

UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

CENTRO DE ESTUDIOS SUPERIORES DE MÉXICO Y
CENTROAMÉRICA

TESIS

**OJOS HILADOS, CUERPOS TEJIDOS
Y EXPERIENCIAS BORDADAS.
UN ANÁLISIS SOCIOCULTURAL DE LAS
INFANCIAS ARTESANAS EN SAN CRISTÓBAL
DE LAS CASAS Y SAN JUAN CHAMULA**

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

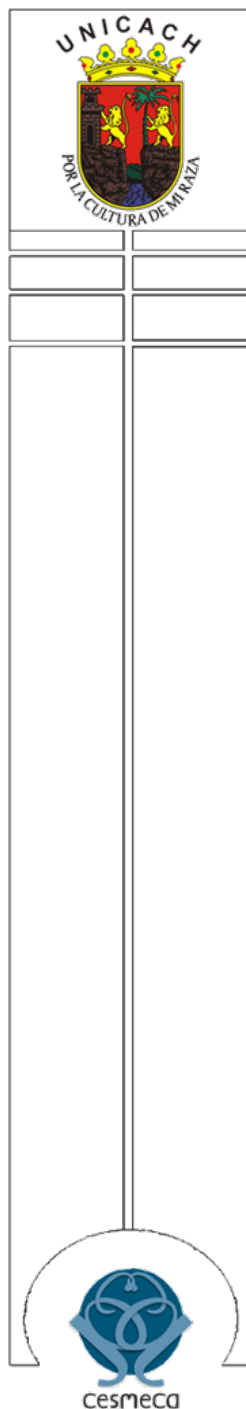
**DOCTORA EN CIENCIAS SOCIALES Y
HUMANÍSTICAS**

PRESENTA

CLAUDIA GISEL HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ

DIRECTOR

DR. ALAIN BASAIL RODRÍGUEZ



UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

CENTRO DE ESTUDIOS SUPERIORES DE MÉXICO Y
CENTROAMÉRICA

TESIS

**OJOS HILADOS, CUERPOS TEJIDOS
Y EXPERIENCIAS BORDADAS.
UN ANÁLISIS SOCIOCULTURAL DE LAS
INFANCIAS ARTESANAS EN SAN CRISTÓBAL
DE LAS CASAS Y SAN JUAN CHAMULA**

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

**DOCTORA EN CIENCIAS SOCIALES Y
HUMANÍSTICAS**

PRESENTA

CLAUDIA GISEL HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ

COMITÉ TUTORIAL

**DR. ALAIN BASAIL RODRÍGUEZ (Director)
DRA. CLAUDIA ADELAIDA GIL CORREDOR
DRA. ANGÉLICA AREMY EVANGELISTA GARCÍA
DRA. MARCELA PÉREZ BLANCO
DRA. CRISTINA SANTAMARINA VACCARI**



UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS
SECRETARÍA ACADÉMICA
DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas a 21 de marzo de 2024

Oficio No. SA/DIP/0203/2024

Asunto: Autorización de Impresión de Tesis

C. Claudia Gisel Hernández Hernández

CVU: 263072

Candidata al Grado de Doctora en Ciencias Sociales y Humanísticas

Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica

UNICACH

Presente

Con fundamento en la **opinión favorable** emitida por escrito por la Comisión Revisora que analizó el trabajo terminal presentado por usted, denominado **OJOS HILADOS, CUERPOS TEJIDOS Y EXPERIENCIAS BORDADAS. Un análisis sociocultural de las infancias artesanas en San Cristóbal de Las Casas y San Juan Chamula**, cuyo Director de tesis es el Dr. Alain Basail Rodríguez (CVU 122132) quien avala el cumplimiento de los criterios metodológicos y de contenido; esta Dirección a mi cargo **autoriza** la impresión del documento en cita, para la defensa oral del mismo, en el examen que habrá de sustentar para obtener el **Grado de Doctora en Ciencias Sociales y Humanísticas**.

Es imprescindible observar las características normativas que debe guardar el documento impreso, así como realizar la entrega en esta Dirección de un ejemplar empastado.

Atentamente
“Por la Cultura de mi Raza”

Dra. Carolina Orantes García
Directora



DIRECCIÓN DE
INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

C.c.p. Dr. Amín Andrés Miceli Ruiz, Director del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, UNICACH. Para su conocimiento.

M.S.P. Claudia Cabrera Hernández, Coordinadora del Posgrado, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, UNICACH. Para su conocimiento.

Archivo/minutario.

RJAG/COG/igp/gtr

A mis dos amores, Bruno y Gerardo
A las niñas, mujeres y abuelas artesanas

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis es el resultado del trabajo y el esfuerzo colectivos, así como las artesanías requieren de las manos, los corazones y las mentes de diversas personas, lo mismo esta tesis involucró y convocó a diversas colaboradoras y colaboradores que tejieron este texto junto conmigo, a quienes no me queda más que ofrendarles mi profundo y sincero agradecimiento.

A mi director de tesis, doctor Alain Basail Rodríguez, quien con suma paciencia y dedicación se aventuró junto conmigo en esta empresa. Gracias por creer en este proyecto, por su guía afectuosa y su ojo meticuloso concluimos juntos este tejido.

A las doctoras Adelaida Gil, Angélica Evangelista, Marcela Pérez y Cristina Santamarina quienes se tomaron el tiempo para leer detalladamente este trabajo y enriquecerlo con sus sugerencias y críticas. Gracias por pensar en este proyecto aun en sus vacaciones.

A mi maestra de tsotsil Lucía Jiménez por enseñarme tu idioma, compartirme parte de tus tradiciones y costumbres, hacerme tu amiga y confidente. Ep kolaval.

A las maestras artesanas María López, Matilde Hernández, Xunca López y Ruth Díaz por permitirme entrar a sus hogares y conocer los lugares donde su magia y creatividad se materializan en los fabulosos animales de lana.

A las niñas artesanas Yoli, Celestina, Marta, Abigail, Jazmín, Zabdi, Sarahí, Naomi, Melani, Nataly, Kiria, Luna... espero no olvidarme de sus nombres. Gracias por instruirme en el tejido de pulseras, en el bordado de los ojos turcos y en el bordado rococó, por compartirme algunos de sus sueños y por sus cálidos abrazos.

A los niños artesanos Fabricio, Max, Edgar, Brayán, Naum, Luiz, Aldair, Oswaldo, César, Daniel... Gracias por incluirme en sus bromas y juegos, por esperarme en las escaleras del mercado los días del taller y ayudarme a llevar los materiales, por conmovirme con sus mensajes de voz y emoticones. Gracias a sus familias por permitirme realizar con ellas y ellos actividades en el kiosco de Santo Domingo, y al señor Montejo por facilitarme el espacio.

Un agradecimiento especial al maestro Roberto Ramos Maza, quien al inicio del proyecto me permitió conocer su magnífica y abundante colección de juguetes artesanales. También al artista plástico Juan Chawuk, porque a partir de nuestro encuentro se pudo gestionar la participación de Yolanda y su familia en Original 2022 y 2023.

A mis profesoras y profesores del doctorado, quienes también me orientaron para definir este proyecto y me proporcionaron una vasta bibliografía.

A mis compas' Mino y Rigo por su amistad y acompañamiento en este trayecto. A las y los colegas de la generación 2019-2023 del doctorado en ciencias sociales y humanísticas.

Mi gratitud al personal administrativo y de limpieza del CESMECA, que fue mi centro de estudios durante cuatro años.

Finalmente, gracias al Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (CONAHCYT), por otorgarme la beca para cursar mis estudios de doctorado y facilitarme los recursos para realizar esta investigación.

RESUMEN

La investigación consiste en el análisis sociocultural del trabajo infantil artesanal, centrado en las perspectivas de niñas y niños tsotsiles de 5 a 15 años que se incorporan en las prácticas textiles artesanales, en los municipios de San Cristóbal de Las Casas y San Juan Chamula, pertenecientes a la región de Los Altos en Chiapas, México. El objetivo del estudio es comprender el profundo entramado de conocimientos y sentidos que se corporeizan a partir de sus experiencias y relaciones como participantes de prácticas artesanales.

Se reconoce que niñas y niños son actores sociales y un grupo con estatus y poder relativo que participan en relaciones de poder inter e intra generacionales, y que sus experiencias son la base de su subjetividad, creatividad y conocimientos. En este sentido, además de identificar las condiciones sociales del artesanado infantil, se analizaron las maneras en que niñas y niños se incorporan en las prácticas textiles artesanales contrastando los cambios inter-generacionales con la historia de artesanas adultas, así como las diversas formas de expresión en las que plasmaron sus experiencias y sensibilidades.

La estrategia metodológica se apoya en el método etnográfico propio del paradigma cualitativo y se complementa con el análisis cuantitativo de datos estadísticos, que dan cuenta de la estructura sociodemográfica del contexto que condiciona a los actores, sus prácticas y producciones. Para la interpretación de los datos se estructuró una matriz de análisis a partir del símbolo básico de la iconografía textil de Los Altos: *sat* (ojo, agujero, grano). La matriz opera como una retícula para ordenar y distinguir relaciones, oposiciones e intersecciones entre los distintos aspectos que intervienen en las experiencias del artesanado infantil, así como en los objetos culturales que producen.

Finalmente, el estudio revela como niñas y niños artesanos se incorporan a los procesos de producción artesanal de sus familias conforme crecen y desarrollan el dominio de su saber-hacer. En su familia y comunidad el trabajo artesanal es altamente valorado, pues se asocia con la inteligencia, la experiencia, la habilidad, la responsabilidad y la dignidad de hacer un ‘trabajo con el corazón’. Además de ser la fuente de sustento familiar es la manera de preservar la herencia de sus ancestros y de expresarse artefactualmente. Sus producciones artesanales son el testimonio de sus maneras de apropiarse de otras estéticas y sentidos transculturales, pues son las traducciones al lenguaje textil de la forma en que entienden, interpretan e imaginan el mundo.

Palabras clave: cuerpos infantiles, experiencias, trabajo artesanal, saber-hacer, lenguaje textil.

