremos las orillas con costilla de ratón?

-Yo creo que sí, Vicky¹³¹, con el color que tú quieras.

Julia se dirige a una de las esquinas, donde se encuentran las máquinas de coser. Busca, hasta encontrar, entre las cajas que descansan encima de una de las máquinas, dos pedazos de tela. Al extenderlos se descubre una especie de catálogo con todas las grecas, figuras, patrones y colores. Se trata de un dechado que hicieron como grupo en donde, entre todas pusieron cada una de las formas, figuras y técnicas que saben hacer. Esto se lleva a la mesa para que las demás artesanas comiencen a pensar qué bordado se pondrá sobre las capas, los chales, las capas abiertas y todas las prendas nuevas que están por hacerse.

Mientras, Lila y yo callados, observamos cómo las artesanas conversan en náhuatl, intercambian hilos, hacen una serie de gestos, señalan las telas, miden y

¹³¹ Hay una artesana que se llama Victoria Marco, todas son muy creativas, pero ella siempre le da un giro a sus diseños y a los colores. Entonces pues sí yo le digo: con estos colores, pero ella le cambia a veces cosas, o la combinación de colores le sale muy bien. Entonces ella hace sus propias combinaciones y me sorprende mucho de lo que me entrega, y le digo: ¡Wow Vicky, eres súper talentosa! Ella escoge los colores, a veces les digo cuando no necesito un color específico, pues ya las dejo que escojan los colores que quieran, o el bordado que les parezca más fácil hacer. (Ceballos, comunicación personal, 2018)

vuelven a medir, y continúan platicando. A veces sueltan algunas risas, nosotros sólo vemos.

Después de un tiempo, Beti se dirige hacia Lila y le explica los acuerdos en cuanto a la distribución del trabajo, los colores que se usarán, los hilos, puntadas y bordados; Lila sugiere algunos colores y combinaciones. Beti traduce a las señoras, después de un momento de intercambio se llega a un acuerdo de palabra, entonces Beti pregunta “¿y para cuándo los quiere?, porque así nos dice, y ya nosotras vemos si nos apuramos o ver cuánto podemos tardarnos”.

El acuerdo queda sellado, dentro de un mes se enviarán las piezas, “nosotras las enviamos por paquetería, pero, ¿sabe qué?, vamos a hacer primero algunas pruebas, porque creo que a esta tela hay que lavarla mejor, antes de bordarla porque quizá encoge”.

Me doy cuenta de que parte del proceso de confección para las artesanas implica entregar las prendas lavadas, pues comentan que las llevan a la lavandería. Entonces me vuelve a la mente una charla que hace unos días tuve con una señora que vendía tamales en la esquina del parque quien mientras esperaba a terminar su venta, tenía en los hombros un chal de lana a medio hacer. Sentada bordaba mientras despachaba tamales y atole, le pregunté que si ése chal era para ella y me confió que no, que era para vender:

- Es para un pedido que me hicieron, pero tengo que apurarme porque si no, no lo voy a entregar.

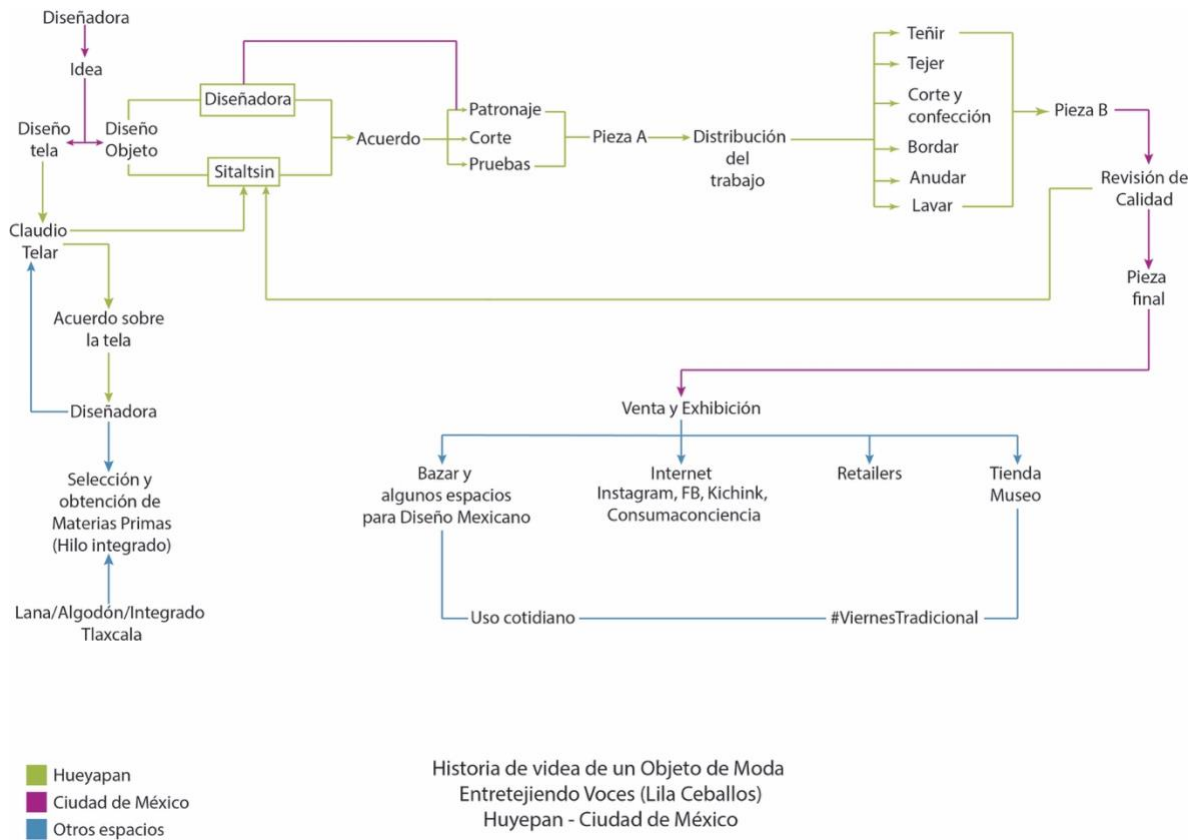
- ¿Y le falta mucho?

- HUUUY jóven, pues sí un poco, pero todavía tengo que llevarlo a lavar y checar que se lave bien. A veces lo hago yo, pero como no tengo tiempo, mejor lo llevo a que me lo laven, es que no podemos entregar la prenda así, porque luego nos dicen que se huele a usado, así que hay que entregarlo ya lavado, para que parezca nuevo (vendedora de tamales, entrevista realizada en noviembre del 2018).

Así pensé en la relación que las artesanas construyen con la prenda que elaboran. Durante días, o a veces meses, esa prenda las acompaña día y noche, sería imposible no construir cierto vínculo con el objeto y lo que implica, pues es su compañía durante el día, el cuerpo se convierte en su taller.

Ya oscurece, algunas de las señoras empiezan a partir, es hora de despedirnos. Todos nos damos la mano. Lila abraza a Paula y Victoria quienes llevan a sus hijas a cuestras en el rebozo, “yo les deposito, no se preocupen” dice Lila. Volvemos a casa de Beti, esta vez hacemos una parada para comprar pan. La noche de pláticas y risas se repite, encuentro en Betí una mujer por demás interesante, vivaz, inteligente y movida.

y.. ¿usted cree que me gusta lo que hago? nooo, me gusta el dinero, y como a mi no me gusta trabajar la tierra, pues mejor me dedico a esto que se que soy buena (Beti, comunicación personal, noviembre 2018).



Gráfica 4 Historia de vida de un Objeto de Moda de Entretejiendo Voces.

2.2.2 Aisaid Marquez y MyM Organics. De raíces y migraciones

De una manera similar a la que conocí a Lila Ceballos, a través de Instagram, conocí el trabajo de *MyM Organics*.¹²⁹ Para mi sorpresa, encontré dentro del video¹³⁰ que recibe a los visitantes en su sitio web, a Vicenta artesana del grupo *Mujeres conservando raíces*, quien es una de las primeras artesanas que entrevisté. Aunque el video se realizó en Hueyapan, está narrado en inglés. Describe la importancia de la sustentabilidad y sostenibilidad en la fabricación de ropa; además promueve el eco-fashion. Después de explorar la página, me doy cuenta que tanto las oficinas centrales como puntos de venta de esta marca, se encuentran en la ciudad de Los Ángeles en Estados Unidos, aunque tienen un contacto para realizar ventas en Japón.

La curiosidad me fue acercando más a esta marca, en una de las charlas con Beti le pregunté al respecto. Ella, extrañada, me dijo que no le sonaba familiar el nombre, pero no fue hasta que le mostré las fotos que exclamó: “¡Ah! Es del hijo del profesor”. También le pregunté a Lila, sin embargo, aquella noche en la que Athziri, Lila y yo estábamos en casa de Beti, fue Athziri la que me habló sobre Aisaid Márquez, de quien me pasó su *Facebook* y me recomendó buscarlo, pues al parecer se encontraba en Hueyapan.

El encuentro con Aisaid fue breve, pero bastante interesante. Surgió de improviso, yo me encontraba de trabajo de campo, para aquella ocasión estaba acompañado por mis alumnos de la licenciatura en Arte y Diseño de la Escuela de Estudios Superiores Morelia, (ENES-Morelia).

Días antes de visitar Hueyapan había estado comunicándome a través de la aplicación de *messenger* de *Facebook* con Aisaid, quien accedió a que mis alumnos y yo le hiciéramos una visita al rancho de su papá, conocido como *Paraíso, dos ríos*, un centro ecoturístico donde, como su nombre lo dice, cruzan dos ríos que se han desviado un poco para hacer una serie de pozas en donde se realizan torneos de pesca deportiva; también hay cabañas y un restaurante.

Sin embargo, los problemas de comunicación casi impiden nuestro encuentro; la señal en mi teléfono celular no era buena y sólo funcionaba por las noches, cuando volvíamos a Teteles, donde nos estábamos hospedando. Justo un día antes de partir de vuelta a Morelia

¹²⁹ Véase: <https://mymorganics.com>

Instagram: <https://www.instagram.com/mymorganics/>

¹³⁰ Véase: <https://youtu.be/ksJGJW6aE3Q>

pude leer mensajes que Aisaid me había escrito, así que fuimos por Beti para que nos guiara a *Dos Ríos* y de paso, como conocía al papá de Aisaid, la visita fuera mucho más cálida. A nuestra compañía le siguieron otras artesanas que querían conocer el lugar, porque nunca habían ido. “Si, la vez pasada hicieron un evento ahí, que hasta una pasarela y no hasta llevaron a Tere y las de *Mujeres Conservando Raíces* para que estuvieran que tejiendo y ahí, quién sabe que más hubo, ahí también estuvo Atzhiri¹³⁴” (Artesanas de grupo *Sitaltsin*, comunicación personal, 2018).

Después de un camino escarpado, un tanto lejos del centro de la comunidad, llegamos a Dos Ríos. En la entrada estaba un señor alto, barbón, güero, “ese es el profe, el papá de Aisaid”. Resulta que *el profe* había llegado desde hace tiempo a la región, primero a Teteles y después a Hueyapan. Cuenta Beti que mientras estuvo en Hueyapan compró su terreno y fue haciendo sus cabañas; también fue profesor de Beti y de sus compañeras.

El profe nos recibió, “¿qué tal?, sí me dijo mi hijo que ibas a venir, pero pásenle primero para que conozcan”. Dimos un pequeño recorrido para poder tener acceso a las cabañas que se encuentran dispersas por el predio en desniveles; es necesario atravesar el lago mediante los puentes, después subimos a la parte más alta, donde se encuentra una alberca y dos cabañas. “¡Aisaid, te buscan!” Gritó el profe mientras nos contaba, “es que apenas tuvo un accidente en la moto, pero no entiende el muchacho, míralo ya viene”; desde la parte baja se acerca un joven con un cabestrillo, de forma ágil en unos cuantos pasos y saltos llegó hasta donde nos encontrábamos. “¿Qué tal?, Aisaid Márquez, un gusto...” Nos invitó a pasar a una de las cabañas, una vez adentro nos contó parte de su historia y los orígenes de su marca MyM Organics para Estados Unidos y Raíz para México.

Aisaid Márquez migró desde joven a los Estados Unidos, se estableció en Los Ángeles, donde comenzó a trabajar en fábricas y maquilas de ropa, ahí fue que aprendió a utilizar las máquinas de coser industriales, recta, over¹³⁵ y procesos tanto de teñido como de

¹³¹ Se refiere al evento Raíz, en el que colaboraron Artificia, MyM Organics y Kualtsin Couture, de Guillermo Pascual Lozada, de quién se hablará brevemente en “el mundo del artesano”. Dentro de este evento se llevó a cabo una pasarela donde se presentaron colecciones de las distintas marcas, además de una serie de muestras de telar de cintura, teñido natural y bordado, y un torneo de pesca deportiva.

¹³² Existe una gran diversidad de máquinas de coser. En la industria de la confección de ropa en serie se utilizan principalmente máquinas industriales que mejoran ciertas capacidades como: velocidad y largo de puntada, de las cuales sobresalen las rectas y overlock: la primera es una puntada continua y en una sola dirección, la segunda permite realizar un sobrehilado, que se realiza sobre una o dos piezas de tela para definir el borde y encapsularlo o bien para unir las dos piezas. Como resultado queda una costura resistente y estética, por lo regular se utiliza para decoración, refuerzo o construcción. El conocimiento en el manejo de esta maquinaria es primordial para el desarrollo de una producción mucho más ágil y de calidad.

corte y confección. Al estar involucrado dentro del mundo de la moda pero desde la producción en masa, Aisaid cayó en la cuenta de que tanto la industria como sus procesos eran altamente contaminantes y se daban bajo condiciones de explotación de quienes trabajaban ahí, con el paso del tiempo se dio a la tarea de observar todos los procesos y fue así que comenzó a diseñar su propia línea de ropa, entonces recordó que en Hueyapan acostumbraban a teñir los hilos con tierra y tintes naturales.

Fue así que, junto con su socio, decidió crear MyM Organics, una marca establecida en Los Ángeles pero con manufactura en Teteles y Hueyapan. El concepto de su marca se fundamenta en el desarrollo de una línea de ropa orgánica y *eco-friendly* en la que los procesos de manufactura sean sustentables y se encaminen hacia una producción orgánica y más amable con el medio ambiente. Una vez que la marca empezó a andar, Aisaid volvió a Teteles para reunirse en los procesos que se llevan a cabo en Hueyapan. Se estableció en Teteles y comenzó a juntarse con algunos de los grupos artesanales, principalmente con *Mujeres Conservando Raíces* y con Guillermo Pascual (Artesano y actual encargado de cultura en el Municipio, puesto en el que sustituyó a Izallely), entre otros que mantienen cierta relación o cercanía con su padre; además, se alió con otros familiares, lo que le ha permitido desarrollar una serie de subproyectos en la región. Por ejemplo, el Festival Raíces,¹³⁶ en el que se presentó una pasarela dando a conocer su marca, *Raíz*.

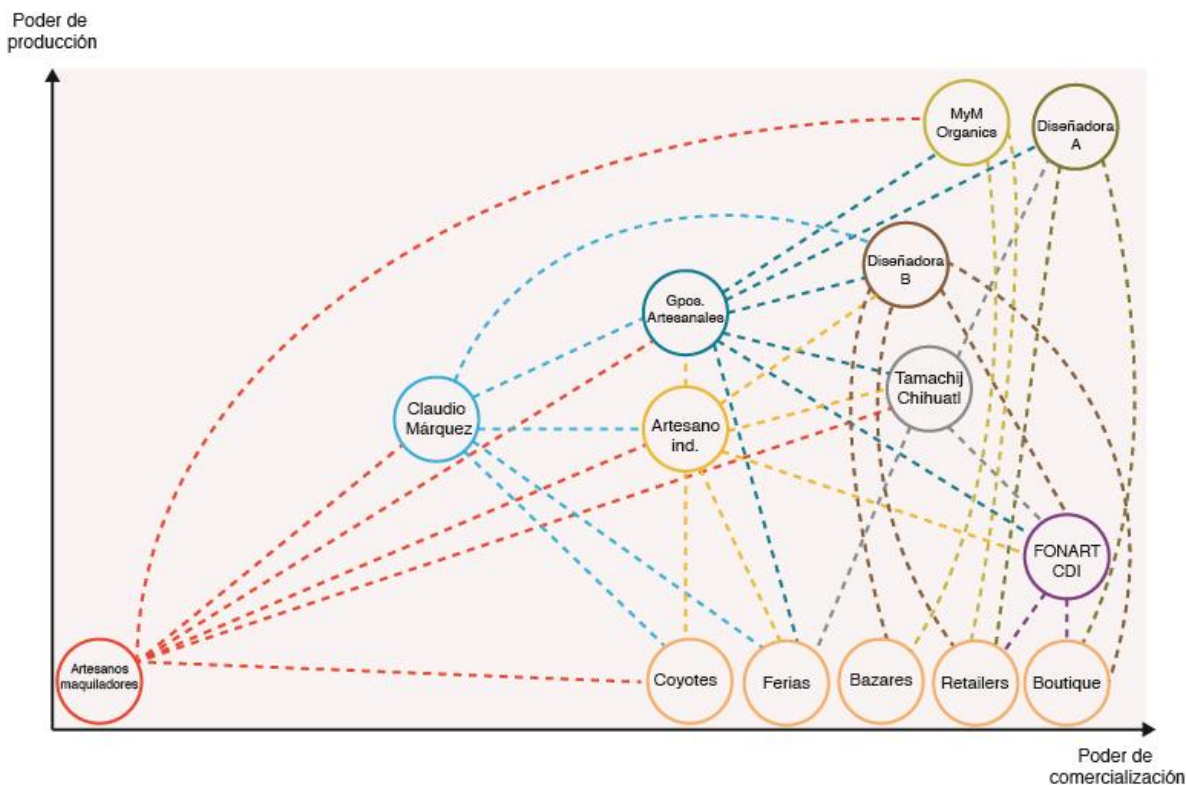
En su taller de Teteles ha comenzado a trabajar con jóvenes en el desarrollo de herramientas para realizar un teñido de prendas a mayor escala, en menor cantidad de tiempo y menos trabajo manual, a partir del reuso de artefactos y piezas de lavadoras viejas. “Nos dimos cuenta de que a veces cuando pintan [las prendas] el color no sale uniforme, y en una bandeja no caben tantas piezas, así que con piezas de lavadoras viejas y un motor, construimos un sistema de teñido horizontal que ahorra tiempo y el teñido es uniforme.” (Aisaid, comunicación personal, 2018).

Dentro de su grupo de trabajo se encuentra una bióloga de origen estadounidense que está realizando pruebas de tintes naturales presentes en plantas y arcillas, así como de la posible realización de nuevas telas que surjan de otras fibras, como el plátano, la yuca y la soya, entre otras. Esto con la intención de mezclarlas con la lana o con el algodón y reducir

¹³³ El festival Raíces se realizó el 5 de Agosto de 2018 en el Campestre Dos Ríos en Hueyapan, Puebla. Véase: <https://www.facebook.com/events/1129951680486243/>

su consumo. Su intención es reactivar la economía local, tanto de Teteles, como de Hueyapan, además de plantear alternativas e innovaciones a la rama artesanal. Si bien no he podido documentar a detalle el proceso de trabajo de Aisaid Márquez, me parece un caso peculiar, lo cual me ha llevado a pensar en establecer cierta tipología de diseñadores que a continuación explicaré, partiendo de su contexto, las herramientas y privilegios con los que cuentan, lo que hace evidentes las desigualdades frente al artesanado.

2.2.3 Emprendiendo desde el privilegio, Diseñadoras A y B



Gráfica que representa la desigualdad en cuanto a la capacidad de producción y poder de comercialización de objetos de moda. Mientras que artesanos maquiladores que producen para otros artesanos y diseñadores carecen de medios y acceso a plataformas de venta, las diseñadoras mantienen una posición privilegiada frente a ellos.

Gráfica 5 Representaciones de desigualdad en el poder de producción y de comercialización. Retomado de Tapia 2018.

Dentro de esta categoría se encuentran aquellos diseñadores que mantienen una serie de privilegios y ventajas frente al común de diseñadores y artesanos. Centrándonos en nuestro ejemplo tenemos dentro de este rubro a Carla Fernández, Lydia Lavín y Aisaid Márquez. Las primeras dos porque vienen de un contexto económicamente cómodo y solvente, tienen amplio acceso a una comunidad cultural y de formación académica, y están rodeadas de relaciones que se tornaron convenientes en el mundo académico, cultural y de negocios. Esto se fundamenta en tanto que el acceso a los circuitos sociales y culturales dentro del país se limita a una élite, espacios a los que tanto Lydia como Carla han pertenecido de forma generacional y familiar. Al mismo tiempo esto les permite mantener y ampliar su cartera de clientes, son estas relaciones las que les han permitido ocupar un lugar dentro de instituciones académicas y federales, quienes hacen una amplia difusión de su trabajo. Ambas tienen

publicaciones editoriales, han montado exposiciones en recintos culturales del país y mantienen una presencia relevante en la escena cultural y social de México.

Cabe mencionar que mi intención no es hacer a un lado su talento o capacidad creativa, sino hacer evidentes los medios, el contexto y la serie de privilegios que han permitido que su trabajo sea mucho más visible y exitoso que el de otros. Por más que se fomente una “moda en resistencia”, el objetivo sigue siendo, como es de esperarse dentro del sistema capitalista en el que nos encontramos inmersos, una intención de venta y comercialización.

Pese a que Aisaid Márquez no tuvo acceso a la universidad, sí conoció de manera cercana el funcionamiento de procesos, manufactura y comercialización del *fast-fashion*. Sin embargo, fue necesario establecer una serie de relaciones que le permitieron ampliar el horizonte y abrir camino para emprender, junto con su socio, MyM Organics.

Su padre, al ser profesor, mantiene una posición de poder en Hueyapan y en Teteles, además de ser uno de los pocos empresarios de la comunidad, lo que le otorga privilegios e intereses. Estas relaciones le han abierto la puerta a Aisaid para poder entrar con los grupos artesanales, ya sea por el carisma y el prestigio de su padre o bien por el interés del Municipio en que el trabajo textil se exporte a Los Ángeles. Si comparamos la situación de Aisaid frente a Carla y Lydia, seguro encontraremos más diferencias que similitudes, pero lo que les hace pertenecer a la misma categoría es que en ambos casos fungen como una especie de directores creativos, que si bien se encuentran, hasta cierto punto, involucrados en los procesos de creación, producción y confección, existe una estructura y un equipo de trabajo que se encarga de cubrir cada uno de los aspectos, desde el origen, hasta la venta del objeto. Además, estas tres marcas cuentan con tiendas propias, más los puntos de venta.

Diseñadores B:

Dentro de esta tipología podríamos hablar de aquellas diseñadoras que mantienen una serie de privilegios, pero no tantos como quienes pertenecen a la tipología A. Si bien, tanto Lila Ceballos como Athziri Magaña tuvieron acceso a la universidad y a contextos económicos distintos a los de los artesanos, no contaban con los mismos recursos sociales y económicos que las diseñadoras del grupo A, pues el montaje de su marca ha sido un proceso constante. Antes de crear su proyecto, Lila Ceballos trabajaba como diseñadora para una marca de colchones; mientras Athziri era empleada de Carla Fernández. Con el tiempo ambas

diseñadoras han logrado ir construyendo un concepto y proyecto propio, siempre alternándolo con otros trabajos y fuentes de ingreso, ya que no pueden dedicarle tiempo completo a su marca. Otra de las diferencias es que no cuentan con un taller, un estudio o una boutique propia, trabajan desde su casa y a veces en el espacio de las mismas artesanas. En cuanto a las ventas, buscan espacios como bazares, muestras, festivales y alguno que otro escaparate o tienda donde puedan albergar sus piezas, además de mantener activas sus redes sociales -principalmente *Instagram*- medio por el cual realizan ventas y establecen contacto con otras diseñadoras o nuevos clientes. En ocasiones venden a través de tiendas en línea, aunque resulta una tarea un poco difícil pues, al igual que en las tiendas físicas, la comisión por venta suele ser elevada. En pocas palabras, una de las características principales de esta clasificación es la autogestión y el nivel de involucramiento que estas diseñadoras mantienen dentro del ciclo de creación, producción y comercialización del objeto, pues son ellas las que tienen que estar presentes en todos los procesos.

Si miramos con detenimiento el diagrama presentado al principio de este apartado es posible visualizar la cantidad de emisiones y recepciones entre un agente y otro: los diseñadores son en su mayoría receptores, sólo resultan emisores en el momento de la comercialización. No obstante, si brindáramos todas las herramientas que los diseñadores tienen a los artesanos con la intención de igualar el panorama, podría atreverme a decir que los artesanos mantendrían una desventaja frente a los diseñadores, pues más allá de las herramientas, existen una serie de privilegios sociales y estereotipos que mantienen una brecha de desigualdad entre estos dos mundos. La discriminación, la pigmentocracia y la desventaja histórica y estructural de las comunidades indígenas y rurales frente a los centros de desarrollo han extendido una brecha que se amplía a pesar de la digitalización de la cultura y el acceso a los medios digitales, que para estas comunidades resulta escaso y lento.

Una vez expuesto el mundo de la diseñadora, partiremos hacia el mundo del artesano, un universo lleno de características que quizá nos permitan entender cuán necesario es conocer dicho contexto para comprender las diferencias que existen en las formas de organización, distribución del trabajo y percepción de bienestar del mundo de la diseñadora. Pienso que el diálogo entre ambos universos puede convertirse en un terreno fértil para el trabajo colaborativo, así como al establecimiento de políticas que permitan el desarrollo de condiciones amigables para el desarrollo de ambas partes.

Capítulo III. El Mundo del artesano

Hemos designado a esas regiones con el nombre sugestivo de regiones de refugio porque en ellas, la estructura heredada de la colonia y la cultura arcaica de franco contenido pro-industrial, han encontrado abrigo contra los embates de la civilización moderna.

Gonzalo Aguirre Beltrán, 1973.

En 1973 Gonzalo Aguirre Beltrán, construyó el concepto de *regiones de refugio* como aquellas zonas con población indígena que viven en el exilio o autoexilio debido a la lejanía y el descuido del estado y las políticas públicas, que terminan por confinar a la comunidad a una relación asimétrica entre la comunidad rural y la urbana.

Las relaciones que establecen ubican a cada uno de los grupos en esferas distintas de actividad económica, del ordenamiento social y del privilegio político, las cuales no pueden ser traspasadas sin causar graves alteraciones que conducen a la violencia y a la represión. La segregación económica, social y política así estatuida, engendra una estructura dual (quizá la característica más importante de las regiones de refugio) en la cual los ladinos desempeñan un rol superordinado que sujeta a las poblaciones indígenas dependientes de una irremisible explotación. (Aguirre Beltrán, G. :110)

Esta estructura continúa en constante adecuación acorde a los contextos actuales. Cabe aclarar que el desarrollo de la actividad artesanal no es un ejercicio exclusivo de comunidades indígenas, rurales, o pobres, aunque a menudo dicha actividad se encuentra desarrollada bajo un contexto desigual y precario ante las condiciones que implica el mercado global.

La mera existencia del artesanado en la etapa actual del capitalismo indica su capacidad de flexibilidad y adaptación, que lo ha hecho permanecer como protagonista en la producción desde hace siglos. Esta afirmación que aparentemente choca con el concepto de tradición nos obliga a entenderlos como conjuntos dinámicos y no estáticos, igual que la cultura de la que forman parte. (Novelo, V 2008:125)

En ese sentido, el trabajo artesanal se enfrenta constantemente a nuevos retos que han gestado cambios en distintos aspectos en el desempeño de su labor, que van desde su organización, forma de trabajo, condiciones de promoción y venta, establecimiento de relaciones y redes de comercio tanto en el interior de su comunidad como en el exterior, así como la participación e inclusión de nuevos actores, además de establecer relaciones con otras instituciones tanto públicas como privadas. Sin embargo, considero que esta serie de cambios se mantiene, bajo una estructura dual, que implica una frontera cuyos muros se cimientan en la diferencia de privilegios, acceso a bienes, a formación, capacitación y oportunidades que mantienen esta división entre el artesano [indígena, rural, pobre, o de ciudad] y los otros.

Esta estructura dual concede la yuxtaposición de organizaciones económicas distintamente orientadas: la indígena, dirigida a satisfacer necesidades de subsistencia, y la ladina, encaminada a fortalecer el incentivo de lucro y la acumulación de bienes de capital. La economía indígena no es ya una economía primitiva de subsistencia, ni la economía ladina una economía capitalista en desarrollo. En el último caso (el más dramático por sus implicaciones nacionales) el contacto y la superordinación determinan la persistencia y continuidad de una economía colonialista, obstinada en entorpecer el progreso y la modernización de la región y del país. (Aguirre Beltrán, G. 1973:110-111.)

Es por esto, que la intención del presente capítulo busca exponer el escenario y la situación del artesanado en el municipio de Hueyapan en el Estado de Puebla. Dicha región mantiene una tradición textil que deviene, al parecer, desde la época prehispánica y se mantiene como una de las principales actividades económicas de sus pobladores.

La relación que he establecido con el municipio empezó mientras me encontraba cursando la preparatoria, la cual se vio interrumpida durante mi formación en la licenciatura. Después de 10 años de mantenerme alejado de la comunidad decidí volver, ahora bajo otra perspectiva y formación para desarrollar la presente investigación. Si bien el paisaje poco ha cambiado, las problemáticas se han acrecentado o se han ido sumando nuevos factores que convierten al trabajo textil y su contexto en un fenómeno relevante para su estudio, no sólo desde la perspectiva antropológica, sino también para un ámbito multidisciplinario. Al mismo tiempo, el interés por el trabajo artesanal, la colaboración entre diseñadores y artesanos, así como el furor por los casos de “plagio” y apropiación cultural se han vuelto temas de interés que resultan relevantes para el contexto actual, y de los cuales es necesario

construir una postura crítica que de luz para el desarrollo de políticas que aminoren las condiciones de abuso, así como de prácticas que, lejos de beneficiar tanto a diseñadores, artesanos y consumidores, continúan replicando un sistema desigual entre ellos bajo la primicia de una buena intención.

A continuación pondré en contexto las características del municipio para después centrarme en el trabajo textil, y partir de ahí para hablar un poco del grupo “Mujeres conservando raíces” quienes han trabajado para Carla Fernández, aunque me centraré en el trabajo de Beti, Francisca, Julia, Paula, Juana Emilia, Juana Silveria y Victoria, quienes junto con sus compañeras, forman parte del grupo *Sitaltsin*.¹³⁷ Ellas son artesanas que colaboran con Lila Ceballos, diseñadora de *Entretejiendo Voces* de quien ya he hablado en el apartado anterior.

Gracias a Beti he podido adentrarme en este mundo de mujeres, pues sin prejuicio alguno, ella ha abierto las puertas de su casa, además de compartir conmigo parte de sus saberes y conocimientos. Resulta admirable el papel que ella juega dentro de su grupo, ya que es una excelente conversadora, con una iniciativa, empoderamiento y carácter que han permitido el crecimiento y desarrollo de oportunidades para *Sitaltsin*.

Cabe aclarar que decidí no cambiar el nombre de las artesanas porque la intención es darle de reconocimiento a su trabajo, así como promover una horizontalidad en las relaciones entre diseñadoras y artesanas, donde por lo general, lo que sobresale es el nombre de la diseñadora y las artesanas quedan presentes como esto, artesanas. En este sentido, les he comunicado a todas sobre las intenciones de mi proyecto, además de hacerlas partícipes, hemos intercambiado conversaciones interesantes. Durante todo el trabajo de campo era común que me vieran, grabadora en mano, para hacer registro de pláticas o entrevistas. Recuerdo una ocasión, mientras hablaba con Beti, que ella, un tanto sonriente preguntó: “¿y ahora no vas a sacar tu grabadora?, ante mi cara de sorpresa continuó diciendo: “mmm... es que tú siempre grabas todo, ¿o apoco te vas a acordar de todo lo que te voy a decir?”.

Aunque la convivencia no fuese tan extensa, las cortas temporadas de campo se volvieron de gran importancia. A cada visita, surgían nuevas problemáticas, actores y experiencias, al mismo tiempo que se fortalecían lazos. En consecuencia, me resulta difícil apartar de esta investigación información que considero relevante, pero que pienso que será

¹³⁷ *Sitaltsin*, proviene del Náhuatl y quiere decir estrellita.

útil darle continuidad más adelante, tanto al estudio del trabajo textil y el diseño, como de la región. Por ahora tratare de construir, poner en contexto y exponer la atmósfera en la que se construye el mundo del artesano.

3.1 El primer contacto, la Sierra Norte de Puebla y sus contrastes.

“¡Cus coche! ¡Cus coche!” Gritaban los niños mientras corrían alrededor del *vocho* tornasol, papá hacía malabares al volante para no arrollar a alguno de ellos, mientras mamá le daba algunas instrucciones y reía, supongo que de nervios. En el asiento de atrás mi hermano y yo contemplábamos, a través de la ventana, una escena que no terminábamos por comprender: gente vestida de forma diferente, hablando en algo que no era español, y... ¿emocionados por ver un auto?

Después de un camino largo y estrepitoso lo único que queríamos era bajarnos del coche y estirar las piernas, además de nadar, porque papá nos había convencido de ir a ver las cascadas y nadar en el río. Tendría alrededor de 10 o 12 años, era la primera vez que visitaba Cuetzalan y la Sierra Norte de Puebla.

De aquella vez tengo pocos, aunque gratos, recuerdos: la iglesia de los jarritos, los *tayoyos* de alberjón, el café de olla, la multitud aglutinada en la plaza, los pisos y caminos empedrados, calles estrechas y empinadas convertidas en cascadas en cada lluvia. Lo que más tengo grabado es la gente en su ajeteo constante: señoras cargando cubetas, mujeres con niños en la mano o en el rebozo hablando todo el tiempo, diciendo cosas que me eran imposibles de entender.

Mi asombro fue una mujer de edad avanzada sentada en uno de los escalones de la plaza principal, descalza con una enredo largo y blanco, una blusa con bordados en rojo y sobre ésta un *quechquémetl* como de tul, una especie de velo que en su transparencia dejaba entrever la sarta de collares que se confundían con el bordado de la blusa. Su cabello cenizo, trenzado con un rebozo oscuro que coronaba su cabeza. Puse mayor atención en la gente, para mí era fácil saber quién era de ahí, pues la mayoría hablaban náhuatl. Algunos vestían calzón de manta, huaraches de piel o de plástico que iban desde el negro hasta el transparente, aunque la mayoría vestía con ropa de uso común; pocos eran los que llevaban huipil o *quechquémetl*, quizá la gente mayor, en realidad no lo recuerdo muy bien.

Desde entonces, los regresos a la Sierra fueron constantes; las visitas a amigos en Mecapalapa, los ríos de La Uno, Tlatlauquitepec, Zaragoza y Apulco. Con el paso del tiempo estos sitios terminaron por convertirse en una atracción turística, “Pueblos Mágicos” donde ya era imposible transitar entre la escenografía dispuesta al turismo y los precios elevados de *Hoteles Boutique*, restaurantes con “Cocina de Autor” y experiencias en compañía de “nuestros hermanos indígenas”.

Visitar la Sierra Norte de Puebla era como ir a una sesión de Spa donde sin perder la comodidad y los lujos de la ciudad podías “vivir la experiencia” del ritual, del folklor y la cultura milenaria, al mismo tiempo que eras atendido por cooperativas de indígenas, beneficiarios de las políticas y recursos del turismo, pero a quienes también se les había expulsado de los barrios tradicionales. El centro de la ciudad dejaba a un lado el andar, la interacción y el “habitar” cotidiano, dando paso al establecimiento de una nueva escenografía donde, quienes con anterioridad eran habitantes del centro de la ciudad ahora a consecuencia de la gentrificación y la especulación inmobiliaria, ahora habitan las periferias.

Por un largo tiempo dejé de volver a la zona, hasta 2008. Entonces me encontraba estudiando mi último semestre de preparatoria y ya tenía planes de estudiar antropología. Ingenuamente guardaba la idea romántica del antropólogo que sale a campo a estudiar, a explorar un terreno agreste, desconocido, dispuesto a confrontar la otredad. Entusiasmado por la lectura reciente de *Ébano* de Kapuscinski me di a la tarea de volver a aquellos lugares que habían detonado mi curiosidad por lo diferente, lo extraño, lo exótico, lo ajeno a mi cotidianeidad, la otredad.

De nuevo emprendí camino hacia la sierra, ahora con dirección a Zacapoaxtla, con la firme intención de buscar alguna zona donde se elaboraran textiles. Meses antes, en un viaje de vacaciones, había tenido mi primer contacto con los textiles oaxaqueños, entre Teotitlán y Juchitán, había descubierto algo que sin saber, años después se convertiría en mi objeto de estudio.

En aquel momento pensaba en coincidir con algún grupo de artesanos y empezar una especie de cooperativa que les permitiera vender sus productos más allá de la ciudad de Puebla, aunque en realidad en la misma ciudad poco se sabía sobre el arte textil producido en el estado. Cuando uno ronda los 17 años la capacidad de asombro aún no se ve superada y la sorpresa ante lo nuevo es de un deleite exquisito, sin embargo, la poca experiencia y la

escasa formación crítica nos convierte en agentes con buenas intenciones y nada más. Tiempo después, en la facultad, me daría de topes por todos aquellos errores cometidos en mis primerizos intentos de “trabajo de campo”.

Llegué a Zacapoaxtla justo en la temporada en la que la niebla baja desde temprano, aunque en realidad, nunca se quita. Después de un recorrido al parque central y de estar preguntando, “¿sabe si por acá bordan o tejen?”; todas las respuestas eran similares:

Aquí no joven, pero seguro en Hueyapan... nomás toma la combi, y pide que lo dejen en la desviación, si no, va a llegar hasta Teteles... pero ahí se baja en la desviación, camina todo derecho y ya llega al parque.

Y así, llegué a Hueyapan. Una vez en el parque decidí hacer una pausa para digerir la cantidad de información que tenía, y ahora... ¿Qué hacer? Mientras lo pensaba me senté a comer unos *tayoyos* con una de las señoras que venden en la plaza, era domingo y había mucho movimiento en el parque, el merolico con su bocina repetía las novedades y maravillas de sus productos, gente de un lado a otro, niños corriendo.

- ¿Oiga y usted no conoce a alguien que se dedique a tejer?

Con una sonrisa tímida y en voz baja:

- Pues mi comadre, que vive aquí cerquita y su esposo, si, creo que se dedican a eso. ¿podría decirme cómo llego?

-Si me espera le digo a mi hija, para que lo lleve...

El resto es historia... desde ese día y a lo largo de un año de trabajo conocí al señor Pedro y a su familia, así como a un grupo de mujeres con las que conviví, entre visitas, gestiones y convivios, poco a poco me fui empapando de un mundo del cual terminé por distanciarme. Diez años después, por coincidencias, azares, o quizá como una forma de tomar conciencia, vuelvo a andar por estos rumbos.

municipio libre.¹⁴¹ En la actualidad, colinda al Este con Teziutlán; al Noreste con Hueytamalco; al Norte con Ayotoxco de Guerrero; al Oeste con Tlatlauquitepec y Yaonáhuac, al Sur con Teteles de Ávila Castillo¹⁴² y al Sureste con Chignautla (INEGI, 2010).

El municipio se encuentra en la cuenca del río Tecolutla que desemboca en el Golfo de México que, a su paso por Hueyapan, es recorrido por varios ríos jóvenes con una gran cantidad de caídas. Entre ellos se encuentran: el río Calapan que se une al Atexcaco; el río Mesonate que nace en la parte central del municipio y lo recorre de sur a norte; por último, el río Los Altos, que se origina en la parte meridional y se une al Mesonate. Cabe destacar que estas afluentes facilitan el desarrollo de la actividad de teñido y tintura textil, pues para realizar dicho trabajo se emplea gran cantidad de agua. Sin embargo, recientemente se han desviado y desecado algunos ríos y riachuelos, lo que ha afectado el paisaje, el medio ambiente y la labor textil del municipio.

No, pues desde que allá más adelante secaron el río. Aquí, en esta parte, es más difícil venir por las hierbas, y ya tenemos que caminar más para la loma, para encontrar las plantas que necesita uno, aquí ya no crecen. (Beti, comunicación personal, 2019)

De mayo a octubre la lluvia es mucho más constante, aunque llueve durante todo el año y a veces, lluvias más fuertes llegan al caer la tarde o la noche. Cuando no llueve baja una niebla espesa que no se quita hasta el otro día, a las 12, cuando el cielo se despeja de nubes y surge un sol quemante.

Hueyapan mantiene grandes zonas boscosas en las que hay una diversidad de especies arbóreas como el liquidámbar, el jaboncillo, el pino y el encino; además de las plantas y arbustos que son utilizados en el proceso de teñido de textiles, entre los que se encuentran: *zacapan*, *tezhuatl rojo* y *tezhuatl verde*, *xometetl* (semilla de sáuco) y el *michpa* que recolectan del nogal, que se da sólo una vez al año. En el proceso se utiliza el *calxocotl* (alumbre) como mordiente.

¹⁴¹Agradezco al Prof. Lorenzo Ramos Martínez, cronista del municipio y profesor de náhuatl, el haberme brindado información sobre el municipio. Parte de esta información se concentra en el Libro de Cronistas de Municipios de Puebla, un trabajo próximo a su publicación que en tres tomos narra crónicas correspondientes a los 217 municipios del Estado.

¹⁴² Es más fácil cruzar de Teziutlán a Tlatlauqui sin pasar por Teteles, sin embargo la carretera cruza por el centro de Teteles en honor a los padres del Gobernador Maximino Ávila Camacho y el Presidente Manuel Ávila Camacho, quienes eran originarios de ésta comunidad.

El municipio cuenta con 11 localidades o secciones: Sección 1º y 2º que corresponden a la cabecera municipal. De manera cotidiana la gente se refiere a estas zonas como el “centro” y algunas colonias como “Barrio alto”. Le sigue la Sección 3º, “Buena Vista”, que anteriormente se conocía como *Nexpacholan*, con sus diferentes parajes, entre los que destacan *Tetela* (donde existen algunos basamentos piramidales) y *Takuikuilko*.¹⁴³ La Sección 4º corresponde a *Atmoloni* (donde el agua brota), la Sección 5º *Colostitan*, Sección 6º *Tanamacoyan*, Sección 7º *Nexpan*, Sección 8º *Ahuatepec*, Sección 9º *Tetelilla*, —antes conocida como *Ajkokuawta*—, Sección 10º que corresponden a La Aurora y Las Cardeñas —antes Takuapan—. La Sección 11º “Colonia Paso Real”, antes conocida como *Anejnekuilko* o *Anenecuilco*, como algunos todavía la nombran. Esta zona es el paso de conexión entre *Hueyapan* y *Teziutlán*.

Según datos del INEGI (2010) la actividad económica principal es la agricultura, sin embargo, no encontré algún registro que hable sobre la actividad textil o artesanal.

“...Si yo no quería dedicarme a esto, tenía de dos: o me dedicaba al campo o a la artesanía, y a mí el campo no me gusta, no me gusta para nada. Hay unas compañeras que si hacen las dos cosas, mira, como Fran, ella no vino hoy porque se fue a trabajar al campo, y le gusta. Pero mira yo nomás me dedico a la artesanía y a veces saco más que mi esposo...” (Beti, comunicación personal, 2019).

Cuenta con una población total de 11,868 habitantes, de los cuales 9,327 son hablantes de una lengua indígena, —en su mayoría de náhuatl, aunque también se habla otomí y totonaco—. SEDESOL (2013) cataloga al municipio de Hueyapan como “con un grado de marginación y rezago social altos”. En la actualidad, el municipio cuenta con dieciséis escuelas a nivel Preescolar —en su mayoría bilingües—;¹⁴⁴ veinte a nivel Primaria —de las cuales seis son bilingües—; seis telesecundarias y dos Colegios de Bachilleres. En cuanto a las opciones de formación superior se encuentran el Tecnológico de Zacapoaxtla, La Escuela Normal Superior de Teteles, un Campus de la BUAP (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla) en Teziutlán, además del tecnológico de Teziutlán. Por decreto Estatal, en 1997, el

¹⁴³ *Takuikuiloko* es un término del náhuatl que significa traer de poco a poco. Según Lorenzo Ramos (comunicación personal, 2019) durante el periodo revolucionario la gente del pueblo escondía el ganado y lo iban sacando “poco a poco”, según sus necesidades. Así evitaban que los revolucionarios se los robaran, de ahí que recibiera dicho mote.

¹⁴⁴ En la práctica se podría decir que, aunque de manera oficial éstos no estén denominados como educación bilingüe, todos mantienen profesores que hablan náhuatl.

entonces Gobernador del estado, Manuel Bartlett Díaz, creó la Universidad del Desarrollo, con treinta y ocho campus en el interior del estado de Puebla. Sin embargo, durante el periodo de Rafael Moreno Valle, en 2014, desapareció dicha institución para crear en su lugar el Instituto Estatal de Educación Digital. En la actualidad sobreviven algunas de las treinta y ocho sedes, entre ellas, la de Yaonáhuac, que ofrece la licenciatura en diseño de modas.

En 2012 se funda, en el municipio de Huehuetla, la Universidad Intercultural del Estado de Puebla, una institución privada pero apoyada por el Estado que ofrece Licenciaturas y Maestrías con “enfoque intercultural”. Finalmente, desde hace 35 años el Centro de Estudios para el Desarrollo Rural (CESDER)¹⁴⁵ se ha caracterizado por el desarrollo de actividades en beneficio de la autodeterminación de los pueblos, de ahí se desprende la creación de la “Universidad con los Pueblos”, que ofrece cuatro programas de licenciatura y cuatro de maestría, en colaboración con la Universidad Campesina Indígena en Red (UCIRed)¹⁴⁶ organismo internacional que busca acercar la educación superior a través de una red de conocimiento colectivo, descentralizado y decolonial. Esta institución se encuentra en el municipio de Zautla, en la Sierra Norte de Puebla, cerca del municipio de Zaragoza.

Pese a la existencia de oferta de educación superior medianamente cercana al municipio de Hueyapan, son diversos los factores que limitan el acceso de los pobladores. Más allá de lo que implica económicamente costear transporte y alimentación diarios, existen otros fenómenos sociales —como el machismo— que terminan por truncar las posibilidades de continuar con una carrera universitaria, además de limitar el tiempo para que los jóvenes puedan colaborar en las labores del campo o de la artesanía, cuando es el caso. Por lo tanto, resulta un privilegio y un logro concluir la formación media superior y más aún, continuar con la formación universitaria.

Es interesante ver el impacto que las redes sociales, el internet y los dispositivos digitales han generado en la comunidad, pues no es extraño ver a jóvenes, niños y niñas que rentan horas de “wi-fi” en los cibercafés que hay en el centro; además de la reciente proliferación de “perfiles”, principalmente en Facebook, que promueven los eventos, ferias, venta de artesanía y muestras culturales realizadas por el municipio. Al mismo tiempo,

¹⁴⁵ Véase: <https://www.cesder-prodes.com/>

¹⁴⁶ Véase: <http://www.ucired.org.mx/>

fungen como una ventana para promover el turismo y son un medio de contacto con aquellos que han emigrado. Aunque he de recalcar que son pocos los grupos artesanales que tienen acceso a estas plataformas, ya sea por falta de dispositivos, por no tener acceso a internet o por desconocimiento en el manejo de redes sociales. Pienso que existe una brecha, principalmente de edad, que mantiene a los jóvenes distantes de los grupos artesanales con lo cual disminuyen las posibilidades de que los grupos artesanales se integren a la difusión, mercadeo, venta, y manejo de dispositivos para el cobro e intercambio por internet.

3.2 Hueyapan, 10 años después

Era octubre de 2018, y en esta ocasión ya me sabía el camino. Desde la ciudad de Puebla tomé un autobús con rumbo a Teteles y ahí, por \$6.00 pesos (MN), uno puede tomar una combi que diga “Hueyapan” o seguir a pie sobre la carretera¹⁴⁷ durante cinco a diez minutos, y entonces, la carretera se convierte en la Avenida Miguel Hidalgo, una de las calles principales, que desembocan en el parque y el Palacio Municipal.

La *combi* hace una parada, suben dos señoras con bolsas cargadas de verduras, flores, y demás víveres. Imagino que quizá vienen del tianguis en Teteles. Ellas llevan zapatos de plástico polvosos y con un poco de lodo. Después de pagar se cubren con su rebozo mientras platican en náhuatl. A diferencia de Cuetzálan, la indumentaria cotidiana en la zona ¿se asemeja más a la vestimenta urbana? Los varones visten pantalón y playera; las mujeres falda, playera, sueter y chal. Quizás este último resulta distintivo, pues quienes son de Hueyapan y Yaunáhuac portan un rebozo o chal de lana bordado con flores y patrones característicos de la región; es común escuchar conversaciones en náhuatl, en mayor medida que en Zaragoza y Teziutlán (espacios mucho más urbanizados). La *combi* avanza sobre la Av. Hidalgo hasta encontrarse con las calles Ocampo, Bravo y General Ignacio Zaragoza, que rodean la Plaza Cuauhtémoc o “el parque”, como todos le dicen.

En mi camino rumbo al parque noté pocos cambios, algunas casas que antes estaban conformadas por láminas y tablonés de madera habían sido sustituidas por tabiques y tejas. También es posible encontrar casas pequeñas, algunas de madera, otras de cemento, ladrillo o tabique, con techo de media o dos aguas. Algunas tienen al frente, colgando de la

¹⁴⁷ Con el tiempo, y acompañando a una de las artesanas en uno de sus mandados a Teziutlán, me di cuenta que, es mucho más rápido moverse de Teziutlán a Hueyapan, y viceversa, en *combi*, atravesando por Anenecuilco.

marquesina del techo, textiles con bordados diversos expuestos a la venta. Uno puede acercarse a la casa y ser invitado a pasar para ver la diversidad de prendas que esa familia, agrupación o taller, tienen a la venta. Algunas viviendas (las que están a pie de carretera, o sobre las calles principales) cumplen la función de tiendas. Sobre la pared se pueden leer anuncios como, “Artesanía aquí” o “Artesanía, pase UD”. En algunos traspatios es posible observar hilos de colores y madejas de lana cruda tendidas sobre los matorrales, o colgando en tendederos improvisados; junto a estos *quechquémetl*, *tomicotónes* o rebozos, por lo regular de lana cruda, café, acrílico e hilo sintético, y todas están en espera de ser bordadas.

Pido la parada, bajo en contra esquina del Palacio Municipal y cruzo hacia el parque, que se divide a la mitad: en la parte Oeste de la plaza se encuentra al centro un quiosco, a un costado el palo para los voladores, y del otro lado una explanada donde se pone el tianguis los domingos o el baile en los días de fiesta. En la parte Este de la plaza está la Iglesia de San Andrés Apóstol y junto a ésta una extensión del templo que cumple la función de escuela y centro comunitario; en la parte exterior un pasillo arqueado donde los sábados de tianguis el Ayuntamiento Municipal les otorga un espacio a los artesanos para vender sus productos.

Alrededor del parque, sobre las calles Ocampo y Bravo, se encuentran comercios varios: tiendas, minisúper, farmacias, carnicería, frutas y legumbres, florería, tiendas de ropa, cabinas de teléfono, papelería con servicio de internet, etc. Llama mi atención un templo que diez años antes mantenía un aspecto de abandono, y ahora se encuentra en restauración. Le dicen la “iglesia vieja” y es un templo dedicado a Santa Filomena, que está sobre la calle de Bravo.

Conforme me acerco al Palacio Municipal puedo observar construcciones en obra negra o ampliaciones en algunas viviendas (cuartos, locales o pisos adicionales). De pronto, se escuchan múltiples “tlax, tlax, tlax”, del palmeo que hacen las mujeres que están echando tortillas. Después caí en la cuenta de que, a lo largo de mi recorrido y estancia en Hueyapan, no recuerdo tener registro de una tortillería con “máquina para hacer tortillas”; sin embargo, es común ver locales con metates, masa y un comal grande de gas, donde desde las cinco de la mañana, entre tres o cuatro mujeres, echan tortillas mientras ríen y platican en náhuatl.

Sobre la Av. Miguel Hidalgo, frente al parque, se encuentran las oficinas de Gobierno Municipal y junto a éstas, en la esquina que hacen la Av. Hidalgo y la calle de Bravo, está la

Organización de la *Tamachijcihuatl* o *Tamachijchiwatl*,¹⁴⁸ un edificio bastante amplio, de dos pisos donde hay exposición y venta permanente de gran cantidad de textiles y objetos elaborados por las artesanas que pertenecen al grupo. Durante mi estancia y visitas a Hueyapan era común ver que a dicho recinto llegaban tanto diseñadores como miembros de ONG y Asociaciones Civiles a dar cursos o a reunirse con las artesanas para realizar talleres grupales. Como ejemplo podemos mencionar que algunas marcas utilizan parte del archivo visual en sus promociones, tanto en tiendas como en redes sociales. Tal es el caso de *Someone Somewhere*¹⁴⁹ y *de M y M Organics*,¹⁵⁰ por mencionar algunos.¹⁵¹ En el caso de las Asociaciones Civiles, *Saber para la Vida* y *Somos vía*¹⁵², a veces realizan talleres y capacitaciones en las instalaciones de la *Tamachij*.

La Organización Tamachijcihuatl fue creada por un grupo de mujeres artesanas, del cual destaca Manuela Cecilia Lino,¹⁵³ quien en 1998 ingresó en el catálogo de los “Grandes Maestros del Arte Popular Mexicano” de Fomento Cultural Banamex. Actualmente, dicha organización, quizá sea una de las más grandes de la región pues concentra alrededor de 200 mujeres dedicadas a las labores del textil artesanal.¹⁵⁴

Por ahora, la *Tamachij* está a cargo de Teresa Lino Bello, hija de Cecilia, artesana que ha recibido varios reconocimientos a nivel nacional y estatal, como el “Premio a la Trayectoria Artesanal” otorgado por FONART, el “Gran Premio Nacional de Arte Popular 2018” que organiza la misma institución y el “Reconocimiento a la trayectoria, vocación de

¹⁴⁸ Algunas artesanas la nombran de diferente forma y se traduce a veces, como “hecho a mano” o “hecho por mujeres”

¹⁴⁹ Véase <https://someonesomewhere.mx/blogs/news/visitamos-hueyapan>

¹⁵⁰ Véase <https://www.youtube.com/watch?v=IJ5gpHPYdww>, y <https://www.youtube.com/watch?v=KOMJOUNIEM>

¹⁵¹ Recomiendo ver el “Mapa de relaciones entre diseñadores, artesanos y artesanas, e instituciones” que se encuentra en los anexos de este documento, para entender cómo se han establecido las relaciones entre distintos actores dentro de la comunidad.

¹⁵² *Somos Vía* se describe como una “empresa social que busca transformar la realidad económica y social. Deseamos crear una plataforma de confianza entre empresas, diseñadores, organizaciones civiles y comunidades para impulsar nuevas relaciones comerciales, más equitativas y justas.” Trabaja con diferentes comunidades en toda la república. Véase: <https://somosvia.com/es/inicio/> Cabe aclarar que esta iniciativa surge de *Saber para la vida A.C.*, organización que se dedica al fomento del empoderamiento de la mujer, a su crecimiento personal y autonomía económica. Véase: <http://saberparalavida.org.mx>

¹⁵³ Pienso que resultará interesante realizar un trabajo sobre parentesco en Hueyapan, pues predominan apellidos como Lino, Bello, Viñales y Luna, que se relacionan con los gremios principales. También existe una constante riña entre grupos artesanales y familias, lo que ha ido fragmentando a los grupos artesanales.

¹⁵⁴ Considero necesario hacer un estudio profundo sobre los orígenes de la organización, aunque algunas artesanas son herméticas al respecto, con excepción de Beti, pues mientras estaba en su casa me presentó a su mamá, una señora de casi 90 años, y me dijo: “ella también fue fundadora de la Tamachij, sólo que ya se cansa, ya la vista no le da, tampoco habla español, ella sólo puro náhuatl” (Beti, comunicación personal, 2019). Sin embargo, ha sido difícil ir detrás de los orígenes de la organización, aunque en la actualidad continúa siendo un referente de organización comunitaria, punto de reunión para la impartición de talleres y referencia para organizaciones tanto públicas como privadas que tienen incidencia en la comunidad.

servicio y labor a favor del rescate y conservación artesanal de Puebla” en 2018, otorgado por el Congreso del Estado de Puebla.

Debido a una serie de conflictos entre familias y artesanas, no todas se encuentran activas dentro de la organización. Esto ha impulsado la creación de otros grupos artesanales, con un número de integrantes que ronda entre las 10 y 15 personas. Por ahora existen más de 28 grupos artesanales, aunque algunas artesanas, a pesar de pertenecer a otro grupo, continúan formando parte de la *Tamachij*.

Pues es que todas salimos de ahí, o sea, todos los grupos que ahora existen salieron de ahí de la *Tamachij*, porque pues es más fácil trabajar de a pocas... pero seguimos en la *Tamachij* porque ahí luego es donde vamos a los cursos y también una va y deja su prenda y se queda hasta que se venda, pero mientras, en nuestro grupo vamos sacando el trabajo. (Beti Comunicación personal, Hueyapan 2019).

3.3 La Fiesta de la tradición – la fiesta de la modernidad, Santa Filomena y San Andrés

Desde hace 10 años, con el afán de “preservar nuestras tradiciones”, el presidente municipal de aquel momento decidió complementar la fiesta patronal de Santa Filomena, que se celebra del 8 al 11 de agosto, con una serie de actividades que rescataran y fortalecieran las tradiciones y raíces del municipio, sustentadas en el trabajo textil que caracteriza a la región. Cabe argumentar que, si bien aún no existe un trabajo serio en torno a los orígenes de esta labor dentro de la región, se reconoce en la figura de Santa Filomena el origen de dicha tarea. “Los abuelos cuentan que Santa Filomena [era] una niña que fue la primera que enseñó a bordar y a tejer, y dijo que esa iba a ser la tarea de nuestro pueblo” (Beti, comunicación personal, 2018). Esta creencia se replica y fortalece al realizar una serie de actividades particulares en las dos ferias que se celebran dentro del municipio, Santa Filomena, en agosto, bajo un contexto en el que sobresale la herencia ancestral y tradicional; y San Andrés, en noviembre, donde se exalta la convivencia entre tradición y modernidad. Desde entonces, cada año se organiza un repertorio propio para cada una de las celebraciones en las que el

textil, la lengua náhuatl¹⁵⁵ (*Mexikano lahtol - nawta*) y la cultura Masehual¹⁵⁶ son los protagonistas principales. Para fines prácticos, en esta ocasión describiré con mayor profundidad la festividad de Santa Filomena, por ser la que se encamina más hacia la labor textil, aunque hay que destacar que esta actividad es imprescindible en ambas. Además, durante estos eventos el municipio establece una zona de venta y exposición de textiles gratuita para los grupos artesanales y para los artesanos independientes.

3.3.1 Santa Filomena o Xochitelcualtzin, la que nos enseñó a tejer

Días antes de la fiesta, en la Capilla de Santa Filomena, el grupo de mayordomos se juntan en el atrio. Hombres y mujeres llevan flores para arreglar el recinto, las primeras se encargan de la decoración interior y los varones del arco monumental que se elabora con jicarilla, ramas, papel y flores para luego ser colocado en la entrada principal. El centro se viste con una imagen de Santa Filomena bordada en punto de cruz con hilo sintético de colores fluorescentes y chillantes. También se elabora un arco de menor tamaño que será colocado en la herrería que antecede al atrio. La mayoría de los hombres llevan un morral bordado con la imagen de la virgen o con algunas letras que recuerdan la fecha. No sé con exactitud si en el pasado la capilla se abría durante las fiestas, ya que se encontraba en aparente abandono.

No obstante, durante el sismo de 2017 la capilla sufrió daños considerables, por lo que se gestionó su restauración, misma que el INAH concluyó días antes de la feria. El Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Inmuebles del INAH menciona que dicha capilla data del S.XIX, y aunque ya está restaurada, en dicho catálogo no existe información que describa a detalle los orígenes de este inmueble. No obstante, y a pesar de no existir

¹⁵⁵ Según el Atlas de los pueblos indígenas de México, esta lengua perteneciente al grupo yuto-nahua. Se habla en 15 estados. Los hablantes de la variante *Mexikano lahtol-nawta* se localizan en la Sierra Noreste de Puebla. Véase: http://atlas.cdi.gob.mx/?page_id=5997 (acceso: mes, año)

¹⁵⁶ No había escuchado que las artesanas se autonombraran *maseual* o *masehual*, sino hasta que Emilia, una artesana joven que estudia la Licenciatura en Planeación del desarrollo Rural por el CESDER, me habló sobre este concepto y se autodenominó *masehual*, tema que aborda en tesis. Sin embargo, hasta ahora no he obtenido mayor información al respecto, pues las artesanas de *Sitaltsin* con quienes compartí la mayoría del tiempo, no hablaron sobre dicha denominación. Cabe aclarar que Emilia tiempo atrás perteneció a *Sitaltsin*, después de algunas disputas ella creó, junto con su familia, la cooperativa *Chiwik*.

planos,¹⁵⁷ desde 2018 comenzó su restauración y se entregó lista para su reapertura y uso de la comunidad a finales de septiembre de 2019.

Este recinto es considerablemente pequeño, si lo comparamos con la Iglesia de San Andrés, adyacente a esta Capilla. Se compone de una sola nave hexagonal con un techo (en su versión previa a la restauración) en forma de picuta compuesto por tejas y viguería de madera. Actualmente se cambió esta forma por una cúpula, al frente dos torres, de las cuales sólo una tiene campana. El frente de la iglesia es plano, sin ningún arreglo de yeso. En el pasado, el atrio albergaba un palo de madera para los voladores, aunque ahora este se movió a la plaza principal y se cambió por un poste metálico.

El día de la fiesta se escuchan continuamente cohetes que se lanzan desde el atrio, mientras contingentes de personas entran y salen de la capilla con música, tríos, mariachis y bandas para tocarle a Santa Filomena. En la capilla las bancas han sido removidas para dar paso libre a los peregrinos. Al fondo, bajo un arco de flores, dentro de un sarcófago de cristal con marcos de madera, descansa Santa Filomena, de quien sólo se puede ver la cabeza. Ésta descansa sobre dos cojines de lienzos de lana bordados en puntada antigua con hilo de grana y viste el traje tradicional de la mujer de Hueyapan, que es un enredo de lana teñida en añil con bordado en hilos de grana en la parte baja, la faja está bordada en telar de cintura, la blusa de labores con bordado en el cuello, pecho y solapas, y además se cubre con un chal teñido en un añil casi negro, bordado también en grana. El lienzo es de hilo fino y tiene un entramado mucho más cerrado. Toda la indumentaria está teñida con añil y grana, supongo que por el valor de dichos colorantes.

Se cuenta que Santa Filomena es la patrona que les enseñó el trabajo del tejido, el teñido y el bordado. Según el cronista de Hueyapan, (Ramos Martínez, comunicación personal, 2019) este saber se le debe a *Xochitelcualtzin*, hija de *Olinteutli*, un noble azteca que ante la llegada inminente de la conquista española envió a su hija a ocultarse a Hueyapan. Es ella quien enseña a las mujeres de la región a utilizar el telar de siete palos, además de las

¹⁵⁷ Véase: Ficha del Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Inmuebles, núm. I-0012102551, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, 2014. http://www.catalogonacionalmhi2016.inah.gob.mx/consulta_publica/detalle/52255 (acceso: noviembre, 2019)

artes del bordado, teñido y la confección de prendas, como el *siwapayo* – chal, el *Kueytl* — enredo—, el *tachopil*,¹⁵⁸ el *quechkémetl* —mañanita—¹⁵⁹ y el *tojmikoton* camisa—¹⁶⁰

En la práctica, el relato en torno a Santa Filomena cobra sentido y se replica en algunas conversaciones que he mantenido con las artesanas; sin embargo, en la mayoría de las casas y barrios prevalecen imágenes y altares dedicados a San Andrés y a la Virgen de



Imagen 5 Programa de actividades durante la Feria Patronal de Santa Filomena 2019

¹⁵⁸ Hasta ahora no encuentro descripción o conocimiento de dicha pieza, puesto que se habla de ella sólo en pasado, como recuerdo.

¹⁵⁹ Lo conocemos como ñañanita o capa. Es una pieza compuesta por un solo lienzo rectangular, o dos lienzos rectangulares que se unen por los costados, creando una forma romboide y dejando un orificio más angosto en la parte superior por donde entra la cabeza. El textil cae y cubre el resto del cuerpo hasta llegar al ombligo. Esta prenda es de uso exclusivo para las mujeres.

¹⁶⁰ Es una especie de camisa de manga larga compuesta por dos lienzos: uno compone la casaca de la camisa y el otro se corta para formar las mangas, que no tienen sisa. El *tojmikoton* puede ser abierto al frente y se cierra mediante una serie de cordones que se amarran, o bien, puede ser cerrado. Por lo regular se arregla con bordados en punto de cruz o puntada antigua al frente y detrás, alrededor del cuello, y en los puños de las mangas.

Guadalupe. El día de la fiesta se realizan una serie de prácticas y representaciones en honor y agradecimiento a la figura de Santa Filomena, mencionaré algunos aspectos que resultan interesantes y que muestran la implicación y relevancia del textil, no sólo como un objeto participante y protagonista de esta festividad, sino de la comunidad en general.

Como cada año, la fiesta se realiza de jueves a lunes (durante el 2019 fue del 8 a 12 de agosto). En el programa de actividades se entremezclan acciones religiosas con muestras culturales y populares, es decir se integra el ciclo ritual anual a las celebraciones. Durante el 2019 se organizó la elección de una reina para las fiestas; en años anteriores las postulantes eran mujeres jóvenes entre 13 y 16 años que, además de saber expresarse en náhuatl, pudieran hacer muestra de su conocimiento en el tejido, bordado, y elaboración de chales o textiles. En esta ocasión se decidió que las postulantes a reinas de las fiestas fueran mujeres de edad avanzada, abuelas, maestras artesanas que, a modo de homenaje, fueran reconocidas por sus saberes y aportes a la comunidad. A cada una de ellas se les otorgó un ramo y una corona de flores; además, las tres finalistas (reina y princesas) estarán presentes a lo largo de todo el repertorio de la fiesta.

Las actividades se realizan en la explanada del parque central, donde se monta un escenario que fungirá como teatro del pueblo. Hay un largo repertorio de eventos, como comediantes, bandas de música tradicional, música norteña, sonideros, cumbia y rock, entre otras presentaciones de grupos locales, como los del ballet folclórico y las distintas compañías dancísticas de las escuelas del municipio.

El primer día se lleva a cabo la inauguración de la fiesta y la coronación de las reinas, quien coordina y preside el evento es Guillermo Pascual Lozada, a cargo de la dependencia de Cultura y Turismo del municipio. Cabe mencionar que Guillermo también es artesano, recién egresado de la Licenciatura en Diseño de Modas en la UDES, tiene su marca propia *Kualtzin Couture*,¹⁶¹ que creó con el apoyo de *Artificia Impulsora*,¹⁶² junto con su mamá. Guillermo ha creado colecciones en las que mezcla sus propios diseños con aplicaciones de técnicas y bordados de Hueyapan, dentro de esta edición de la feria organizó una pasarela donde mostró su colección: *El Traje de Julia 2019*.¹⁶³

¹⁶¹ Véase: https://www.facebook.com/kualtsinmx/?__tn__=%2Cd%2CP-R&eid=ARB_g5Q7bIuQOnR7QeOGofF2OVHbEngO6D_IL3GsLaV-8B_BtL9iTxmF5dfXwDuZzEF-bMaVIY8loDcQ (acceso: agosto, 2018)

¹⁶² Véase en los anexos: *Mapa de relaciones entre diseñadores, artesanos y artesanas e instituciones*.

¹⁶³ Véase: *La Historia de Kualtsin Couture* <https://youtu.be/JPTgx6sbhMw> (acceso: agosto, 2018)

Sin embargo, existen una serie de conflictos en cuanto a la participación de artesanos familiares de, o miembros, de grupos artesanales en los que participan personas con puestos políticos del gobierno municipal. Esto desata una serie de rumores o comentarios sobre estos actores en los que se dice que son los primeros que reciben los apoyos económicos federales y los reparten entre sus grupos o familiares. Esta es una de las grandes problemáticas entre los artesanos, no sólo de Hueyapan, pues se desarrollan conflictos que en ocasiones resultan irreparables y fragmentan la cooperación entre grupos artesanales, artesanos y las gestiones del gobierno.

Durante el segundo día de fiesta se realiza la apertura del corredor artesanal, donde las artesanas de diferentes grupos son convocadas para estar a lo largo del día mostrando la actividad textil en cada uno de sus pasos. A lo largo de los portales que separan a la capilla de Santa Filomena de la Iglesia de San Andrés se extiende una amplia muestra de todo el proceso: desde el corte, cardado, hilado de la lana, el teñido, la preparación de la urdimbre, el telar y por último, el tejido, bordado de chales y anudado de puntas.



Imagen 6 Demostración del trabajo textil durante la Feria de Sta. Filomena 2019

Esta muestra resulta más atractiva para quienes visitan Hueyapan por primera vez o para aquellos que no pertenecen al municipio. Son quienes se acercan con cámaras y celulares para tomar fotografías o video del proceso. Aunque parece ser que esta exhibición fuera una mera simulación que probablemente es redituable económicamente, pues en la práctica

cotidiana es muy poca la población que se dedica a la cría de borregos o al cardado e hilado. En realidad, la mayoría de lana que se utiliza en el trabajo textil se compra hilada en Tlaxcala. Igual que el trabajo en telar de cintura, esta práctica es poco común en el presente y sólo algunos ancianos conocen la técnica. Sin embargo, por practicidad en la producción, los lienzos se hacen en telares de pedal y se bordan, a diferencia del chal tejido y el *quechquémetl* curvo, cuyo entramado se hacía con hilos teñidos que forman patrones y figuras. Algunos de estos diseños aún son recordados por unos cuantos artesanos, y sobresalen *el hueso de durazno* o el *grano de maíz*, figuras romboidales que resultan similares a algunos granos o huesos.

Después de la muestra artesanal se presentan en el teatro del pueblo diferentes danzas y el ballet folclórico, para cerrar con la actuación del grupo *Elefante* y el concurso de composición de Música en Náhuatl. El tercer día de fiesta (sábado) se inician las actividades a las 12 de día. Comienzan con una muestra gastronómica para, a las 2 de la tarde, dar paso a las primeras comuniones. Resulta interesante la cantidad de gente que se aremolina en el atrio de la parroquia de San Andrés, que es lugar en el que se llevan a cabo las comuniones.

Los niños y niñas acuden en compañía de sus padrinos, vestidos con los trajes tradicionales —esto se replica de manera similar en la fiesta de San Andrés, cuando se llevan a cabo las ceremonias de confirmación— Para los niños, pantalón azul marino, camisa de manta con bordado en “puntada antigua” en puños, cuello y en tira, a lo largo de los ojales de la camisa. Además llevan un morral, zapatos negros y algunos sombreros blancos de tres pedradas. Para las niñas, falda de lana o paño lisa o tableada en color azul añil con bordado en la parte inferior, faja de lana con figuras bordadas —algunas veces hecha en telar de cintura con figuras son brocadas—, camisa de labores con bordados en el cuello, parte del pecho y solapas. Además llevan un chal negro de acrílico o lana con el bordado tradicional en punto de cruz y una corona de flores en la cabeza. Ambos géneros usan una especie de rosario en el cuello que está hecho con bolillos de pan y flores, la biblia y el cirio en la mano.

Después de la misa cada familia ofrece en su casa una comida a los invitados, que usualmente se compone de mole y arroz; aunque también pueden ofrecerse tamales. Se bebe atole de maíz, café o refresco. En ocasiones se ofrecen licores de frutas de la región —

generalmente elaborados por las mismas familias—, como el de mora, de maracuyá silvestre y el famoso *yolixpa* (hecho con diversas hierbas), bebida que también es de uso medicinal.



Imagen 7 Hija de una de las artesanas que hizo su primera comunión, Hueyapan 2019.

Esta vez nos apuramos a comer, pues los niños y adultos que celebrábamos la primera comunión de la hija de Paula, queríamos regresar al teatro del pueblo para ver el espectáculo de luchadores de la AAA. Previo a este espectáculo se realizaron las pasarelas de “Indumentaria tradicional” y de “Nuevos diseños”. En la primera se presentan piezas que compiten en un concurso al que días antes convocó el gobierno municipal.