K'USI CHICH' ALELTAL¹

Li ku'si yich' sa'eltal ja' yuu'n ti chich' k'elel ti k'usi yelan yamtelik ti ololetike tas pasik ti sbolomalike, te oy ja' te ta xich' aleltal ti chi'n tsebetike xchiuk ti chi'n keremotike ja yicho'jik te ta voob xchiuk volajuneb yabilalike ja te' ts'pasik ta schanik tal ti noetike ti ja tspace'o ti schonbolomalike, xchiuk te ta yosilal Jobel y xchiuk ya yosilal Jteklum Ja', yichojik te ta slumal te ta' yosilal jobel schiuk, te ta' yosilal jkalxlanetik. Ja' yu'un ti svunale ja' ta chich' aleltal ta yut ku'si la yich' sa'el te ta' sjolilal xchiuk tas nopobil ja' ti k'usi xchanojik talel ti kusi ch'amtejik ti voone xchiuk xtok li k'usi ch'ananiktalele ja yu'un sventa ti sbolomalike.

Chich' ileltal ti chi'n tsebetike xchiuk ti chi'n keremotike yu'un lek stalelik lek yamtejebik xchiuk ja' yichojik tal yibal ti tas parajeeike jech ko'olsba ti voo'ne y ja y'un jech o xa ch'bat o, ja yu'un ti lek snaojik ja te yu'un stukik, ti sbilj sjolike ti lek xchanojik ta'lel ti ta stotik smeik voonee. Vaun' jech xchiuk xtok ta xak sbaik ta ilel k'usi yelanikil ti scho'nbolomalike ti chi'n ololetike, laj yich' na'el ti jech ku'chaal ti chi'n tsebetike xchiuk ti chi'n keremetike ochemik ta pasel ti ch'chanik ti chon'bolomajeletike ja sventa ta artesanaetik xchiuk la xich ta ilel tij ch'jelauk xa batel yu'un ti voone schiuk ja tao rae, xch'uk xtok ja' ep laj yich alel ti k'usi yich ta ilel ta alel ta ojtikinel ja tey k'otem ta pasel ti voone xchiuk tas nopobil yunike.

Xchiuk chich' ilelel k'alal slikem tas skoltasbaik ja ti buch'u tskel ti cha'ltale y li buch'u k'usi chaltale ja ti k'usi ch'kotanuk ta pasele ja' ti k'usi yich pasel ti ta voone xchiuk xtok tas t'sakumtas ti k'usi chich' Chanel batele, ta xich ta ilel noox tok te slumalik te ta paraje xchiuk ta yosilal jkaxlanetik ja yu'un ja jech ti chanbolajeletike, ti k'usi las pasik schiuk buch'u laj yakik ta ilele. Li k'usi la yich ta ilele laj stsa'kbe ja yutil te ta' lek xchiuk ti smelolale jutuk li smelol ti cho'nbolomaletike tey ta' soyisal jobel xchiuk ta jteklum: ja sat, (ja li sat noe, ja li cho'bole, ja sbek). Li ta yute' stuk noetik ja xu' stsa'kumtasbatel chil' batel ta jujuntal, te stsobanuk batel xchiuk joyol ta yut tukik balte tas tsa'sbaik ja likemtael tas xchano'bil yunik' tas bijilal sjolik ti ch'in ololetike pas bolomaletike, jech xchiuk xtok ti k'usitik ti oy komem yunik k'usi tspaceike k'usi ch'lokyunike.

Chi'ch tsutsesel, ti la yich' ojtikimbil tis vunale ja yu'un ch'in tsebetik ch'in keremetik te ch'ochik ku'si yelan ta pasel ti xchonbolomajelike te ta yut, laj yalalik jech k'uchal k'usi ta xchi'ik ta' smuyesbaik batel k'usi snaik ta pasel. Tey ta yamtejebike xchiuk ti ta sparejeike li yamtelik ta chon' bolomajele toj tsots sk'oplal ich' bil ta muk, jech k'uchaal te oy ta sbijilalik, ta

¹ Traducción en lengua *bats'ik'op* (tsotsil), Lucía Jiménez.

xchabolajelik, ti nopemik ts'pasik ti yamtelike, ti chapajemik ti ich' bil ta muk ts' kan ti yamtelike ts'pas ti scho'nbolomajeilke ti yamtegebike tas junul yontonik. Xchiuk xtok ja' te tsots skoplal ti yuts' yalalike ja te chve'ik o ja yu'un xtok ja' te ch'kom o jech ti voone tspasike jech ku'chaal tas xak'sbaik ta nael ti k'usi snaik cham'telajanike. Ti k'usi ch'kotanuk ta pasele ti chon bolometike, ti artesanaetike yu'un ja komem yu'un ta stukik li buchu' yan ts'pasike yu'un ti snopbenalik yu'nike ti sna k'usi tspasike te komem yunik' ta voone xchiuk tao rae, yu'un ja ti' ch'kopoj ta skopike li k'usi tspasik ta xchonbolomajike snaojik k'usi smelolaltak, tskelik batel ts'nopik batel ti ta banomile.

Tsib jelajtik' smelol ta aiel: sbektal ch'in oloetike, k'usi xchanoj'tal, yam'tel chon'bolomaetik, sna'- s'pasel, sk'opojel s'jolobik.

ABSTRACT

The research consists of a sociocultural analysis of child artisan work, focused on the perspectives of Tsotsil children from 5 to 15 years old who are incorporated in textile artisan practices, in the municipalities of San Cristóbal de Las Casas and San Juan Chamula, located in the region of Los Altos in Chiapas, Mexico. The purpose of the study is to understand the deep framework of knowledge and meanings that are embodied from their experiences and relationships as trainees in artisan practices.

It's assumed that girls and boys are social actors and a group with relative status and power that participate in inter- and intra-generational power relations, and their experiences are the basis of their subjectivity, creativity, and knowledge. In this sense, in addition to identifying the social conditions of children's artisan work, I analyzed the ways in which girls and boys are incorporated into textile artisan practices, contrasting inter-generational changes with the history of adult artisan women, as well as the diverse forms of expression in which they express their experiences and feelings.

The methodology is based on the ethnographic method proper to the qualitative paradigm and is complemented with the quantitative analysis of statistical data, which reveals the socio-demographic structure of the context that conditions the actors, their practices and productions. To interpret the data, an analysis matrix was structured based on the basic symbol of Los Altos textile iconography: *sat* (eye, hole, seed). The matrix operates as a grid to order and distinguish relationships, oppositions and intersections between the different aspects involved in the experiences of children's artisan work, also in the cultural objects they produce.

Finally, the study reveals how artisan girls and boys are incorporated into the artisan production processes of their families as they grow up and develop expertise in their know-how. In their families and communities, artisan work is highly valued, as it's associated with intelligence, experience, skill, responsibility and the dignity of working 'with the heart'. In addition to being the source of family support, it's the way to preserve the heritage of their ancestors and to express themselves artistically. Their artisan productions are the evidence of their ways of appropriating other aesthetics and transcultural meanings, as the translations into textile language of the way in which they understand, interpret and imagine the world.

Keywords: childhood bodies, experiences, artisan work, know-how, textile language.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	24
Problematización, supuestos y objetivos	24
Estrategia metodológica	29
Técnicas de investigación	32
Sobre el capitulado	36
LIENZO I. HILATURAS TEÓRICAS	41
CAPÍTULO 1. HILOS Y NUDOS EN TORNO AL TRABAJO INFANTIL ARTESANAL	43
1.0 Hilos y nudos	43
1.1 Abordajes teóricos sobre el trabajo infantil	47
1.2 Trabajo infantil en Chiapas	57
1.3 Trabajo infantil artesanal	64
1.3.1 Antecedentes teóricos sobre el trabajo infantil artesanal	67
1.3.2. Infancias artesanas como categoría de estudio	69
1.3.3 Escenas familiares de una niña artesana	73
1.4 Políticas públicas y derechos de las infancias trabajadoras	76
CAPÍTULO 2. EL CUERPO TEJIDO ENTRE URDIMBRES Y TRAMAS	83
2.0 Lugar de intersecciones	84
2.1 (A)bordar el cuerpo en ciencias sociales	87
2.2 La experiencia del cuerpo	91
2.3 Entramados del cuerpo infantil	94
2.4 Centro, medida e instrumento	97
CAPÍTULO 3. UNA GRAMÁTICA TEXTIL	101
3.0 Las prácticas textiles: esferas de lo femenino, lo íntimo y lo colectivo	102
3.1 Tejer, coser y bordar como prácticas para la memoria y la reflexión	108
3.2 El lenguaje flexible y profundo del textil	113
3.3 Gramática textil: una propuesta teórico-metodológica	116
3.4 Telar metodológico para el estudio de las infancias artesanas	125
LIENZO II. ENSAMBLES, CONEXIONES E INTERSECCIONES	139
CAPÍTULO 4. CUERPOS DE LAS INFANCIAS ARTESANAS	141
4.0 El grupo	141
4.1 Los cuerpos en formación	153
4.1.1 Mapas corporales	159

4.2 <i>Mi arte</i> , manifestaciones creativas de las infancias artesanas	161
4.2.1 ¡Tenemos derecho!	165
4.2.2 Aportaciones al modelo creativo familiar	167
4.3 Aprender a trabajar con el corazón	169
4.3.1 Pasar de <i>chkoltavan</i> a <i>pas kuiltik</i>	172
4.4 <i>Somos un grupo</i> , socialidades infantiles en un mercado de artesanías	177
4.5 Consumos culturales de las infancias artesanas	182
 CAPÍTULO 5. LOS MUÑECOS DE LANA COMO CUERPOS TEXTILES	189
5.0 Materia prima	189
5.1 Juguetes artesanales de lana y otros objetos mediadores de la infancia	194
5.1.1 Historia de una muñeca	199
5.1.2 Un bestiario de lana	205
5.2 Proceso de creación de los muñecos de lana	213
5.3 Circuitos de consumo de los muñecos de lana	219
5.4 Patrimonialización de las artesanías	223
 CAPÍTULO 6. CUERPOS LUGARES: LOS ESPACIOS DE EXPERIENCIA DEL ARTESANADO INFANTIL	229
6.0 Hilaturas entre San Cristóbal y Chamula	230
6.1 Lugares de creación: los talleres artesanales domésticos	238
6.2 Mercado de la Caridad y Santo Domingo: espacio en disputa	242
6.2.1 El kiosco como espacio encarnado	245
6.3 Andar, vender y aprender entre las calles de San Cristóbal	247
6.4 Tejer el espacio	250
 CONCLUSIONES	253
Cerrar el tejido	253
Hilaturas posibles	262
 BIBLIOGRAFÍA	265
 ANEXOS	279
Anexo 1. Guía de entrevista con maestras artesanas	279
Anexo 2. Lista de asistencia al taller de lectura y arte del mercado de Santo Domingo	280
Anexo 3. Informe del taller de lectura y arte del mercado de Santo Domingo	282
Anexo 4. Cuestionarios aplicados durante el taller	297