Dicha competencia consiste en que las artesanas presenten una pieza de manufactura tradicional, con calidad de concurso nacional, para lo cual el municipio apoya con materia prima. El premio a la mejor pieza es la obtención de materiales difíciles de conseguir o demasiado costosos, como el añil, la grana o el hilo de lana fino.



Imagen 8 Jóvenes en la pasarela de "nuevos diseños", Hueyapan, 2019

En la segunda pasarela se presentan “nuevos diseños”, prendas que mezclan el trabajo tradicional con aportaciones o aplicaciones a nuevas formas, soportes o materiales. En esta ocasión se presentaron principalmente prendas femeninas y masculinas a cargo de Guillermo Pascual, aunque la convocatoria era abierta para toda la comunidad. Se invita a jóvenes del municipio que quieran participar como modelos, quienes semanas antes de la presentación se reúnen para practicar la postura, el caminado y los movimientos. Como requisito no es necesario cumplir con algún aspecto físico en especial, simplemente no tener “pena” para presentarse ante público. Llegado el día del evento, los modelos varones se presentan con sombrero, y las mujeres con un arreglo especial en el cabello, como flores o prendedores que se combinan con el peinado, acompañadas de un maquillaje neutro.

Después del desfile se da paso al espectáculo de lucha libre, para después iniciar el concurso de *huehuentonas*, que por lo regular se hace en las fiestas de noviembre, pero en esta ocasión también lo hicieron para la celebración a Santa Filomena. La *Huehuentona* es una figura particular, pues es una representación peculiar de quienes ya no están en el plano terrenal. El día de muertos un varón se traviste con la ropa de algún familiar que haya fallecido, principalmente alguna mujer, ya sea la esposa, abuela, madre, o cualquier otro

familiar femenino. Se pone una máscara de madera o de papel maché, una peluca o velo en la cabeza y un morral. Entonces salen a las calles de Hueyapan, donde todas las *huehuentonas* se congregan, se reúnen en grupo y escogen a un líder que comandará la caminata. Éste lleva una cruz de madera y es acompañado por alguien que va tocando un cencerro o campana, les acompaña una banda o un trío de cuerdas, además de los coheteros. Hacen un recorrido en la plaza y algunas calles, visitan la iglesia y después son acompañados por la gente hacia el panteón.

Sólo se travisten para el día de la fiesta, y como por lo regular este concurso es un momento de catarsis, la gente del público ríe y grita mientras ve las “payasadas” de las *huehuentonas* que de forma burlona hacen bailes exagerados, lanzan besos, o bajan al público en busca de algún chico para bailar con él. Para este concurso se califica, además del disfraz, la creatividad, el desempeño en el escenario y la originalidad.

Cae la noche, después del concurso de *huehuentonas* se despeja la plaza principal y el atrio de la iglesia de Santa Filomena para quemar el castillo y los toritos. De esta manera se empiezan los rezos en la capilla para, al otro día, despertar a la virgen con las mañanitas. Quienes no gustan del rezo pueden irse al gimnasio de la escuela Morelos para disfrutar del baile, donde se presentan la *Banda Cuisillos* y el *Grupo Tigrillos*.

El cuarto día de fiesta dan las 7 de la mañana, y a pesar del frío, todos nos arremolinamos en el atrio de la capilla donde junto con el trío, se entonan las mañanitas a Santa Filomena, se hace el baile de la flor y otras piezas musicales en náhuatl. La procesión inicia en el centro del pueblo, los mayordomos cargan la imagen que después regresará al atrio para que se lleve a cabo la misa de mayordomía. Luego se truenan algunos cohetes y continúa la celebración. Durante este día se exhiben las prendas que participan en el concurso de bordado mientras, en la explanada se hace una muestra de los voladores con los nuevos integrantes. Esta es una especie de “graduación” en la que se les entrega un reconocimiento a aquellos que ya pueden levantar vuelo, en este mismo espacio se lleva a cabo un concurso de palo y cerdo encebado.

Volvemos al teatro del pueblo, donde previo a la pasarela y premiación del concurso de bordado, los chicos de la preparatoria presentan sus proyectos comunitarios. En esta ocasión destaca la traducción de la tabla periódica de elementos químicos al náhuatl, la

elaboración de material didáctico para la enseñanza del náhuatl así como un manual de enseñanza y un glosario de términos que sólo se utilizan en Hueyapan.

Después, llega el momento de la pasarela y premiación de las piezas. En estos espacios se evalúa la maestría, factura y dificultad de la técnica de bordado, su calidad y el material con el que se elaboró. Regularmente se utilizan tintes naturales en los hilos que componen estas piezas. Lo interesante son las combinaciones de colores y los diseños que se presentan en *Tojmicotones*, *Chales*, y *Quechquémetl*. En esta ocasión también se presentaron lienzos que se enmarcan como cuadros y chales un poco más angostos junto con bufandas.



Imagen 9 Mesa de Honorables en la feria de Santa Filomena. Al centro se encuentran quienes fueron coronadas como reinas de las fiestas, a los costados autoridades municipales.

Después de la premiación, se da paso a la presentación de la Banda Municipal, que entona sones tradicionales con los que se lleva a cabo la clausura de las fiestas de Santa Filomena. Nuevamente se quema un castillo y se lanzan fuegos artificiales para después disfrutar del *baile de cierre* a cargo del grupo *Jalao*.

La fiesta se cierra con una serie de misas en la parroquia de San Andrés, pues dentro de tres meses será su fiesta. Entre estas dos misas se designan nuevos cargos y cambio de comisionados y mayordomos, quienes se encargarán de apoyar en la organización y realización de la próxima fiesta. Esta serie de eventos se cierra con danzas tradicionales en el atrio. Ya sea por el tumulto de la gente o de la propia fiesta, a lo largo de la jornada de celebración resulta casi imperceptible, pero en el campanario están puestas un par de bocinas

para que el pueblo y los asistentes escuchen lo que acontece dentro de la iglesia de San Andrés a distintas horas del día.

Después de la fiesta la normalidad vuelve al pueblo; la explanada se despeja, ya no están los puestos de comida y sólo se escuchan las llamadas a misa, y el aplauso que proviene de las casas que venden tortillas vuelve a inundar las calles del centro.

3.4 Saberes, técnica y herencias

Como ya se ha mencionado antes, el trabajo textil en la comunidad mantiene una tradición bastante antigua, misma que se ha transformado con el paso de los años y los designios del mercado. Es decir, la actividad textil siempre ha formado parte importante de la vida colectiva sin embargo, en los últimos años se ha transformado debido al consumo externo. Esto ha terminado de perfilar el hacer artesanal en un conglomerado de producción en el que la distribución de trabajo entre los artesanos de la comunidad es lo que ha permitido una producción que puede llegar a ser numéricamente excesiva para los productores. La intención de este apartado es dar una pequeña muestra de lo que implica el trabajo textil de carácter artesanal: su producción, las cadenas implicadas, el origen de las materias primas, las herramientas de trabajo, la transformación en la producción de prendas y su segmentación entre el consumo local, el foráneo y el hecho ex profeso para los diseñadores. Quiero aclarar que es sólo es una muestra ya que, a pesar de estar inmerso en la comunidad de Hueyapan, mi observación se centró principalmente en el trabajo del grupo de artesanas *Sitaltsin*, en el taller de telares de Claudio, y las colaboraciones que hacen con Liliana Ceballos, que es quien encabeza el proyecto *Entretejiendo voces*.

El 18 de octubre de 2019 *Tamachij Cihuatl* cumplió 40 años de existencia. A lo largo de este tiempo la organización se ha fortalecido por el apoyo que ha recibido de instituciones, organizaciones privadas y del gobierno –federal y estatal–. Actualmente este grupo se conforma por alrededor de trescientas mujeres. En contraste, a lo largo de estos 40 años, de la *Tamachij* han surgido una gran cantidad de subgrupos (alrededor de 35), derivados de fracturas internas, disputas entre artesanos, familiares o bien, por iniciativa de algunos artesanos para independizarse. Aun así, es evidente el poder que tiene *Tamachij* dentro de la comunidad.

La *Tamachij*, al estar dentro del primer cuadro del municipio, es el centro de trabajo textil de la población. Ahí llegan diseñadores, organizaciones no gubernamentales y demás a brindar cursos o a crear proyectos. En este espacio también se realizan talleres de capacitación por parte del Instituto Nacional de Pueblos Indígenas (INPI) y es uno de los principales filtros¹⁶⁴, tanto de recursos económicos como sociales. Como estrategia, algunas artesanas han decidido mantener su pertenencia a la *Tamachij* y al mismo tiempo desarrollan su trabajo dentro, o al frente, de otra organización pues esta figura les permite tener beneficios por ambos lados. De esta forma es posible aminorar los costos en la adquisición de materia prima, ya que entre todas cooperan para comprar carretes de lana, kilos de grana o de añil, hilos, y otros insumos. Si esto lo compraran de forma individual o dentro de su pequeño grupo, les causaría un gasto mayor, así que entre todas cooperan para completar la parte que pondrá la artesana que las representa ante la *Tamachij*. De igual forma, cada una de las artesanas de la *Tamachij* coopera para juntar una suma de dinero y poder tener acceso a una mayor cantidad de insumos, lo que hace posible que cada artesana pueda volver a su grupo partícula con insumos que compró gracias a esta cadena de cooperaciones. A cambio, la *Tamachij* pide a sus miembros que mantengan surtida la tienda con piezas que dejan a consignación.

Para entender el proceso de producción y distribución del trabajo es preciso entender qué tipo de objetos se elaboran y cómo, con el paso del tiempo, se han diversificado tanto en número de piezas, como los tipos de producción. En este sentido he dividido la producción en cuatro rubros.

Prendas tradicionales: Corresponden a aquellos objetos que relativamente mantienen una relación con su origen ancestral, tanto en la confección, como en su manufactura. Son piezas que por lo regular han sido de uso local y que se han adaptado a la economía y al mercado actual, entre ellos están: *Tomijcotón*, *Quechquémetl*, el *huipil cerrado*,¹⁶⁵ *el chal*, *el*

¹⁶⁴ El que el edificio de la *Tamachij* se encuentre en el primer cuadro de la ciudad, convierte al lugar en un punto de referencia para quienes llegan a Hueyapan y quieren establecer contacto por primera vez con quienes se dedican a la actividad textil. Por otra parte, al tener una amplia trayectoria como organización artesanal, ante Estado y organizaciones privadas, también es un referente para dar a conocer programas, convocatorias, entre otros apoyos que devienen de estas instituciones. Finalmente, éste edificio, además de contar con un espacio de venta, tiene también un espacio suficiente para realizar juntas, reuniones o talleres donde se pueden llevar a cabo eventos relacionados con el trabajo textil, a diferencia de los demás grupos de artesanas, que no cuentan con un espacio para reunirse o bien, se juntan en la casa o patio de alguno de los miembros.

¹⁶⁵ Este es el nombre que las artesanas le han dado al poncho o *ayate*, que es un lienzo con una abertura en la parte media por donde pasa la cabeza. Con punto de cruz se le hacen figuras de caballos en el frente y grecas a los costados y en la parte del cuello. Esta prenda es utilizada por los varones.

morral, *la faja* y la falda tableada teñida en azul y bordada en la parte inferior. Todas estas prendas se elaboran con lana y son teñidas con tintes naturales. También se encuentra en este grupo la blusa de labores, hecha en algodón y bordada en la parte frontal y las solapas. Estas prendas originalmente se hacían en telar de cintura, con hilos de lana, sin embargo actualmente, debido al tiempo y costo de producción, se ha cambiado la materia prima por hilos de acrílico y telares de pedal, lo que permite que la producción sea más rápida y el precio menor. En el presente la confección de estas prendas es constante, pues sirven como “colchón” para cuando no hay ventas suficientes y se necesita el dinero pronto.

Recuerdo que la primera vez que entré a la tienda de *Mujeres Conservando Raíces* me sorprendí al ver la cantidad de prendas almacenadas, muchas de ellas eran de lana y permanecen guardadas hasta que se venden porque las piezas en acrílico circulan con mayor facilidad. Lo mismo me sucedió al ver, en la casa de Julia, la cantidad de maletas con prendas almacenadas, aparte de las que cada una de las artesanas de *Sitaltsin* tiene en su casa.

...pues tengo varias de estas guardadas porque acá mismo ya sabemos quiénes no las compran (coyotes), y en lugar de que malbarate una prenda de esas, de lana, mejor ofrezco esta y si necesito dinero, rápido lo tengo (Beti, comunicación personal, 2018).

La producción de estas prendas, en su mayoría, se da a revendedores que llevan las piezas fuera de Hueyapan, principalmente a Tlilauquitepec, Cuetzalan, Teziutlán y la Ciudad de Puebla. Existe también un consumo local que responde, pienso, a la moda local, pues cambian las tendencias en cuanto al uso de colores en las prendas que se portan dentro de la comunidad de acuerdo a la oferta de estambres.

Prendas de Diseño: Estos objetos corresponden principalmente a trabajos que se hacen para otros, por lo general diseñadores, lo cual implica el uso de ciertas técnicas, puntadas e íconos, aplicados en otras formas, soportes y telas. Paralelamente a la aparición de estos otros objetos, cada grupo mantiene un recelo respecto a su producción y los diseñadores para los que trabaja, pues teme ser copiado por otro grupo o que les quiten el trato que hicieron con algún diseñador. Entre las técnicas que se utilizan se encuentran:

- Telar de cintura para realizar bufandas con patrones de *tlatzincuitl* —grano de maíz— y *Xokotetl* —hueso de durazno—.

- Punto de cruz para bordar ciertos patrones e iconografía que por lo regular es seleccionada por la diseñadora, independientemente del significado o intención que la artesana le asiente cuando se trata de un trabajo libre y no de un pedido.
- *Costilla de ratón*, es una técnica de bordado que se utiliza para rematar y/o delinear contornos en las piezas. Se hace con hilos teñidos con tintes naturales y se aplica en prendas y espacios específicos.
- Puntada antigua, es el bordado que caracteriza a la región, se utiliza para aplicaciones en diversas partes de una prenda.
- Hilo teñido, por lo general resulta una exigencia bordar con hilo teñido con tintes naturales, ya que resulta atractivo para el consumidor y además la tonalidad de estos colores crean paletas únicas cuando se combinan.
- Lienzos, que también se realizan en telar de pedal, ya sea en un tejido fino, que consiste en un entramado mucho más cerrado con un hilo delgado, lo que permite que el acabado del lienzo en lana sea mucho más suave. Desde hace algunos meses, Lila Ceballos ha implementado el uso de hilos de algodón reintegrado para combinarlos con hilo de lana y así, tener lienzos de algodón o de algodón y lana.
- Lienzos de diferentes tamaños. Antes solían realizar lienzos de dos tamaños en específico, mismos que se utilizaban para hacer los chales y como base para las otras piezas. Con la aparición de nuevos diseños se han modificado el ancho y el largo de los lienzos, así como el uso del deshilado dentro del mismo proceso de fabricación.
- Huipil abierto, esta prenda fue el resultado de una serie de pruebas que se hicieron en colaboración con Lila Ceballos. Consiste en una especie de chal o poncho a partir de la unión de dos lienzos rectos unidos sólo por un lado, de la misma forma que en la que se une un *quechquémetl*. Con esto se logra una caída regular al frente y una terminación en punta en la parte de atrás, lo que permite crear una prenda versátil que bien puede usarse como chal, como rebozo o como capa.
- Aplicaciones varias: son las que se hacen directamente en prendas previamente confeccionadas, como en el caso de los bolsos bordados y frontones para cachuchas de la marca *Someone – Somewhere*.
- Muñecos de peluche: cuentan algunas señoras que en uno de los talleres les enseñaron a hacer animales de lana, como los que se hacen en Chiapas. Así realizan osos de

peluche, gatos y armadillos de lana con bordados de colores. Un caso particular es el de los armadillos, que en la parte de la barriga se les puso un cierre para que fuera utilizado como monedero.

Prendas ceremoniales:

- Ajuar de la Iglesia. Resulta interesante e impactante entrar a la iglesia de San Andrés. A los costados, en los muros de la nave principal se encuentran una serie de chales extendidos y colocados en diagonal, todos son de lienzo añil con bordado en colores y punto de cruz, con imágenes de animales y árboles de la vida. Bajo los chales hay figuras de distintas vírgenes y santos, cada uno con vestimenta confeccionada en lana y bordada. Las imágenes principales (San Andrés y La Virgen) se encuentran en su nicho y también visten indumentaria de lana con bordado tradicional. Manteles de los mismos materiales visten la mesa principal y el púlpito, estos al igual que la vestimenta de los santos se cambian según el calendario litúrgico.
- Ajuar del párroco: Más interesante aún es la indumentaria del padre, quien lleva casulla, estola y mitra con bordados de lana, además él también cambia de acuerdo al calendario litúrgico (verde, rojo, dorado, rosa y morado). Como es costumbre, cada año para las fiestas de San Andrés se llevan a cabo las confirmaciones y los cambios de cargos eclesiásticos de la comunidad. Dicha ceremonia es precedida por el obispo de Puebla, a quien se le regala una indumentaria completa.
- Ajuar de ahijado(a): tanto para la primera comunión como la confirmación, niños y niñas utilizan indumentaria tradicional para la misa. Dicha ropa es regalada por sus padrinos, quienes la confeccionan o la mandan hacer.
- Morral: Estos objetos son utilizados por mayordomos en las fiestas. A veces están hechos de ixtle y se compran fuera del municipio o se hacen de lana. En la antigüedad se elaboraban en telar de cintura, ahora se hacen en lienzo de lana o acrílico, se bordan con leyendas referentes a la celebración, se le agrega alguna frase o fecha e imágenes alusivas al santo o a la virgen.
- Servilletas y servilletas para los arcos: Usualmente se utilizan para las tortillas. En las ocasiones de fiesta se bordan con imágenes, frases y fechas alusivas, por otra parte se borda en punto de cruz la imagen del santo o de la virgen para que sea colocada al centro del arco principal con el que se adorna la iglesia.

Prendas para vender: Tienen una raíz tradicional pero las mismas artesanas fueron modificándolas de acuerdo a “como se iban vendiendo” o a “lo que la gente nos va pidiendo”. Cabe mencionar que, con la finalidad de diversificar precios, todas estas piezas se hacen en versión lana, acrilan o mezcla de ambos, pues las prendas de acrilan suelen ser más rápidas de vender debido a que son más económicas que las de lana.

- *Tojmicotón* abierto y de mangas anudadas: Son dos versiones distintas del *tomijcotón*, la primera tiene una abertura por el frente y mantiene unos cordones que a modo de botones permite que la prenda se abra o cierre. El *tojmicotón* de mangas anudadas puede ser cerrado o abierto. La diferencia radica en las mangas, pues en lugar de ser cerradas, se deshilan y se *puntean* con el anudado tradicional que se le hace al chal.
- Chalecos: Se confeccionan en lana y se le agregan bordados. Algunos tienen tiras a los costados que cumplen la función de botones, y otros se dejan sin tiras.
- Camino de mesa: son del mismo largo que un chal, pero son más angostos. Se bordan en puntada antigua y se *puntean* con el anudado tradicional de *tepemej* —cerros—, *eyiokuilimej* —culebras—, *yeka pijpilol* —aretillos— y *cuahuitl* —árboles—.
- Pie de cama y chal: El pie de cama es del mismo tamaño que un chal, sólo que el anudado es de cerros y árboles. Por lo regular no se borda todo el lienzo, sólo los costados inferiores y una figura de flores al centro, todo en puntada antigua. Algunos se hacen completos en punto de cruz con árboles de la vida o pavorreales. El chal es muy parecido, se borda en punto de cruz sin abarcar todo el lienzo, dejando una figura en el centro y un marco alrededor del lienzo. El anudado puede ser simple o de cerros y árboles.

- Monederos y porta celular: Con los sobrantes de los lienzos se realizan pequeños rectángulos que resultan monederos bordados con puntada antigua. De igual forma, con rectángulos más grandes se hacen porta celulares a los que se les bordan animalitos o flores en puntada antigua y se les implementa un lazo de lana teñida para colgar la bolsita en el cuello.



Imagen 10 Detalle del punteado tradicional de "arboles y cerros".

Si bien la producción de prendas para venta resulta excesiva, estos objetos se mantienen almacenados en las casas de las artesanas, doblados en las tiendas de los grupos artesanales (si es el caso) o en maletas en espera de ser vendidos en la próxima feria o si algún turista despistado pasea por el centro del municipio. Son pocos los grupos artesanales que tienen un comercio en el centro, ya que por lo regular esto implica rentar un espacio, pero si alguna de las integrantes vive en el centro es ahí donde se pone la tienda. En el caso de *Sitaltsin*, Juanita, quien vive en “Barrio alto” presta su casa como espacio para llevar a cabo las reuniones, las sesiones de corte y pruebas con Lila Ceballos. Es ahí donde se guardan las maletas con las piezas que se llevarán para venta en ferias, además de las máquinas que, a lo largo del tiempo y gracias a algunos apoyos gubernamentales, *Sitaltsin* ha podido adquirir.

Pues ya, fue que con el apoyo que nos dio, de unos cursos que tomamos con los de manos indígenas y de la CDI que conseguimos las máquinas que tenemos, que son 2 rectas y 1 over. Pero es que a algunas compañeras les acomoda más hacerlo a mano, porque luego si es difícil,

digo para algunas, las menos jóvenes, manejar la máquina” (Beti, comunicación personal, 2018).

En resumen, con el paso del tiempo, los diseños del consumo y el contexto del trabajo textil se ha construido esta especie de catálogo imaginario en el que el artesanado ha podido organizar la producción de acuerdo a la demanda y al consumo, sin descuidar el uso ritual, cotidiano y colectivo.

Esto nos invita a reflexionar en torno a las “imposiciones” que consumidores y diseñadores dictan al artesanado, pues en el ímpetu del *eco-fashion*, lo hecho a mano, el comercio justo y el emprendimiento sostenible, se procuran modelos de producción que sean amigables con el ambiente, con lo que se le ofrece al consumidor una opción atractiva de consumo, de exclusividad y distinción. Sin embargo, en el contexto cotidiano de Hueyapan, el consumo y ejecución de estos productos pareciera lejano e inalcanzable, pues termina colisionando con la realidad de cada una de las artesanas y del municipio mismo, a esto se suman una serie de factores, como, costos, gustos, y habituación¹⁶⁶. Es decir, resulta imposible que alguna de las artesanas pueda adquirir algo de lo que ella produce para alguna marca o diseñador, o mantener hábitos de aquellos diseñadores.

Más bien, el uso de prendas tradicionales que utiliza el común de la población es de confección acrílica ya que, tanto el costo de producción como de venta, resulta más accesible que comprar un chal elaborado con tintes naturales. Considero por más interesante analizar el consumo de ropa y las prácticas de moda y gusto entre la población de Hueyapan — situación que se presta para futuras investigaciones—, pues esto se hace evidente los fines de semana; la presidencia municipal da la oportunidad de que los artesanos vendan en el parque principal sus textiles, es curioso ver que mientras los turistas y coyotes preguntan los precios de chales, tojmicotones y demás, el resto de la gente local se arremolina en torno al palo de los voladores, donde sobre el piso se aglutina ropa, zapatos y otros accesorios de segunda mano.

¹⁶⁶ Con referencia al concepto propuesto por Berger y Luckmann, para ellos “toda actividad humana está sujeta a la habituación. Todo acto que se repite con frecuencia, crea una pauta que luego puede reproducirse con economía de esfuerzos y que *ipso facto* es aprehendida *como* una pauta por el que ejecuta. Además, la habituación implica que la acción de que se trata puede volver a ejecutarse en el futuro de la misma manera y con idéntica economía de esfuerzos. Esto es válido tanto para la actividad social como para la que no lo es (Berger, P y Luckmann, Th. 2011:73).

Me sale más barato comprar ropa aquí que comprarle un *tomijcoton* a mi niña o un huipil, mejor ese se lo hago yo, pero cuándo si no me queda tiempo, entonces acá puedo ver si hay una chamarra o algo más barato (Victoria, comunicación personal, 2018).

A vuelo de pájaro, en un recorrido por el pueblo, resulta difícil ver a mujeres portando tojmicotones, son los chales, *quechquémtl* y blusa de labores en acrilán las prendas de mayor uso.

3.4.1 De raíces, tierras y bichos. El teñido, el hilado y otros saberes

El proceso de elaboración de un objeto textil artesanal implica una serie de procesos simultáneos y alternos, así como de múltiples actores y escenarios diversos que requieren un trabajo colectivo, de intercambio, en beneficio común. El trabajo comunitario en Hueyapan es de una tradición longeva, ya que a través de las “faenas” es posible preparar, sembrar, cosechar o bien construir. Esta especie de trueque o “manovuelta”, ha permitido construir relaciones de cooperación en torno a un bien común, pues quienes participan en las faenas saben que, tarde o temprano, tendrán a cambio el soporte necesario por parte de la comunidad en las tareas que así lo requieran. Este principio también se ha replicado en la elaboración de artesanías, en donde el intercambio se hace mediante trabajo, objetos, herramientas o prendas. A continuación trataré de poner en contexto el proceso de elaboración y la distribución de trabajo del textil artesanal, recomendando seguir este con el mapa¹⁶⁷ que he agregado en el anexo.

Las materias primas para esta labor se pueden concentrar en tres: raíces y/o plantas, tierras y bichos. Entre las raíces se encuentra el *Amole*, que crece cercana a las orillas de los ríos y se utiliza como una especie de jabón con el que se acostumbraba lavar la lana después del trasquilado. En cuanto a las plantas que se utilizan en este proceso se encuentra la *michpa* o cáscara tierna del nogal, el *xometet* o semilla de sauco (*xometl*), el zapote, el *tezhuatl* verde y *tezhuatl* rojo, el *zacapan* o culebrilla, la flor de cempasúchil, el musgo, el palo de brasil y la maracuyá silvestre. Todos se pueden conseguir caminando en los ranchos o adentrándose en la loma y cerros que rodean al municipio, gracias a estas plantas es posible obtener diversidad de tonos. Sin embargo, los dos materiales principales o relevantes por su valor

¹⁶⁷ Véase: gráfica 4 en el anexo.

económico son el añil y la grana. Éstos, además de servir como base para mezclarse con los otros colores, ofrecen una paleta de colores y tonos bastante diversa. Además, permiten la obtención de tonalidades únicas que van desde el azul casi negro, al azul marino; o del carmín penetrante hasta el rosa más puro, pasando por rosa mexicano. Haría falta ahondar en ésta práctica para obtener un catálogo de plantas tintóreas de la región y el registro de saberes en relación a una paleta de colores propios, trabajo que he dejado para la posterioridad, debido a su complejidad y su necesario abordaje desde la multidisciplina.

El añil o índigo, color que se obtiene del jiquilite, que es una planta del género *indigofera*, también se conoce como índigo. Se hace una pasta colorante que se obtiene del macerado y fermento de tallos y hojas de dicha planta. El proceso se lleva a cabo mediante una tecnología y conocimiento particular de la zona del Istmo de Tehuantepec, en específico Niltepec, comunidad zoque que se encuentra entre el límite de los estados de Chiapas y Oaxaca.¹⁶⁸

...en el lugar donde se encuentre la mayor diversidad de una especie cultivada será el lugar de su origen agrícola, su hibridación y su difusión. Así, determinó que México es el país en donde se originaron y difundieron las *indigoferas* americanas, y a nivel geográfico, encontró que Guerrero -con diez especies- sería la zona originaria por tener el mayor número de ellas, con rutas probables de dispersión hacia Michoacán (ocho especies), estado de México y Morelos (siete especies) y Oaxaca (nueve especies). (Turok, 1996)

Sin embargo, para los artesanos de Hueyapan la obtención de este tinte únicamente es posible a través del comercio: 1kg de añil ronda entre los \$1,500.00 y \$2,000.00 pesos (MN); mientras la grana cochinilla o *Tlapanochestli* (*Dactylopius coccus Costa*), es un insecto parásito que se hospeda en el nopal y del que se obtiene un tinte rojo y sus tonalidades derivadas. También responde a una tecnología específica para su obtención, cuestión que no ha sido posible replicar en el municipio a pesar de varios intentos. En la actualidad, *Mujeres conservando raíces* es el único grupo artesanal que posee un invernadero en donde han obtenido con relativo éxito la reproducción de grana cochinilla, ya que su cultivo “requiere de ciertas condiciones ambientales, debido a la alta sensibilidad del insecto. Idealmente debe

¹⁶⁸ Véase: <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/xiuhquilitl-tinte-que-mexico-dio-al-mundo> (Consulado en: Enero, 2020)

buscarse una temperatura media de cerca de 20 °C, una humedad relativa de 40% y sobre todo muy baja precipitación pluvial, ya que las lluvias “lavan” o desprenden la cochinilla” (Vela, 2018). Debido a las condiciones climáticas del municipio la “cosecha” de este “bicho”, resulta escasa y de menor calidad, por lo que se continúa comprando a productores de los Valles Centrales del estado de Oaxaca. En la actualidad 1kg de grana cochinilla se compra en alrededor de \$3,500.00 y \$2,800.00 pesos (MN).

De la tierra se obtiene el *calxocotl* o alumbre, un tipo de sulfato triple compuesto por un metal trivalente y uno monovalente. El de mayor consumo es el alumbre de potasio o potásico, cuyo principal yacimiento se encuentra en el municipio de Santa Cruz de Jueventino Rosas, en el Estado de Guanajuato. Esta piedra se usa como mordiente o fijador en el proceso de teñido, de igual forma las artesanas lo consiguen mediante el comercio. Muchas veces, quien les vende la lana también les ofrece el alumbre, el precio de 1kg de alumbre ronda entre los \$50.00 y \$80.00 pesos (MN), y se compra una cantidad más o menos considerable, ya que rinde mucho. Otra de las tierras utilizadas es el tequesquite o tequixquitl, una sal mineral de tono café que está compuesta por bicarbonato de sodio, cloruro de sodio, carbonato de potasio, sulfato de sodio y arcilla. Esta tierra se puede conseguir como polvo en cualquier tienda del pueblo, su precio ronda entre los \$10.00 y \$20.00 (MN) pesos por 500gr., y también se utiliza como mordiente cuando se tiñe con nogal o musgo.

Por último se encuentra la lana. Antiguamente este material se producía en el mismo pueblo, porque sus pobladores estaban dedicados al pastoreo; pero con el paso del tiempo se fue cambiando de actividad y se le dio menos importancia a la agricultura. Esto provocó que el proceso de trasquilado, cardado e hilado de la lana se viera reemplazado por su adquisición con proveedores del estado de Tlaxcala. Son pocas las mujeres del municipio que aún realizan esta tarea, por lo regular son quienes viven en la periferia de la cabecera municipal y conservan algunas cabezas de ganado. Son ellas quienes realizan el *Ichkaximalis*¹⁶⁹ (trasquilado de borrego), para después lavar la lana con tequesquite y amole, de esta forma se quitan algunas impurezas. A continuación se realiza el *Tojmi Witekilis* (golpeado de lana), que consiste en golpear con una vara a la lana previamente lavada y seca para quitarle el exceso de amole al mismo tiempo que se suaviza.

¹⁶⁹ Agradezco de forma especial al profesor Lorenzo, cronista del municipio, por su instrucción y paciencia para explicar y construir este apartado y por su asesoramiento sobre las formas de nombrar procesos y herramientas en náhuatl. Sin su apoyo la construcción de este apartado no tendría el mismo sentido.

Luego lleva a cabo el proceso de *tapochinalis* (ablandar), esto es masajear con los dedos la lana al mismo tiempo que se le quitan las impurezas o basurillas para seguir con el *takaloxwilis* (cardado) con ayuda de los *kaloxme* (cardador), que son unos cepillos de aproximadamente 25x25cm con pelos de alambre, dejando capas que se superponen. Una vez cepillado, se procede al *tatsawalis* (hilado). En la antigüedad se utilizaba el *malakatl* o malacate, una piedra que a modo de pirinola se hacía girar sobre una base; la lana se empieza a estirar y simultáneamente se va retorciendo y enredando hasta formar un *tojmikochipi* (molote). En el presente se utilizan usos de madera o improvisados con ruedas y sistemas de bicicleta que aceleran el proceso, aunque la mayoría de la lana se compra en rollos de hilo de distintos grosores a productores de lana de Tlaxcala, principalmente de Santa Ana Chiautempan y Tlaxco. Éstos se venden en las tiendas de productos para artesanos o en los “telares”, que son negocios como el de Claudio o *telares Luna*, en los que se dedican a crear lienzos de distintas calidades, como el entramado fino, que se elabora con mayor cantidad de hilos y más delgados, lo que da como resultado una tela mucho más suave y con un punto más cerrado; o el entramado estándar que se realiza con la cantidad y grosor común de hilo de lana. Al ser fabricantes y poseedores de telares de piso, su principal función es surtir a los grupos de bordadoras lienzos en lana, acrilán o acrilan y lana, listos para bordar. Existen también algunos telares independientes, pero no se encuentran en el primer cuadro de la ciudad.

...el trabajo es generalmente por encargo; no dan facturas y cuando lo hacen, son del talonario de algún familiar o amigo, rara vez están inscritos en Hacienda; tampoco pertenecen a asociaciones gremiales y casi nunca se inscriben en cámaras industriales o empresariales; no hay administración del trabajo fuera de un reparto elemental de tareas según las especialidades del taller. (Novelo, V. 2008:118)

En este punto es necesario precisar que, en cuanto a los talleres de telares, existen diversas formas de distribución del trabajo. Tomaré como ejemplo el taller de Claudio, los *Telares Luna* y un taller independiente. La constitución de los tres es similar, pues iniciaron como negocio familiar. Por lo regular se mantienen con uno o dos telares en los que elaboran el lienzo estándar para surtir a artesanas. Cuando la demanda de piezas aumenta, entonces

alguien de la familia que se mantenía como aprendiz —por lo general el hijo mayor—¹⁷⁰ empieza a manejar los telares, mientras quien se encuentra al frente del negocio, por lo general el “jefe de familia”, se encarga de realizar las diligencias necesarias para que no exista el desabasto de hilos, además de mantener surtida la tienda.

Las diferencias entre estos tres tipos de negocio se hacen presentes al crecer la demanda. Quien es propietario de un telar, pero que no cuenta con la posibilidad de comprar más o de tener un local en el centro de la población, cuenta con menos posibilidades de crecimiento, su fuerza de trabajo se limita a la propia familia y su producción es menor. Estos talleres terminan por producir lienzos de acrilan.

En cambio, tanto Claudio como *Telares Luna* cuentan con un local independiente a su vivienda, espacio que han acondicionado para únicamente montar los telares y dedicarse a la elaboración de lienzos. A diferencia de la familia Luna, Claudio, que ha crecido poco a poco, mantiene tres telares y pocos empleados que son jóvenes aprendices del uso de telares otros saberes como el teñido, montado y el hilado. Claudio mantiene la idea de crecer su negocio al mismo tiempo que capacita a otros por esto, como lo mencioné en apartados anteriores, se ha inscrito al programa del Gobierno Federal, “Jóvenes construyendo el futuro”, con el cual ha podido emplear a unos cuantos interesados en el trabajo textil.

Por otro lado, la Familia Luna se mantiene como una de las principales productoras de lienzos. Han acondicionado una casa de dos pisos en la que tienen una cantidad considerable de telares en los que distribuyen la producción en textiles de acrilan y telas de lana. La familia es quien administra el negocio y emplean a otros para que manipulen los telares, son ellos quienes mantienen la mayor producción de lienzos así como la venta de rollos de lana, hilos sintéticos y de teñido natural, entre otros materiales necesarios para los artesanos.

¹⁷⁰ He de mencionar que el manejo de los telares suele estar a cargo de los hombres, aunque las hay, son pocas las mujeres que realizan esta labor. Esto es porque se dice que es un trabajo que implica fuerza, “si uno no jala con fuerza el lienzo te queda todo flojo o muy abierto, mal hecho”. De igual forma, las artesanas decían que “hasta para el telar de cintura es más fácil para los hombres”, más adelante contaré a detalle el por qué.

3.4.2 Saberes, técnica y herencias

Cada grupo artesanal mantiene sus propias dinámicas de trabajo y organización. Como he mencionado antes, usualmente una o dos artesanas pertenecen a la *Tamachij*, al mismo tiempo que tienen su propio grupo, lo cual les permite tener acceso a la información que se comparte en el *Tamachij*, como es la impartición de cursos, convocatorias a concursos, apoyos o capacitaciones, así como la posibilidad de comprar de manera mucho más barata la grana y el añil.

Por ahora sólo me centraré en el registro que hice sobre el trabajo de *Sitaltsin* y en especial, al trabajo que realiza Beti, ya que es con quien compartí mayor cantidad de tiempo. Así mismo, debido a las cuestiones de movilidad y tiempo, no me fue posible hacer un registro cuidadoso y meticulado del proceso de teñido, el cual considero que es uno de los trabajos que implica un seguimiento y documentación detallada, como lo es el bordado.

Estos saberes son fruto de la habilidad, destreza, creatividad e inteligencia de las artesanas, su transmisión no implica ningún manual, capacitación o curso que se pueda adquirir. El conocimiento de esta mezcla de saberes mantiene una profunda relación histórica y cotidiana con el “ser de Hueyapan” con estar ahí, pues se aprende haciendo; el conocimiento se adquiere con la práctica, la paciencia, la observación y el desarrollo de habilidades que requieren tiempo, cabeza, sentido y sentimiento, así como el acondicionamiento del cuerpo, que es lo que hace posible el desarrollo de una tecnología tan compleja e infinita como el tejido y el bordado.

La legitimación del saber se ejerce y asume gracias al reconocimiento del grupo; son ellas quienes evalúan las habilidades de quien borda, aunque la opinión de las ancianas es la que se valora más. Así se establecen categorías acordes a la destreza de cada una de las artesanas, unas son buenas bordando punto de cruz; otras, puntada antigua y algunas hábiles para el *tayekailpilis* o amarre de punta, de chales y *quechquémetl*. De esta manera se distribuye e intercambia el trabajo, pues el conocimiento sobre la destreza de cada persona hace posible la administración de labores cuando existe una sobrecarga o cuando hay que cumplir con un pedido.

Es que ahorita Lila nos trae corriendo, y como tenemos también que hacer otros pedidos, yo les doy a unas compañeras a que borden los mandiles mientras yo hago estas blusas de labores.

Y a mi sobrina le digo, ¿quieres trabajo? Ayúdame con las puntas de chales, que es lo que menos a mí me gusta, así sirve que ella aprende. No, pero es que ella no está en el grupo, pero así le hacemos las compañeras... hay veces que hay mucho trabajo y entonces, si alguien en nuestras familias ya sabemos que sabe o está aprendiendo, pero ya vemos que lo hace bien, pues le decimos que nos ayude aunque no sea del grupo. Porque a nosotros nos gusta tener a tiempo [para] lo que quedamos de entregar” (Beti, comunicación personal, 2018).

No obstante, todas conocen, o tienen el deber de conocer, el proceso de teñido así como de participar en él o de pedir a otras que les enseñen. Saber teñir implica tener otra fuente de ingreso alterna al tejido, así como el despliegue de una serie de conocimientos manuales y técnicos, pero también saber sobre plantas, tiempos y medidas, entre otros aspectos a tomar en cuenta. Cada planta implica un proceso específico, ya que algunas necesitan fermentarse para “sacar el tinte” o bien, recibir cierto número de “baños” para alcanzar alguna tonalidad. Este cúmulo de conocimientos resulta en procesos químicos en los que el conocimiento académico queda desplazado por la práctica, la prueba y error, así como a la memoria. A esto habría que sumarle el desgaste físico de dicha labor.¹⁷¹

Este trabajo se suele hacer de manera privada. Cada artesana, con ayuda de su familia, utiliza un día entero para realizar el proceso de teñido (lo que implica una sub-rama en el mapa de procesos del trabajo textil con actores, procesos y dinámicas propias), previo preparado de los fermentos. Desde temprano se escucha el crujir de los maderos que se consumen en el fogón, el trajín de palanganas de aluminio, el vertedero de agua y el humo, como una constante a lo largo de todo el proceso.

Una vez concluido el teñido, cuando las artesanas llegan a reunirse en grupo, cada una muestra las madejas con los colores que pintó y los intercambia, ya sea por trabajo, por otros hilos o los vende entre las mismas artesanas del grupo. Saber teñir y además, saber crear colores únicos o tonalidades llamativas, le otorga un valor especial a la integrante del grupo.

Podríamos decir que esta serie de saberes, junto con la adecuación del cuerpo e implementación de herramientas para la ejecución de la labor textil, han construido un sistema tecnológico-simbólico-comunitario específico del contexto, en el cual conocimiento

¹⁷¹ El proceso de teñido implica el uso de agua caliente, por lo cual es necesario el uso de un fogón. Este proceso se hace en el traspatio de las viviendas donde se prende una hoguera con leña, pocas son las artesanas que tienen estufas industriales de gas o fogones alternativos. Debido a la cantidad de hilos o lienzos a teñir, es necesario usar palanganas grandes con las que sumergir por completo los lienzos. Ojos y pulmones se sacrifican durante el trabajo de teñido, pues el humo de la leña constantemente hace que ardan los ojos, se estornude continuamente o se tengan problemas para respirar.

se cimienta y ejecuta a través del cuerpo, y no, como en el caso de las diseñadoras, mediante un espacio, herramientas y artefactos delimitados.

En este sentido y sumado a lo propuesto por Lemonnier (1992), quien piensa que desde la perspectiva de la cultura material se ignora la acción física de las tecnologías en el mundo material; existen aspectos simbólicos que involucran decisiones arbitrarias o técnicas, acciones físicas, entre otros componentes de un sistema simbólico mucho más amplio. La presencia de características tecnológicas se transforma en simbolismo o parte de un sistema de símbolos. Así, la labor textil entendida como un sistema, se convierte en un lenguaje transmisible, en tanto su ejecución se ejerce bajo un contexto específico en donde quienes participan de él son portadores de una memoria corporal y simbólica que los convierte en receptores naturales de dicho sistema. Es decir, por más que yo, cualquier otro investigador, diseñador o curioso, intente durante meses o años aprender la labor textil que se desempeña en Hueyapan, no será posible entender ni poseer la técnica, destreza, conocimiento y ejecución de saberes en el mismo nivel, sentido e implicación que quienes desde la infancia se ven envueltos en el entramado que implica el sistema del trabajo textil en Hueyapan.

3.4.3 El cuerpo es el taller, técnica, habilidad y saberes colectivos

Desde que amanece hasta que termina el día, el trabajo textil se combina con las labores diarias, como el cuidado de los hijos, la casa y la elaboración de alimentos. Mujeres que cruzan de un lado a otro, por el parque cuando van a recoger a los niños a la escuela, o que simplemente pasan tiempo en casa suelen llevar consigo una prenda en proceso, cada “tiempo muerto” es una oportunidad para bordar.

Comenzar una pieza implica un proceso individual para cada una de las artesanas, pues son ellas las que eligen la prenda que desean realizar. Pero si la demanda de trabajo es mayor o la necesidad de tener ingresos urgentes, las artesanas pueden hacer entre dos y tres piezas en el mismo periodo de tiempo.

A continuación se eligen las combinaciones de colores y la distribución de los bordados en cada una de las piezas. Esto implica una serie de procesos mentales y de memoria pues, aunque las artesanas cuentan con un dechado, en realidad sirve como catálogo para mostrarles a las diseñadoras la variedad de puntadas, diseños e íconos que saben hacer, aunque todo este conocimiento se almacena en la memoria personal y colectiva.

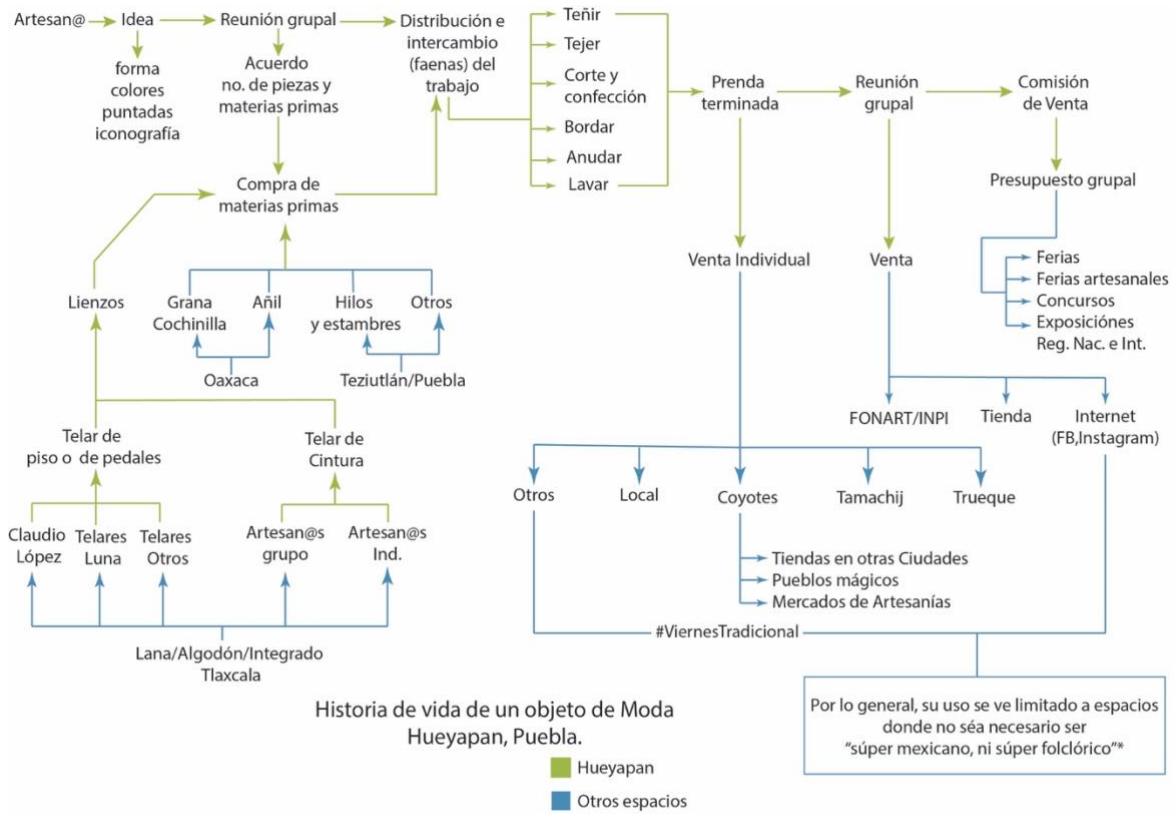
Una vez elegida la puntada, los colores y la distribución, se comienza a bordar. En este trabajo los ojos van de por medio, la mirada se entrega por completo a contar los hilos y no perder de vista el ritmo, la simetría y la dirección de los hilos. Esta fase dura el tiempo que sea necesario y puede hacerse con la luz del sol o bajo la luz de algún foco. La pieza en construcción acompaña a la artesana en su día a día hasta que se concluye, esto le da un humor especial a la prenda, ya que se convierte en un artefacto que posee una memoria olfativa, que en su acervo alberga notas de humo, hierbas, sudor y demás olores que dan cuenta de los contextos y escenarios por los que deambula el objeto. Es por esto que las diseñadoras piden que la prenda se trabaje en un espacio (taller), pues “a los clientes, no les gusta tener piezas que ya hayan sido usadas o paseadas, razón por la cual las artesanas guardan en bolsas de plástico las prendas “especiales” y una vez terminadas se llevan a la lavandería para ser entregadas limpias y “nuevas”.

Cuenta Beti que hace diez años, cuando empezaron a llegar las diseñadoras y las asociaciones a dar talleres, no sabían cuánto o cómo cobrar por su trabajo. Así que en los cursos impartidos por las ONG's y las diseñadoras les pusieron a medir el tiempo que tardaban en hacer una pieza, para después estandarizar un precio por hora de trabajo. Actualmente las artesanas cobran \$15.00 pesos (MN) por hora de trabajo, a esto se le suma el costo de la materia prima y a veces un % 15 de viáticos, lo que da un total por cada una de las piezas a lo cual se les aumenta el precio que la diseñadora o el revendedor considera. Cabe señalar que el cobro de trabajo se ha estandarizado en el municipio.

Pero sucede que la medida del tiempo resulta algo inverosímil ya que bordar es una actividad que se hace, como ya lo he mencionado antes, durante todo el día. Es por esto que difícilmente se puede segmentar el tiempo de trabajo por horas, o delimitarlo a un espacio específico. Además, el trabajo no puede reducirse al bordado, para pues llegar a esta etapa es necesario hacer todo un trayecto de pasos previos. Así, el cuerpo termina por convertirse en el taller en donde se concentran saberes, herramientas, conocimientos y habilidades que hacen posible una producción constante e ilimitada de objetos textiles. El cuerpo de las artesanas se ha conducido y formado en torno a la labor textil desde generaciones atrás, basta con tener una silla, sillón o soporte cercano a una fuente de luz donde se pueda bordar, o bien utilizar cualquier tiempo libre para continuar el bordado o anudado de puntas.

Si bien las diseñadoras han mostrado un interés mayor en el proceso de creación de las artesanías, resulta difícil comprender del todo las formas en las que funciona esta producción. Por ello organizan talleres o jornadas de tres a cuatro días en las que se intercambian perspectivas y formas de entender el trabajo. Pienso que esto no resulta suficiente, pues en poco tiempo resulta difícil comprender y experimentar de forma consciente las implicaciones que resguarda el trabajo artesanal que, más allá de ser meramente laborales, se entrecruzan realidades sociales, problemáticas y condiciones económicas, políticas y de género. Es ahí donde podría suponerse que radica una de las principales diferencias entre el trabajo concebido dentro de un taller y el que se realiza en un contexto artesanal, donde el primero no implica la omisión de una labor manual o artesanal, pero sí de condiciones distintas que permiten mirar al trabajo desde una perspectiva distante y diferente (medible) al trabajo que se lleva a cabo al interior de una comunidad.

Frente al escenario de consumo en el que nos vemos inmersos, resulta difícil cuantificar y agregar un valor monetario al trabajo implicado en la elaboración de una pieza textil que contiene una carga y memoria histórica, social, simbólica, emocional, de afectos y humores que trascienden años de conocimiento compartido. Finalmente, el mundo del artesano termina de construirse, entenderse e interpretarse con dos jornadas de trabajo de campo; es necesario integrarse para poder trazar una ruta posible que permita una colaboración equitativa y prudente entre artesanos y diseñadores. Mantenerlos como mundos separados limita la expresión misma del trabajo creativo y manual, que más allá de complementarse, fomenta el crecimiento individual y colectivo.



*Fátima Álvarez, Dir. de Impacto para Someone somewhere en entrevista con Ricardo Salas.

Gráfica 6 Historia de vida de un objeto de moda de la comunidad de Hueyapan, Puebla.

Capítulo IV. El mundo del consumidor

La ropa habla de nuestra autobiografía porque no camina sola por la calle, va con un cuerpo, lo viste, lo envuelve, lo toca y forma un conjunto con éste.

Pía Montalva

Desde su origen, los escaparates han sido la ventana perfecta para adentrarse a un mundo del cual sólo seremos parte si adquirimos algún objeto de aquellos que se muestran en las vitrinas. Según Morgan (2011:11-13) En la década de 1840, gracias a la aparición de una nueva tecnología que permitía la fabricación de lunas de vidrio de gran tamaño, los almacenes pudieron llevar el arte del escaparatismo a un nivel superior al utilizar sus grandes escaparates como escenarios. Fue *Aristide de Boucicaut* quien tuvo la idea de crear almacenes donde se vendiera todo tipo de artículos y, al mismo tiempo, todo tipo de gente pudiera pasear libremente en esta “ciudad dentro de la ciudad”.

Pronto, boutiques, tiendas y almacenes terminaron por convertirse en recintos y templos de consumo, donde el involucramiento de artistas y diseñadores influyeron de manera directa en la presentación e imagen de los objetos cuya estética terminaba por persuadir a los consumidores, vendiendo fragmentos ilusorios que hicieran al consumidor sentirse parte de un grupo, una élite, un sector o un sueño. Pronto, el arte del escaparatismo, terminó por profesionalizarse, quedando a cargo del “*visual merchandiser*” cuya función se enfocó en mantener un concepto estético dentro de la tienda o almacén, además de comunicar al público un mensaje a través de los escaparates y de la exposición y la organización de artículos en el interior del establecimiento (Op.cit.2011:15).

No obstante, el resultado de esta comunicación entre objeto y consumidor, ha permitido construir una dialéctica entre deseo, placer, lujo, arte, gusto y consumo. Características que complementan la identidad de una marca o diseñador, pero también establecen señales para los consumidores, ya que esta dinámica permite que el consumidor

ocupe un lugar preponderante en la definición de buen/mal gusto, de lo bueno/malo por consumir, entre otros marcadores que se tornan colectivos y que terminarán por definir la permanencia o extinción de una marca o un producto.

Lo mismo ocurre con las calificaciones de <<artístico>> y de <<alta>> o <<baja connotación cultural>> de un producto: esta apreciación es relativa al usuario y una comunidad específica, y por lo mismo, está vinculada a la permanencia de sus gustos, la dinámica de sus cambios y las respectivas valoraciones subjetivas (Martín Juez, F. 2002:43).

En este sentido, considero relevante tomar en cuenta para esta investigación, por un lado, el papel que los consumidores juegan en torno a los consumos tanto de indumentaria tradicional como de objetos de Moda. Por otra parte, las atmósferas e imaginarios físicos y virtuales que este tipo de tiendas, marcas, plataformas y diseñadores se han ido tejiendo hasta transformarse en un discurso, en el que subyace lo “hecho con las manos y el corazón”, lo sustentable y sostenible, las “técnicas ancestrales”, “el comercio justo” y el refinamiento de lo “folclórico” como algunos marcadores que, como carta de presentación, han construido una atmósfera exclusiva para los consumos y exhibición de éste tipo de objetos dentro de un nicho específico de mercado que responde a una clase, capacidad económica y capital cultural determinado.

Cuando mis socios y yo viajábamos a estas comunidades, siempre comprábamos cosas, y regresábamos y nos dábamos cuenta que siempre se quedaban en nuestro cajón, y lo usábamos para ir de turistas a Teotihuacán o cuando íbamos a Xochimilco, o así. Porque son cortes que no van de acuerdo a tu vida cotidiana, que no puedes ir a trabajar así, son telas de mala calidad quizá, que si levantas el brazo se te va a abrir, etcétera. Eso hace que la pieza se quede en una sola adquisición. Nosotros dijimos, si lo metemos en productos mucho más comerciales, que puedas usar en tu día a día, sin necesidad de ser súper mexicano, ni súper folclórico (lo cual está increíble, no tenemos nada contra eso), pero creemos que la única manera de, en verdad, solucionar el problema de la pobreza en este sector, es haciendo que la artesanía se vuelva parte del día a día, ¿no?, y que se cree todo un, como sector en torno a ella. (Fátima Álvarez, Co-fundadora y Directora de impacto para *Someone Somewhere*)

Si bien, a lo largo de esta investigación hemos recorrido parte del camino y proceso del que son sujetos los objetos¹⁷², cada escenario deja una huella o transformación particular en el

¹⁷² Véase: Anexos (Gráficas 2, 3 y 4)

objeto, pero es aquí, en el mundo del consumidor, donde es posible ver el resultado, la forma en la que el sujeto (consumidor) interactúa con el objeto (prenda de moda). La intención es ilustrar y exponer la diversidad de discursos, espacios y escaparates; tanto físicos como digitales. Por otra parte, es importante aclarar que este apartado se creó con la intención de complementar la información que se presenta en el mundo del diseñador y del artesano, y que seguramente es necesario ampliar su profundidad, pero dadas las limitantes de tiempo para los procesos académicos y de titulación, esto deberá retomarse a futuro.

Empezaremos por describir las atmósferas físicas de los escaparates y puntos de venta. Como ejemplo, tomaré las boutiques de Carla Fernández ubicadas en la Colonia Roma y en el Centro Histórico de la Ciudad de México, además de la recién inaugurada *Flagship Store* en la Colonia Juárez. Así mismo, resulta inevitable hablar de la atmósfera gráfico-visual que rodea a la marca y por ende, a sus materiales, tangibles e intangibles. Después hablaré un poco de otros espacios y marcas que permitirán hacer más evidente el contraste entre las “diseñadoras A” y “diseñadoras B”. Entre estos lugares destaca la *Boutique Artifica*, ubicada dentro de una casa bazar en la Ciudad de México; y la tienda de *Someone Somewhere* en el centro comercial Santa Fé. Respecto a los espacios de venta digitales hablaré sobre el de *Entretejiendo voces* y *MyM Orgánics*. Finalmente describiré brevemente los espacios de comercialización que tienen de forma directa las artesanas de Hueyapan. Cabe aclarar que la información de esta sección la he complementado con datos recopilados en un formulario que titulé: “Consumos. Entre lo etnofashion y la Moda echa en México.” encuesta que se realizó a través de la plataforma de *Google*,¹⁷³ y se difundió a través de redes sociales. Este instrumento sirvió para sondear a consumidores de indumentaria tradicional y *etnofashion*, y estuvo compuesta por preguntas abiertas y cerradas. Se adjuntan también algunas gráficas, resultado de este ejercicio.

¹⁷³ La liga del formulario aún se encuentra activa, se puede consultar en: https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSeYaJ4V-D-9wRCHly5sN1Uo69htdLMKA3p0dfWo_jEMhDBFAw/viewform?usp=sf_link

Una vez finalizada la recolección de datos, me comprometí a informar a los participantes de los resultados obtenidos. Anexo en la parte final de este documento gráficas correspondientes.

4.1 Consumidores, entre el #ViernesTradicional y la Moda consciente

El movimiento #ViernesTradicional surge en el año 2014. Esta iniciativa nace en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México y está inspirada en el movimiento Viernes Casual¹⁷⁴ que se formó en los años 90 en Estados Unidos. El objetivo principal de #ViernesTradicional es promover el conocimiento, apreciación, uso y consumo de prendas hechas por artesanas mexicanas.¹⁷⁵ A su vez, esta iniciativa fue impulsada por Impacto,¹⁷⁶ una ONG establecida en Chiapas que colabora en beneficio de comunidades productoras de café, moringa y productos textiles.

Por su parte, *Instagram* es una red social y aplicación creada en 2010¹⁷⁷ para *Iphone*, y en su versión *Android* existe desde 2012. En esta plataforma los usuarios pueden subir fotografías, imágenes y videos, además de contar con la facultad de agregarles efectos y marcos. Una característica distintiva de la aplicación es que da una forma cuadrada a las fotografías en honor a la cámara *Kodak Instamatic* y las *Polaroid*, contrastando con la relación de aspecto 16:9 y 4:3 que actualmente usan la mayoría de las cámaras de teléfonos móviles. Hoy en día, las fotos pueden tener un formato horizontal y vertical sin el uso de bordes blancos, aunque éstas son recortadas parcialmente. Así mismo, se puede crear una serie de fotografías múltiples o carrete en un mismo *post*. Además de subir videos de corta duración, existe la posibilidad de utilizar un medio alterno de comunicación privado dentro de la misma plataforma, llamado *Instagram Direct*. El potencial, expansión y mejora constante de esta plataforma ha permitido que se desarrollen nuevas formas de promocionar objetos, servicios y construir un nuevo espacio publicitario, de estrategia mercantil y de exhibición de mercancías. Al mismo tiempo, es posible compartir datos entre otras aplicaciones, como: *Facebook*, *Tumblr*, *Flickr* y *Twitter* ampliando la multi-presencia dentro de la web.

¹⁷⁴ A su vez, este movimiento tiene sus orígenes en el *Aloha Friday*, que se desarrolló en el Este de California. Debe su nombre al uso y popularización de la camisa floreada hawaiana. Consiste en dejar a un lado la formalidad y relajar el código de vestimenta en las oficinas.

¹⁷⁵ Tomado de la sección: Qué es #ViernesTradicional, En: #ViernesTradicional página web. [En Línea]: <http://viernes-tradicional.impacto.org.mx/que-es-viernes-tradicional/> (2017).

¹⁷⁶ Véase: <http://impacto.org.mx>

¹⁷⁷ Creada en San Francisco, California, por Kevin Systrom y Mike Krieger. En 2012 fue comprada por Facebook, actualmente cuenta con mil millones de usuarios.

Según la medición de *Tag Sleuth*,¹⁷⁸ la cantidad de publicaciones que utilizan el *hashtag* #ViernesTradicional corresponde a 223 y al *hashtag* #viernestradicional 300. Desde el inicio del movimiento, hasta la fecha, se han registrado en *Instagram* 28,841 publicaciones que utilizan dicho *hashtag*. Aparentemente existe una creciente circulación de publicaciones, no obstante el perfil @viernestradicional¹⁷⁹ cuenta únicamente con 39 publicaciones y 187 seguidores, son pocos considerando la cantidad de usuarios que publican bajo el #ViernesTradicional. Si bien, el uso de esta plataforma permite la difusión de textiles mexicanos, también se ha sumado a la ola de *influencers* y mercadeo a través de este espacio, creando un nicho para quienes utilizan este movimiento como una herramienta para exhibir, más allá del origen de la prenda, la capacidad económica que esta implica, como un acto de distinción social. Este espacio además, se ha convertido en una especie de competencia en la que resulta más interesante exhibir, quién viste qué prendas. También se ha vuelto un pretexto para promover, mediante el uso de etiquetas¹⁸⁰, tiendas, artesanos, cooperativas o diseñadoras de la indumentaria que se utiliza en las fotografías.

A continuación haré una breve descripción de algunas de las características de la publicación de imágenes a través de esta plataforma:

1. Descripción: Por lo regular, cada imagen va acompañada de una pequeña narración en torno a la forma en la que la persona accedió a la pieza. A modo de anécdota, se adjunta una descripción de la prenda que se porta, se nombra el tipo de prenda, su origen (estado, municipio y/o región). En algunas ocasiones, también se nombra al artesano o grupo de artesanos que elaboraron dicha prenda y/u objeto, además se adhieren otros *hashtags* para acrecentar las referencias digitales.
2. *Selfie* o retrato: En gran parte de las imágenes, quienes visten la indumentaria tradicional se retratan (*selfie*) y con esto parecen buscar mostrar un equilibrio estético o una imagen “ideal” entre el contexto que rodea al usuario y al objeto; en otras

¹⁷⁸ Aplicación digital que permite realizar un conteo de publicaciones y rastreo de estas mediante el uso de “#”. La versión gratuita permite una revisión limitada. La información que aquí se presenta corresponde al periodo de agosto a septiembre de 2017.

¹⁷⁹ Véase: <https://www.instagram.com/explore/tags/viernestradicional/?hl=es>, 2017.

¹⁸⁰ Una de las nuevas funciones dentro de Instagram, es la posibilidad de etiquetar dentro de una misma imagen y sobre ella, elementos u objetos que, al tocar sobre ellos es posible ir a la página, tienda o perfil de la marca promocionada, como en su momento lo ha hecho la revista VOGUE cuando en sus páginas presenta *oufits*.

ocasiones suben fotografías sólo de los objetos; o retratos de otras personas relacionadas con la indumentaria tradicional, como artesanos, o fotos de los productores mientras elaboran la pieza.

3. **Objetos:** Dentro de las publicaciones es posible encontrar, más allá de la indumentaria tradicional, objetos complementarios que son retratados de forma individual. Tal es el caso de zapatos, bolsos, objetos decorativos, joyería y demás accesorios.
4. **Mediación:** Considero que no hay que dejar de poner atención en la postura, pose y forma en la que las personas construyen un autorretrato (autorepresentación) y un retrato (representación), pues es en el subtexto de la imagen donde yacen una serie de códigos que reflejan expectativas, adscripciones y aspiraciones mediadas por una serie de atributos y tipologías ideales¹⁸¹ que mantienen una íntima relación con la esfera occidental.
5. **Quiénes publican:** Es posible notar que la mayoría de los usuarios que publican fotografías son mujeres. Un fenómeno particular es que marcas o tiendas que se dedican a la comercialización de indumentaria tradicional también tienen cuentas propias, reconocibles por su identidad. Estos negocios también publican imágenes, no obstante contratan a “modelos” —varones y mujeres—, para ser retratados haciendo uso de la indumentaria. Por otra parte, a veces grupos de artesanos o artesanos son también retratados y publicados en los perfiles de las tiendas. Recientemente se ha acrecentado la participación de *influencers* o *bloggers* que idean looks con indumentaria tradicional, y al mismo tiempo promocionan otro tipo de productos, tiendas propias o el mismo perfil. Como ejemplo podríamos mencionar a: *@lamarietamx*, *@thevintagejesus*, *@roarboneca*, *@mexicoacolors*, entre muchos otros.

Estos elementos dan cuenta de una forma de expresión que comunica a través de un todo condensado en la imagen. Resulta interesante interpretar el meta discurso que esta serie de fotografías y sus elementos comunican. De forma preliminar encuentro tres esferas de sentido que dialogan a través de las imágenes: a) el usuario de *Instagram*, b) quien mira, comenta e

¹⁸¹ Con esto quiero hacer referencia, al hablar tipos ideales y horizontes de expectativas, con la manera en la que socialmente construimos la realidad. Véase: Berger y Luckmann (2011).

interactúa con la imagen, c) los artesanos que, figuren o no dentro de la imagen o interactúen o no con ella, se encuentran presentes a través de los objetos y de la tradición. Finalmente pareciera que el diálogo entre estas tres estructuras deja entretejido un híbrido que representa “lo tradicional”, la “identidad mexicana”, la indumentaria tradicional y su exaltación. Legitiman la pertenencia (blanqueada) a un espacio social en el cual nos construimos, identificamos y trazamos nuestros orígenes, así se construye un ideal de lo que resulta estéticamente atractivo y funcional (para el mundo virtual) en tanto a mexicanidad se refiere.

Por otra parte, tendemos a trasladar la estructura establecida en la vida real a la vida virtual, con la especial característica de que en el mundo socio-digital conviven una serie diversa y extendida de códigos múltiples que, en su mayoría, se alinean a una estructura hegemónica: la occidental. Martel (2015) opina: “por su naturaleza, internet favorece el fin de las jerarquías, la desintermediación, la descentralización, la desaparición de las legitimidades elitistas”. Yo cuestiono dicha aseveración, ya que si leemos con atención las imágenes, podremos ver que el diálogo entre la triada antes mencionada se da de manera jerárquica, intermediada, elitista y desigual.

1. Jerárquica, porque existen una serie de factores sociales, económicos y de conocimiento que limitan la participación horizontal dentro de dicho diálogo. Por un lado, solo algunas personas tienen acceso a un teléfono inteligente con una cámara de alta definición, un acceso ilimitado o extenso a una red de datos de internet (red 3G, 4G) y el conocimiento sobre técnicas de fotografía y edición de imágenes. Por otra parte, la edad y la capacidad de poseer un conocimiento en torno al uso de las aplicaciones y redes sociales implica otra desventaja en cuanto a la participación y existencia dentro del escenario virtual. De tal modo, encuentro una jerarquía que limita y regula a quien o quienes publican, además de encontrarse ligada con los siguientes puntos.
2. Intermediada. Como se había mencionado antes, la iniciativa #ViernesTradicional busca divulgar el conocimiento, apreciación, uso y consumo de prendas tradicionales, además de darle “voz” a los artesanos. ¿En verdad se les está dando voz?, ¿o simplemente se les utiliza como utilería, como objetos de escenografía, o como elementos de escaparate? Puesto que algunas tiendas de ropa utilizan la figura de los

artesanos como parte del mecanismo promocional de sus productos. Invito a la reflexión y cuestionamiento; no es lo mismo retratar al artesano o al indígena haciendo uso de su indumentaria en un contexto cotidiano, a retratar dicha indumentaria en un contexto urbano, “estético”, limpio, blanqueado.

3. Elitista. Pensemos quienes (aparte de tener acceso a un teléfono e internet) cuentan con la capacidad económica para adquirir diversidad de prendas y objetos de la indumentaria tradicional. Pensemos en los referentes de quienes han portado dicha indumentaria (miembros de la clase política, primeras damas, artistas, élites culturales e intelectuales); pensemos también, en quienes se asumen como embajadores, representantes y conocedores de la tradición textil, dejando a un lado a quienes realmente son usuarios, creadores y poseedores del conocimiento y saberes que implican dicha tradición.

Por tanto, considero que el diálogo que se establece entre quien toma la foto, quien mira e interactúa con las imágenes dentro del movimiento #viernestradicional y los artesanos resulta desigual. Si bien podría pensarse que al promover la indumentaria, se aumenta su consumo, por lo regular, quienes se ven beneficiados de manera directa son aquellos que tienen acceso al uso y manejos de redes sociales, pues sólo ellos pueden ser mencionados o etiquetados dentro de las publicaciones.

Por otra parte, ¿acaso es posible encontrarse dentro de este movimiento autorretratos de artesanos portando la indumentaria que elaboran? o en su caso, ¿devienen de un contexto indígena, dando gala de su indumentaria cotidiana?, ¿crean look combinando estas prendas y se suben en conjunto con una serie de “#” y anécdotas en torno a viajar y sorprenderse con el entorno rural y agreste? Fuera de Yalitza Aparicio y Lorena Ramírez,¹⁸² pocos son los perfiles de jóvenes indígenas y/o artesanos que por iniciativa se auto proclaman dentro de dicho movimiento. No obstante, poco a poco también se han hecho presentes en el contexto virtual, en donde sobresalen aquellos que poseen cierto conocimiento en cuanto al uso y

¹⁸² María Lorena Ramírez Hernández, es una famosa corredora *Rarámuri*. En 2017 ganó el primer lugar en el *Ultra Trail Cerro Rojo*, una carrera de larga distancia de 50Km en el estado de Chihuahua. Desde entonces ha tenido exitosas participaciones en otras competiciones alrededor del mundo: en 2018 participó como protagonista en un videoclip del cantautor uruguayo Jorge Drexler; recientemente estuvo en la portada de octubre 2019 para VOGUE México; y protagonizó el documental “Lorena la de los pies ligeros” de Juan Carlos Rulfo para la plataforma de *video streaming Netflix*.

manejo de redes, para utilizarlas como un medio alternativo de venta y promoción de su trabajo.

Pienso que la sobreexposición de la indumentaria tradicional en el contexto digital ha dado como resultado una serie de fenómenos: por un lado, la transformación, difusión y diálogo de la indumentaria tradicional mexicana en un contexto global como un aspecto positivo que promueve e incrementa el uso y consumo de este tipo de objetos. Por otra parte, surgen críticas al movimiento #ViernesTradicional en el mismo contexto digital y son sus usuarios quienes, mediante el uso de memes, exponen una crítica en torno al sesgo elitista y sectorial de dicho movimiento. Por último, se termina por fetichizar la indumentaria tradicional, ya que la representación de ésta deja de expresar y simplemente representa, tal como menciona Kitaro (2001:55) “cuando la expresión desaparece y queda sólo la representación, se pierde el significado de lo activo”.

4.2 El futuro está hecho a mano, con manos que no son las mías

Down Town Mexico (Isabel la Católica #30, Centro Histórico), La colonia Roma (Álvaro Obregón #200) y La colonia Juárez (Marsella 72), son tres escenarios donde se han establecido las boutiques de Carla Fernández. La primera se estableció en el primer piso del *Down Town México*, un inmueble histórico restaurado y administrado por *Grupo Habita*¹⁸³ que se acondicionó como Hotel Boutique. Además, cuenta con un pequeño centro comercial llamado *the Shops at Down Town*, con tiendas y restaurantes exclusivos, entre los que destacan algunas tiendas de diseño mexicano como: Fabrica Social, Mongo, Flora María, Oro de Monte Albán, Harto Diseño Mexicano, Ecobutik, Casilda Mut, y Los Bahúles de Juana Cata de Remigio Mestas.¹⁸⁴ Resulta peculiar, al caminar dentro de este complejo, la cantidad de rostros y personas extranjeras que pasean, entran y salen de las tiendas. Por lo regular, los precios de las piezas que se venden en dichos espacios resultan elevados para el gasto promedio de un mexicano. El que fuera el palacio del Conde de Miravalle durante el SXVII,

¹⁸³ Fundado en 1994 por Moisés Micha y Carlos Couturier, es una desarrolladora y administradora de Hoteles Boutique en México y Estados Unidos. En la actualidad cuentan con trece hoteles en México.