ÍNDICE DE CUADROS

1. Distribución y porcentaje de niñas, niños y adolescentes trabajadores por actividad productiva en Chiapas, 2019	58
2. Principales razones por las que trabajan niñas, niños y adolescentes en Chiapas, 2019	61
3. Distribución y porcentaje de niñas, niños y adolescentes trabajadores en Chiapas, 2015-2019	82
4. Distribución por edad y sexo del grupo colaborador de infancias artesanas	141
5. Distribución y proporción por sexo de niñas, niños y adolescentes trabajadores en actividades artesanales en Chiapas, 2019	142
6. Diferenciación de gestos y comportamientos corporales entre <i>tsebetik/antsetik</i> y <i>keremetik/viniketik</i>	158
7. Distribución y proporción por sexo de <i>chkoltavan</i> , <i>pas kuiletik</i> y <i>ch'on artesanaetik</i> en el grupo colaborador	176
8. Porcentaje de unidades económicas por sector en el municipio de San Cristóbal de Las Casas, 2009-2019	231

ÍNDICE DE GRÁFICAS

1. Distribución por edad y sexo de niñas, niños y adolescentes trabajadores en Chiapas, 2019	59
2. Edad mínima, máxima y mediana de niñas, niños y adolescentes trabajadores por entidad federativa, 2019	60
3. Proporción por grado escolar del grupo colaborador de infancias artesanas	145
4. Proporción de asistencia escolar del grupo colaborador de infancias artesanas	146

ÍNDICE DE FIGURAS

1. Distintivo “México Sin Trabajo Infantil” (MEXSTI)	81
2. Unidad de medida para el tejido de pulseras	99
3. Conteo y organización de los hilos para tejer pulseras	99
4. Diosa senil O tejiendo, códice Madrid 102c	103
5. <i>Sat</i> . Detalle de <i>sat n'o</i> (“ojo de hilo”, diseño de pulsera)	121
6. <i>Schuk kobal</i> esquema	127
7. Relación de puntos y líneas que forman el símbolo <i>sat</i>	124
8. Vista tridimensional de la relación de tres conjuntos de cuerpos	126
9. Ejes de problematización organizados por el símbolo <i>sat</i>	126
10. Dimensiones de análisis para el estudio del artesanado infantil	127
11. Matriz de análisis para el estudio del artesanado infantil	128
12. <i>Xchij lolol</i> esquema	155
13. Niveles del artesanado definidos por el grado de habilidades y experiencia	175
14. Organización del espacio en las unidades domésticas artesanales urbana y rural	239

ÍNDICE DE MAPAS

1. Unidades domésticas artesanales registradas en trabajo de campo, 2020-2022	234
2. Distribución de unidades económicas artesanales orientadas a la producción de textiles bordados (excepto vestido), hilos y telas de trama en SCLC, Chamula y Zinacantán, 2015	235
3. Distribución de unidades económicas artesanales orientadas a la producción de textiles bordados (excepto vestido), hilos y telas de trama en SCLC, Chamula y Zinacantán, 2021	236
4. Distribución de unidades económicas artesanales orientadas a la producción de textiles bordados (excepto vestido), hilos y telas de trama en Chiapas, 2015-2021	237

ÍNDICE DE IMÁGENES

1. Cuento de familia	74
2. Patrones de diseño de pulseras tejidas	100
3. Gato de lana	109
4. <i>Sat pasbil ta skarina luchom</i>	109
5. <i>Schuk kobal</i>	110
6. Flores y corazones	119
7. Detalles de ojos de animalitos de lana	124
8. Escenas de las animaciones <i>stop motion</i> con modelado de plastilina	129
9. Actividades realizadas por Zabdi durante el taller	130
10. Animalitos de lana elaborados por Yolis (15 años)	132
11. Ojos turcos	135
12. Yoda y T-rex de la maestra artesana Matilde Hernández	136
13. Percepción sobre la pandemia de covid-19 del grupo colaborador de infancias artesanas	145
14. Patrones para elaborar “animalitos de lana” y cómo bordarlos	151
15. <i>Chilil y spech jo'lal</i>	156
16. Trazado de mapas corporales	159
17. Mapas corporales de infancias artesanas	160
18. Mosaicos de figuras geométricas	162
19. Expresiones gráficas de infancias artesanas	164
20. Declaratoria de derechos ilustrados por infancias artesanas	166
21. Ajolote de lana	168
22. Composiciones fotográficas para Facebook	168
23. Participación en <i>Original</i> , segunda edición	171
24. “Yo amo mi trabajo”	172
25. <i>Hacer para los otros</i> , muestras de afecto en el arte de infancias artesanas	181
26. Escenas familiares frente a la televisión	183
27. Personajes de dibujos animados y películas en el arte de niños artesanos	184
28. Guiones gráficos de las narraciones digitales de infancias artesanas	186
29. <i>Maruch y Tseb</i> , ovejas de Xunca López	191
30. <i>Chupak</i>	191

31. <i>Cha'te</i>	192
32. Vista panorámica desde Ichintón, Chamula	196
33. <i>Nichim ixtotal</i>	197
34. <i>Mokil</i> y <i>vixil</i>	197
35. Objetos-lúdicos-otros	198
36. <i>Ixtotal ol'ol</i>	200
37. Muñeca de barro de San Juan Chamula	201
38. <i>Santo etik</i>	202
39. Muñecas zapatistas	203
40. Muñeca chamula con traje de <i>me martoma</i>	204
41. Muñeca <i>Maruch' x'chiu'ke s'nene</i>	205
42. Borregos y gallinas	206
43. Un bestiario de lana	211
44. Animales de lana ejecutando movimientos	212
45. Animales de lana en la literatura infantil	212
46. ¿Qué animales faltan en el cuento?	213
47. Selección de materiales	215
48. Diseño de la pieza	216
49. Lanas y fieltro	217
50. Confección, relleno y mesa de trabajo	218
51. Bordados (detalle en “animalitos” de lana y fieltro)	219
52. Templo de Santo Domingo y puesto de artesanías textiles a un costado	244
53. Jardineras del mercado de Santo Domingo	245
54. Actividades en el kiosco	246
55. “El kiosco” de Santo Domingo	246
56. Andador 20 de noviembre y puesto ambulante de muñecos de lana y fieltro	248
57. Publicidad en parabuses de <i>Sears</i> , 2020	248

ABREVIATURAS

CDN	Convención sobre los Derechos del Niño
CEPAL	Comisión Económica para América Latina y el Caribe
CITI	Comisión Intersectorial para la Prevención y Erradicación del Trabajo Infantil y la Protección de Adolescentes Trabajadores en Edad Permitida
CONEVAL	Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social
DENUE	Directorio Estadístico Nacional de Unidades Económicas
DIF	Sistema para el Desarrollo Integral de la Familia
ENADID	Encuesta Nacional de la Dinámica Demográfica
ENIGH	Encuesta Nacional de Ingresos y Gastos de los Hogares
ENOE	Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo
ENTI	Encuesta Nacional sobre Trabajo Infantil
EQUIDE	Instituto de Investigaciones para el Desarrollo con Equidad
FMI	Fondo Monetario Internacional
FONART	Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías
INEGI	Instituto Nacional de Estadística y Geografía
IPEC	Programa Internacional para la Erradicación del Trabajo Infantil
LFDA	Ley Federal del Derecho de Autor
LFPPPCIA	Ley Federal de Protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanas
LFT	Ley Federal del Trabajo
MANTHOC	Movimiento de Adolescentes y Niños Trabajadores Hijos de Obreros Cristianos
MAP	Museo de Arte Popular
MEXSTI	México Sin Trabajo Infantil
MOLACNATS	Movimiento Latinoamericano y del Caribe de Niñas, Niños y Adolescentes Trabajadores
MTI	Módulo de Trabajo Infantil
NNA	Niñas, Niños y Adolescentes
NNATs/NATs	Niñas, Niños y Adolescentes Trabajadores
ODS	Objetivos de Desarrollo Sostenible
OIT	Organización Internacional del Trabajo
OMS	Organización Mundial de la Salud
ONU	Organización de las Naciones Unidas
PCI	Patrimonio Cultural Inmaterial
PIB	Producto Interno Bruto
REDIM	Red por los Derechos de la Infancia en México
SCLC	San Cristóbal de Las Casas
SIC México	Sistema de Información Cultural de México
SINCO	Sistema Nacional de Clasificación de Ocupaciones
STPS	Secretaría del Trabajo y Previsión Social
TLC	Tratado de Libre Comercio
UDA	Unidad(es) Doméstica(s) Artesanal(es)
UNICEF	Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia

INTRODUCCIÓN

PROBLEMATIZACIÓN, SUPUESTOS Y OBJETIVOS

Detrás de cada objeto textil artesanal, existe un profundo trasfondo social, cultural e histórico entramado por amplios repertorios de conocimientos, prácticas, sensibilidades, creatividades y vidas. Los textiles son objetos “hechos con arte”.

Los muñecos de lana hilada o *munyecaetik*, característicos de la región de Los Altos de Chiapas, son objetos ensamblados estéticamente que condensan identidades individuales y colectivas. El muñeco, ya sea, antropomorfo, zoomorfo o mitológico, constituye en sí mismo un cuerpo textil que se hila a la vida de la artesana o artesano que lo realiza, a su colectivo y al lugar de pertenencia, y posteriormente, a la vida de quien lo posea. La lana es un material ampliamente utilizado por las mujeres tsotsiles y tseltales de la región de Los Altos. En San Juan Chamula se ocupa para la vestimenta de hombres y mujeres, morrales, mantas para cubrir a los bebés y muñecos de formas diversas que han llenado de gran colorido las calles, mercados y tiendas de San Cristóbal de Las Casas.

Eli Bartra (1998) y Eugenia Bayona (2013) coinciden en señalar que, con el auge del turismo étnico en Chiapas, la producción artesanal se ha tenido que diversificar e innovar con mayor celeridad en respuesta a la demanda del mercado de turistas nacionales y extranjeros. Destacan las innovaciones en diseño textil, las cuales se pueden observar en la elaboración de prendas de vestir, mantelería, cortinas, blancos (colchas, fundas para almohadas y cojines, sábanas y cobertores), adornos y en los juguetes de lana.