¹⁸⁴ Remigio Mestas Rivilla, originario de Yalalag Oaxaca, ha desarrollado un sistema de comercio, capacitación, difusión y rescate de la labor textil de dicho estado. A través de la venta de piezas de la más alta calidad en sus boutiques de la ciudad de Oaxaca, Ciudad de México y San Miguel de Allende, mantiene un peculiar conocimiento en torno a la tradición textil de México y fue uno de los personajes principales en la creación del Museo Textil de Oaxaca.

se ha convertido en un espacio donde el lujo y exclusividad se ostentan entre sus pasillos y patios.

La segunda boutique se encuentra sobre la Calle Álvaro Obregón en la Colonia Roma de la Ciudad de México, ubicada en la esquina que dobla hacia Monterrey y a un costado de la Avenida Insurgentes Sur. Resulta una esquina interesante, ya que esta Boutique se encuentra rodeada por otras tiendas y restaurantes de renombre, como: el restaurante *Delirio* de la chef Mónica Patiño, *Le Pain Quotidien* y la tienda de muebles de diseño Mexicano *GAI*A. El edificio es una casa porfiriana que comparte con la tienda de discos *La Roma records*. Para entrar es necesario tocar un interfon, de lo contrario no es posible abrir la puerta de acceso. Al igual que todas las tiendas de la marca, su distribución, utilería, y escenografía están inspiradas en el “pasado indígena” y en la arquitectura brutalista, movimiento impulsado en México por el arquitecto Teodoro González de León, del cual es seguidor y ejecutante Pedro Reyes, arquitecto y esposo de Carla Fernández. Otra característica es la propaganda en las pantallas dentro de la tienda, donde se muestran videos y pequeños documentales sobre el proceso de elaboración de las piezas, el origen y método de la *Raíz Cuadrada*, así como las experiencias que han tenido con distintos grupos de artesanos. Los protagonistas de estas cápsulas audiovisuales son artesanos, indígenas y los objetos de la marca.

Las tiendas de la Roma y la Colonia Juárez (de las cuales hablé a detalle en la primera parte de esta investigación) son las más grandes. En éstas es posible dar un amplio recorrido por las piezas de la diseñadora, además de tener en exhibición otros accesorios, como joyería, bolsos y zapatos, entre los que destacan las pulseras y tacones molinillo, clutches tejidos en palma fina y los tapetes de Saltillo de su última colección. Después de unas horas en la tienda, pude percatarme de que la mayoría de las personas que la visitan tienen un gusto especial por el diseño mexicano y el trabajo artesanal, y probablemente cuentan con la capacidad económica suficiente para comprar una de estas prendas, que van de los \$1,500.00 MN a los \$20,000.00 MN. Yanis es quien se encarga de las ventas en la tienda de la colonia Roma, cuenta que:



Imagen 11 Elementos decorativos en una tienda de SS

...quienes mayormente vienen a la tienda son los extranjeros, aunque también gente de otros estados. Y les llama la atención pues, primero el valor que tiene, por cuestiones de estar hechas por manos mexicanas, principalmente es eso. O sea, cuando viene una persona de fuera, o sea, un extranjero, ¿sabes? primero se sorprenden con el proceso: Es, ¿cuántos pasos tienen que llegar para que yo tenga esta prenda?. Y aparte de eso, tiene el plus de que muchas de las prendas se utilizan de diferentes formas. Entonces es la parte del diseño, que se junta con lo que es la parte del *handmade* o hecho en México. Y es lo que les jala muchísimo, es lo que dicen: ¡¿es que cómo pueden hacer que yo me ponga un vestido de seis formas diferentes?! O el Barragán, que es el clásico y el básico, de seis formas diferentes... entonces es lo que les sorprende muchísimo: la calidad y el diseño. [...] Vienen los que ya nos conocen, que ya son clientes y vienen obviamente el extranjero que viene a conocer y que por una guía en *New York Times*, o a lo mejor en otra revista internacional, nos ve y dice: tengo que pasar a esta tienda. Entonces muchos vienen y les pregunto: oye ¿ya conoces la marca? y me dicen: ¿sabes qué? Leí un poco en tal artículo, o leí un poco en internet, pero gracias a eso fue que yo vine aquí, a la tienda, a conocer más. (Yanis, comunicación personal, 2018).

A pesar de que algunas piezas se exhiben en los escaparates con vista a la calle, son pocos quienes se deciden a entrar; más bien, quienes ya son clientes, entran con toda seguridad. Los

nuevos compradores usualmente son extranjeros a quienes les causan curiosidad y atracción las prendas o bien, previamente conocieron el trabajo de Carla Fernández a través de la web. Otro de los fuertes de la marca es la venta en línea o en otras tiendas multimarca.

Tenemos diferentes tiendas en toda la República Mexicana que son multimarca, entonces nosotros hacemos como un trato con ellos, un acuerdo con ellos, en el cual se les vende por parte consigna, se seleccionan las piezas por las dos partes. A veces llega el cliente, y cuando ya tiene mucho tiempo, ya sabemos qué quiere, ya se lo vamos enviando, y nosotros tenemos el trato directo con ellos. Entonces, pueden ver por internet lo que son las piezas que hay, y por lo general lo que se hace es mandar el *lookbook* de la siguiente temporada, ven los pedidos especiales, ven: ¿sabes qué?, de todo este *lookbook* quiero cinco de esta prenda, dos de esta prenda, tres de cada talla y ya, nosotros hacemos el pedido especial, hacemos el envío y es como tenemos el trato, esperamos el pago, se hace la factura, entonces es como todo ese proceso. Tenemos dos clientes muy fuertes en Los Cabos. Son, yo creo, que los clientes más fuertes que tenemos porque piden mucho y hay temporadas en las cuales se les acaba todo en un mes. Entonces también todo depende mucho de temporadas ¿no? clásico de lo que es la temporada vacacional y esas cosas sí se ve como muy marcado. Y hay otras que a lo mejor no compran tanto pero son constantes, lo tenemos en Puebla ¿no? con otra clienta que ahí más o menos va comprando, después nos deja de comprar dos, tres, cuatro meses, y otra vez... o se cambian las piezas ¿no? Y aquí en la Ciudad de México hay pequeñas boutiques que tienen como cinco prendas cada una y se van rotando igual. ¿Ya se vendieron? ah ok, entonces te mando más... Y si no, bueno, te las cambio, vamos viendo cómo se va moviendo el producto. Fuera del país hemos hecho *pop-ups* cuando Carla viaja, cuando Carla está fuera y que tiene algún proyecto, se llega a llevar como varias prendas. Se ha llevado a Colombia, se ha llevado a Singapur, allá se hicieron las fotos y el *shooting* para lo que fue primavera-verano del 17. Y este, en Estados Unidos tenemos varios puntos de venta en diferentes museos, como *Isabella Gardner Museum*, ahí tenemos como un punto en donde se vende. Tuvimos una venta especial en Chicago, entonces son como tiendas tipo *pop-up store* y ventas especiales que se hacen allá, entonces también la más fuerte es en Santa Fe que se hace cada año. En donde se reúnen como todos los artesanos de diferentes

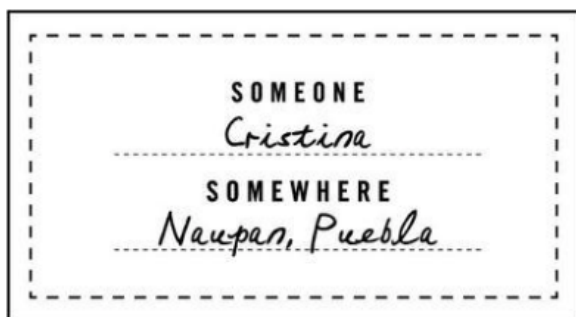
países y es *el boom* ¿no? Entonces ahí también hemos estado ya. Parece como que va a seguir año tras año ¿no?, entonces en Estados Unidos aún no tenemos tienda, pero muchos ya están de: ¡abran allá por favor! (Yanis, comunicación personal, 2018).

Con el surgimiento de una nueva colección se realiza un *Lookbook* y campañas audiovisuales que la acompañan. Éstos se exhiben en las tiendas, revistas de moda y en internet, conservan un sentido estético bastante atractivo y refinado en el cual, nuevamente, sobresalen las piezas, las fotografías y la editorial de moda, pero sobre todo, la cantidad de fotografías de los artesanos que fueron partícipes de dicha colección. Junto con sus rostros figuran sus nombres y el del colectivo al que pertenecen.

La marca se vende bajo el lema “el futuro está hecho a mano” que sigue su propio “manifiesto de la moda en resistencia” en el que la marca se asume como una empresa de *slowfashion*, sustentable, sostenible y con un compromiso social, aspecto que resulta particularmente atractivo para quienes son consumidores de la marca. De tal manera que se ha construido una atmósfera para quienes gustan de la artesanía refinada, podríamos decir, blanqueada, que al mismo tiempo vende la posibilidad de estar “ayudando” a comunidades y artesanos en desventaja o en contextos de pobreza¹⁸⁵. La marca *Someone Somewhere* sigue una estrategia similar, de la cual a continuación hablaré brevemente.

Aunque con poco tiempo de existencia, los últimos dos años *Someone Somewhere* ha crecido considerablemente. De vender playeras y gorras, ha pasado a crear una línea de prendas y productos que mezclan el diseño con técnicas de la indumentaria tradicional. Actualmente cuenta con cuatro tiendas en la Ciudad de México ubicadas en la Colonia Roma (Tabasco 262), la Condesa (Michoacán 128), San Ángel (Plaza San Jacinto) y dentro del centro comercial Santa Fé (Cuajimalpa), además de tener puntos de venta en almacenes exclusivos, como *El Palacio de Hierro*.

¹⁸⁵ Invito a visitar el anexo de este documento, donde se encuentran fotografías que intentan hacer un comparativo entre el tipo de catálogos que estas marcas de moda producen para sus clientes y los materiales que a modo de “servicio social” produjeron para las artesanas.



Someone
Es por los artesanos que hacen cada producto

Somewhere
Es por las comunidades en las que crean

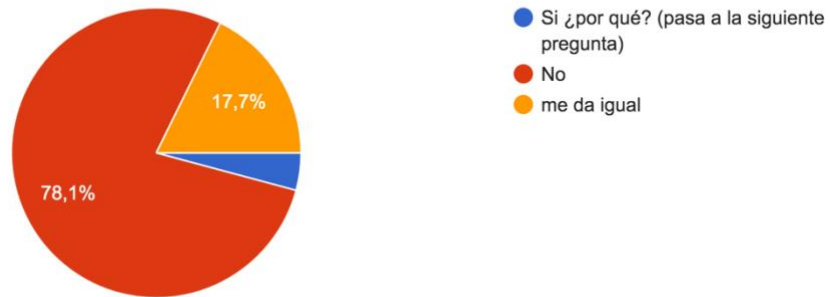
Imagen 12 Ejemplo de las etiquetas de Someone Somewhere

Las boutiques hacen referencia a los procesos de diseño ecológico en las cuales destaca el mobiliario de madera reciclada que se mezcla con estructuras metálicas, aspecto que contrasta con el colorido de las prendas. Se exhiben portarretratos que enmarcan fotografías de artesanos que realizaron algunos elementos de las prendas y objetos que se venden en dicho lugar. Las etiquetas, igual que en el caso de Carla Fernández, mencionan la técnica, origen y elaboración de la prenda.

Según el sondeo, a quienes consumen este tipo de prendas les resulta atractiva esta leyenda porque “son artesanales y, en teoría, tienen un origen socialmente responsable”; “están mejor cortadas por talla y las telas son más finas”; “la ropa tiene mejor *estructura*, por ejemplo, marca la cintura”; “la ropa de los artesanos es más bonita y barata, pero es muy genérica (Unitalla) y no tiene cintura, por lo mismo que así está diseñada.” En conclusión, el refinamiento de la indumentaria tradicional permite que se ajuste al contexto y cánones de la moda occidental, otorgando un atractivo que permite el uso de este tipo de prendas en contextos cotidianos, dentro y fuera de la ciudad. En contraste, al preguntar a los consumidores, acerca de los lugares, situaciones y/o contextos en los cuales no utilizaría indumentaria tradicional, algunos respondieron lo siguiente:

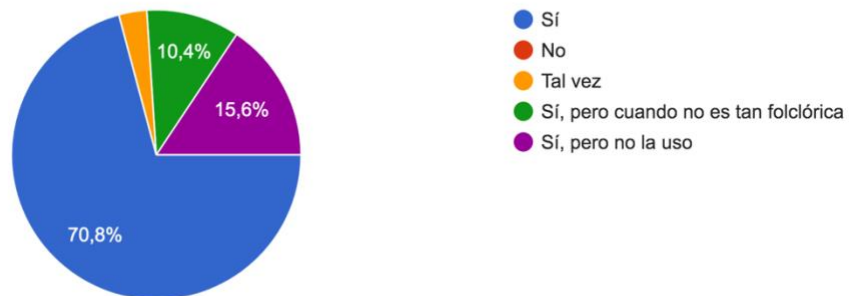
“En eventos formales”; “en entrevistas de trabajo”; “en el antro”; “en cuestiones muy serias”; “probablemente no la usaría en lugares como Polanco, porque el uso en esos lugares se permite solo cuando no tienes rasgos autóctonos”.

Prefiero éste tipo de prendas a las tradicionales
96 respuestas



Gráfica 7 Muestra de la encuesta: Consumos. Entre lo etnofashion y la moda hecha en México

¿Te gusta la ropa tradicional, típica, o artesanal?
96 respuestas



Gráfica 8 Muestra de la encuesta: Consumos. Entre lo etnofashion y la moda hecha en México.

Me parece interesante pensar que para algunos las prendas tradicionales continúan siendo demasiado “mexicanas” o “folklóricas”, es decir, pareciera que al usarlas se refuerzan estereotipos negativos en torno a lo “mexicano”, lo “indígena”, lo “tradicional”, que sale de las categorías de lo “formal”, lo “adecuado o fino”, aspectos en los que sí se enmarcan las prendas de diseño y las de la moda occidental. No obstante, se sigue exponiendo al artesano en *lookbooks* acompañados por toda una producción audiovisual expuesta dentro y fuera de las tiendas, así que esta imagen parece ser un recurso explotable que permite promover la marca a través de la romantización de la pobreza, el pasado indígena y el comercio justo. Cabe aclarar que tanto las boutiques de Carla Fernández, como las de *Someone Somewhere*, responden a la categoría que yo he denominado *diseñadoras A*, a quienes me refiero como

aquellas que se encuentran dentro de un contexto de mayor ventaja económica y social, en contraste con las *diseñadoras B*, que no cuentan con los mismos medios, oportunidades, contextos y privilegios, lo que las orilla a coordinar una estrategia diferente en cuanto a la promoción y ventas.



Imagen 13 Escaparate en una tienda SS

4.3 Bazares, espacios digitales y alternativos.

Aunque a las *diseñadoras B* les resulta difícil montar una tienda o contar con el personal suficiente para desarrollar una estrategia comercial que crezca a la par de los puntos de venta y boutiques, han surgido espacios de alta y mediana categoría a los cuales se puede acceder en bazares, tiendas y ferias de diseño itinerantes que permiten la exhibición y comercialización de objetos y prendas de diseño local.

Existe una diversidad de contextos en los que se dan este tipo de eventos, que van desde espacios de lujo como LAGO, un consorcio formado por los curadores de diseño Alessandro Cerutti y Gina Barrios¹⁸⁶ que, según su sitio en internet,¹⁸⁷ se encarga de “impulsar el diseño latinoamericano en México y el mundo a través de cuatro proyectos” entre los que se encuentran: *Tienda LAGO*, ubicada en la Av. Masaryk en la zona de Polanco de la Ciudad de México; *Púrpura patula*, joyería de diseño inspirada en México; *Corner LAGuito* que es una línea de prendas y objetos de diseño para bebés y niños dentro

¹⁸⁶ Diseñador de origen italiano radicado en México, que además es propietario de la marca de relojes y anteojos BOCA MMXII. Gina Barrios es diseñadora especializada en diseño de joyería y curadora de diseño.

¹⁸⁷ Véase: <https://lagodf.com/>

de las tiendas LAGO; *Mercado Lago*, un comercio itinerante que presenta propuestas de entre treinta y ochenta diseñadores que viajan por México “para abrir nuevos mercados para los diseñadores y lograr que el público se familiarice con las tendencias locales en cuanto a diseño”; *Mercado Escondido*, que cada quince días se lleva a cabo en un callejón de Polanco, en la Ciudad de México, un espacio para treinta diseñadores emergentes; y *Caravana Americana*, “una feria internacional en la Ciudad de México que se presenta cada dos años con una selección de ciento diez diseñadores latinoamericanos de alto nivel de calidad y propuesta en las categorías de moda, mobiliario y objeto.” Esta última se lleva a cabo en los meses de marzo y octubre en el *Frontón México*¹⁸⁸.

No obstante, para poder exponer dentro de estos espacios es necesario pasar por un largo proceso de selección en el que se insertan rápidamente *diseñadores tipo A* y, ocasionalmente, *diseñadores tipo B*.

Los precios que se manejan en esta pop-up store pueden ir desde los 600 pesos hasta los 30,000 ya que, además de vender prendas se venden zapatos, accesorios, textiles, artesanías, mobiliario y objetos para el hogar.

Esta casa congrega a diversos diseñadores que ya han pasado por pasarelas, como *Mercedes Benz Fashion Week México*. (Escobar, 2018)

Estos espacios exclusivos buscan atraer consumidores con un alto poder adquisitivo. Sin embargo, existen otros lugares similares que los *diseñadores tipo B* han construido como una alternativa mucho más económica para la exhibición y venta de sus productos. Como ejemplo se encuentran:

*Bazar Oriunda*¹⁸⁹ es un espacio itinerante creado por artistas, diseñadores y arquitectos que se alberga durante dos días al año en el Centro Histórico de la ciudad de Querétaro. Para poder participar dentro de esta plataforma es necesario registrarse en su sitio de internet,¹⁹⁰ donde después de un proceso de selección se otorgan los espacios para venta, que se rentan entre \$10,000.00MN y \$15,000.00MN cada uno. Aquí exponen marcas como *Antesis*, *Entretejiendo Voces*, *Artificia*, *Raíz (MyM Organics)*, entre otros que responden a lo que he denominado *diseñadores tipo B*. Este modelo de bazares de Diseño

¹⁸⁸ Véase: <https://youtu.be/p6vs3OcTI4E>

¹⁸⁹ Véase: <https://youtu.be/N4eYIJyAO3E>

¹⁹⁰ Véase: <https://www.oriunda.mx/index.html#nosotros>

se replica bajo otros nombres y emprendedores, pero con el mismo esquema, en diferentes recintos de la Ciudad de México, Puebla, Morelos, Morelia, Querétaro, León y Oaxaca, por mencionar algunos.

Otro espacio similar son los bazares fijos o tiendas colectivas de diseño, entre las que destacan: *Fusión*, *Casa de diseñadores*, o *Talento Mexicano Bazar*, por mencionar algunas. El primero se ubica en el número 37 de la calle Londres, en la Colonia Juárez de la Ciudad de México. Esta casa de estilo porfiriano se ha acondicionado para albergar una exhibición permanente y rotativa de diseño alternativo. Desde 2003 *Bazar Fusión* surge como el “primer bazar de arte y diseño alternativo en la Ciudad de México”.¹⁹¹ Así, la iniciativa a cargo de la diseñadora argentina Carolina Kopeloff comenzó como una plataforma ambulante en espacios de las delegaciones Coyocán, Cuauhtémoc y Miguel Hidalgo; diez años después, en 2013, se establece de forma permanente en una casa de principios del S.XX de la Colonia Juárez. Actualmente, dentro de este recinto se mantiene una tienda fija y además se renta el espacio para realizar eventos. Para participar o formar parte de *Fusión*, es necesario atender a las convocatorias de su sitio web.¹⁹² En el caso de aspirar a tener una tienda fija dentro del recinto, es necesario, como primer filtro, llenar un formulario donde se evalúan los siguientes puntos:

- Grado de innovación de la propuesta de diseño
- Calidad del producto (tipo de materiales utilizados, terminaciones, tecnologías implementadas)
- Nivel de producción (stock de producto disponible)
- Viabilidad de comercialización

Además de pedir datos de contacto, referencias web de la marca, cinco fotografías de los productos, franja de precios, tipos de consumidor y expectativa de venta al mes. En la actualidad *Fusión* alberga veinte tiendas entre las que se encuentran: *Jiasú*, *Región*, *MexiCan PetShop*, *Shukkatecas*, *KOE* y *Valeria Castro*, todas productoras de prendas de moda inspiradas en la indumentaria tradicional, aunque también hay marcas de calzado artesanal y accesorios como *Xanab* y *Sin Etiqueta Mx*.

¹⁹¹ Véase: <http://www.casafusion.com.mx/historia/>

¹⁹² Véase: <http://www.casafusion.com.mx/renta-de-tienda/>

Si sólo se quiere participar en del bazar de forma esporádica, o en alguna edición en específico, será necesario rellenar un formato similar a través del que se hace una preselección basada en lo siguiente:

- Grado de Innovación de la propuesta
- Calidad (tipo de materiales utilizados, terminaciones, tecnologías implementadas)
- Nivel de producción
- Viabilidad de comercialización

De igual forma se piden datos de contacto, referencias digitales (*Facebook, Instagram* o sitio *web*) y cinco fotografías.

Si el interesado pasa la fase de preselección, se le convoca a una entrevista a la que tendrá que llevar parte de su obra para poder aspirar a ser parte de la selección final. Existe una convocatoria específica para la sección “artesanía”, el formulario es el mismo que el que se utiliza para la preselección de “diseño”. Por el uso del espacio de venta *Fusion* cobra una cantidad considerable.

Talento Mexicano Bazar

Sobre la Calle Isabel la Católica, en el número 67 y a unas cuadras del *Down Town Mexico City* se encuentra *Talento Mexicano Bazar*, un espacio que en 2017 abrió sus puertas. Está en una casa colonial recién restaurada y adecuada como pequeño centro comercial; alberga entre sus pasillos alrededor de cuarenta tiendas, entre las que se encuentran en exhibición artículos de belleza “orgánicos”, prendas, accesorios, calzado, y demás productos elaborados por pequeños emprendimientos de diseño local mexicano.

Los dos pisos de recinto exhiben, en diversas tiendas, prendas de indumentaria tradicional que se encuentran en “reventa”,¹⁹³ y otras que se asemejan a la indumentaria tradicional pero que fueron hechas en China o en la India.¹⁹⁴

¹⁹³ Por lo regular, al preguntar por el origen de la prenda o el nombre del artesano, los vendedores no tienen ningún conocimiento alguno y las nombran genéricamente, como “típicas de Michoacán, Oaxaca, Chiapas o Guerrero”, sin especificación alguna. Por otra parte, estas prendas no tienen etiquetado.

¹⁹⁴ Recientemente es mucho más común ver prendas que asemejan o tratan de imitar los bordados de cadenilla del Istmo, o el bordado mazahua, por mencionar algunos ejemplos. Estas piezas cuestan mucho menos que los bordados originales, usualmente traen una etiqueta que especifica que fueron elaborados en China, India o Indonesia. Sin embargo, quienes las venden, promueven estas piezas como de origen mexicano.

En una de las esquinas está la *Boutique Artificia*, uno de los puntos de venta de esta marca, en la que se exhiben tanto productos propios y otros cobijados bajo el proyecto de *Impulsora Artificia*. El mobiliario es simple y mantiene un estilo similar a los *racks* de las boutiques de Carla Fernández.



Imagen 14 Espacio de venta en TMB

Los requisitos para poder ser parte de este bazar son menores que los de *Fusión*, basta con que uno de los espacios esté disponible y se muestre que los productos que se pondrán a la venta son diseñados y elaborados en México.

Tanto en *Bazar Fusión* como en *Talento Mexicano Bazar*, resulta imposible encontrarse con artesanos que se identifiquen o asuman como de origen indígena. A diferencia de las boutiques de las que hablamos anteriormente, pocas son las fotografías o imágenes que muestren a los productores en contextos rurales, elaborando las piezas. Sin embargo, si se explota la imagen de lo *hecho y diseñado* en México.

Kichink – Facebook Market place e Instagram

En el universo digital se han acrecentado los espacios y los medios que facilitan el consumo y comercio de productos, las tiendas digitales continúan expandiéndose, haciendo posible la venta y envío de objetos a cualquier parte del mundo. Como ejemplo, podemos mencionar las tiendas digitales que una gran diversidad de marcas alberga en sus sitios

web; el comercio local expandido de usuarios de *Facebook* a través de sus perfiles personales en *Facebook Market*; o la exhibición y venta gracias a las imágenes compartidas en los perfiles de *Instagram*. En el caso de la indumentaria tradicional, como ya se ha mencionado antes, se ha creado un nicho importante de exhibición a través de esta plataforma mediante la que muchas marcas, y algunos artesanos, venden sus piezas. En el 2013, Claudia Heredia, Claudio Condé, Jennifer Marquand y Alfonso Lomelí lanzaron al mercado *Kichink*, una tienda con un modelo similar al de *Amazon* o *Ebay*, una plataforma de *e-shopping* que busca “contribuir a la inclusión comercial y el desarrollo, tanto de comunidades como personas que buscan vender sus productos, más allá de su localidad sin necesidad de invertir una suma considerable; es decir, democratizar el acceso a medios digitales de comercio”¹⁹⁵

A través de esta plataforma comercializan sus productos *Entretejiendo Voces*, *Artificia*, y *MyM Organics*. Acceder como vendedor resulta simple, basta con visitar el sitio web y registrarse. Cuentan con tres planes de participación, una versión gratuita que tiene un costo de comisión por venta del 10.5% del total del producto (sin contar gastos de envío) y dos planes más que contemplan una serie mayoritaria de beneficios, en comparación con el plan gratuito.

El plan PRO tiene un costo anual de \$5,400.00 MXN o bien, un pago mensual de \$890.00 MXN con un costo de comisión por venta del 8.5%. También se ofrecen servicios complementarios, como *marketing digital* por \$5,750.00 MXN. El plan *Enterprise* contempla un costo de comisión por venta desde el 5.0%, y aunque en el sitio web no expone el costo total del paquete, este incluye el diseño de la tienda digital, hospedaje con un dominio personalizado, logística (almacén, distribución e inventario), desarrollo y programación, *management* y *marketing*.

Aparentemente el acceso a estas plataformas es simple y bastante sencillo, pero ¿qué tan accesible puede resultar para los artesanos? Para quienes nos hemos desarrollado y crecido a la par de la expansión del mundo digital, el manejo de redes, plataformas, sitios y demás nos resulta familiar, intuitivo y lógico. Sin embargo, pensemos en Beti o Victoria quienes, aunque tienen acceso a internet o a un *Smartphone*, no cuentan con los medios suficientes para poder administrar una tienda digital, puesto que para ello es necesario contar

¹⁹⁵ Véase: <https://vanguardia.com.mx/articulo/kichink-el-reto-de-iniciar-una-empresa-y-hacer-ventas-en-linea>

con una buena cámara fotográfica y la luz adecuada para que los productos realcen su atractivo, tener un conocimiento en el manejo de redes sociales, pagos y cobros con tarjeta a través de plataformas como *Paypal* y, por supuesto, tener acceso a internet las 24 horas, así como la posibilidad de monitorear constantemente páginas y sitios digitales, sin necesidad de acudir a un café internet¹⁹⁶.

Por más accesible que el sitio o las plataformas web sean, resulta necesario tener un conocimiento previo, al cual pocos artesanos tienen acceso o posibilidades de uso, lo que termina por convertirlos nuevamente en dependientes de otros para la comercialización de sus productos; es decir, la reventa ahora también se ejecuta a través de los medios digitales.

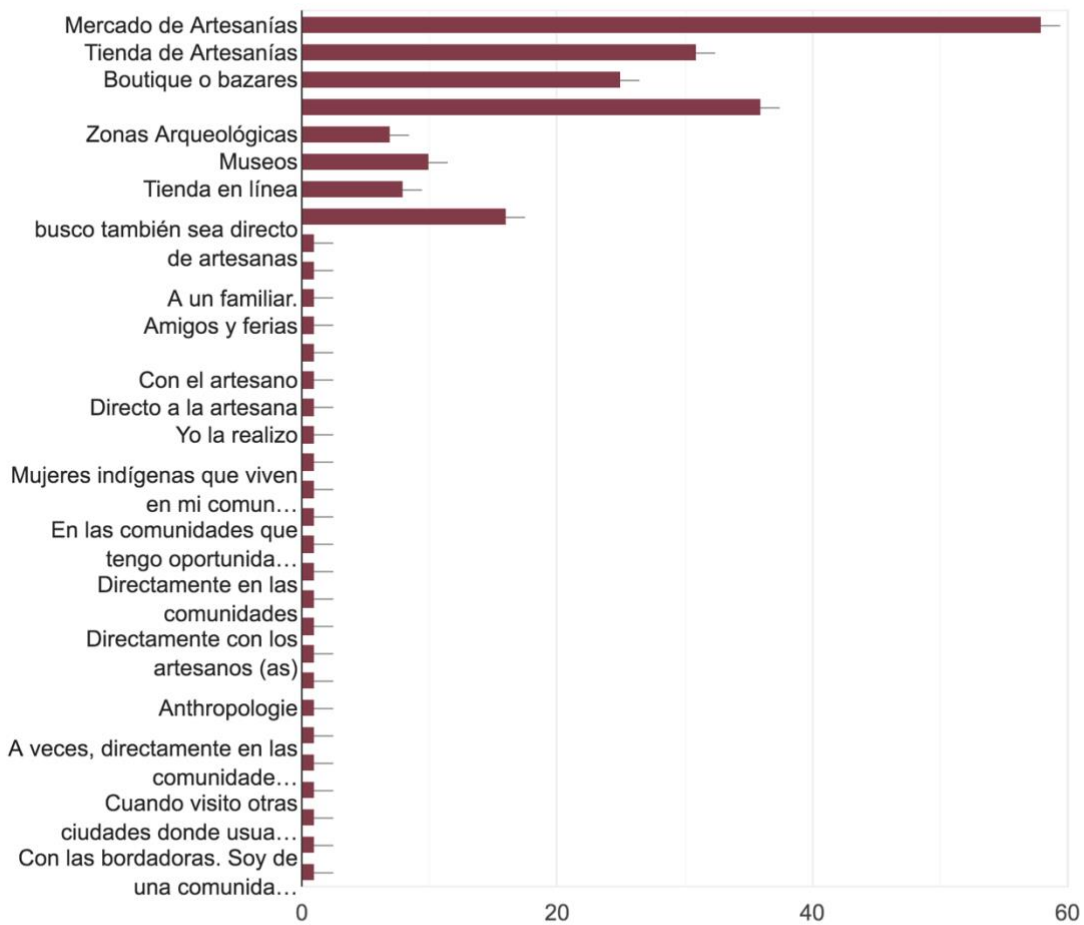
Según a encuestas que realicé a 96 consumidores¹⁹⁷ de indumentaria tradicional e indumentaria tradicional de diseño. Gran parte de los encuestados refería que la compra de indumentaria textil la realizaba en los Mercados Artesanales (60.4%), apenas un 8.3% lo hacía mediante una tienda en línea, como puede verse en la gráfica que se presenta a continuación:

¹⁹⁶ Según el INEGI en su encuesta intercensal 2015, en Hueyapan sólo el 2.8% de la población cuenta con acceso a internet en sus hogares, 6.6% de una computadora, 8.6% de una pantalla plana y el 65.3% de un teléfono celular -no se hace diferencia entre *smartphone* y celular no inteligente, por otro lado, tener un celular no implica forzosamente tener acceso o hacer uso del internet mediante este dispositivo-. Consulta en línea [<https://www.inegi.org.mx/app/indicadores/?ind=6207019042&?ag=21075#divFV6207019055#D6207019042>]

¹⁹⁷ Para complementar la información, puede consultar el Anexo de esta investigación donde se encuentran una serie de gráficas, producto de la encuesta.

¿Dónde compras este tipo de ropa?

96 respuestas



Gráfica 9 Muestra de la encuesta: Consumos. Entre lo etnofashion y la moda hecha en México.

Parece ser que, respecto a las ventas en línea, mientras no se construyan espacios de accesibilidad concreta en el manejo y uso de plataformas digitales y los medios para tener acceso a internet, los artesanos continuarán siendo parte sólo de la imagen y escenografía de las tiendas, escaparates, catálogos y *lookbooks* que, mediante “lo hecho a mano” o “con las manos y el corazón”, limitan su participación activa en los procesos mercantiles. Más allá de contribuir con la confección de piezas y objetos de moda, el trabajo artesanal hace posible la supervivencia de tradiciones y técnicas textiles heredadas de generación en generación. Sin

embargo, en la práctica los artesanos son omitidos o conferidos al anonimato, esto se debe a los vacíos legales, poniéndolos en desventaja frente a los diseñadores, quienes aprovechan para destacar su marca o nombre. Así, la creación artesanal textil termina por reducirse a una expresión colectiva (textiles oaxaqueños, poblanos, chiapanecos, entre otros), resultado de una serie de políticas establecidas por el Estado, que han establecido una estructura donde la apropiación y el extractivismo se han convertido en una actividad cotidiana encubierta como apoyo al trabajo artesanal. Medidas que en su afán de proteger y procurar al artesanado, han terminado por mermar aún más la naturaleza de la producción artesanal que, de origen, habita en la desigualdad respecto a su gemelo creativo, el diseñador.

*¿Sobre qué muerto estoy yo vivo,
Sus huesos quedando en los míos...
...Escribiendo palabras rotas
Donde él no está, en la sobrevida?*

R. Fernández Retamar

Consideraciones finales. *Hilvanando reflexiones en contextos de desigualdad.*

Porque sí, puede venir mucha gente de fuera, y lo que aquí nosotros tratamos de hacer es integrar. O sea, saber que el pensamiento indígena en su esencia es respetable, y que el pensamiento externo, también es respetable, pero ¿Cómo nos hacemos? ¿Cómo nos construimos? Porque no es una manera de luchar. O sea no es de que: Yo sé más, tú sabes más, mis prácticas tienen mayor relevancia, los tuyos son menos. Pues no, sino es: ¿Cómo nos construimos desde mis pensamientos, desde tus pensamientos? y ¿cómo generamos este conocimiento? Pero mutuamente y desde ahí, desde el reconocimiento de ambos. Porque nosotros, por ejemplo, siempre hemos peleado, no pues por ejemplo: Yo pongo la marca, sale. Lo hicimos las dos, pero ¿Qué crees?. Va a ir tu marca y yo colaboré. Oye pero, si lo hicimos juntos. ¿Por qué no hacemos una fusión de marcas? o ¿Por qué no hacemos esta pieza? fue en colaboración de ambas marcas.

Emilia, comunicación personal, 2019.

Comencé este camino con la intención de ahondar en los procesos que han permitido la supervivencia del textil tradicional. El textil “como la cultura”, resulta un elemento dinámico. Esa mutabilidad permite su permanencia adecuándose a las condiciones ya sean de la modernidad, del consumo, del presente, con un dejo que nos remite a su origen y a su pasado. Rastrear la historia de vida del objeto a través de la puesta en diálogo de tres universos distintos rinda la posibilidad de deambular entre escenarios, voces, discursos, imaginarios, manos entre otros factores que hacen posible la mutabilidad del objeto.

Por lo tanto, resulta inevitable, a lo largo de este proceso de investigación, identificar factores que hacen evidente una desigualdad que persiste en múltiples formas y a escalas distintas. Esta coyuntura ha planteado una brecha entre los distintos actores (diseñadores-artistas-consumidores), desde la distancia presente entre el mundo académico y la realidad social, con la “gente de a pie”, hasta la construcción, desde un frente (diseñadores-consumidores), de imaginarios en torno a lo “indígena” lo “auténtico”, “lo artesanal” y “lo tradicional”. En oposición a la idealización se encuentra otro frente el de artesanos-

diseñadores, que se congrega en torno a conceptos el “buen diseño”, lo “auténtico”, el “estilo”, el “bienestar”, “vender”, “trabajar” conceptos que como vimos, se mantienen distantes a las realidades de cada uno de los universos que comprende esta investigación.