Este auge por el turismo étnico, en gran medida ha tenido que ver con la delimitación y la designación de lugares desde las políticas públicas neoliberales que consideran que cierta diversidad cultural es de valor capital. Es una diversidad *light*, que no altera el orden ni el dominio del sistema capitalista-moderno, con la cual se puede ser tolerante en tanto provea de ganancias y/o corresponda a los intereses de grupos dominantes. Un ejemplo concreto es el programa *Pueblos Mágicos de México*, que se impulsó en 2001 por la Secretaría de Turismo, durante el sexenio de Vicente Fox (2000-2006). El programa de los *Pueblos Mágicos* fue una de las iniciativas que se propusieron para alcanzar el desarrollo local, impulsando el turismo como actividad productiva, al dar por sentado que es una actividad generadora de riqueza (López-Levi, Valverde & Figueroa, 2015). Dentro de este programa, Chiapas cuenta con cuatro municipios que han sido designados

“pueblos mágicos”: San Cristóbal de Las Casas, Comitán de Domínguez, Palenque y Chiapa de Corzo.

San Cristóbal de Las Casas es considerado “...el pueblo más mágico de los Pueblos Mágicos de México” (Olivera & Fernández, 2015, p. 134). Desde los sitios de internet de la revista de turismo *México Desconocido* (2018) y Turismo Chiapas (2019) se motiva al turista de San Cristóbal de Las Casas a visitar sus mercados, donde se encuentra “la esencia del pueblo”: “Escápate al mercado, ya que ahí se vive la esencia del pueblo, tus ojos se llenaran de color, no sólo por la fruta, sino por ver a las mujeres de las distintas comunidades vistiendo su indumentaria tradicional” (México Desconocido, 2018); “...ahí llegan los tzeltales y los tzotziles con sus coloridas vestimentas, provenientes de distintas comunidades a vender o intercambiar sus productos” (Turismo Chiapas, 2019). Ambos discursos exotizan las identidades de poblaciones indígenas que cohabitan en esta urbe. La exotización opera como una de las formas de colonialidad del poder, es una construcción narrativa que impone una identidad estereotipada de lo indígena como originario y exótico al mismo tiempo, cuyo efecto es funcional para enmascarar las profundas desigualdades y opresiones a las que se han sometido a estas poblaciones desde la Colonia (Quijano, 2007; Alonso, 2007).

Durante el apogeo del neozapatismo, las muñecas que las tejedoras vestían con los trajes de San Juan Chamula² pasaron a representar a las y los zapatistas vestidas de pasamontañas, paliacate, *chuj* y fusil de madera, simbolizando al subcomandante Marcos (ahora Galeano) y a la comandanta Ramona; en ocasiones, también se les representaba montando a caballo empleando el mismo material (Bartra, 1998). En la actualidad se elaboran cada vez con menos frecuencia, pues “ya no están de moda” como afirman algunas artesanas y vendedoras.³ Según Eli Bartra (1998), las muñecas zapatistas sólo sirven para recordar la lucha en Chiapas, como una curiosidad, no sirven como juguete, son un adorno.

En la última década, gran parte del reino animal se confecciona en lana y fieltro para hacerse presente gracias a la labor textil, principalmente, de mujeres y niñas; aunque en años recientes, también hombres y niños se han ido incorporando en esta labor. Con la lana se confeccionan coloridos leones, elefantes, jirafas, gatos, búhos, monos, mariposas, borregos, tortugas y un variado desfile de animales de formas diversas, tamaños y colores, así pueden observarse caballos verdes, elefantes azules, jirafas rosas, leones morados y cocodrilos multicolores, entre

² *Santo etik* es el nombre que se les da a los muñecos que representan a la mujer y al hombre chamulas (L. Jiménez, comunicación personal, 17 de febrero de 2020).

³ R. Díaz y M. Hernández, comunicación personal, 10 de septiembre de 2020; M. López, comunicación personal, 18 de marzo de 2021.

otros. Asimismo, se elaboran dinosaurios, mamuts, dragones, unicornios y personajes de series animadas o películas que se han integrado al amplio repertorio polimorfo de los muñecos de lana. Estos objetos textiles, como manifestaciones materiales de la cultura popular, se han asociado sobre todo con el público infantil, por lo que es común que se les venda como juguetes o como objetos decorativos para las habitaciones de bebés y niños; incluso han aparecido como parte de la decoración de un set de televisión de una popular serie estadounidense.⁴ Esta investigación nació a partir del interés en estos objetos y por conocer quiénes los elaboran y cuál es su historia.

Familias completas se involucran en el proceso de elaboración y venta de estos artefactos textiles: mujeres y hombres ancianos, adultos y jóvenes, así como niñas y niños, que participan en el largo y complejo proceso que le da vida al objeto textil. Artesanas y artesanos, ya sean aprendices o expertos, se reparten esta actividad creativa y laboral de transformación y creación material. Las experiencias de las niñas y los niños⁵ como participantes de prácticas textiles artesanales son el centro del presente trabajo.

Para este estudio se propone la categoría analítica *infancias artesanas*, que se teje conceptualmente a partir de la definición de infancia entendida como proceso relacional y construcción sociocultural situada históricamente, cuya pluralidad de representaciones y significaciones se inscribe en contextos concretos en términos de las relaciones generacionales de poder con respecto a los adultos, las cuales están atravesadas por diferencias, desigualdades y exclusiones de otras construcciones sociales como género, etnia, raza, nacionalidad y clase social que estratifican, (re)producen y mantienen los sistemas sociales y de poder (Jenks, 1989; Mayall, 2000; Prout, 2000). Esta categoría se entrelaza con la categoría artesana-artesano hilada desde autores como Gilbert Ryle (2005 [1949]), Richard Sennett (2009), Denise Arnold y Elvira Espejo (2019 [2010]). Por artesana-artesano entiendo que es la o él practicante habilidoso y comprometido con su quehacer de transformación y apropiación con la materia, mediante el dominio de técnicas, instrumentos y tecnologías vinculadas a una comunidad de práctica específica, cuyo aprendizaje requiere de la observación atenta, la práctica constante y la evaluación tanto del maestro(a) como del aprendiz.

El trabajo infantil artesanal es una modalidad del amplio universo de formas del trabajo infantil. Consiste en la participación de niñas, niños y adolescentes en el trabajo artesanal, como

⁴ Se trata de la serie de televisión *The Big Bang Theory*, durante tres episodios de la temporada 10 (2017) se observa a un león morado con melena verde decorando el cuarto de una bebé.

⁵ En algunas ocasiones se utilizarán los términos: niño (singular) y niños (plural), en sentido general; sin que esto signifique omitir la condición sexo-género. Su empleo dentro de citas textuales y paráfrasis será en correspondencia con el uso dado por autoras y autores de la bibliografía citada.

practicantes de saberes-haceres que pertenecen a comunidades de prácticas determinadas. En su labor artesanal ponen en práctica la memoria individual y colectiva de su comunidad, que se materializa corporal y artefactualmente.

En la región de Los Altos de Chiapas, niñas y niños contribuyen creativa y laboralmente en la producción de artesanías y, también, es frecuente observarles en su venta por las calles, plazas y mercados públicos del centro histórico de San Cristóbal y Chamula. Ya sea solos o como acompañantes, generalmente de mujeres adultas que suelen ser de su familia como su madre, abuelas o tías, o incluso por sus hermanas y hermanos.

En Chiapas, la principal razón por la que niñas, niños y adolescentes trabajan es por la falta de recursos económicos y para aportar económicamente al gasto familiar, como lo reporta el 43.3% de la población infantil ocupada de la entidad, de acuerdo con estimaciones de la Encuesta Nacional sobre Trabajo Infantil (ENTI) 2019. Chiapas es el tercer estado con más población infantil ocupada (12.2%) y la primera entidad con mayores niveles de pobreza del país. Según estimaciones de la Encuesta Nacional de Ingresos y Gastos de los Hogares (ENIGH) 2020, el 75.5% de la población chiapaneca vive en condición de pobreza y, de esta proporción, el 29% se encuentra en condición de pobreza extrema (CONEVAL, 2021a).

La incorporación de población infantil en el trabajo no sólo se debe a razones de índole económica, ya que también existen otras motivaciones por las cuales trabajan. En Chiapas, niñas, niños y adolescentes trabajadores valoran su actividad como una forma de ayudar o porque les gusta trabajar (19.3%), porque quieren aprender un oficio (16.9%) y porque quieren tener ingresos propios (13.1%), de acuerdo con los resultados del cuestionario aplicado a población de 5 a 17 años de la ENTI 2019. En cuanto a las niñas y los niños artesanos con quienes realicé este estudio, el trabajo es importante para ellos porque les gusta lo que hacen, también lo valoran como una forma de aprendizaje y como una actividad con la que pueden ganar dinero para sí mismos y contribuir con el gasto familiar. Por lo tanto, es necesario reflexionar sobre los aspectos culturales que rodean al trabajo infantil en contextos determinados y, de manera concreta sobre el trabajo infantil artesanal, comprender cómo valoran su actividad niñas y niños artesanos, cómo manifiestan sus experiencias desde su labor artesanal y de qué manera se reconocen las contribuciones que realizan en su propio entorno.

Respecto al trabajo infantil, en general, existen dos enfoques que se contraponen, uno de los cuales incide directamente en la definición y delimitación de marcos normativos que regulan y determinan las actividades laborales de niñas, niños y adolescentes (NNA). El enfoque erradicacionista, considerado por sus críticos como de corte neocolonialista, define el

trabajo infantil como nocivo para el desarrollo e integridad de NNA, porque viola sus derechos fundamentales y perpetúa la reproducción de la pobreza en los hogares, al desempeñarse en empleos informales, poco calificados, mal pagados y en condiciones de explotación y riesgo que los alejan del ámbito escolar, limitando sus posibilidades de ascender en la escala social (OIT, 1973; López Reyes, 2018). Este enfoque es adoptado por organismos internacionales (ONU-UNICEF, OIT, FMI), gobiernos e instituciones públicas y privadas, y enmarca el diseño e implementación de políticas públicas y programas para erradicar el trabajo infantil.

En oposición, el enfoque decolonial propone valorar críticamente el trabajo infantil a partir del reconocimiento de niñas, niños y adolescentes trabajadores (NNATs) como sujetos de derechos, y como protagonistas que inciden en la economía y en la vida familiar y social, en ese sentido, se les debe garantizar su derecho a un trabajo digno (Liebel, 2006; Martínez Muñoz, 2008; Cussiánovich, 2008). A juicio de Manfred Liebel (2003, 2006, 2010), la postura de la Organización Internacional del Trabajo (OIT) es eurocéntrica y colonialista al discriminar a la población infantil y juvenil indígena que se integra en actividades productivas, y criminalizar las prácticas de sus comunidades que valoran el trabajo como parte integral del proceso de formación de la persona.