En este sentido, analizar la interacción entre los tres universos permite entender que existen particularidades dentro de cada uno que resultan ajenas al otro. En la práctica esto representa un sesgo que mantiene la distancia entre actores, al mismo tiempo que sustenta los privilegios entre ellos. Mientras el diseñador sostiene una serie de capitales y redes que le permiten desarrollar una marca, un concepto y un espacio de venta con alcances mayores a los del artesano; es el artesano quien posee conocimientos que resultan invaluable tanto para el diseñador como para el objeto. No obstante, estos saberes resultan insuficientes al no contar con los recursos que ostenta el diseñador. Establece una relación dependiente entre ambos, lo cual no resulta novedoso si pensamos en la larga trayectoria de trabajo conjunto entre artistas/diseñadores y artesanos. Considero que uno de los principales problemas reside en que dicha estructura codependiente persiste condenando esta relación a una situación de abuso, explotación y extractivismo.

Existen una serie de factores y elementos que han hecho posible la permanencia de un estadio de desigualdad. Éstos son producto de una violencia tanto estructural como sistémica que ha negado a un sector de la población el acceso a una serie de derechos elementales (educación, salud, seguridad, empleo, tiempo libre, etc¹⁹⁸). Esta precariedad de opciones se ha traducido, en algunas ocasiones, en escenarios de pobreza que, al igual que el trabajo textil y el conocimiento colectivo, han sido heredados de manera generacional. Como resultado, hemos construido representaciones que nos hacen pensar que *“todos los artesanos son pobres, indígenas o pobres indígenas”*:

Se nos olvida que las comunidades indígenas han sostenido históricamente lo que Natalia Cabezas ha llamado como “la autonomía del vestir”. Nosotras no necesitamos preguntar quién hizo nuestra ropa porque muchas veces somos nosotras, nuestras amigas, nuestras madres, nuestras tías, nuestras abuelas o gente que se ha dedicado a hacerlo históricamente

¹⁹⁸ Con referencia a la “Declaración Universal de los Derechos Humanos”. Véase: <https://eacnur.org/blog/declaracion-universal-los-derechos-humanos-lista-articulos-tc-alt45664n-o-pstn-o-pst/#:~:text=Todas%20las%20personas%20tienen%20los,ni%20tratos%20cruels%20o%20inhu manos.>

en nuestras comunidades y que son fácilmente identificables por la comunidad misma (Solis, A. 2020)

Desde el privilegio pareciera que existe una sensación de culpa y compromiso que provoca una serie de buenas intenciones que “a su vez” pretenden, sin perder el ánimo capitalista, dar solución a la situación de precariedad del artesanado a partir de prácticas como la inclusión y el trabajo en colaboración con o para los diseñadores, limitando el entendimiento de la pobreza como un problema únicamente económico y no multifactorial.

Los individuos que necesitan poco son pobres. Los que no satisfacen sus necesidades, cualquiera sea su nivel, están pobres. Los que son y están pobres están en la peor condición humana. En el otro extremo, los que necesitan mucho y además satisfacen esas amplias necesidades son y están ricos¹⁹⁹ (Boltvinik, J 2005:14).

Por más iniciativas que partan de buenas intenciones para “ayudar, empoderar, o promover” entre otros “eufemismos”, al artesanado y al artesanado indígena, resultan irrelevantes e intransigentes, mientras no partan del establecimiento de un diálogo desde la horizontalidad, la empatía, la valorización y validación tanto de conocimientos como de autonomías, sin caer en el paternalismo o la conmiseración. Sin embargo, ésta ha sido y continúa siendo la estrategia en la que se establecen acciones y programas tanto del Estado como desde la organización civil, como si el artesanado careciera de expectativas, visión, capacidad de diálogo o autonomía.

Así mismo, me parece relevante hacer hincapié en las instituciones que forman a los diseñadores analizados. Con ello se evidencian los vínculos, relaciones y capitales simbólicos, culturales, sociales y económicos que estructuran sus formas particulares para acercarse y trabajar con las comunidades artesanales. Del mismo modo, crean una red que desde su origen se plantea exitosa y redituable, ya que cuentan con una plataforma sólida que los confiere al prestigio.

Al mismo tiempo, estos vínculos resaltan las diferencias que no se limitan a los diseñadores sino a todos los actores que participan de esta investigación (diseñador-artesano-consumidor). Dichas desemejanzas se manifiestan de manera particular dentro su propio universo: entre diseñadoras a y b; entre artesanas que trabajan para otras, que mantienen sus

¹⁹⁹ No son, necesariamente, los ricos convencionales. Pueden incluir artistas creadores, científicos, líderes espirituales y algunos (probablemente pocos) políticos.

propios talleres, o quienes reciben preferencia por tener familia dentro de la administración local, entre otras características; entre consumidores que compran en boutiques de diseño o en mercados de artesanías, directo de una artesana que vende en las esquinas, o en una tienda en línea, de un revendedor, por mencionar algunos escenarios de compra-venta. Como de forma general, entre los tres universos (diseñador, artesano, consumidor) y su acceso a capitales: sociales, económicos, culturales, simbólicos, laborales, entre muchos otros. Estos factores que limitan o promueven el desarrollo de cada universo de forma específica, pero desigual y vertical si lo observamos desde una perspectiva general.

Considero que de no haber centrado mi vista en la historia de vida del objeto, no habría reparado en las voces, escenarios, experiencias, intereses, implicaciones, conflictos y demás elementos descritos a lo largo de estas hojas y que se desprenden de los hilos que constituyen al objeto; una prenda posee ecos de las manos, las voces y escenarios por los que atraviesa. Pensar en ello cada vez que se consume o accede a una prenda de indumentaria tradicional o de diseño con técnicas tradicionales es una invitación para cuestionar el papel que el objeto y sus actores ejercen, así como la trascendencia que tiene en la realidad de éstos.

El escenario global y capitalista al que estamos sujetos pervive gracias a la sociedad de consumo, lo cual no nos exime de ser conscientes de lo que consumimos, bajo qué criterios y en este sentido buscar espacios alternativos que provoquen un ejercicio de producción no extractivo y a favor del beneficio comunitario sin caer en la fetichización del objeto o en la compasión de la ayuda “al que menos tiene”. Es necesario evidenciar la relación histórica existente entre el diseño y la artesanía establecida de manera estructural, misma que persiste y seguirá siendo posible mientras sea redituable. Aceptar esta realidad no implica limitar su transformación, al contrario, nos obliga a buscar escenarios de diálogo entre saberes que hagan posible la equidad entre conocimientos como de reconocimientos. En parte, a través de esta investigación fue posible encontrar momentos breves donde el beneficio común se hizo presente.

Hablar de desigualdad implica una discusión mucho más amplia, cuestión que dejaré para el futuro, la intención de hacerla presente recae en evidenciar cómo no resulta ajena a nuestra problemática, ya que toda relación ejemplificada dentro de esta investigación se ve atravesada por factores que aumentan o disminuyen la desigualdad entre diseñadores,

artesanos y consumidores, donde el objeto no es más que un vehículo que resalta y hace evidentes estas desigualdades.

No obstante, hace falta un sinnúmero de elementos que acorten la desigualdad entre la interioridad y exterioridad de los actores. Esto no cambia al poner etiquetas donde se nombre a la artesana que “colaboró” en la realización de la pieza, aunque sea un buen cominezo. O acaso, ¿se alteraría nuestro consumo si en las etiquetas de cualquier prenda de *Inditex* pusieran el nombre de las costureras y niñas asiáticas que la confeccionaron?

Ser consciente de ciertos privilegios que nos cruzan y desprenderse de ellos para avanzar hacia un bien comunitario resulta necesario. Asimismo, es imperativo terminar con el enaltecimiento del conocimiento académico por encima de otros saberes. Quizá la co-creación, el co-diseño sean apenas un esbozo de la posibilidad de *construir* en comunidad, de *hacer* comunidad, al mismo tiempo que se cobijan espacios alternos de autonomía y representatividad.

Mientras escribo estas líneas, en Hueyapan se han formado nuevos emprendimientos de moda textil y diseño mexicano. Seguirán llegando jóvenes que descubren el “México profundo” mientras hacen servicio social o misiones religiosas; nuevos diseñadores sustituirán a los que ya se fueron mientras otros continúan; las ONG’s seguirán empoderando a artesanas al mismo tiempo que amplían su cartera de “trabajadores” al servicio de empresas con “compromiso social”.

En conclusión, la desigualdad entre el privilegiado y el artesano permeará, a veces de manera más evidente, otras de forma sutil, pues resulta conveniente -para muchos- el mantenimiento de un sistema y estructuras que son posibles gracias a una dinámica de sustracción disfrazada de intercambio.

Salvaguarda de elementos culturales y de Identidad ante la apropiación cultural

¿Existe alguna fórmula para frenar esta desigualdad?

Aún no tengo la respuesta y parece difícil encontrarla, es más, no sé si sea necesario agotar los recursos académicos pensando la manera de limitar o frenar aquello que cada vez más identificamos, nombramos y concebimos como plagio o apropiación cultural. Hacerlo visible es apenas el comienzo, ya que esta práctica no se priva únicamente al trabajo textil,

sino que trasciende al territorio, a los recursos naturales, a las disidencias, la diversidad y otros saberes.

La discusión tendría que volcarse a las condiciones laborales, a aceptar las formas autónomas de representación y organización en la toma de decisiones, a la alternancia que emerge desde la misma comunidad, a la apertura para validar otras prácticas como alternativas de producción y formas de trabajo. De este modo, es urgente el diálogo entre mundos sin necesidad de hegemonías impuestas, plantear una vereda a seguir.

El trabajo entre diseñadores y artesanos resulta un fenómeno latente del que han devenido nuevos procesos y formas de hacer; redireccionar el trabajo artesanal ha sido necesario en la medida que éste ha abierto otros horizontes y posibilidades de acción -aún limitada- para quienes no tenían ni representación ni espacio en este nicho, pero modulada por quienes ostentan una posición de poder y privilegio.

¿Cómo nos conocemos? pues estudiándonos entre nosotros mismos. Si yo no hubiera salido, lo que ahorita te estoy platicando, para mí me sería totalmente ajeno, te podría platicar en esencia de la *Masehualidad*, pero no te la podría defender. ¿Por qué? Porque es lo que me han enseñado, que me han enseñado mis papás, pero además la palabra y el conocimiento de mis papás no está reconocido.

Y ¿dónde está el título porque dice que tus papás lo que dicen es cierto? Y entonces creo que siempre es necesario... (Emilia, comunicación personal 2019)

Resulta imprescindible el diálogo permanente entre universos, abrazando diferencias y particularidades, respetando aquellos elementos que no tendrían necesidad de convertirse en objetos de difusión masiva. En este punto es donde la apropiación invasiva se hace presente convirtiéndose en acciones extractivas. Como ejemplo podríamos hablar sobre lo que acontece actualmente en Hueyapan donde *Somos Vía* realiza talleres para las artesanas. Una de ellas refiere que después de tomar un taller donde les enseñaron las técnicas de bordado que se practica en Cuetzalan y Naupan, se convocó a quienes quisieran tener un trabajo extra. En ese momento les presentaron el proyecto de *Someone Somewhere*, la propuesta consistía en elaborar bolsas bordadas que después se aplicarían también en playeras. Los bordados tendrían que ser con la técnica de Naupan y Cuetzalan, se les pagaría a \$15.00 MXN por hora de trabajo, estableciendo un límite de 2hrs por bolsa bordada.

“No’mbre, se imagina, yo qué voy a estar bordando un trabajo que ni es con el bordado de aquí, del que siempre hemos hecho; y luego tengo que hacer una en dos horas, yo eso no me tardo, si la hiciéramos con el bordado de aquí pues hasta en menos tiempo se lo hago, por eso, porque es el que sabemos hacer; pero yo creo que nos lo mandaron a nosotros porque las compañeras de allá (Cuetzalan y Naupan), seguro no les aceptaron a ese precio, o a lo mejor necesitaban más, pero pos, que pidan con el bordado de aquí, sino imagínese... nosotras haciendo un trabajo que no van a saber que es de Hueyapan, pero bueno, igual para quien no tiene trabajo pues no le queda de otra”. (Beti, comunicación personal, 2020).

Elementos que dotan de identidad y distinción a los pueblos originarios son explotados bajo el supuesto de generar beneficios a los estos mismos, de esta forma se justifica el uso comercial excesivo de los recursos sin importar las implicaciones o consecuencias que esto tendrá.

En consecuencia, algunas comunidades se adecúan a las demandas del mercado al modificar el uso de ciertos elementos que antes les resultaban identitarios. Basta recordar la forma en la que las artesanas de Hueyapan dividieron la elaboración de prendas entre las que son de diseñadores y las que se elaboran para uso local. Asimismo, el consumo local sufre un cambio. Se dejan de consumir prendas con tintes naturales, lana y tejido en telar debido al alto precio que implica elaborar una prenda con características “tradicionales”, caso similar al que refiere Ariadna Solís en la comunidad zapoteca de Yalalag.

¿Quién usa los huipiles “tradicionales” en México? Un huipil “tradicional” de mi comunidad puede costar unos ocho mil pesos mexicanos, incluso más, cuando incluye las características que se han nombrado como “auténticas” desde ciertos discursos un poco perversos de la comercialización de los huipiles.

Andar vistiendo diario un huipil “tradicional” en México, implica que uno tiene el acceso económico para vestir esas prendas, en primera instancia. Con esto quiero recalcar que la circulación de estas prendas en las comunidades es particular: generalmente una usa (cuando no se tiene el propio) el huipil que te presta la tía, la prima, la mamá o, en el mejor de los casos, el que te heredan las abuelas cuando ya no les quedan o cuando fallecen, si es que no son enterradas con ellos. (Solís, A. 2020)

Si bien, gran parte de la discusión por la cual se constituyó la propuesta de la *Ley general de salvaguardia de los elementos de la cultura e identidad de los pueblos y comunidades*

*indígenas, afromexicanas y equiparables*²⁰⁰, se finca en la intención de proteger la explotación de elementos que legitimen y doten de identidad a los pueblos originarios, la diversidad y magnitud de este universo implica una labor titánica que no será posible si no se entiende como un fenómeno multifactorial y multidisciplinario. En este sentido, con la misma importancia que se legisla y se crea un interés con relación a expresiones culturales e identitarias, es necesario hablar y accionar en torno a las condiciones y relaciones laborales que aquejan al artesanado. Como complemento, resulta imprescindible integrar al común de la población, promoviendo una relación empática hacia el trabajo artesanal y el artesanado sin que se limite a fomentar el simple interés del consumo por el consumo, o al consumo a través de la exotización de quienes “hicieron mi ropa” como el movimiento promovido mediante #Viernestradicional.

Este discurso de la autenticidad, lo originario se traslada a nuestros cuerpos en donde se refuerzan identidades homogenizantes y mientras el gusto de una determinada élite económica con un cierto acceso a la educación está adquiriendo de manera casi museística textiles de todas las culturas en México (las más que se puedan) tenemos como contraparte la paradoja que miembros de las comunidades estamos siendo obligados a abandonar estos repertorios.

Así, se difunden un montón de fotografías con los *hashtag* #viernestradicional en donde mujeres indígenas sostienen un cartel con la leyenda “yo hice tu ropa”, un mensaje que se empata con las mujeres blancas que acompañan esta publicidad modelando las prendas que mujeres indígenas realizan. Se les olvida que el cartel quizás debería versar más sobre el hecho de que esas mujeres hacen ropa para sí mismas y para su comunidad, es decir, si la frase dijera “Yo hice mi ropa” estaríamos teniendo otra discusión. (Solís, A. 2020)

Así, invito a replantear el papel que juega nuestra disciplina. Si bien existe una vasta producción académica en torno al trabajo artesanal y en específico al textil, corresponde ampliar la mirada para entender estos fenómenos de una manera mucho más compleja y transdisciplinaria que permita la comunicación entre diversidad de enfoques y disciplinas en relación a un objeto en común. Limitar los resultados de nuestra investigación a simples fines

²⁰⁰ Véase: Harp, S & Monreal, R. (2018) Ley de Salvaguardia de los conocimientos, cultura e identidad de los pueblos y comunidades indígenas y afromexicanos.

académicos, de análisis estético o técnico sin exponer el complejo entramado social que lo rodea demerita el sentido del mismo.

La acción y aportación a los fenómenos que estudiamos es parte de una responsabilidad no sólo con nosotros, sino con la comunidad poseedora de aquellos conocimientos estudiados, quienes la mayoría de las veces quedan en el anonimato.

Entramados pa` seguir tejiendo

Decidí emprender este telar de voces, entramados y urdimbres sin saber que el tejido sería más complejo de lo esperado. Quedan muchos hilos sueltos en espera de tejerse y complementar la presente investigación. Entre ellos, la necesidad de realizar un estudio profundo en torno a los orígenes de la labor textil en la región de Hueyapan. Ahondar y complementar en conjunto con perspectivas desde otras ciencias la condición tanto sustentable como sostenible y el papel biocultural que existe entre los habitantes de Hueyapan su entorno natural y el proceso de teñido con plantas. Sumar voces desde una perspectiva feminista que den cuenta del desarrollo del trabajo textil y sus repercusiones en la vida de las mujeres, así como las particularidades a las que por mi género no me fue posible acceder. Así mismo, uno de los aspectos a profundizar es el uso de los cuerpos como transmisores de las representaciones construidas en torno a gusto y el refinamiento, si bien realicé un compendio de imágenes²⁰¹ que pretenden mostrar un comparativo entre las textualidades que cada marca construye para promover tanto su sentido estético como su proyección social a través de la indumentaria, estos catálogos resultan un deleite visual que permite un diálogo con los consumidores. Es también una invitación a cuestionar y reflexionar en torno a los cuerpos, modelos “ideales” y usos sociales que son expuestos dentro de sus páginas.

²⁰¹ Agradezco de manera infinita a los Estudiantes y prestadores de servicio social de la Licenciatura en Arte y Diseño así como al Laboratorio de la Imagen de la Escuela Nacional de Estudios Superiores de la UNAM campus Morelia. El resto de las imágenes se incluyen en el anexo de esta investigación.



Imagen 15 Cuerpos e indumentaria II. Comparativo entre dos catálogos, "Tierra Colorada" (izq.) en contraste con "Mujeres conservando raíces" (der.)

Documentar de forma meticulosa y exhaustiva en el proceso de teñido y elaboración de piezas textiles, lo cual implica la posibilidad de pasar temporadas mucho más extensas en la comunidad. Por último, abrir espacio a la difusión del conocimiento e investigación local. Existen voces jóvenes dentro de la comunidad que poco a poco acceden a campos de acción antes reservados para las élites intelectuales. La voz de personajes como Emilia, Bety o Victoria permiten el crecimiento en torno al conocimiento de prácticas artesanales y sociales, así como de procesos que reivindicquen el trabajo artesanal y que promuevan el beneficio desde una visión comunitaria.

Queda mucha tela que cortar, aportaciones por entrelazar, información por enhebrar y sumar a este lienzo, sin embargo he decidido parar por ahora. Resta decir que gran parte del valor de esta investigación se queda en las experiencias compartidas tanto con la comunidad, las artesanas, las diseñadoras, como con estudiantes y colegas, con quienes compartí a lo largo de este proceso, trabajo de campo, proyectos afines, o diálogos que dotaron de un contraste necesario a la investigación.

Hacer antropología se convierte en hábito cotidiano, donde la construcción de conocimiento y reflexión es posible gracias a la diversidad de voces que se entretujan dentro y fuera del aula, convirtiendo esta investigación en un proceso de co-creación. Me quedo

con un amplio archivo de fotografías, charlas, experiencias y diálogos de todos aquellos que han formado parte de este proceso, quedan muchos retazos que por cuestiones prácticas y de tiempo no pudieron sumarse en esta ocasión.

El resultado de esta investigación me motiva a seguir por el camino de la antropología y los aportes que ésta pueda sumar al desarrollo del diseño, pues encuentro en la creación y el diseño una oportunidad para explorar y comprender los para qué de la experiencia humana, de la forma en la que moramos y habitamos el entorno en el que vivimos.

Bibliografía

- Atkinson, M., & Heritage, J. (1984). *Structures of Social Action, Studies in Conversation Analysis*. Great Britain: Cambridge University Press.
- Aguirre Beltrán, G. (1973) Regiones de refugio, El desarrollo de la comunidad y el proceso dominical en mestizoamérica, México: SEP, INI.
- Barthes, R. (2003). *El sistema de la moda y otros escritos*. Barcelona: Paidós.
- Best, A. (1923). *Método de dibujo: tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*. México: SEP.
- Blainey, M. (2011). The Future of a Discipline: Considering the Ontological/Methodological Future of the Anthropology of Consciousness, Part II. *Anthropology of Consciousness*, 113-138.
- Bourdieu, P. (1988). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Boltvinik, J. (2005). Ampliar la mirada. Un nuevo enfoque de la pobreza y el florecimiento humano. En: *Papeles de población*, abril-junio, número 044, Toluca, México: Universidad Autónoma del Estado de México. pp.9-42.
- Cassirer, E. (1944. ed 65') *Antropología Filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Castro, E.(1994) La Fundación de Puebla, en: *Lecturas de Puebla*, Tomo I, México, D.F., FCE – Gobierno del Estado de Puebla.
- Cansino, F. (2017). *Yakampot*. Obtenido de Yakampot: <https://www.yakampot.com/>
- Calvera, A. (2010) . Cuestiones de fondo: la hipótesis de los orígenes del diseño. En: *Diseño e historia: tiempo, lugar y discurso*. (65 -85). Barcelona: Designio.
- Chatterjee, J. (2011). Improvisaciones arquitectónicas. El diseño y la modernidad en la India poscolonial. En S. Dube, & I. Banerjee, *Otras modernidades. Historias, cultural, identidades* (págs. 325-245). México: El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África.
- Cruz, T. (2014). *Las pieles que vestimos. Corporeidad y prácticas de belleza en jóvenes chiapanecas*. México: UNICACH, CESMECA, ECOSUR.
- De la Puente Herrera, I. (2011). *El imperio de la moda*. España: Arcopress.
- De Sahagún, F. (2000). *Historia General de las cosas de la Nueva España Tomo I-III*. México: CONACULTA.
- Dube, S. (1999). *Pasados poscoloniales*. México: El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África.

- Dube, S., & Banerjee, I. (2011). *Otras modernidades. Historias, culturas, identidades*. México: El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África.
- English, B. (2007). The Aesthetics of Poverty. En B. English, *A cultural History of Fashion in the 20th and 21st Centuries, From Catwalk to Sidewalk* (págs. 126-131). London-New York: Bloomsbury.
- Entwistle, J. (2014). *The Fashioned body: Fashion, Dress and Social Theory*. UK: Polity Press, Oxford.
- Escobar A, (2016) *Autonomía y diseño: La realización de lo comunal*, Popayán: Universidad del Cauca, Colombia.
- Fernández de Calderón, C. (1998). *Grandes Maestros del Arte Popular Mexicano*. México: Fomento Cultural Banamex.
- Fernández, C. (2008). *Taller Flora*. México: CONACULTA.
- Fernández, C. (2013). *El Manual de la diseñadora descalza*. México: CONACULTA, IEPSA.
- Fernández, R. (1975). El Otro (1 Enero, 1959). *Hispanamérica*, Año 4, No. 11/12, Diciembre, Buenos Aires, Argentina: Hispanamérica.p.127
- Frausto, A. (2019). 45 años de Fonart. Opinion, Periódico La Jornada, 29 de Mayo 2019. EN LÍNEA [<https://www.jornada.com.mx/2019/05/29/opinion/a04a1cul?partner=rss#>]
- Freitag, V., & De Carpio, P. (2018). Políticas culturales y el sector artesanal. Consideraciones desde el contexto mexicano. En L. Cardini, & M. González, *Cultura, Antropología y transformación social desde las políticas culturales de México, Brasil y Argentina* (págs. 55-72). San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.
- Friedman, K. (2002). Conclusion: Towards an Integrative Design Discipline. *Creating Breakthrough Ideas: The Collaboration of Anthropologists and Designers in the Product Development Industry*, 199-214.
- García, B. (2004). Panorama crítico para la industria textil y del vestido mexicana. *El Cotidiano*, 73-84.
- Gamboa, P (1985). Los empresarios de ayer. El grupo predominante en la industria textil de Puebla 1906 - 1929, Puebla : Ed. UAP, Puebla.
- Garfinkel, H. (2006). *Estudios en Etnometodología*. Barcelona: Anthropos, UNAM, UNAC.
- González, M. (2015). *La tradición y la moda en juego. Consideraciones desde la filosofía de la cultura sobre las variaciones del gusto en la indumentaria tradicional*

- P'urhépecha*. Morelia: UMSNH, Facultad de Filosofía, IIF-División de Estudios de Posgrado.
- Gunn, W., Otto, T., & Smith, C. (2013). *Design Anthropology Theory and Practice*. Obtenido de Bloomsbury: ePub: 978-0-85787-5371-4
- Gwilt, A. (2015). *Fashion Design For Living*. UK: Routledge.
- Hanseng, K. (2000). *The secondhand clothing and Zambia*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Hanseng, K. (2013). *African Dress. Fashion, Agency, Performance*. London-Oxford: Bloomsbury.
- Hernández-Díaz, J. (2016). Mercantilizando la identidad. En H. Worthen, J. Hernández-Díaz, & C. Curiel, *El Valor de las cosas. Aspectos sociales y culturales de la producción y el consumo*. Oaxaca: Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, Instituto de Investigaciones Sociológicas.
- Harp, S & Monreal, R. (2018) Ley de salvaguardia de los conocimientos, cultura e identidad de los pueblos y comunidades indígenas y afromexicanos. Dictamen de las Comisiones Unidas de Cultura; de Asuntos Indígenas; Y de Estudios Legislativos. México: Senado de la república LXIV Legislatura.
- Hernández Escobar, S. (2016). El patrimonio de la moda mexicana, GATOPARDO, Julio 2016. Edición en Línea: <https://gatopardo.com/arte-y-cultura/arte-moda-mexicana/>
- Hernández Gámez, E. (2017). La Moda étnica en México. Análisis antropológico a partir de un corpus de creadores de estilo vestimentario de 2011 a 2015. Tesis de licenciatura en Antropología Social, San Luis Potosí: Universidad Autónoma de San Luis Potosí.
- Kaiser, S. (2014). *Fashion and Cultural Studies*. UK: Bloomsbury.
- Kawamura, Y. (2005). *Fashion-ology. An introduction to Fashion Studies*. Oxford-New York: Berg.
- Knafo, R. (1988). The New Japanese Standard: Issey Miyake. *Connoisseur*, 100-109.
- Kopytoff, I. (1991). The cultural biography of things: commoditization as process. En A. Appadurai, *The social life of things*. UK: Cambridge University Press.
- Krotz, E. (2009). La Antropología mexicana y su búsqueda permanente de identidad. En G. Lins, & A. Escobar, *Antropologías del mundo: transformaciones disciplinarias dentro de sistemas de poder* (págs. 125-152). México: The Wenner-Gren International, CIESAS, UAM, UIA, Envió.
- Latour, B. (1993). *Nunca hemos sido modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Madrid: Debate.

- Latour, B. (2014). Objetos existentes y no existentes. En L. Daston, *Biografías de los objetos científicos* (págs. 351-381). México: La Cifra Editorial.
- Lavín, L., & Balassa, G. (2001). *Museo del traje mexicano. Vols. 1-6*. México: Ed. Clío.
- Lavín, L., & Messeguer, M. (2015). Fashion design and fashion cooperatives: a case study of the Lydia Lavin brand. En A. Gwilt, *Fashion Design for Living* (págs. 78-93). UK: Routledge.
- Lechuga, R. (1982). *El traje indígena de México, su evolución, desde la época prehispánica hasta la actualidad*. México: Panorama.
- Lemonnier, P. (1992). Elements for an anthropology of technology, En: "Anthropological papers" Museum of anthropology, University of Michigan; no.88 Ann Arbor. Mich. USA: Museum of Anthropology, University of Michigan.
- Lengen, J. (2006). *Manual del arquitecto descalzo*. México: Pax.
- Lipovetski, G. (2000). *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. México: Anagrama.
- Lomnitz, C. (2001). *Deep Mexico, Silent Mexico: an anthropology of nationalism*. USA: University of Minnesota Press.
- Lotman, Y. (2011). La moda es siempre semiótica. *Revista de Occidente, "Moda. El poder de las apariencias"*, 107-117.
- Maldonado Reyes, A. (2019) El diseño industrial, salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial en México. *Revista Economía Creativa*, Noviembre - Abril 2019. Año 6. #10. Ciudad de México: Centro de diseño, cine y televisión.
- Martín, F. (2002). *Contribuciones para una antropología del diseño*. España: Gedisa.
- Martín, F. (2013). *Homoindicadores*. México: CIDI/UNAM.
- Martínez, M. (2017). *Tejiendo destinos, La antropología y el diseño de un estudio de los objetos de palma*. México: UNAM-ENES Morelia.
- Masferrer, E., & Martínez, M. (2010). Los Indígenas, las regiones poblanas y sus agroecosistemas. En E. Masferrer, J. Mondragón, & G. Vences, *Los Pueblos Indígenas de Puebla: atlas etnográfico*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Meléndez Escalante, T. (2018) *El Arte de la indumentaria y la Moda en México, 1940 - 2015, Palacio de Cultura Banamex-Palacio de Iturbide, México City, May 4 - September 25, 2016*. Fashion Theory, DOI: 10.1080/1362704X.2018.1499195.-[En Línea]: <https://doi.org/10.1080/1362704X.2018.1499195>

- Mejía, D. (2003). *Tejiendo la Vida. Significado de la actividad textil de la sierra de Zongolica: los casos de Tlaquilpa y Atlahuilco*. Zamora: Centro de Estudio de las Tradiciones, COLMICH.
- Mejía, D. (2013) *Iconosferas y tradición. Aproximaciones metodológicas para el análisis semiótico de textualidades gráfico-visuales*. Revista Temas Antropológicos, Octubre 2013 - Marzo 2014. Vol.36. No. 1. México: Universidad Autónoma de Yucatán. 120-129.
- Miño, M. (2016). *El Obraje: Fábricas primitivas en el mundo hispanoamericano en los albores del capitalismo, 1530-1850*. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos.
- Muñoz, O. (2009). Lugares del "Más Antes" el cerro y el Pueblo en la Historia Purépecha. *Revista Relaciones*, 119. Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán.
- Morgan, T. (2011). *Visual Merchandising: Escaparates e interiores comerciales*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Montalva, P. (2013). *Tejidos blandos. Indumentaria y violencia política. Chile 1973-1990*. Ciudad de México: FCE.
- Navarro, L. (1983). El sistema de Castas. En L. Navarro, *Historia general de España y América: América en el siglo XVIII, los primeros Borbones*. Madrid: Ediciones Rialp.
- Néstor, A., & González, A. (2007). *Distinción social y moda*. España: EUNISA.
- Norman, D. (2007). *El Diseño Emocional: por qué nos gustan (o no) los objetos cotidianos*. Barcelona: Paidós.
- _____ (2013). *The Design of everyday things*. Revised and expanded edition. Philadelphia, PA: Basic Books.
- Novelo, V. (1976). *Artesanías y capitalismo en México*. México: SEP/INAH.
- Novelo, V. (1993). *Las artesanías en México*. Tuxtla Gutiérrez: Gobierno del Estado de Chiapas, Instituto Chiapaneco de Cultura.
- Novelo, V. (1996). *Artesanos, Artesanías y Arte Popular de México*. México: CONACULTA, Dir. Culturas Populares.
- Novelo, V. (2002). La expropiación de la cultura popular. En V. Novelo, *Culturas populares y política cultural* (págs. 77-85). México: CNCA.
- Novelo, V. (2008). *La fuerza de trabajo artesanal mexicana, protagonista ¿permanente? de la industria*. En *Alteridades. Multiculturalismo, derechos humanos y pueblos indígenas*, No.35. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.

- Novelo, V. (2015). De eso que llamamos artesanías mexicana. En S. Pérez, *Artesanías y Saberes Tradicionales Vol. II* (págs. 29-42). México: El Colegio de Michoacán.
- Pérez, R. (2007). *Expresiones Populares y Estereotipos Culturales en México. Siglox XIX y XX. Diez ensayos*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Pérez, R. & de Teresa, Ana P. Cords. (2019) *Cultura en Venta. La razón cultural en el capitalismo contemporáneo*. Ciudad de México: Penguin Random House México. versión: E-book.
- Perret, G. (2011). Territorialidad y práctica antropológica: desafíos epistemológicos de una Antropología multisituada/multilocal. *Revista de Antropología y Ciencias Sociales* , 52-60.
- Prado, G. (2014). *Mextilo. Memoria de la moda mexicana, Vol.1-5*. Obtenido de YouTube: <https://youtu.be/xVGsHGYT8KA>
- Price, S. (1993). *Arte primitivo en tierra civilizada*. México: Siglo XXI Editores.
- Ramírez, A. (2014). *Tejiendo la identidad: el rebozo entre las mujeres purépechas de Michoacán, Arte Popular de México*. México: CONACULTA, Dirección General de Culturas Populares.
- Ramos, Á. (1992). *The Huperreal Indian. Critique of Anthropology*. NY: SAGE.
- Ramos, T. (2010). *Artesanas tseltales*. Tuxtla Gutiérrez: UNICACH.
- Rieff Anawalt, P. (1990) *Indian clothing before Cortés : Mesoamerican costumes from the codices*. Oklahoma: Norman-University of Oklahoma Press.
- Rodríguez, F. (2019). *Lo hecho en México llegó a la Moda para quedarse*. Obtenido de Fashion Network México: <https://mx.fashionnetwork.com/news/Lo-hecho-en-Mexico-llego-a-la-moda-para-quedarse,1060472.html#.XFNQDS3mHow>
- Said Edward. (2004). Teoría ambulante. En E. Said, *El mundo, el texto y el crítico*. Madrid: De bolsillo.
- Said, E. (2015). Teoría viajera reconsiderada. En C. Parra, & R. Rodríguez, *Cuadernos de teoría crítica* (págs. 41-62). Chile: Instituto de Literatura y Ciencias de Lenguaje, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
- Schneider, J. (1987). The Anthropology of cloth. *Annual Reviews of Anthropology*.
- Salas, R. (2019). *Escalamiento y moda con propósito - ft. Someone Somewhere & Startupbootcamp*. Entrevista a Fátima Álvarez. Xponente, T3 E:8, min: (04:00 - 2 1:31), Mayo 2019. Ciudad de México: Inkoo. [En Línea]:

- https://www.spreaker.com/user/inkoo/xponente-t3-e8?utm_medium=widget&utm_source=user%3A11135619&utm_term=episode_title
- Sales Heredia, F.J. (2013). *Las artesanías en México. Situación actual y retos*. (1 ed.). Cd. de México: Cámara de Diputados/ LXII Legislatura.
- Simonsen, J & Robertson, T. (2013). *Routledge International Handbook of Participatory Design*, London: Routledge.
- Simmel, G. (1988). *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*. Barcelona: Península.
- Smithers, S. (2017). *Hilos de Historia. Colección de Indumentaria del Museo Nacional de Historia*. México: Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Museo Nacional de Historia.
- Solís, A. (2020) Vestir Huipiles: Reflexiones en torno a los textiles. La pertenencia y el racismo en México. *Histeria revista de cultura y sexualidad*. No. 32. Revista Digital. México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo. CC. [<https://hysteria.mx/vestir-huipiles-reflexiones-en-torno-a-los-textiles-la-pertenencia-y-el-racismo-en-mexico/>]
- Sosa, M., & Enríquez, C. (2012). *Instituto Nacional Indigenista-Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas 1948-2012*. México: CDI.
- Spradley, J. (1979). *The ethnographic interview*. USA: Holdt, Rinehart and Winston.
- Squicciarino, N. (2012). *El vestido habla*. Madrid: Cátedra.
- Stresser-Peán, C. (2012). *De la vestimenta y los hombres. Una perspectiva Histórica de la indumentaria indígena en México. La vestimenta precortesiana*. México: Centro de Estudios Mexicanos y Mesoamericanos, Fundación Alfredo Harp Helú, Museo Textil de Oaxaca, FCE.
- Taylor, L. (2013). Fashion and dress history: theoretical and methodological approaches. En S. Black, A. de la Haye, J. Entwistle, A. Rocamora, R. Root, & H. Thomas, *The handbook of fashion studies* (págs. 23-43). London: Berg.
- Tranberg, K. (2004). The World in Dress: Anthropological perspectives on clothing, Fashion, and culture. *Annual Review of Anthropology, Vol. 33*.
- Tunstall, E. (2013). Decolonizing Design Innovation: Design Anthropology, Critical Anthropology and Indigenous Knowledge. En W. Gunn, T. Otto, & C. Smith, *Design Anthropology Theory and Practice*. Bloomsbury.
- Turok, M. (1988). *¿Cómo acercarse a la artesanía?* México: SEP, Gobierno del Estado de Querétaro, Ed. Plaza y Valdés.

- Turok, M. (1996). Xiuhquilitl, nocheztli y tixinda Tintes espectaculares del México Antiguo, En: Arqueología Mexicana "Indumentaria Prehispánica", Vol: III, Núm. 17. Enero- Febrero, Ciudad de México. Ed.Raíces. pp. 26 - 33.
- Tyabji, L. (2010). Fashion in Post-independence India. En J. Eicher, *Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion*. London: Berg.
- Valdiosera, R. (1992). *300 años de moda mexicana*. México: Canaive, Edamex.
- Vela, E. (2018). Grana Cochinilla, En: Arqueología Mexicana "Rojo, el color de la vida. Simbolismos y usos en la época prehispánica. La grana Cochinilla: el oro rojo", Edición especial, Núm. 80. Junio, Ciudad de México. Ed. Raíces. pp.60 - 90.
- Veblen, T. (2004 [1899]). *Teoría de clase ociosa*. Madrid: Alianza Editorial.
- Vilchis, L. (2010). *Historia del Diseño Gráfico en México*. México: INBA, CONACULTA.
- Weiner, A., & Schneider, J. (1989). *Cloth and the Human Experience*. Washington DC: Smithsonian Ins. Press.

Artículos y publicaciones periódicas:

- Escobar, I. Lago Df, la pop up store que alberga marcas emergentes de moda y diseño. En: El Economista, publicación web, 10 de Junio de 2018. [En Línea] <<<https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/Lago-DF-la-pop-up-store-que-alberga-marcas-emergentes-de-moda-y-diseno-20180610-0003.html>>>
- House of Commons,(2019). Fixing Fashion: Clothing consumption and sustainability. Environmental Audit Committee. 16th Report of Session 2017-19. UK: Parliamentary Copyright House of Commons.
- The Fashion Studies Journal. (2016). *Why, hello! We're so glad you made it!* Obtenido de Fashion Studies Journal: <http://www.fashionstudiesjournal.org/letter-from-the-editors>.

Catálogos, Ficheros y Diccionarios:

- Instituto Nacional de Antropología e Historia, México – Coordinación Nacional de Monumentos Históricos. (2016), Catálogo Nacional de Monumentos Históricos. Ficha: Inmuebles número: I-0012102551. Capilla de Santa Filomena, Hueyapan, Puebla. -. Disponible en:http://www.catalogonacionalmhi2016.inah.gob.mx/consulta_publica/detalle/52255”
- Rivière, M. (2015). *Diccionario de la Moda. Los estilos del Siglo XX*. México: Debolsillo, Penguin-Random House.

Universidad Nacional Autónoma de México – Instituto de Investigaciones Bibliográficas – Instituto de Investigaciones Históricas – Universidad de Toulouse – Instituto Nacional de Antropología e Historia – CEN. (2018), “Gran Diccionario Náhuatl”, Ciudad de México: CEN-UNAM. Disponible en: <http://www.gdn.unam.mx>

Willett, T. L. (2018). Diccionario Náhuatl del norte del estado de Puebla, 2ª Edición, [Edición digital.] Tlalpan, CDMX: Instituto Lingüístico de Verano, A.C. Disponible en: https://www.sil.org/system/files/reapdata/12/88/00/1288008137388614783483070890324476908/ncj_diccionario_ed2ve.pdf

Diario Oficial de la Federación: Decreto por el cual se reforman diversas disposiciones de la Ley Federal de Derechos de Autor, DOF, 24 de Enero de 2020. México.

Anexo



Imagen 16 Publicada digital de un taller impartido Por Rosa Hernández artesana de Hueyapan, en la tienda de CARLA FERNÁNDEZ. 2019.



Imagen 17 Catálogos de las temporadas 2017 y 2018 de CARLA FERNÁNDEZ junto con el catálogo para la colección "Volador" de MYM Organics.



Imagen 18 Catálogo de productos del grupo artesanal "Mujeres conservando raíces"



Imagen 19 Interior del catálogo de MYM Organics, donde se pone en contexto el proceso de elaboración de sus productos junto con sus particularidades artesanales. .



Imagen 20 "Conejo Espiritu" abrigo hecho en lana a partir de un chal bordado, tradicional de Hueypan Puebla, pieza a la venta en el catálogo de la marca MYM Organics.



Imagen 23 Cuerpos e indumentaria III. Comparativo entre la forma de presentar las prendas y la selección de modelos entre un catálogo de CARLA FERNANDEZ (Izq.) y Mujeres Conservando raíces (der.)

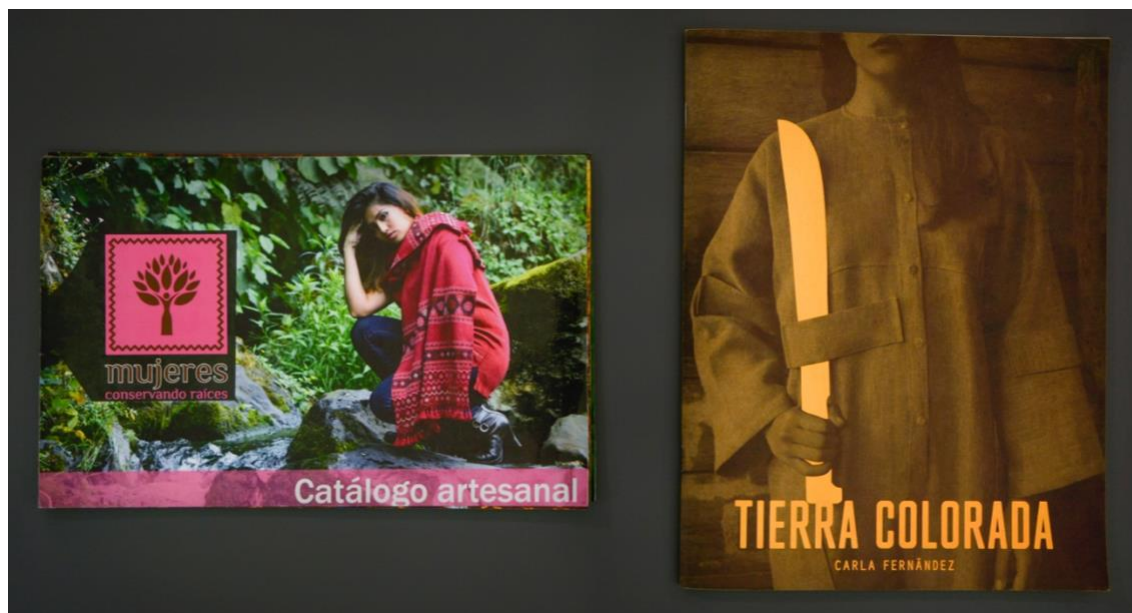


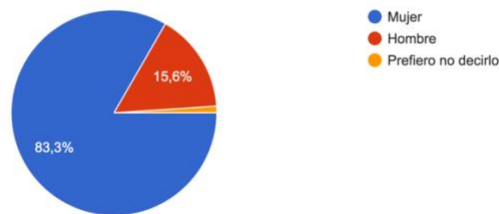
Imagen 24 Comparativo entre el catálogo de "Mujeres Conservando raíces" (izq.) y "Tierra colorada, de CARLA FERNÁNDEZ" (der.). Mientras el primero está realizado en un formato de 1/2 carta, impreso en papel para folletera y con un proceso de producción simple. El segundo se encuentra elaborado bajo una producción mucho más compleja, impreso en ofset, en tamaño carta y en papel especial, las fotografías fueron realizadas por profesionales, existe toda una concepción estética detrás de dicho material.

Formulario - Consumos. Entre lo etnofashion y la moda hecha en México.

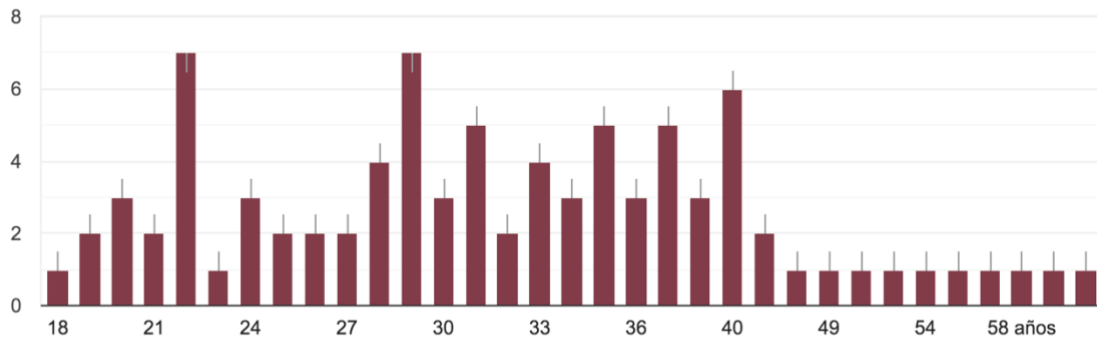
A continuación se muestran los resultados del formulario aplicado a 96 personas durante los meses de Junio a octubre de 2019 para obtener información sobre quienes consumen indumentaria tradicional, esta herramienta se realizó a través de la plataforma *Google* y fue difundida mediante redes sociales. Se adjunta la liga para poder tener acceso tanto a las preguntas como a los resultados.

[<https://docs.google.com/forms/d/1E8d7L1zHIHgr69nqwVun3jEAzdaxVsIv53YnydHLK5k/edit#responses>].

Género
96 respuestas

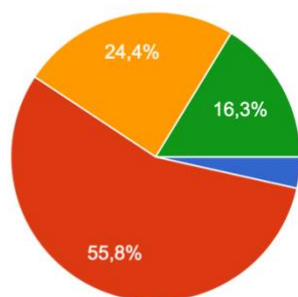


Edad
87 respuestas



Nivel de estudios

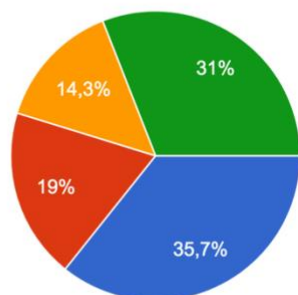
86 respuestas



- Preparatoria o menos
- Licenciatura
- Maestría
- Doctorado

Nivel de ingresos

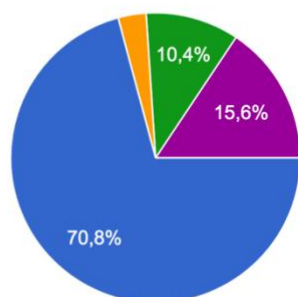
84 respuestas



- Menos de 10 000
- Entre 10 000 y 15 000
- Entre 16 000 y 20 000
- Más de 20 000

¿Te gusta la ropa tradicional, típica, o artesanal?

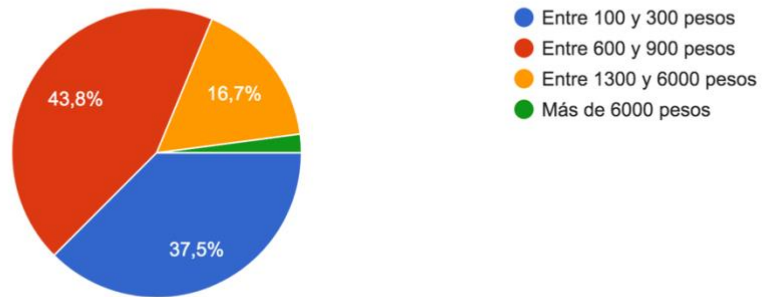
96 respuestas



- Sí
- No
- Tal vez
- Sí, pero cuando no es tan folclórica
- Sí, pero no la uso

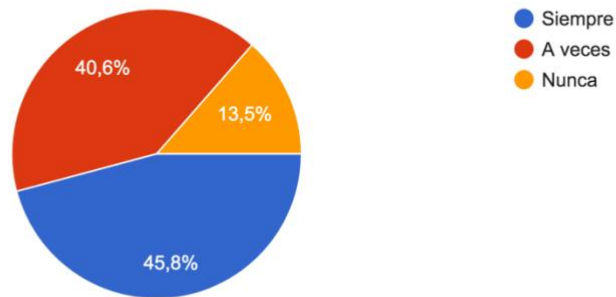
¿Cuánto acostumbras invertir en éste tipo de prendas?

96 respuestas



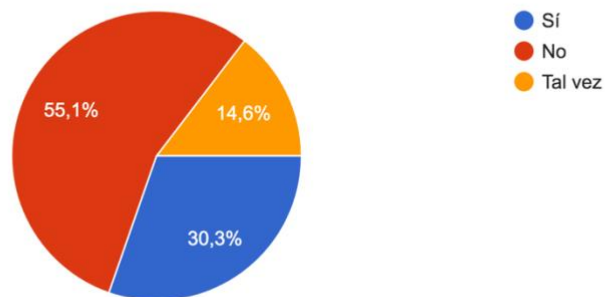
Por lo regular, antes de comprar investigo el origen de mi prenda

96 respuestas



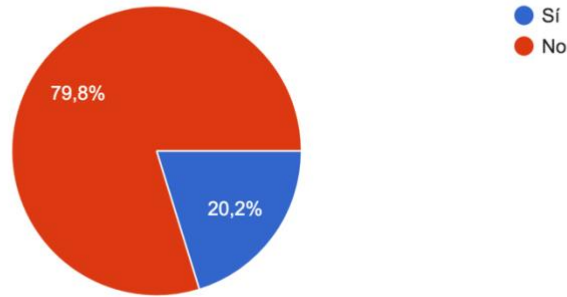
¿Conoces el bordado tradicional de Hueyapan?

89 respuestas



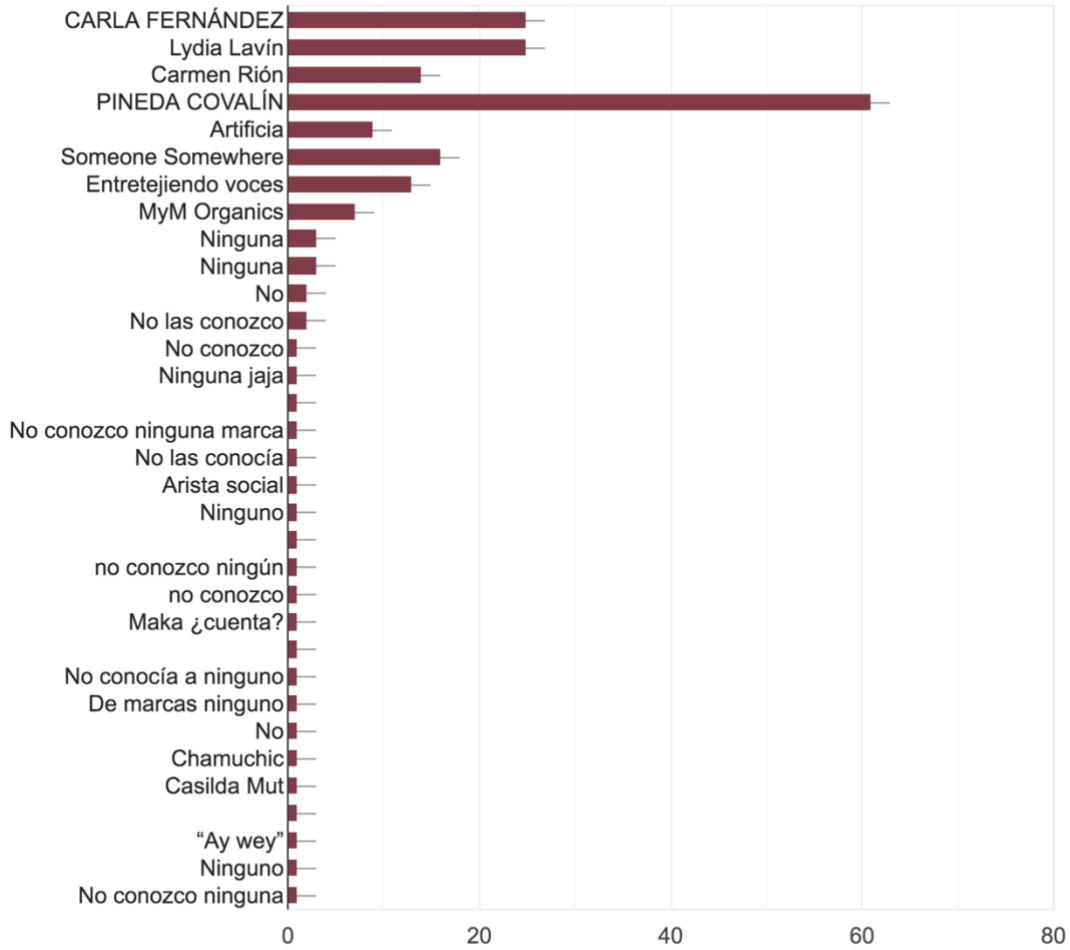
¿Has comprado alguna prenda con bordado tradicional de Hueyapan?

89 respuestas



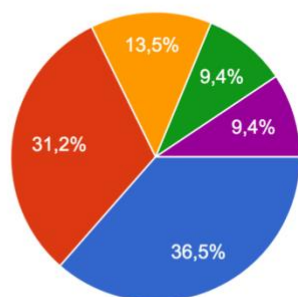
¿Conoces alguna de las siguientes marcas o diseñadores? -selecciona las conocidas-

96 respuestas



¿Has comprado prendas de éste tipo o de éstas marcas?

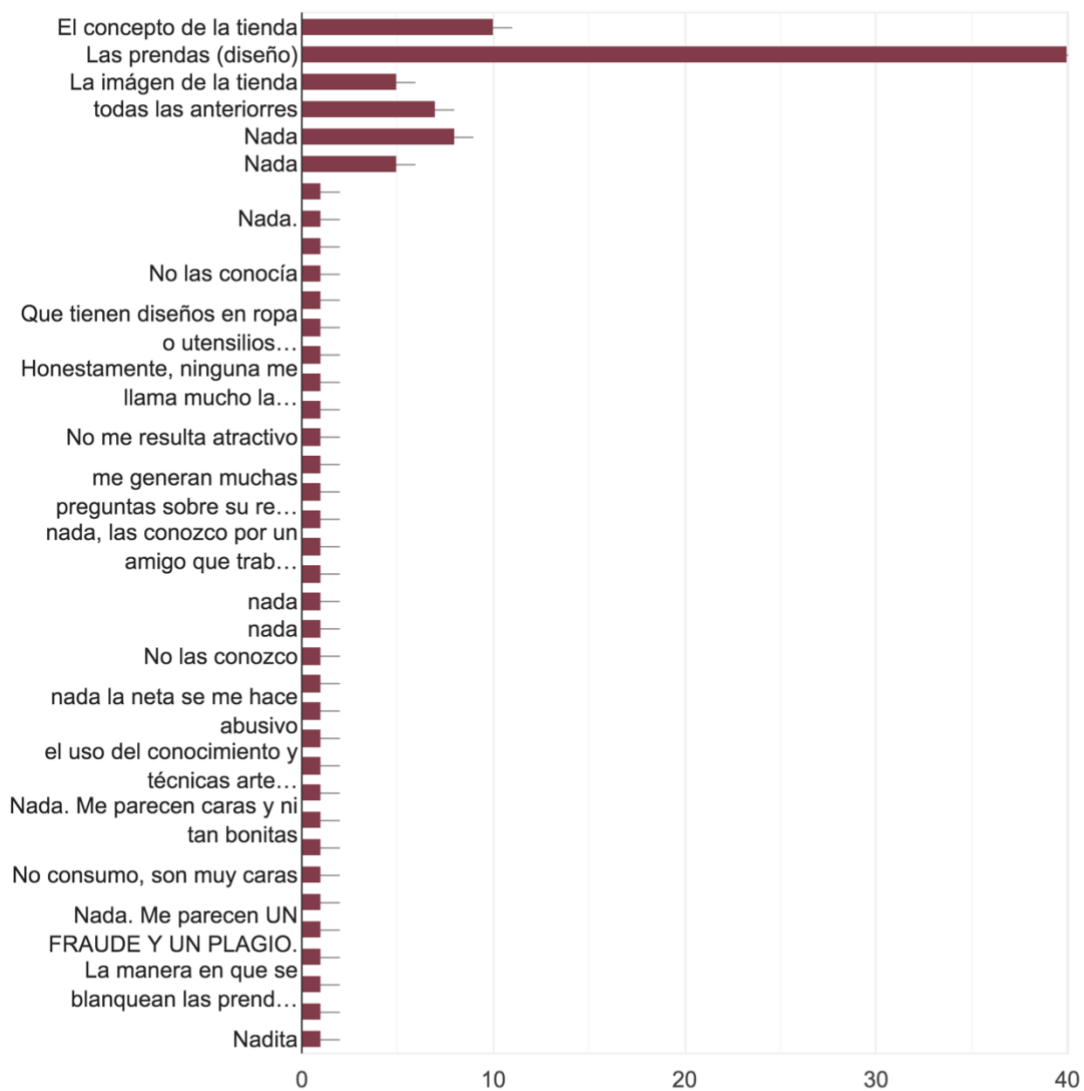
96 respuestas



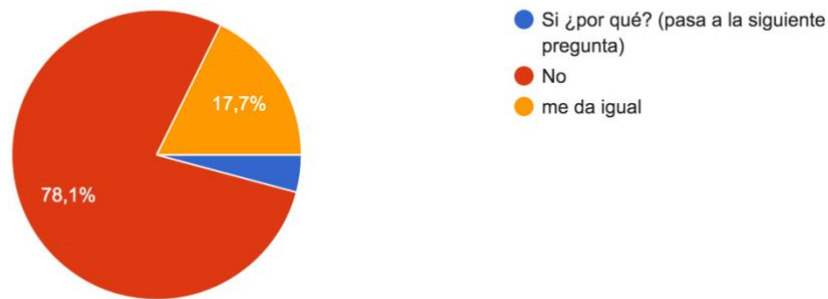
- Sí las conozco pero no he consumido
- No las conocía
- Sí, pero me parecen caras
- Sí y me encantan
- Sí pero, no de éstas marcas

¿Qué te resulta atractivo de estas marcas?

96 respuestas



Prefiero éste tipo de prendas a las tradicionales
96 respuestas



Entrevista a Emilia

Entrevista 09

Duración: 59' 32''

Fecha: Agosto de 2019

Lugar: Hueyapan, Puebla. (Casa-taller-tienda de la entrevistada)

Entrevistador: Roberto González (R)

Entrevistada: Emilia (E)

Contexto:

La presente entrevista se dió en el marco de la Fiesta Patronal de Santa Filomena 2019, en el Municipio de Hueyapan, Puebla. Después de varios meses de andar buscando contacto con Emilia, al fin pude tener tiempo para hablar con ella, esto fue posible a que coincidentemente compré una de las camisas que estaban en su puesto de la feria. De ahí comencé a platicar con ella y contarle que tenía tiempo buscándola pero que no habíamos podido coincidir; al principio su rostro pintó una cara de desconfianza pues, aunque ella me ubicaba por estar siempre cercano a Sitaltsin (grupo del cual ella formaba parte), nunca habíamos coincidido. Sin embargo, al ver que me encontraba en compañía de Lila Ceballos, su semblante cambió y se mostró bastante amable.

Me probé la camisa, la cual me quedó bastante ajustada, entonces exclamó “no te preocupes, vamos a mi casa y ahí te la arreglo, se puede hacer más grande”.

Caminamos hacia su casa, como yo sabía que ella era una de las que estaba participando en la convocatoria de OXFAM, comencé a preguntarle sobre ésta, emocionada ella comenzó a platicarme sobre su proyecto, así que le pregunté si podría hablarme más de eso y si podría grabarla. a lo cual ella asintió - mira mejora vamos para mi casa, y ahí vemos si te platico o no-

caminamos dos cuadras adelante del parque, por el lado del palo de los voladores, doblamos a la derecha justo en la curva donde pasan las combis que van hacia Teteles, justo frente a los pollos a la leña, se encuentra su casa, que también funge como taller y tienda. El ambiente en todos lados es festivo, entre tronidos de pirotecnia, olora a pulque y pólvora, entramos a su casa, ahí se encontraban sus hijos, una niña de alrededor de unos 5 años y un niño más pequeño. Al escuchar nuestras voces, salió el marido de Emilia, un señor de no más de 30 años, con el rostro colorado, y una botella en mano. -¿gustan algo de tomar? !pásenle, ahí tenemos un poco de bebida!

Emilia, un poco apenada, movió la cabeza, ignorando al marido nos invitó a tomar asiento, ella comenzó a descoser algunas partes de la camisa, yo aproveché para encender la grabador.

De carácter fuerte y palabras derechas, con una voz clara y decidida me dijo: bueno de qué quieres que te hable...

R: ¿Cuántos años tienes? ¿A qué te dedicas?

E: Mi nombre es Emilia Flores Martínez, mi mamá es Lorenza Flores Martínez y ella me enseñó como todo este proceso de trabajo. Me considero *Masehual* y artesana antes que cualquier título que puedas poner y ese es como la esencia que yo le voy dando seguimiento en este proceso de los bordados porque regularmente en los bordados hay mucha gente que se pone a estudiar o a pensar pero desde una mirada, ¿Cómo te voy a explicar?...Desde una mirada desde su perspectiva y no desde el pensamiento indígena como debe de ser. Entonces, por ejemplo en mi caso la idea esta de estudiar es platicarte un poco cómo iniciamos con Lila, estuvimos trabajando juntas y justo es como tratar de buscar otra alternativa de vida, pero en ésa búsqueda de alternativa de vida, pues siempre hay como estos manchones de, qué es “vida buena” y qué no es buena, y que al final de cuentas la “vida buena” está en concepto muy manipulado. Desde esta perspectiva de “buen vivir” enfocado económicamente hablando.

Entonces, siempre está como ésta parte de opacar el conocimiento del otro, o la otra desde sus conocimientos tradicionales por ésta parte de las preparaciones que han salido o surgiendo. Cuándo empecé a trabajar con el “Colectivo Chiwik”, nos enfrentamos. Con Sitaltsin empezamos a enfrentar muchas situaciones, principalmente opacar todo ese conocimiento, la forma de vestir, la forma de hablar, el lenguaje, entonces empecé a sentir una represión muy fuerte.

R: ¿Cómo opacar el lado indígena?

E: Sí, pero además es así como: Eres aceptada ante la sociedad, pero si actúas de cierta manera, o de esto o del otro. Pero además entro en una controversia muy grande, porque además esta parte de vender los productos, es así como: ¿Cuánto lo menos? o ¿Cuánto esto? ¿Cuánto el otro? y me puso en qué pensar mucho porque inicié en un colectivo de la cual estábamos buscando empoderarnos como mujeres, porque tanto en las comunidades como en las ciudades siempre existe una desigualdad de género. Y entonces tratar de buscar ese empoderamiento desde la solvencia económica, pues eran como muchos aspectos, muchas cosas que tienes que considerar. Y llega un momento en que sí... me marcaron dos cosas así bien fuertes: Una, la presentación de un libro desde el pensamiento indígena vista desde el antropólogo de afuera.

R: ¿Quién?

E: No voy a decir quién es el autor, pero sí, o sea, son de las cosas que me marcaron a aquí. Y entonces digo en ese sentido yo digo, o sea había otros alumnos que pues lo veían: “Wow, el antropólogo que es el que sabe”. Y entonces digo: momento, -dentro de las participaciones- lo que usted está diciendo no es, le digo, porque nosotros vivimos otro tipo de *masehualidad*, otro tipo de valores, los que usted está comentando no son, éstas son las que usted fue a ver, pero desde su interioridad, no desde lo que nosotras vivimos. Y entonces, me empezaron a cuestionar: No bueno, ¿Tú quién eres o qué?. En realidad yo no soy nadie, sólo soy una indígena ¿no?, una indígena que me hace ser una persona con... pues con derecho de criticar aquello que no estoy de acuerdo. Ya ahí conocí a la embajadora de la paz de la ONU y ya.

R: ¿Ése evento fue aquí o...?

E: No, fue en el DF, en la UNAM. Después me encuentro a un licenciado, bueno es un abogado más que nada, en Cuernavaca y justo fue así como nos encontramos, pero así como de palabreríos, muy lindo o sea no tengo nada que recriminar, porque parte de mi proceso fue

gracias a él desde: ¿Y por qué defiendes el bordado?¿Por qué defiendes tu postura?¿Y por qué defiendes la lengua? ¿ Y por qué defiendes la comida? ¿Y porqué esto y porqué el otro, y por qué el otro?. Y entonces, dentro de mi ignorancia empiezo a contestar desde un conocimiento tradicional, pero no podía sustentarlo teóricamente, y entonces dices: bueno primero necesito conocer cuáles son los derechos, necesito conocer la OITEN, necesito conocer las leyes orgánicas, necesito conocer ésto, pero además, lamentablemente necesitas un papel que te respalde, para que tú puedas fundamentar aquello que estás diciendo. Y entonces digo: Bueno no lo sé -y justo así terminamos la conversación-, yo no sé cuándo, pero algún día yo te voy a marcar, y entonces vamos a charlar desde otra perspectiva de vista. Te digo, desde un pensamiento, desde las críticas y las preguntas que tú me estás haciendo, y desde el pensamiento en esencia de la cultura *masehual*, pero desde la descripción interna de las o los compañeros artesanos y artesanas. Y entonces, ése fue un compromiso personal, luego me encontré a otra maestra, que justo también es Ceballos, por eso yo no podía olvidar a Lila Ceballos, que es Josefina Ceballos. Y ella me dice: ¿Cuál es tu sueño?. Y yo digo: Pues estudiar, ¿No?. Ella jamás pensó que le iba a contestar una palabra así ¿No?, pues ¿Estudiar? ¿Cuál es el concepto, cuál es la idea?. Bueno, dentro de las comunidades indígenas es muy difícil que estudies, pero además en las condiciones que te encuentras: soy mamá, soy esposa, soy esto, soy el otro. Y dirían ya dentro de la formación: y además eres mujer ¿No?. Entonces son como de las cosas que te limitan para que tú te sigas preparando. Ella me dice: Bueno, si yo te dijera que hay una universidad que cubre las características para que tú te puedas seguir preparando ¿irías?. Y yo: No. Y fue como parte del instinto, sin pensarlo ¿No? Osea yo me voy, me voy si hay algo así, yo me voy ¿No?. Y entonces empiezo a preguntar ya esta parte de la escuela, yo seguía trabajando con el grupo de *Sitaltsin*. Pero yo me meto a la escuela y entonces es esta parte de la descolonización, y todo este tema de si verdaderamente estamos haciendo algo que nos gusta hacer, si el proyecto está encausado a algo que sí queremos, que sí deseamos, y entonces dices: ¡Uta!, qué estamos haciendo, estamos haciendo cosas que no nos habíamos planteado, nos estamos volviendo trabajadoras del sistema sin darnos cuenta, nos estamos volviendo esclavas sin darnos cuenta, y entonces yo empiezo a cuestionar ¿No?. Pero además, a aterrizar los talleres con el colectivo y allí tuve algunos choques con la operadora que antes estaba en CDI, “porque Emilia cuestiona”, “porque Emilia pregunta,” “porque esto...”

Llegó un momento que hubo un grado de confrontación entre, no con los compañeros, sino más con la operadora y con mi persona. Y entonces hubo como ciertas situaciones también ahí, porque en alguna ocasión me mandaron un recurso para que vaya a representar y a hacer la apertura de un programa, pero además ella ya no quería, o sea tenía que participar alguien más... ¿Por qué yo?, si hay más mujeres ¿No? El chiste es que a mí me hablan del DF y digo: Pues a mí no me están dando cavidad, yo no me antepongo, está bien, no pasa nada, que vaya alguna otra compañera. Entonces me dice la coordinadora de México, me dice: ¿Sabes qué? No te preocupes no vamos a pelear, tú te vienes como invitada directa, más a aparte los dos invitados de *Sitaltsin*, y ya fue cuando... Has de cuenta, hubo una incidencia porque a mí me depositan seis... no me depositan, me mandan seis mil pesos y me llega a mis manos sólo seiscientos pesos. Pero entonces yo digo: Pues no pasa... seiscientos pesos llego a ver con quién me hospedo, no pasa nada, o sea yo me regreso. Y yo aquí tratando de cumplir y llegan, me dicen: Emi pero paga el hotel para que te quedes. Digo: ¿Cómo quieres que pague el hotel?, le digo: yo voy a buscar con quien me puedo quedar, pero pagar un hotel yo no puedo y menos con la cantidad que me están diciendo, porque además CDI te paga hoteles no muy accesibles.. Y ya sale: No, pero es que te mandamos seis mil !No puede ser!. Aquí está el *baucher*, o sea aquí está lo que a mí me depositaron, y entonces se hacen unas investigaciones para la operadora afortunadamente el recurso se quedó en el estado y no llegó a la región, pero ya se fue tomando así como más personal, como: ¿Cómo puede ser? y Por qué esto y por qué el otro. Y entonces hubo también como mucha cizaña: “No, si Emila está haciendo esto”, “Emilia está haciendo el otro”. Hasta ahorita lo entiendo, hace años no lo entendía por qué estaba sucediendo, pero a ésta idea de educarte en una escuela convencional o sea tiene sus estrategias, tiene sus artilugios, pero además tiene las formas de cómo tu juegas con el pensamiento de la gente. Y entonces: Bueno pues claro obviamente las compañeras tenían que verme mal, o sea con todo este discurso las compañeras tenían que cuestionar, preguntarme: Oye ¿Qué está pasando? ¿Qué está sucediendo?. Y yo digo: Pues trataré de ir comprendiendo, porque además a ver, no puede ser: Emilia se está yendo a la escuela y no está participando en el taller, Emilia está haciendo otras cosas y no quiere estar en el taller, pero además yo tenía un embarazo de alto riesgo, o sea estaba estudiando la carrera y en ese sentido se me presenta un embarazo de alto riesgo y entonces: “Si Emilia no ,es porque no quiso”. “Si Emilia no estuvo es porque está sucediendo esto”, y todo es: “Y si Emilia, Y si

Emilia, Y si Emilia”. Pero nadie contempló que yo estaba estudiando, nadie contempló que yo estaba con un embarazo de alto riesgo. Llegó el momento hasta que así: o sigues estudiando, o sigues con el colectivo. Pues sigo estudiando, o sea lógico que voy a seguir estudiando.

R: ¿Qué fue lo que estudiaste?

E: Desarrollo rural. Y entonces, traté de separarme un poco, tratar de relajarme. Decir: Voy a tener a mi hija, vamos a tratar... lo primero que tenemos que lograr: que nazca la bebé. Después de que nace la niña todavía estuve yendo a unos talleres y todo eso, pero pues ya, yo ya me sentía libre también. Como fue un embarazo de alto riesgo, nace la niña, y digo: No pues otra vez, así a deshacer. Y ya... pero esta parte de las críticas y todo esto seguían avanzando. Luego firmamos un contrato con... para el museo del barroco y entonces ¿Qué es lo que sucede? que el proyecto era muy grande pero el colectivo como tal ya no se hizo responsable, pero yo firmé el contrato.

R: Osea estaba a tu nombre.

E: Estaba a mi nombre, pero se supone que estábamos trabajando *Sitaltsin*. Y yo me quedo: ¡En la torre!, ahorita ¿Qué hacemos? Y entonces, hablo con el otro arquitecto y digo: Pues está sucediendo esto y no se va a dar abasto, y... pero además no todas estamos respondiendo como debe de ser. Y empezamos a invitar a otros colectivos para que se integraran y se pudiera terminar el trabajo. Pero además, así trabajas con el gobierno, está cañón, porque te ponen todas las cláusulas posibles para que no entregues. Y entonces, ya invitamos a otros cuatro colectivos, empezamos a trabajar, y ya así como... También el colectivo se siente excluida, pero además no todas se integran y las que se integran se sienten excluidas, porque el proyecto ya no nada más es para ellas, sino es para las y los otros colectivos. Y ya digo: Bueno, ahorita lo importante es cumplir con el trabajo, algunas mis respetos, se comprometieron hasta que se entregó. Igual de los otros colectivos, algunas se comprometieron hasta que se entregó y ya no... algunas conscientemente ya no estábamos jugando al dinero, sino a la libertad personal, por esta cuestión de las cláusulas y de las minutas. Pero además había una multa que era imposible pagar.