El asumir uno u otro enfoque implica el hacerse cargo de sus contradicciones, por lo que este estudio parte del reconocimiento de que niñas, niños y adolescentes no deben ser obligados a trabajar ni ser explotados, teniendo presente que en un contexto de alta marginación y pobreza como lo es el estado de Chiapas se reconoce que la actividad productiva que realizan es necesaria para su subsistencia y la de sus familias; por consiguiente, es necesario dar cuenta de las necesidades, perspectivas, valoraciones, motivaciones y expectativas que tienen niñas y niños sobre sí mismos y su vida laboral.

La misma Convención sobre los Derechos del Niño (CDN), aprobada como tratado internacional en 1989, señala en su artículo tercero que “en todas las medidas concernientes a los niños que tomen las instituciones públicas o privadas de bienestar social, los tribunales, las autoridades administrativas o los órganos legislativos, una consideración a que se atenderá será el interés superior del niño” (UNICEF, 2006, p. 10). Esto significa que se deben incorporar las percepciones que tengan niñas, niños y adolescentes sobre sus vidas y necesidades, incluidos los aspectos relacionados con sus experiencias como trabajadoras y trabajadores.

En este sentido, con esta investigación se busca dar cuenta tanto del proceso formativo de niñas y niños que elaboran artesanías textiles, como del profundo entramado de sentidos, conocimientos y relaciones que se van entretejiendo a partir de sus actividades laborales, así

como de las distintas formas en que expresan su vida cotidiana, sus intereses y gustos, sus afectos y su imaginación. La intención de este trabajo es mostrar que niñas y niños también son productores de cultura material y contribuyen con sus conocimientos, creatividad y trabajo al sostenimiento de sus vidas, sus familias y del entorno en el que se encuentran.

La participación de niñas y niños en el trabajo artesanal ha sido un tema poco estudiado, a pesar de que se ha prestado interés en estudiar las artesanías como expresiones y producciones culturales desde hace más de un siglo, cuya relevancia sirvió para fundamentar la construcción de identidad nacional y el sentido de mexicanidad del México posrevolucionario.

Dentro de las primeras aproximaciones al tema del trabajo infantil artesanal, se encuentran indicios en el trabajo de corte histórico sobre el gremio artesanal de Sonia Pérez Toledo (1996). La autora identifica que a mediados del siglo XIX se incluyeron en el padrón de artesanos de la Ciudad de México a menores de nueve años. Pérez Toledo destaca que la relevancia de distribuir al gremio artesanal por grupos de edad permitió dar cuenta de su estructura familiar y del número de aprendices, con lo cual se garantizaba la reproducción y la transmisión de conocimientos del artesanado de la época.

Igualmente destacan los estudios de corte etnográfico de Margarita de Orellana (2004) y Patricia Greenfield (2004), sobre la participación de niñas en las labores textiles comunitarias de la región de Los Altos de Chiapas. De Orellana explica que el aprendizaje textil forma parte de la socialización de las niñas en Zinacantán y San Andrés Larráinzar, y que las habilidades adquiridas para tejer delimitan socialmente el cambio de niña a mujer. Greenfield se concentra en el aprendizaje y socialización de niñas tejedoras de Zinacantán e identifica que su escolarización ha influido en los cambios en la elaboración textil, principalmente en innovaciones de diseños y patrones tradicionales. En su estudio, la autora reconoce la importancia de la niñez en la transmisión de patrones y técnicas, así como en los cambios del modelo creativo comunitario hacia un modelo intermedio más orientado al modelo creativo individual del sistema moderno-capitalista.

Por último, Sergio Farias y Perla del Carpio (2017) en su revisión documental reflexionan sobre el papel que desempeñan niñas y niños en el trabajo artesanal, y la importancia de sus contribuciones a su sistema familiar y a la división del trabajo comunitario, haciendo hincapié en que es necesario revalorizar las artesanías y reconocer la importancia histórica, social y económica de la niñez.

Esta investigación consiste en el análisis sociocultural del trabajo infantil artesanal en la actualidad centrado en las perspectivas de niñas y niños artesanos, la intención es acercarse

al conocimiento del artesanado infantil desde diversos ángulos para comprender: ¿cómo se constituye el entramado de sentidos y conocimientos desde sus experiencias en la elaboración y venta de artesanías de lana en San Cristóbal de Las Casas y San Juan Chamula?, ¿cuáles son las condiciones sociales desde las que realizan su actividad artesanal?, ¿qué aportaciones estéticas realizan con su labor artesanal y cómo influyen las fuerzas externas del mercado y el consumo turístico en la producción artesanal?, ¿qué les significa ser artesanas o artesanos?, ¿cómo se les retribuye y se les valora en los ámbitos sociales en los que interactúan?, ¿cómo dan sentido a su capacidad de agencia desde sus experiencias y sus creaciones artesanales? y ¿en qué consisten las políticas públicas que los atienden y protegen, así como a sus producciones materiales?

El análisis y la interpretación de los datos se guiaron por tres hipótesis: la primera plantea que los cuerpos de las infancias artesanas son cuerpos que se forman e instruyen para ser hábiles en su labor. Son cuerpos que exploran, sienten, cuestionan, afectan y son afectados, en donde fluye la experiencia y se inscribe y localiza la memoria colectiva de sus comunidades de práctica. Son cuerpos que dejan huellas de su vida, su historia, su identidad, sus conocimientos, sus sentimientos y su imaginación en cada objeto artesanal que realizan. En las experiencias de niñas y niños artesanos, aprehenden a utilizar activamente su propio cuerpo durante acciones corporales e instrumentales con la materia, pero también mediante su relación con otros cuerpos, en estas acciones e inter-acciones incorporan conocimientos, prácticas y significados compartidos y construidos sociohistóricamente. Sus cuerpos se van forjando en tanto se realiza su experiencia y su participación en el mundo, por ello también son hacedores de la materialidad del mundo y esa materialidad a la vez le da forma a su corporalidad.

El segundo planteamiento considera que en las prácticas y expresiones de niñas y niños artesanos las significaciones y valoraciones de juego, trabajo y arte se encuentran en la intersección de una zona liminal, las cuales se adhieren a la definición de estas infancias en un contexto condicionado por precariedades y desigualdades, en el que el comercio y el turismo son las principales actividades económicas, y la cultura y la diversidad étnica son consideradas como recursos. Estas tensiones atraviesan las experiencias de las infancias artesanas y se encuentran en permanente pugna y negociación. Por consiguiente, es necesario revalorizar las contribuciones que realizan a partir de su quehacer artesanal como formas de sostenimiento, manifestaciones materiales del patrimonio cultural y expresiones de su ser-en-el-mundo.

Por último, la tercera hipótesis plantea que existe una episteme profunda de las prácticas textiles de larga data que incluye: cultivo y manejo de plantas para fibra y tintes, crianza y manejo de animales de fibra, uso y adaptación de herramientas e instrumentos, conocimientos

y procedimientos de teñido, tratamiento de fibras y acabados textiles, conocimientos de aritmética, geometría, simbología y códigos de color de carácter local y regional. Este conjunto de conocimientos tácitos de origen ancestral permea la manera de percibir, entender e interpretar el mundo y se ha transmitido a lo largo de generaciones, logrando pervivir al adaptarse a cambios, influencias y apropiaciones de otras formas de conocimiento que están condicionadas por imposiciones y diversas formas de intercambio. Su forma discursiva es el lenguaje textil que entrena la mirada, la mente y el cuerpo para interpretar símbolos, diseños, patrones, materiales y técnicas; como ocurre con otros lenguajes también estructura el pensamiento para organizar, jerarquizar y agrupar conocimientos colectivos e individuales que se aplican en la resolución creativa de problemas de manera intuitiva. El proceso de producción de conocimiento de las prácticas textiles se realiza por el constante y comprometido hacer material del cuerpo, que agudiza su sensibilidad y lo habilita para traducir al lenguaje textil elementos de su entorno, experiencias, recuerdos, acontecimientos, relatos, sueños y fantasías que se condensan en producciones materiales y se extiende hacia otras formas de expresión no-material.

La investigación se fundamenta en el enfoque relacional de la sociología de la infancia,⁶ que considera a niñas y niños como grupo social y una generación con estatus y poder relativo. De tal manera que se consideraron los cuatro aspectos que recomienda Berry Mayall (2000) para la comprensión de las infancias, a saber: 1) identificar la condición social del grupo, 2) analizar las actividades y relaciones en las que participan junto con los relatos dominantes que subyacen a sus prácticas, 3) contrastar con la historia de la infancia de los adultos con los que se relacionan y comparten conocimientos y prácticas, es decir, reconocer los vínculos generacionales y 4) priorizar la experiencia de niñas y niños sobre su infancia.

Como se advierte en este trabajo, niñas y niños son actores sociales capaces de expresar sus perspectivas respecto de sus propias vidas, sus afecciones y necesidades, así como de explicar las prácticas en las que participan y de manifestar sus emociones, conocimientos e imaginación de diversas formas: oral, escrita, material e, incluso, digitalmente.

El objetivo general de la presente investigación es comprender el profundo entramado de conocimientos y sentidos que se corporalizan en los cuerpos de niñas y niños tsotsiles de

⁶ El enfoque relacional parte del reconocimiento de la infancia como construcción social y un fenómeno de carácter procesual cuya definición se determina en términos de las relaciones de poder de orden generacional sostenidas frente a los adultos en contextos socioculturales e históricos concretos, que fue postulado por el enfoque constructivista de la sociología de la infancia (Jenks, 1989). Además, advierte que niñas y niños son actores sociales con una capacidad de agencia relativa, por lo tanto, es indispensable considerar sus puntos de vista para comprender de qué forma pueden ejercer su agencia y hasta qué punto reproducen o transforman las condiciones de su infancia. (Mayall, 2000).

5 a 15 años a partir de sus experiencias y relaciones en su actividad laboral al incorporarse en prácticas textiles artesanales, situados en los municipios de San Cristóbal de Las Casas y San Juan Chamula.

Los objetivos específicos que se plantearon son:

1. Identificar las condiciones sociales de los contextos en los que niñas y niños participan en las prácticas textiles artesanales.
2. Reconocer las maneras en que niñas y niños se incorporan en las prácticas textiles como parte de su proceso formativo y de información social, considerando los cambios inter-generacionales teniendo como referentes a dos artesanas adultas y un artesano joven.
3. Analizar las formas en que niñas y niños expresan sus sensibilidades a través de artefactos textiles y otras formas de expresión artística.
4. Valorar la relevancia de las contribuciones que realizan niñas y niños a partir de su participación en prácticas textiles artesanales.