R: Osea si no cumplían ustedes les, ésa multa...

E: Si había una multa gigantesca. El chiste es que al último no se terminó pagando el trabajo como debe de ser porque no cubrimos todas las...

R: En tiempo.

E: El tiempo y todas esas cosas. Bueno, al último ya nada más tratamos de realzar el trabajo colectivo, se logró hacer vínculos...

R: Oye una pregunta, ese proyecto tuvo algo de relación con ¿Artesanías de Puebla?

E: Sí.

R: Osea como... qué fue; ¿cómo que fue para el barroco, pero a través de Artesanías de Puebla?.

E: Pues yo trabajé con el ingeniero Cristian. Pero el diseñador fue un japonés. Y sí, se supone que era artesanías de Puebla, pero pues... Artesanías de Puebla era el que recomendaba y ya ahí es tu bronca.

R: Osea ellos no se metían en la construcción del contrato ni nada.

E: No ellos no se hacían responsables. No, sí ellos sólo hacían el vínculo. El chiste es que ya pasó todo eso y yo empiezo a cuestionar muchas cosas ¿No?, porque entonces llegas: Bueno ya está esta situación de la cizaña, osea una y otra, y otra, y otra, y otra cosa. Y llegó el momento en que yo dije: Ya no me siento respaldada por la comunidad. Y decidí tomarme un receso, y dije: No importa si me multan, si me hacen lo que sea. Necesito un receso después de que pasa eso... me dí un receso como de medio año. ¿No? empecé a hacer otro tipo de trabajos y cuando me sentí lista regresé con el colectivo. Para decirles: éste es mi sentir, ésto es lo que estoy pensando, ésto es lo que sucedió por el cual yo me alejé y ustedes saben, ustedes deciden si quieren que yo regrese o ya no. Pero va a depender desde ustedes, y desde su pensar, desde su sentir. Para ese entonces, yo ya estaba en tercer año de la licenciatura. Y ya. Pasa eso, pero bueno... este es como mi sentir, no sé cuál sea el sentir de las otras compañeras, sé una que otra, de las que me ha visitado, me han platicado. Pero fue así como en todo momento la operadora: Pero, ¿Por qué está aquí Emilia?. Y era así como: las compañeras dicen que no se sienten a gusto trabajar cuando estás tú, las compañeras dicen... Y le digo: Pero ¿Por qué las compañeras no dicen ninguna palabra?

R: ¿Porqué no me lo dicen a mí?

E: Si aquí estamos todos. ¿Por qué tiene que ser la que transmite, la Operadora?

R: ¿La Operadora no era de aquí?

E: No, pues lógico que no. Ella venía de la dependencia. Bueno, ya está bien. Yo le digo: Bueno, yo propongo que para que todas hablen, todas expresen su sentir, me salga yo. Me

salgo de éste lugar, no sé, voy al patio platiquenlo. Regreso y me dan un respuesta. Entonces me tomé ¿Qué serán? ¿Cómo diez minutos? Y ya me llamaron y la respuesta fue esta: “Mira Emilia las compañeras dicen que no saben si es conveniente que te quedes o que te vayas, entonces no tienen una respuesta ahorita, sino que ellas te avisarán cuando tengan una respuesta”. Y yo nada más me quería reír con ésa respuesta. Y le digo: Bueno, está bien, pero lo más interesante es que la respuesta me la da La Operadora y no me la dá el grupo. Y yo: Bueno de primera instancia agradecer pues que me hayan acogido el tiempo que estuvimos trabajando, porque a final de cuentas construimos cosas entre todas y pues es un proceso ¿No?.

Y la otra: Hice un compromiso, porque justo yo también estaba... como era la única que facturaba, tenía productos en Artesanías de Puebla a mi nombre, pero eran de las compañeras. Y entonces, el único compromiso que hice fue sacar todo el producto de Artesanías de Puebla y regresárselas o pagarles. Afortunadamente la mayoría me la pagaron, muy poco fue la que se les regresó. Y ya dije: Bueno al menos en eso salí limpia, pero ya les platiqué: Yo no puedo seguir parada con esto, porque yo necesito seguir trabajando. En primera instancia la escuela donde estoy estudiando es una semana de teoría y tres de práctica. Y entonces yo tengo que estar haciendo mi prácticas, porque son cinco años de práctica para que yo saque la licenciatura. Y ya, lancé la convocatoria pero ya se transformó totalmente la convocatoria porque: Vamos a seguir trabajando en proyectos, Vamos a buscar diferentes formas de vida, Vamos a buscar empoderarnos desde las economías y todo lo que quieran. Pero vamos a descartar los apoyos financiados por dependencias. No importa, no tienes lana, no tienes el material, no tienes nada, pero tienes conocimiento, y desde allí vamos a pensar. Entonces empezamos a estudiar... iniciamos con cinco compañeras, ya en el colectivo *Chiwik*. De ése inicio, además mi reputación estaba muy... ¿Cómo decirte? No era muy buena por todo lo que había pasado. Y entonces digo: No pasa nada, iniciamos con cinco. Pero además no ofrecimos nada más que éste espacio y no tenía absolutamente nada, estaba vacío. Llegaron con tabicones, llegaron con carrizos, llegaron con tablas y juntamos una cantidad de treinta y cinco mil pesos de producto entre las cinco. Pasa el mes y vacían la tienda, osea la roban.

R: Ah, la robaron.

E: Si robaron aquí. Robaron, se llevaron todo y entonces yo dije: En la torre ¿No?(Por si saco alguna palabra técnica la omites). Pero es así como: En la torre, osea ya tu palabra está

desacreditada, tu trabajo, todo esto. Y dice: ¿Ahora qué sigue? Osea ya te robaron, ya esto. Lo que me ayudó, te digo que me ayudó en ese aspecto; porque yo firmé un documento en donde decía: Por cualquier pérdida yo me hacía cargo. Pero además se hacen los peritos y dicen que fue un autorobo, eso fue lo más interesante. La persona que tuvo que haber entrado aquí, tenía que conocer el espacio. Y dices: Órale, esto se pone más interesante cada día, pensándolo desde afuera. Y entonces, empiezan a correr los rumores: Se perdió, pasó esto, pasó... !Ah, no! ésa ya agarró maña. Ésa de por sí es así, no ésa no... Bueno, pero me ayudó mucho los consejos de una de las socias de *Chiwik*, porque ella decía: “Mija, acuérdate que aquellos caminos que en la actualidad tú recorres y caminas, no es la primera ocasión, se hicieron, no es la primera persona que dijo: Se va a abrir ese camino y ahí vas a andar. Se hicieron veredas y se cerraron, y volvieron a hacer veredas y se volvieron a cerrar, y tenías que chapear y tenías que limpiar, dice, así es esto, dice, tú vas a tener que chapear, no sé cuántas veces. Que va a llegar un momento en que vas a tirar piedra, y va a llegar un momento en que vas a tener que pavimentar y entonces un día verás que la gente camina sobre esa calle, si dios te presta la vida y si no, tus hijos o tus nietos van a ser los que puedan ver eso. Pero tú no estás trabajando para ahorita”, y entonces eso inclusive está en la tesis ¿No?, porque yo creo que merece ese tipo de palabras, claro yo las estoy compartiendo en español, pero yo las tengo en la lengua materna. Y entonces, empiezo a escuchar y yo dije: Bueno, las palabras son tan sabias de las compañeras con quien siempre interactúas, pero muy pocas veces nos detenemos a escucharlo, porque estamos tan mal acostumbrados a hablar y medio escuchar el español, que la esencia de la lengua materna la olvidamos y entonces dices: Escuchemos la palabra de nuestros abuelos, escuchemos de aquellos sabios que... si tú escuchas el *Náhuatl*, tiene todo un proceso de conocimiento y entonces empecé a escuchar y empecé a ver. Pedí un préstamo, se regresaron las piezas. Después nos empezaron a caer pedidos, empezamos a trabajar y a trabajar, pero ése robo lo que hace es consolidar, de las cinco se sale una y las cuatro invitan a otros y entonces se empiezan a integrar. En vez de que se rompa toda estructura: “No pues, es que escuché que perdiste, te traigo tres huipiles, exhíbelos para que no cierres”. “No pues, es que escuché que te sucedió esto, yo también quiero ser parte”. Y entonces se consolida a partir del robo. Y de allí yo dije: !Wow! !Qué bueno! ¿No? Osea, yo me esperaba lo peor, no me esperaba eso. Pasa ¿Qué serán? como dos meses del robo y teníamos que escoger dos proyecto del grupo de los cuales íbamos a aterrizar

nuestras prácticas de cuarto año y casualmente votan por trabajar en *Chiwik* y en una de Cholula. Y entonces la mitad del grupo se viene a *Chiwik* y la mitad se va a Cholula. Y pues aquí empezamos a trabajar las diferentes metodologías: proyectos con enfoque arqueológico, proyectos de inversión, habilidades matemáticas, planeación con sujeto, osea todas las materias... investigación agropecuaria.. las aterrizamos aquí. Cinco compañeros empezamos a hacer aquí los talleres con las señoras, con la gente que se interesaba. Lanzábamos convocatorias, pero además los asesores, los antropólogos, los investigadores, vinieron a dar también talleres. Y entonces eso fue enriqueciendo más, porque ya no estábamos persiguiendo una calificación, sino que hicimos un compromiso con la comunidad...

R: Sí, ya iba más allá de la escuela...

E: Sí, y ya era como: !Wow!, qué bonito ¿No?, todo lo que se pudo construir, lo que nos tardó en *Sitaltsin*: ¿Qué serán? ¿Seis años? Aquí lo hicimos en un año.

Ya también lo que platicábamos con las compañeras es que, se empezaban a hacer compartensias desde sus conocimientos, desde lo que han logrado, desde lo que no han logrado con... así: los otros colectivos. Y no era cerrado, tú te integras al colectivo, ves la dinámica del trabajo, si te gusta te quedas, si no te gusta, pues no te quedas. Tus productos no es de que a la fuerza tienes que juntar tanta cantidad, puede ser la cantidad que tú quieras, estas abierto y ya sólo se va abriendo la convocatoria cada medio año para que se vayan integrando otras personas. Y ya la persona que crea historial pues, le puede ceder su espacio a alguien más si así lo quiere. Pero no es así como: Ah, pues que la multa porque llegaste tarde. Porque además allí también empezamos a ver: Ah, ¿Por qué llegó tarde?. Osea, una... en muchas ocasiones repetían: me regañan en mi casa, me regañan en esto. Aquí vengo para tratar de compartir, y aquí también termino regañada, entonces ¿A dónde me meto? ¿No?, y empezábamos a analizar como las vidas cotidianas de las compañeras, de su quehacer, desde en la mañana, desde que se levanta hasta que se acuesta, todo lo posible que hace por pertenecer a un colectivo, además. Y entonces dices: ¿Cuál es el enfoque de estar multando? ¿Cuál es el enfoque de poner reglas, de poner esto? Sí se pueden poner ciertas normas, pero un reglamento como tal, pues ya te empieza a cuadricular y a decir: aquí si, aquí no, aquí sí-no. Y cada vez empieza a ser como más... con mayor grado de dificultad. Llega un momento en que te saturas y te vas,¿No?. Te rompes.

Ya ha pasado en diferentes colectivos. Y ya después empezamos así como esa dinámica, empezamos a hacer también relaciones, entretejer con los colectivos que conozco en la universidad. Ahí vienen varias voluntarios, varios voluntarios empezaron a venir aquí también en el colectivo. Trabajamos el árbol de problemas, desde la mirada crítica de las señoras, trabajamos el árbol de objetivos desde sus propuestas de ellas. Y empezamos a utopizar, o sea desde las utopías irnos mirando ¿Hacia dónde nos queremos ir? ¿Qué si queremos, qué no queremos? Al grado de decirte que por ejemplo hubo una... un pedido de huipiles, y entonces nos piden 20 huipiles... (interrupción)

E: Nos piden una... nos piden veinte huipiles y después de esos veinte Huipiles yo traigo la propuesta: Si quieren veinte huipiles se va a vender de manera virtual, es así y así y así. Pues eso fue con otro colectivo ¿No?. Y sólo fue como escuchar, esta parte de la esencia de la escucha, de la escucha y de la escucha siempre es muy fundamental. Porque siempre hay dos lenguas que se hablan, y entonces empiezan a decir, te lo voy a traducir en español: Es que acaso quieren que pensemos exactamente lo mismo, es que acaso quieren quieren que hagamos exactamente lo mismo, pero es que acaso no se dan cuenta que mi pensamiento es distinta a la tuya, que los caminos que yo caminé, no son los mismos que tú caminaste. Pero, ¿Cómo se les ocurre que hagamos veinte huipiles exactos, veinte huipiles iguales?. Dice: Si los huipiles... en ese caso eran huipiles pero ahí ponían de ejemplo que todas las piezas, como no se sabe leer ni escribir, haciendo un comparativo: El papel es el fondo de la tela, la coloración y los tonos es el lápiz, y las grecas es la inspiración, pero no sólomente esa inspiración desde el futuro, si es una inspiración desde el compartir de los conocimientos de los abuelos y las abuelas, desde su vida cotidiana y desde la herencia que le van a dejar a los otros. Y entonces ¿Qué es lo que quieren que les dejemos a nuestros hijos?. Y ahí fue cuando entendí. Los pedidos no van a funcionar de esa manera, se van a vender siempre y cuando, si se dice: Es una pieza única, viene desde un pensamiento muy peculiar de cada persona y no es así como muy cuadrado, es como decir... porque estábamos haciendo una investigación con un compañero matemático, y así como de: Si el norte, el sur, el poniente, hay una relación, sí. Pero no está escrita así como tal, como se descifran los códigos. Sino hay una historia de vida en cada producto. Te digo: Hay una historia que se va transmitiendo de generación en generación, los valores peculiares de la *masehualidad*, que están en su esencia desde la lengua materna, que están en su esencia desde las prácticas culturales, que están en

la esencia del respeto de la madre naturaleza, desde ahí está. Entonces fue cuando yo dije: No. O sea definitivamente, y ahí cuando yo te platicaba, cuando empezamos a trabajar con diseñadores, porque nosotros hemos trabajado también con diseñadores. Sí, si tú respetas esta parte fundamental de la o el artesano, o sea siempre te van a tomar en cuenta, pero si tú llegas y así como que esto, como que el otro. Ya estamos hablando desde otro aspecto. Te digo: Porque sí, puede venir mucha gente de fuera, y lo que aquí nosotros tratamos de hacer es integrar. O sea, saber que el pensamiento indígena en su esencia es respetable, y que el pensamiento externo, también es respetable, pero ¿Cómo nos hacemos? ¿Cómo nos construimos? Porque no es una manera de luchar. O sea no es de que: Yo sé más, tú sabes más, mis prácticas tienen mayor relevancia, los tuyos son menos. Pues no, sino es: ¿Cómo nos construimos desde mis pensamientos, desde tus pensamientos? y ¿Cómo generamos éste conocimiento? Pero mutuamente y desde ahí, desde el reconocimiento de ambos. Porque nosotros, por ejemplo, siempre hemos peleado, no pues por ejemplo: Yo pongo la marca, sale. Lo hicimos las dos, pero ¿Qué crees?. Va a ir tu marca y yo colaboré. Oye pero, si lo hicimos juntos. ¿Por qué no hacemos una fusión de marcas? o ¿Por qué no hacemos esta pieza? fue en colaboración de ambas marcas. En este sentido hablemos de ambas personas porque fueron personas las que pensamos, entre los dos construimos esta pieza, entre los dos lo pensamos, entre los dos esto. Pero ¿Por qué ésta fuerzas de poder económico?, de decir: No pues, yo si tengo el alcance para hacer un registro de esta marca y esto, y esto, y esto; y tú como eres indígena no puedes, porque además hay que entender que los pueblos originarios, no es que sean pobres, los pueblos originarios tienen toda la riqueza, la cuestión es que nosotros estamos aprendiendo a movernos con recursos económicos ¿Por qué? porque es parte de la sobrevivencia, pero una persona indígena vive y persiste sin ningún solo centavo. Porque no hay necesidad, porque existe el tequio, porque existe este... el tequio que es el trueque, exactamente lo mismo. O sea éste intercambio de cosas, no sólo de cosas materiales sino de construcción de conocimientos. Pero está la otra parte que es muy difícil porque el contexto no te lo permite, el contexto te dice: Si no tienes más cantidad de dinero, si no tienes estos registros, si no tienes éste título, si no tienes el otro: no vales. Aquí no, aquí está mirado desde otro sentido. Nosotros ahorita echábamos un relajo ¿No?, que primero aquí por ejemplo, empecemos de aquí. Primero el preescolar, ah no, pero te falta la primaria; ah no, pero te falta la secundaria; ah no, pero te falta bachillerato; ah no, pero te falta la

universidad; ah no, pero te falta la maestría; ah no, pero te falta el doctorado. Nos decía el fundador de la escuela: y luego el post, y el post, y el post, y el post... el chiste es que no vales nada, hasta que llegues al post que nunca vas a llegar a ese post que quieres lograr, porque el sistema ya te metió la idea de que si no tienes ese papel no vales nada. Entonces ¿Cómo hacemos esta fusión?, desde el pensamiento indígena y desde un pensamiento ya muy manoseado, muy jugado porque ya no eres dueño de cómo vas a pensar, ya no eres dueño de cómo te vas a vestir, ya no eres dueño de cómo vas a comer, ya no eres dueño de cómo te vas a vincular.

Porque todo lo que estás haciendo ya fue pensado por otras tres generaciones antes, desde cómo te vas a vincular ¿No sé? ¿Cómo vas a actuar?, y entonces la resistencia de los pueblos originarios es seguir siendo libres, seguir siendo libres desde el pensamiento contemporáneo. Y es muy difícil trabajar con diseñadores, es muy difícil trabajar con antropólogos, es muy difícil trabajar con filósofos. Y no sé, osea pero no es imposible, siempre hay que buscar las formas y las alternativas. Apenas veíamos por ejemplo... osea ahorita todo si no es dinero, no funcionan las cosas, por ejemplo si tienes una tos: No pues, ve y comprate algo. Que las plantas: Ah no, las plantas es de antiguos. Que tú dices... por ejemplo, tú tienes un pensamiento libre, tú eres rarito, tú necesitas un psicólogo. Todos los *masehuales* son locos, necesitan un psicólogo porque son libre de su pensamiento. Son libres de su pensamiento, pero además hay una correlación con la madre naturaleza, no es de que: Te exploto, te quito, te safo, me vas a dar una factura, te voy a extraer toda esta cantidad porque yo tengo que vender algo. Sino está enfocado desde que: Madre tierra me permites parte de tu vida y yo con ésa responsabilidad de regresar algo. Y está como desde... pues eso es lo que te puedo compartir en éstos dos años de experiencia, ya muy apretado, muy sintetizado. Nosotros llegamos el momento en que nos metimos en la parte de defensa de territorio, después de que trabajamos el empoderamiento de la mujer y del hombre, más que de la mujer fue de género, porque ahí también hay que reconocer ciertas cualidades del hombre. Y lo que descubrimos es que por ejemplo ¿Por qué no hay tantos artesanos?, ah porque la artesanías es de mujeres. Hay artesanos, claro que hay artesanos, en esa pieza tienes el trabajo de artesanos, pero ¿Por qué no está el nombre del artesano? porque las artesanías son de las mujeres. Y entonces tú ¿Cómo reconstruyes? ¿Cómo te redignificas? ¿Cómo te repiensas? y ¿Cómo quieres que siga tu vida?, tomando en cuenta que tienes esto, tienes esto, pero además tienes que lidiar, tienes

que pensar. Y ¿Cómo empiezas a hacer ese análisis? ¿Cómo te confrontas? Que es la parte más difícil, y ya. Te digo que nos metimos en defensa del territorio, empecé a participar en diferentes coloquios, justo a pensar esta otra forma del buen vivir, y ¿Cómo nos descolonizamos nuevamente?, está cañón. Para hacerlo está muy fuerte. Y ya.

(Inaudible)

E: Pues ahorita hablamos del buen vivir, que es como una forma de traducir el *macehual*, pero como todo es económico. En su esencia el buen vivir... nosotros los pueblos originarios tratamos de ponerle un nombre al buen vivir o al (inaudible en náhuatl), es como un buen vivir, pero un buen vivir dual, universal. No un buen vivir económico.

I: Nosotros en la ciudad entendemos el buen vivir, con tener un auto, un departamento bonito, con muebles bonitos...

E: Sí eso es lo cañón. Decía uno de mis compadres, dice: Bueno para mí el buen vivir es que mi hija tenga un buen carro. Le digo: Sí, pero ésa es una idea eurocéntrica, ése no es una idea pensada en el otro, ésa es una idea en (inaudible-náhuatl) al otro. Porque no estás pensando en la otredad, no te estás reconociendo ni siquiera a tí mismo, a tí misma. Porque al fregar al otro en automático te estás fregando a tí.

I: También esta parte del buen vivir desde qué punto de vista, del individual o del colectivo también.

E: Esque el buen vivir desde la *masehualidad* nunca va a ser individual. Si hablamos desde esa perspectiva mi buen vivir en primera es comer, tener un techo. ¿De dónde voy a comer?

I: Del campo.

E: Por lógica tengo que dar. ¿De dónde voy a vestir?

R: Todo es un intercambio.

E: Tengo que ofrecer. ¿De dónde va a salir el techo?. Tengo que ofrecer, no es agarrar, agarrar, agarrar, agarrar... Porque eso es lo que sucede en las grandes ciudades. Que sólo es agarrar, agarrar agarrar... y luego entra la parte de la revolución: Vamos a acabar con la pobreza. No, más bien vamos a incrementar la pobreza.

I: En realidad con la colectividad me refería yo a una cuestión de estado ¿No?, osea ya cuando el estado está interviniendo en la colectividad, me refiero a a seguridad, a los robos y a esas cosas también...

E: Aunque está difícil ¿Eh?. Hablando del estado está muy difícil.

R: Decidiste entonces... digamos no colaborar con ninguna de estas instituciones del estado...

E: En estos dos años.

R: En estos dos años. Y, ¿Ahora sí crees que hay una posibilidad?

E: Ahorita metimos un proyecto en OXFAM. Y justo seguir trabajando lo que ya veníamos trabajando, pero era buscar una convocatoria donde encajaba nuestras ideas.

R: Y ¿Tú crees que en la de OXFAM encajan tus ideas?

E: De acuerdo a las letras muy bonitas escritas, encajamos. Es cosa de redescubrir e identificar que otros aspectos nacen desde aquí. Porque también te tienes que dar cuenta, el problema de algunas dependencias es que osea, llegas, te subsidian, te dan y trabajale. Pero no te dice: Puede suceder esto, puede pasar esto. Osea nunca. Te avientan y órale.

Pero no trabajaste las partes de etapas de confianza, las partes de los sueños de las personas, no trabajaste el deseo de la gente. Porque no importa de dónde vengamos de la ciudad de la sierra, de un pueblo originario, todos tenemos deseos y desde el deseo podemos convivir mucho mejor. Desde el deseo podemos trabajar e incluso no verlo como trabajo.

R: Y cómo sientes el lenguaje de... por tomar como ejemplo la convocatoria de OXFAM, pero pensandote, si tú no tuvieras esta formación universitaria ¿Crees que podría ser posible para tí o para cualquiera de tus compañeros o compañeras acceder a las convocatorias de OXFAM?

E: No.

R: ¿Por qué?

E: Hay dos aspectos. Una, o llega un técnico y se aprovecha de la situación, porque se maneja el doble discurso. En primera instancia uno habla español y está formado. En segundo, el otro sigue su esencia *Masehual* y no habla el español. Y entonces el traductor lo que hace es manipular con las ideas y ¿Qué sucede?, que tratan de cosechar desde el desconocimiento, yo creo que desde su propio desconocimiento, así como: ¿Qué vamos a hacer? ¿Con quienes vamos a trabajar?. Pero además siempre te van a poner muchas trabas, a menos de que conozcas bien las reglas de operación. Si conoces las metas de los días, conoces las reglas de operación, sabes que vas a entrar. Pero si lo trabajas desde el inicio con tu propia gente, desde tus propios ideales con las que te han formado, no vas a poder hacer. Pero en muchas de las ocasiones... y eso ha sucedido inclusive aquí¿No?, de las invitaciones. No pues vino un

técnico y que va a bajar esto, y que esto y que el otro. Óyeme, es un técnico, el técnico se supone que le dan una cierta cantidad justo por hacer esa chamba. Ah, pero además te va a cobrar tanto, salga o no salga. Oye eso no le toca al técnico, ni aunque pertenezcas a una asociación civil, se supone que hay un reglamento. Tienes que checar, entonces, definitivamente creo que la formación es necesaria porque necesitas conocer al otro. Y entonces ¿Cómo nos conocemos? pues estudiándonos entre nosotros mismos. Si yo no hubiera salido, lo que ahorita te estoy platicando, para mí me sería totalmente ajeno, te podría platicar en esencia de la *Masehualidad*, pero no te la podría defender. ¿Por qué? Porque es lo que me han enseñado, que me han enseñado mis papás, pero además la palabra y el conocimiento de mis papás no está reconocido.

R: Sí claro, nadie te dió un título por aprender eso.

E: Y ¿Dónde está el título porque dice que tus papás lo que dicen es cierto? Y entonces creo que siempre es necesario, y eso es uno de los temas que tratamos aquí, porque tuvimos tres casos: Una de las chicas ya no iba a entrar al bachillerato. Porque los papás decían: No pues eres mujer, ya te vas a casar y ya eso no es lo tuyo, no ¿Para qué?. Uno de los requisitos para pertenecer al colectivo en el caso de los jóvenes: ¡Tiene que seguir estudiando!. Ése es requisito fundamental para ellos, hacen aquí sus prácticas y todo, pero eso... vemos la manera en ese caso, platicamos con sus papás. Vimos de cómo se tenía que integrar tratamos de darle trabajo, y ahorita está independiente y sigue estudiando y ya va a entrar a tercer año. Otro chico no quería terminar el bachillerato, él estaba en proceso de rebeldía y todo, y que quiere su dinero y esas cosas. Entonces la mamá vino, se acercó y dijo: No pues es que yo quiero que mi hijo siga estudiando, pero además él quiere pertenecer al colectivo. Perfecto que siga estudiando, al grado que ahorita está estudiando diseño, está estudiando diseño de modas, acaba de entrar, terminó el bachillerato. La otra compañera estuvo en descanso y ahorita va a entrar a estudiar igual a grecología, y tenemos otro compañero que estamos ahí tratando de... apenas se va a involucrar en el colectivo, pero estamos checando en dónde puede seguir estudiando, para que pertenezca parte del colectivo. Porque la educación desde el momento en que tú vas y conoces otros panoramas, otros contextos, pero además tienes la información teórica, puedes sustentar la palabra de los otros. Si conoces de derecho... si conoces de derechos sólo tienes que buscar las estrategias para que se hagan válidas y se puedan cumplir. Te decía Pancho Bárcenas, Francisco Bárcenas es un escritor que está enfocado mucho a esta

parte de la defensa de territorios, dicen: Es que en la actualidad nos han metido, tú ya no eres indígena. Yo ahorita como estoy vestida y así como te estoy hablando no soy indígena. ¿Porque chingados no soy indígena? Pero yo voy a la ciudad y no soy indígena. Necesito mis (inaudible-náhuatl) necesito mi ésto, necesito.

R: Disfrazarte.

E: Viene desde las prácticas culturales, desde tu pensamiento, desde la palabra, si yo ahorita me pongo a platicar contigo en mi lengua materna, no me vas a entender. Necesito conocer tu mismo lenguaje para que podamos dialogar, platicar. Que ahorita también estamos trabajando en el rescate de la indumentaria, pero también tú ¿Cómo lo adaptas a la realidad social actual?, no necesariamente necesitas las faldas largas, necesitas esto. ¿Cómo lo vas a adaptando?, que entra la parte ya de los nuevos diseños.

R: ¿Cómo ha sido trabajar con diseñadores desde tú...?

E: Me ha tocado trabajar con personas que tienen un pensamiento crítico de no fregar al otro, pero también me ha tocado cuestionar muchas cosas de las que se han hecho, creo que muchas de las cosas que se han hecho, o al menos los bordados que están plasmadas en esas piezas, definitivamente yo diría que no estoy de acuerdo. Pero eso es mi punto de vista muy personal, eso es como muy particular y yo tendré que lidiar con esos ideales. porque viene toda esta cuestión desde lo recolectado, desde las memorias vivas, que hicimos en este espacio de bibliotecas vivas. Y entonces yo digo que definitivamente hay bordados que no deberían ir en tales piezas, osea hay piezas que se lucen con orgullo, pero hay piezas que tú dices: ¿Es en serio?

R: ¿Por qué crees que se deba este uso de bordados?

E: Desde el pensamiento que ahorita les acabo de decir, si lo piensas desde una forma desde la mercadotecnia, ya sabes que todo es válido, con que se venda es válido. Pero si lo piensas desde la cosmovisión indígena y desde el pensamiento que ponen en esos bordados, yo diría que sí habría que repensar en los diseños, habría que preguntarle a la comunidad si están de acuerdo con el pedido que se está pensando. Y hacer los diseños desde ambas partes. Porque si, o sea, si hay cosas que sí están cañones.

R: Y ¿Has entablado ese diálogo o discusión sobre el uso de estos diseños?

E: Sí. Al menos con los diseñadores que trabajamos nosotros, sí.

R: Y ¿Cómo ha sido la respuesta?

E: Pues ellos también... Nos hemos tratado de acomodar mutuamente, tanto ellos como nosotros, siempre tratarnos de pensar y no de afectar al otro. Siempre... y tú te das cuenta, la persona que va a llegar, siempre te vas a dar cuenta.

R: ¿Cómo han respondido los diseñadores cuando tú estableces tu forma de trabajo? Por lo general llegan los diseñadores y esto que me contabas ¿No? quiero tantas piezas de esta forma con estos colores.

E: O se integra a la comunidad, porque al final de cuentas va a cosechar desde el trabajo de la comunidad, o tendrá que buscar otras alternativas, porque definitivamente éste no es. Así de simple, es como el simple ejemplo de los matrimonios: Que, es que quiero una esposa que me cocine, quiero una esposa que me lave, quiero una esposa que esto. Híjoles pues estás con la persona equivocada, seguramente alguien más tiene todas esas características, pero no somos nosotras. Osea si es como esto: siempre vas a encajar, y por eso todos tenemos un pensamiento distinto, y eso es lo que nos enriquece a todas y a todos. Porque si todos pensáramos de la misma manera estaría pésimo ¿No? Ya de por sí está pésimo el universo, y todavía lo que hemos creado entre todas y todos, todavía si pensáramos todos igual. Si porque de hecho llegó una... eso sí me dolió mucho, llegó una diseñadora que está en España, pero sus raíces en Puebla. Y entonces: Vamos a trabajar juguetería, no, está muy bien ¿No? y esto, lo del pachamama y todo eso... No, está muy bien. Caímos en el pachamamismo, tú vas a cosechar desde el pachamamismo, y tú no estás pensando verdaderamente en la esencia con la madre naturaleza, porque tú estás estudiando marketing... pero además tú vas a sacar tu marca, y entonces tu marca está haciendo con artesanos de tal. Le digo: y eso a mí no se me hace justo, pero si quieres lo platico con las compañeras y ellas que lo decidan, le digo: Pero desde mi persona: éste no es el colectivo que buscas, buscas a otros... pero si ya, nosotras que ya tenemos el conocimiento, y tú dices: Voy a firmar algo que no estoy de acuerdo. No tiene sentido.

R: Ésta colectividad de pensamientos ¿Influye la edad?

E: Depende tu pregunta, si me la tratas de aclarar un poco porque se me hace muy abierta.

R: ¿Qué tanto depende la edad de las compañeras que forman el colectivo para poder lograr acuerdos y para poder empoderarse de todas estas ideas?

E: Yo creo que no. Bueno al menos aquí les hemos dado cavidad a todas, desde las niñas hasta las abuelitas. No les hemos dado, nos hemos dado la cavidad entre todas y todos. Porque

sabemos como esta parte nosotras, que estamos en un proceso de aprendizaje y que los abuelos tienen mayor conocimiento, sin duda, tienen mayor recorrido, pero si aprendemos a escucharlas, aprenderemos; si aprendemos a observar, aprenderemos; si aprendemos a oler, si aprendemos prácticamente los cuatro sentidos, vamos a aprender. Pero si nos vale, no. Y justo las bibliotecas vivas es para que ellas compartan, porque muchas cosas se pierden, desde el momento en que fallecen se pierden, y son conocedoras de bastantes cosas. Cosas que probablemente... por ejemplo el taller que te decía de la biodiversidad, empezamos a hablar, no sacamos muchas plantas porque el taller no tardó. Fue de trescientas especies, de las trescientas especies tengo registradas cien en la lengua materna, ya los busqué en los listados florísticos, ya los busqué en los libros de medicina tradicional, ya los busqué en las bibliotecas, no aparecen esos, esas plantas con esos nombres y es probable que vayas descubriendo otras plantas, y que se hayan perdido otras plantas. Ésta no es la primera investigación que hago aquí, la hemos hecho en *Cuetzalan*, la hemos hecho en otros lugares. Y el resultado ha sido como lo mismo. Porque las hacemos en la lengua materna, no las hacemos en Español. Porque si las hacemos en español, sería muy pobre la información. Igual en los animales, decían las chicas jóvenes... me refiero a las chicas jóvenes de cuarenta y cinco años, decían: ¿Por qué se han comido todas las especies y se han comido todas las plantas, los animales?, y a nosotros nos dejaron puro pollo radioactivo. Decían: No, es que nosotros tuvimos todavía contacto con la madre tierra, ustedes ya no se quieren ensuciar. Ustedes ya no quieren hacer esos vínculos. Dice: Pero lo peor ahorita son los niños, asistieron en este taller dos jóvenes, una de veinticinco y la otra de veintitrés. Todo el conversatorio fue para las señoras, no hubo palabras para las jóvenes, o sea porque todo lo que estaban compartiendo, lo que estaban transmitiendo, estaban en pleno desconocimiento. Y yo sí me quedé así de ¿Es en serio lo que estoy viendo?. Le digo: ¿Es de verdad?, hasta qué grado estamos llegando. Pero ahora imagínate ese taller con niños, por eso ahorita el compromiso es hacer la documentación. Poner en náhuatl, poner en español, meter las imágenes de las plantas y los animales, y posteriormente proyectarlas para que los niños lo conozcan. También estamos haciendo un plan de una educación popular desde los recorridos por las plantas, porque irte al zoológico si tienes la parte... si tienes los montes mesófilos de montaña, puedes conocer los animales de aquí de la comunidad. Y tienes ahí como las alternativas de una educación totalmente distinta. Y prácticamente eso lo que hacemos aquí, porque lo que

yo estoy estudiando no me lo quedo a mí, lo que yo estoy estudiando vengo lo comparto en mi lengua materna, con las compañeras y entonces cada quien ya tiene una herramienta para defenderse. Por ejemplo, te digo que llega el colectivo, yo no estaba... no el colectivo, la asociación civil que les ofrecía, ya casi todo les estaba dando en charola de plata: No, y ahorita denos los documentos y denos tanto y todo. No pero este, se acuerdan que en taller tal, esto fue lo que nos comentaron y esto fue lo que sucedió. Y el chiste es que al último le dijeron: No, esperanos, danos tu teléfono y vamos a platicar con alguien más y te hablamos. Me pasaron el teléfono, empiezo a hablar con ésta chica, porque fue una chica, y entonces: Bueno y, ¿En qué dependencia vas a meter? ¿Cuáles son las reglas de operación? y ya la empiezo a cuestionar... definitivamente me colgó. Osea no tuvimos esa charla como tenía que ser, porque no estaba trabajando derecho, se estaba yendo por otro lado. Y lamentablemente si cayeron uno que otro grupo y dieron su recurso. Y pues eso fue pérdida. Porque además ¿Qué te garantiza de que vas a meter un proyecto y que te van a dar el recurso? Osea tú vas a competir, y si es cierto vas a necesitar viáticos y estas cosas. Pero no tienes el derecho de llegar a decirles que les vas a dar un proyecto, cuando todavía vas a concursar. Y eso sucede mucho aquí pero se platica poco. No nada más aquí, en muchos pueblos originarios.

R: Wow Emilia, qué bueno que pudimos coincidir.