ESTRATEGIA METODOLÓGICA

El propósito general de la investigación es aproximarse al análisis sociocultural del trabajo infantil artesanal desde las perspectivas de niñas y niños artesanos, que trabajan en los municipios de San Cristóbal de Las Casas y San Juan Chamula. Por lo que interesan tanto sus experiencias e interacciones como participantes de prácticas artesanales, como las producciones que realizan. En este sentido, la perspectiva analítica tiene un corte microsocio de la realidad, pero articulado al análisis de la estructura social que condiciona a los actores, sus prácticas y producciones (Sautu *et al.*, 2005). Ya que las acciones, relaciones y producciones del artesanado –sean infantes, jóvenes o adultos– se orientan por un sistema de significados, valores y pautas compartido colectivamente y producido socio históricamente, que se inscribe dentro de un orden social, económico y político vigente en una sociedad determinada (García Canclini, 1977), entre estos dos niveles –micro y macro– se encuentra un nivel intermedio que corresponde a su organización familiar y a sus redes de colaboración, apoyo e intercambio. Puesto que “se debe ir más allá de la descripción geográfica y técnica de la producción artesanal para profundizar en las condiciones en las que los productores viven y producen, es decir, es menester conocer que hay detrás de cada objeto”, como lo advierte Marta Turok (2013, p. 23).

Por consiguiente, la estrategia metodológica es una combinatoria de los métodos cualitativos y cuantitativos. Se parte del método etnográfico propio del paradigma cualitativo

que da cuenta de “comprensiones situadas” de prácticas y significados de la vida social de las personas que dependen de sus experiencias, de sus trayectorias de vida y del lugar en el que se inscriben sus prácticas, relaciones y tensiones que encarnan. Por tanto, se precisa de la mirada atenta y la reflexión sobre lo que la gente hace —prácticas e interacciones—, lo que la gente dice que hace —correspondencias, contradicciones y omisiones entre discursos y acciones— y lo que la gente debería hacer —valores ideales y aspiraciones— (Restrepo, 2018). De manera complementaria, se articula con el análisis cuantitativo de datos estadísticos que dan cuenta de la estructura sociodemográfica del contexto y de factores explicativos de procesos macrosociales (Sautu *et al.*, 2005), como la oferta y demanda del mercado laboral y los índices de pobreza y marginación a nivel estatal y municipal.

Se seleccionaron tres unidades de análisis para hacer un recorte entre ambos municipios, en las que se identificaron que trabajan niñas y niños artesanos: tres talleres artesanales familiares (unidades domésticas) ubicados en San Cristóbal y Chamula, un mercado público de venta de artesanías y los andadores turísticos del centro histórico de San Cristóbal.

Inicialmente, se propuso acotar el grupo de niñas y niños artesanos en un rango de edad entre 6 y 12 años; sin embargo, a partir del trabajo de campo realizado entre 2020 y 2022, debido a las propias condiciones de las unidades de estudio, se decidió que el grupo abarcara a niñas y niños entre 5 y 15 años. Esto significa que se incluyen casos de la edad mínima laboral registrada por la ENTI 2019 (5 años) y la edad mínima legal para trabajar (15 años) conforme a la Ley Federal del Trabajo en México. Si bien el grupo de infancias artesanas que colaboró con este proyecto no es representativo estadísticamente, sí es un grupo lo suficientemente amplio, complejo y diverso que es representativo en términos sociológicos, pues en su conjunto se identifican las desigualdades y las diferencias existentes entre quienes se dedican a estas labores.

Para reunir los datos cualitativos correspondientes al artesanado infantil, las técnicas que se emplearon en el trabajo de campo registrado entre 2020 y 2022 consistieron en: observaciones participantes en tres unidades domésticas artesanales (UDA) en Chamula y San Cristóbal, en los andadores turísticos y en el Mercado de la Caridad y Santo Domingo ubicado en San Cristóbal de Las Casas; entrevistas semi-estructuradas a maestras y niñas artesanas y a un artesano joven;⁷ y un taller de actividades lúdicas, plásticas y de lectura con niñas y niños que trabajan en el mercado de artesanías de Santo Domingo.⁸ Además se aplicaron cuestionarios para indagar acerca de su día a día con su familia y en el trabajo, ¿cómo se sienten cuando elaboran artesanías?,

⁷ Anexo 1. Guía de entrevista con maestras artesanas.

⁸ Anexo 3. Informe del taller de lectura y arte del mercado de Santo Domingo.

¿qué importancia tiene su actividad artesanal para su vida y sus familias?, ¿qué les gusta y disgusta de sus actividades?, ¿qué juegos realizan?, ¿cómo les afectó la pandemia por covid-19 a ellos y su entorno inmediato? y ¿cuáles son sus expectativas para el futuro?⁹

Durante la elaboración del anteproyecto, algunos profesores del programa de doctorado estaban escépticos respecto a la capacidad de las niñas y los niños para responder a las preguntas de investigación, e incluso considerarlos como colaboradores de esta. En la investigación social sobre la infancia, uno de los temores frecuentes entre algunos investigadores es la falta de capacidad de la niña o el niño para reportar sus pensamientos y opiniones respecto a lo que ella o él están viviendo y de la fiabilidad de los datos que aportan (Mayall, 2000). Además, la dificultad consistía, como algunos de ellos indicaron, no sólo en su capacidad para responder preguntas sino en la traducción, pues al plantear la investigación con niñas y niños tsotsiles la comunicación no sería fluida por la barrera lingüística, pues partían de la idea de que son monolingües.

Esto me motivó a tomar clases particulares de tsotsil con Lucía Jiménez López, quien ha sido esencial en el desarrollo de la investigación, ya que desde el inicio del proceso ha colaborado conmigo en un amplio sentido contribuyendo con traducciones, esquemas y explicaciones de las técnicas textiles, enseñanza de la lengua y la construcción de un vínculo afectivo que hemos asumido con responsabilidad y compromiso en la producción de conocimiento a partir de lo común (Rivera Cusicanqui, 2018). En nuestros diálogos hemos producido y compartido pensamientos y reflexiones sobre lo cotidiano y aspectos teóricos que se han construido a partir de etnografías en Chamula y sobre *bats'i antsetik bats'i viniketik* (mujeres y hombres tsotsiles), en este sentido, es una especie de devolución de los conocimientos producidos desde la academia que también han servido para construir relatos y representaciones acerca de las y los tsotsiles. En este sentido, esta investigación también le pertenece.

Al entrar en contacto y cercanía con las niñas y los niños mediante conversaciones informales y las actividades del taller, identifiqué que en su mayoría son bilingües y se comunican tanto en su lengua materna –tsotsil– como en castellano, incluso me enseñaron y explicaron algunas de sus técnicas artesanales. También la convivencia con ellas y ellos fue de afecto y confianza, en especial con el grupo que se formó a partir de las actividades del taller, lo que propició mantener nuestras comunicaciones aún después de haber terminado las sesiones programadas para este propósito. Para la realización de estas actividades busqué el apoyo de una maestra asistente que pudiera hacer la traducción al tsotsil, María López Hernández, quien

⁹ Anexo 4. Cuestionarios aplicados durante el taller.

traducía para el grupo en las ocasiones en que la comunicación no era lo suficientemente clara. Hacia el final también conté con el apoyo de Tania Solís Tapia, quien me acompañó en el cierre de actividades del taller en agosto de 2022.

El grupo que se formó a partir del taller fue muy diverso. En cada sesión participaban alrededor de 16 niñas y niños entre 4 y 13 años, en algunas sesiones se llegaban a reunir hasta 20 niñas y niños. Sin embargo, debido a la contingencia por la covid-19 se tuvieron que tomar medidas de sana distancia, por lo que se priorizó que el grupo no fuera de más de 16 integrantes. En total se registraron a 75 niñas y niños que participaron en una o varias actividades durante las seis etapas del taller que se organizó entre diciembre de 2020 y agosto de 2022,¹⁰ pero se descartaron a las y los menores de 5 años, ya que requerían de la asistencia de una hermana o hermano mayor para expresarse al preguntarles acerca de sus datos personales y actividades; por lo que el grupo de 5 a 13 años se conformó por 63 niñas y niños en su mayoría bilingües (88%) –hablantes de tsotsil y castellano–, un 12% monolingües –hablantes de castellano– y el 95% afirmó asistir a la escuela.

En el grupo participaron niñas bordadoras, niños que tejen pulseras y atrapasueños, niñas y niños que elaboran animalitos de lana, niñas que hacen pulseras de ámbar, niños que venden artesanías, pero sus familias se las compran a otros artesanos, es decir, son intermediarios, y niñas que venden alimentos preparados. Además, se entrevistaron a cuatro niñas de entre 6 y 14 años que vendían muñecos de lana y pulseras en los andadores turísticos del centro de San Cristóbal, y una niña de 15 años que trabaja en un taller familiar donde se elaboran muñecos de lana de manera exclusiva.

TÉCNICAS DE INVESTIGACIÓN

Debido a la contingencia por causa de la pandemia de SARS-CoV2, se implementaron técnicas alternativas al registro cotidiano *in situ* característico del método etnográfico tradicional, esto incluyó el uso de la aplicación de mensajería instantánea WhatsApp para realizar algunas de las entrevistas por llamada y videollamada.

Visitas a unidades domésticas artesanales y entrevistas a maestras y niñas artesanas

En septiembre de 2020 realicé mi primera visita al taller de la maestra artesana María López y su familia, ubicado en la colonia Nueva Esperanza al noreste del centro San Cristóbal de Las Casas. Durante 2021 mis visitas se hicieron más frecuentes lo que favoreció que estableciéramos una

¹⁰ Anexo 2. Lista de asistencia al taller de lectura y arte del Mercado de Santo Domingo.

relación de confianza y cercanía con ella y su familia. La confianza y la cercanía son necesarias en la investigación cualitativa para reconocer aspectos de las rutinas, la previsibilidad y elementos no verbalizados que forman parte de la conciencia práctica de los actores en su cotidianidad (Boivin, Rosato & Arribas, 2004).

A María López la contacté inicialmente por medio de WhatsApp y nuestra primera entrevista fue por llamada con esta aplicación. Sin conocernos personalmente, María se mostró siempre accesible a las preguntas que le fui realizando, sobre cómo aprendió a elaborar muñecos de lana, quién le enseñó y aspectos generales de su actividad artesanal. Conforme me hice presente en su casa-taller me fue mostrando los materiales y las técnicas que emplea para elaborar los muñecos, así como las fases de su proceso de producción. Asimismo, tuve la oportunidad de entrevistar y conversar con sus hijos y nietas, Marcelino y Lucía (de 34 y 30 años respectivamente) quienes intervienen en la introducción de nuevos diseños y modificaciones en algunos de los modelos diseñados por María. Las nietas de María, de 11 y 15 años, también colaboran en la elaboración de muñecos de lana; en especial, Yolanda de 15 años quien reconoce que ese ya es su trabajo, desde los 12 años aprendió a coser y bordar los muñecos observando a su abuela, además se encarga del manejo de redes sociales (WhatsApp y Facebook) donde publica fotos de los animales de lana y proporciona información a los clientes. La producción artesanal del taller de María López está destinada a las tiendas-boutique de San Cristóbal y a tiendas de artesanías en Guadalajara, Monterrey, Cancún, Querétaro, Ciudad de México y Estados Unidos.

El taller artesanal familiar de la artesana Ruth Díaz se encuentra ubicado a unas cuadras del Mercado de la Zona Norte de San Cristóbal de Las Casas. Ella se dedica a elaborar animales de lana sobre pedido junto con sus hijas y su esposo, una de las peculiaridades de los animales de lana que elaboran es que algunos modelos son articulados. Su saber-hacer lo aprendió por instrucción de su madre, quien le enseñó a bordar y a confeccionar muñecos de lana cuando tenía 15 años. Ruth es nuera de María López, su esposo sabe elaborar muñecos de lana por instrucción de su madre. La familia de Ruth es originaria de Chamula y, al igual que su familia política, forman parte de las familias expulsadas de este municipio a principios de la década de los noventa, a causa de las disputas por el territorio y diferencias de origen religioso (Aramoni & Marquecho, 1997).

La tercera unidad doméstica considerada en este estudio se ubica en la localidad de Ichintón, en Chamula. Llegué gracias a mi maestra de tsotsil, Lucía Jiménez, quien me llevó a conocer su casa y a su mamá, Xunca López, quien se dedica a bordar desde los 8 años. Xunca, no aprendió a tejer en telar de cintura, pero sí a bordar y tejer pulseras, pues su mamá murió cuando

ella era muy pequeña. Xunca le enseñó a Lucía y a sus hermanas a bordar y tejer. Su abuela Maruch es quien domina la técnica del tejido en telar de cintura, además del bordado junto con otros saberes-haceres como la partería y la curación. Xunca me explicó cómo se elaboraban las muñecas para las niñas en Chamula, antes de que el turismo penetrara en las comunidades y pasaran a ser consideradas como mercancías para los turistas. Los bordados de Xunca López son vendidos a una revendedora que lleva sus artesanías a San Cristóbal.

A la maestra artesana Matilde Hernández la entrevisté en el mercado de artesanías de la Caridad y Santo Domingo, su casa-taller se encuentra ubicada en la colonia Getsemaní, al noreste del centro de San Cristóbal. Ella junto con su esposo Roberto, su suegro y su hija mayor se dedican a la elaboración de muñecos de lana. Aunque la comunicación con ella no fue tan frecuente, Matilde y su esposo se mostraron accesibles para entrevistarlos y conocer más del trabajo que realizan. Tanto Matilde como su hija venden sus artesanías en el mercado de Santo Domingo, así que su producción está destinada a los turistas y a intermediarios dueños de tiendas de souvenirs ubicadas en Cuernavaca y Puerto Vallarta.

Las entrevistas con cuatro niñas artesanas de entre 6 y 14 años se realizaron en el circuito de andadores turísticos del centro de San Cristóbal y en el mercado de artesanías de la Caridad y Santo Domingo. El acercamiento que tuve con ellas se dio inicialmente por la adquisición de alguna de sus artesanías, ya fueran pulseras tejidas o muñecos y adornos de lana y fieltro. Debido a la condición de informalidad en la que se encuentran fue difícil establecer una comunicación frecuente con ellas; sin embargo, a Celestina de 14 años la pude entrevistar en dos ocasiones y ella fue quien me enseñó la técnica del tejido de pulseras.

Taller

El propósito del taller de lectura y arte que se realizó con niñas y niños trabajadores del mercado de artesanías fue brindarles un espacio donde pudieran participar y expresarse creativamente, que posibilitara el diálogo y la reflexión colectiva. Se procuró que el “espacio del taller” —el kiosco del mercado de Santo Domingo— fuera un espacio lúdico que diera lugar a la pluralidad de sentidos que se despliegan en los procesos creativos de la infancia (Colángelo, 2007; Vygotsky, 1999 [1930]; Huizinga, 2007 [1954]; Lowenfeld & Brittain, 1980). El taller se planeó para que participaran niñas y niños de nivel primaria y, de manera general, consistió en actividades de carácter lúdico, empleo de recursos de narración oral con apoyo de libros y audiovisuales, además de la realización de actividades plásticas como dibujo, pintura y modelado de plastilina.

Las actividades se organizaron en 17 sesiones que se agruparon en 6 etapas entre diciembre de 2020 y agosto de 2022.

Durante las actividades del taller pude participar de sus juegos y bromas, así como tener un mayor acercamiento con las niñas y los niños que se encuentran trabajando y/o que por motivos de la pandemia tenían que permanecer en el mercado acompañando a sus padres, además se generó un ambiente de confianza con sus familias. En el caso de las y los participantes se propició que colaboraran en proyectos concretos en los que plasmaron su imaginación de manera creativa, y se fomentó su capacidad narrativa para inventar y relatar historias que fijaron en soportes audiovisuales como animación *stop motion* o en minilibros hechos a mano. Gracias al taller se pudieron identificar algunos aspectos de su contexto familiar, los motivos por los que asisten al mercado, qué artesanías venden y/o elaboran en sus puestos, indagar en sus rutinas y los efectos que la pandemia por covid-19 tuvo en sus vidas.

Aunque se procuró una convivencia respetuosa, no siempre se desarrollaron las actividades de manera armónica, ya que también se dieron algunos conflictos en el grupo, principalmente por diferencias de género –los niños preferían interactuar entre ellos y evitar a las niñas– o por tener “un espacio” –silla o banco– dentro del taller; además, como se dará cuenta, por las valoraciones que se hacían entre pares sobre sus dibujos o pinturas. También fueron evidentes las muestras de solidaridad y responsabilidad entre el grupo y hacia mi persona, por el cuidado que niñas y niños más grandes procuraban a sus hermanas y hermanos, o al pensar en llevarles algún detalle hecho por ellos mismos. Conmigo eran muy atentos, me ayudaban a colocar las mesas y bancos, además de repartir el material.

El kiosco de manera simbólica era un espacio en disputa entre los adultos –principalmente vendedores de los puestos aledaños– y los niños junto conmigo, pues al ser ajena al mercado mi presencia era una intrusión. En el caso de los niños señalaban que a veces los vendedores les llamaban la atención porque hacían mucho ruido y dejaban sucio. En algunas ocasiones el espacio se reducía cuando llegaban a colocar mesas o bolsas con mercancías, así que desde antes de iniciar las actividades solicité el permiso a uno de los líderes del mercado para ocupar el kiosco por un par de horas en las tardes y evitar posibles conflictos. Al terminar las actividades siempre se dejaba limpio y recogido el lugar.

Como una forma de retribución realicé una colecta de libros de literatura infantil y juvenil para organizar una colección de libros a la que tuvieran acceso todas las niñas y niños, con estos fines elaboré un catálogo y tarjetas de préstamo a las que poco a poco se fueron habituando,

responsabilizándose por los libros que se llevaban a casa en préstamo y devolviéndolos en las fechas acordadas (ver Anexo 3).

Uso de material estadístico

De manera complementaria se emplearon datos secundarios de tipo estadístico que constituyen una base importante para comprender la situación del trabajo infantil a nivel nacional y estatal, y en específico, la modalidad del trabajo infantil artesanal. Se ocuparon las bases de datos de la Encuesta Nacional de Trabajo Infantil (ENTI) 2019 y del Módulo de Trabajo Infantil (MTI) 2015 y 2017 (INEGI, 2015, 2017, 2020a). Si bien las estimaciones de la ENTI y del MTI no ofrecen datos a nivel municipal, considero que son dos fuentes relevantes en tanto que la población encuestada para ambas muestras son directamente niñas, niños y adolescentes trabajadores de 5 a 17 años, pertenecientes a cada entidad federativa. Para el procesamiento de las bases de datos y análisis estadístico se empleó el programa de código abierto R versión 4.1.1. También se utilizó la base de datos del Directorio Estadístico Nacional de Unidades Económicas (DENUE) de 2015 y 2021 para la elaboración de mapas de la región de Los Altos de Chiapas, con el propósito de contrastar el incremento de unidades domésticas artesanales dedicadas a la elaboración de textiles y bordados en la región durante el periodo referido (INEGI, 2021c). Para la elaboración de mapas se empleó el programa de código abierto QGIS versión 3.10.10.

SOBRE EL CAPITULADO

Así como los textiles son objetos compuestos por capas, de manera semejante se ha organizado la exposición del trabajo de investigación que se compone por dos lienzos en los que se explica el marco teórico-metodológico y se desarrolla el análisis de la evidencia empírica. Ambos lienzos se entretejeran por tres capítulos cada uno, mientras que el trabajo de acabado del texto-textil corresponde a las conclusiones.

En general, los hilos de la urdimbre del primer lienzo son los conceptos clave que guían teóricamente la investigación, a saber: infancia y su concepción moderna revisada desde sociólogos como Qvortrup (1989), Jenks (1989) y Mayall (2000) quienes coinciden en que la definición de infancia es una construcción sociocultural que cambia en función de su valor social y económico determinado por los adultos por lo que no existe una infancia sino varias infancias; por consiguiente, su definición se articula con la conceptualización de trabajo infantil cuyo abordaje teórico (Liebel, 2006; Woodhead, 1998) se elabora en el primer capítulo junto con

la articulación teórica de saber-hacer artesanal (Ryle, 2005; Sennett, 2009; Arnold & Espejo, 2019), que fundamentan la propuesta de la categoría analítica “infancias artesanas”.

En particular, en el primer capítulo, *Hilos y nudos en torno al trabajo infantil artesanal*, se expone el abordaje teórico sobre el trabajo infantil y el trabajo infantil artesanal, que deja en evidencia la existencia de dos enfoques antagónicos respecto a la conceptualización del trabajo infantil y las infancias trabajadoras; por un lado, el enfoque erradicacionista de carácter institucional (UNICEF, 2018; OIT, 1973) y, por otro, el enfoque decolonial que propone valorar críticamente el trabajo infantil fundamentado en el conocimiento de las condiciones que rodean este fenómeno social, partiendo de los derechos de niñas, niños y adolescentes trabajadores (Liebel, 2006; Cussiánovich, 2008; Melel Xojobal, 2015; MOLACNATS, 2016). Posteriormente, se describe la situación general del trabajo infantil en Chiapas con apoyo de datos estadísticos (ENTI 2019), y se revisa la valoración del trabajo como actividad formativa y del proceso de construcción identitaria para la población tsotsil de Los Altos (Loyzaga & Torres, 2011; Pérez López, 2012). La participación de niñas y niños en labores artesanales es un tema poco estudiado en México, sin embargo, se encuentran antecedentes en el estudio de corte histórico de Pérez Toledo (1996) sobre el artesanado de la ciudad de México de 1780 a 1853, así como en las etnografías sobre niñas tejedoras de Los Altos en De Orellana (2004) y, especialmente, en la investigación de Greenfield (2004) sobre el proceso de aprendizaje y socialización de dos generaciones de niñas tejedoras en Zinacantán. Greenfield (2004) destaca que la niñez ha jugado un papel importante para el desarrollo de innovaciones textiles y cambios en los procesos creativos. Además, se explica la construcción teórica del término “infancias artesanas” que se apoya en autores como Jenks, 1989; Mayall, 2000; Ryle 2005; Sennett, 2009 y Arnold & Espejo, 2019. El cierre del capítulo incluye la revisión de las políticas públicas que delimitan e instituyen los marcos de comprensión del trabajo infantil (OIT-IPEC, 2011; STPS, 2014; LFT, 2019) y, por ende, son disposiciones que regulan el trabajo infantil artesanal.

El segundo capítulo, *El cuerpo tejido entre urdimbres y tramas*, refiere la concepción e importancia del cuerpo como espacio privilegiado de relación y tensión con el universo, la naturaleza, los ancestros y los dioses en territorios mesoamericanos antes del dominio colonial (López-Austin, 2004; Arroyo, 2004). Posteriormente, se presenta un breve recorrido por los estudios del cuerpo desde las ciencias sociales, y cómo estos han trascendido fronteras disciplinares dada la complejidad del cuerpo y su significación social y cultural (Mauss, 1979 [1950]; Douglas, 1973 [1966]; Turner, 1988 [1969]; Merleau-Ponty, 1993 [1945], Bourdieu, 2012 [1972]; Foucault, 2007; Butler, 2002 [1993]; Haraway, 1995; Csordas, 1990). La experiencia del cuerpo es constitutiva

de su materialidad, por lo que las experiencias acumuladas de niñas y niños artesanos en su quehacer cotidiano los va forjando como cuerpos habilidosos (Scott, 2001 [1992]; Csordas, 1990; Ingold, 2000); en este sentido, resulta necesario ampliar la mirada hacia los cuerpos de las niñas y los niños para comprender como actúan, experimentan y construyen su vida social (Prout, 2000; Shilling, 1993; Prendergast, 2000; James, 2000). Finalmente, el cuerpo es entendido por tsotsiles y tseltales de Los Altos de Chiapas como la concreción material de la persona que está en contacto y relación con la sociedad, es habitáculo del *ch'ulel* (alma), de la conciencia y la percepción, y el único medio para cumplir con los roles y deberes sociales, laborales y religiosos a lo largo de la vida (Page Pliego, 2014), asociados con el ser-mujer y ser-hombre, en los cuales las labores textiles atañen a la mujer y a lo femenino.

Una gramática textil es el tercer capítulo, da cuenta del complejo cultural e histórico que subyace a las prácticas textiles como expresiones encarnadas de sistemas de conocimientos cuyo origen se remonta al origen mismo de la humanidad (Montoliu, 1984; Nájera, 2004; Navarrete, 1996; Hendon, 2011; Ramírez, 2014a). Posteriormente, se expone la importancia de las prácticas textiles como prácticas sensibles que potencian la reflexión y la recuperación de la memoria individual y colectiva (Nussbaum, 2008; Rodríguez Salazar, 2008; Bastide, 2005 [1970]; Pérez-Bustos, 2019). Enseguida, se destacan las cualidades del lenguaje textil como lenguaje de lo sensible, lo flexible y lo profundo (Barriga Puente, 2011; Vicente, 2009; Pérez-Bustos, 2019) haciéndolo apto para explicar en términos textiles conceptos tan complejos como los de cultura (Geertz, 2003 [1973]), patriarcado (Bozzoli, 1983) y capacidad de agencia (Ingold, 2010). Por último, se desarrolla la propuesta teórico-metodológica para la comprensión relacional y situada del artesanado infantil a partir del uso de la *gramática textil* (Arnold & Espejo, 2013; Ajú Patal & López Ixcoy, 2016; Comrie, 2001; Baxandall, 1978; Morris, 2009; Bautista, 2013) como recurso metonímico en el diseño de una matriz de análisis de los cuerpos de las infancias artesanas (Prout, 2000; Ingold, 2010; Pérez-Bustos, 2019), sus creaciones textiles (Arnold & Espejo, 2013; Ajú Patal & López Ixcoy, 2016) y los lugares en los que se desarrollan sus experiencias corporales (Low, 2003; Finol, 2014).

A partir de la matriz de análisis propuesta desde la gramática textil se orienta la exposición del segundo lienzo, que se compone por tres capítulos que dan cuenta del análisis de la evidencia empírica. El cuarto capítulo corresponde al análisis de los *Cuerpos de las infancias artesanas*. De manera inicial se elabora la caracterización del grupo de niñas y niños que colaboraron con la investigación, enseguida se exponen aspectos que constituyen su corporalidad (Merleau-Ponty,

1993; Mauss, 1979; Csordas, 1990; Butler, 2002; James, 2000), que incluye gestos y actitudes corporales, su experiencia sensorial a partir de sus prácticas textiles, su vestimenta como rasgo identitario y su auto-interpretación. Posteriormente, se evalúan las valoraciones que tienen niñas y niños artesanos acerca de sus propias producciones y expresiones artísticas, aunado al análisis de su despliegue creativo que se manifiesta en dibujos, pinturas, modelado y composiciones con figuras geométricas y materiales diversos (Echeverría, 1996; Lowenfeld & Brittain, 1980 y Vygotsky, 1999). Su creatividad se encuentra entrelazada con su proceso formativo en las prácticas textiles artesanales, así como la importancia que tiene su trabajo como forma de aprendizaje y sustento familiar (Pitarch, 1996; De León, 2005; Greenfield, 2004; Turok, 1988). Adicionalmente, se da cuenta de la conformación de redes de cuidado, amistad y aprendizaje intra-generacional entre niñas y niños que trabajan en el mercado de artesanías con fundamento en Simmel (2002 [1917]), Rodríguez & Rodríguez (2013) y Huizinga (2007). Por último, los consumos culturales de las infancias artesanas también son formas de apropiación que se integran en la configuración de su imaginario y se hacen presentes en sus producciones quedando constancia en sus dibujos, narraciones y artesanías (Martín-Barbero, 1991 [1987]; García Canclini, 1995; Rincón, 2019).

En el quinto capítulo, *Los muñecos de lana como cuerpos textiles*, se argumenta la valoración y el papel que tienen los juguetes artesanales de lana como objetos mediadores de la infancia (Benjamin, 1989 [1969]; Huizinga, 2007). Asimismo, se explica la historia de las transformaciones de los muñecos de lana característicos de San Juan Chamula (De Orellana, 2004; Bartra, 1998), también se detalla el proceso de elaboración que les “da vida” y se expone cómo se encuentra diferenciada su producción y la organización del trabajo a partir de la segmentación del mercado, por los tipos de consumo de estas artesanías textiles (Turok, 1988). Finalmente, se revisa la situación de estos artefactos culturales frente a las políticas de patrimonialización de las artesanías (Turok, 2013; Vencatachellum, 2016).

El sexto capítulo se ocupa de los *Cuerpos lugares: espacios de vivencia del artesanado infantil*. En este capítulo se analizan los lugares donde las experiencias del artesanado infantil cobran forma espacial y se encarnan a partir de sus prácticas e interacciones con otros cuerpos y los materiales de su trabajo artesanal. Concretamente se exploran los talleres de tres unidades domésticas artesanales (UDA), el mercado de artesanías de Santo Domingo y los andadores turísticos del centro de San Cristóbal, en donde las infancias artesanas aprehenden su labor artesanal, así como a relacionarse con sus pares y el mundo adulto. Como espacios practicados y encarnados (De Certeau, 2000; Low, 2003), dan alojamiento al despliegue creativo de su imaginación, así como a

sus familias; asimismo, son espacios en disputa por el poder económico y político entre grupos y organizaciones de oligarcas sancristobalenses, indígenas y ladinos que buscan agenciarse un mayor control territorial en la ciudad (Viqueira, 2002; Ramos Maza, 2005; Olivera & Fernández, 2015).

Finalmente, se busca mostrar cómo niñas y niños se encuentran en la etapa inicial del aprendizaje de su saber-hacer artesanal, que se encarna en sus cuerpos como una actividad compleja y transformadora de origen ancestral. Son aprendices de un hacer habilidoso con la materia y comprometido con su organización familiar. Su labor es altamente valorada por sí mismos y sus familias, ya que con ella contribuyen al sustento familiar y es entendida como una forma de aprendizaje, pero además como un medio para expresar su imaginación, por lo que es una actividad en la que encuentran satisfacción material y creativa. Sin embargo, socialmente se ha escatimado en el reconocimiento de su trabajo y como poseedores de conocimientos y técnicas que se han transmitido generación tras generación, al devaluar sus producciones calificándolas como mal hechas y burdas, pagarlas a un bajo costo y considerarlos como mano de obra barata.

Las infancias artesanas han contribuido con la producción material y cultural de sus contextos, así como en la reproducción y transmisión de un sistema de conocimientos que sensibiliza el cuerpo para comprender al mundo desde la relación, el respeto y el compromiso de la persona con la tierra, la naturaleza, la milpa, la familia, la comunidad y los ancestros.

Además, la tesis está conformada por cuatro Anexos, ocho Cuadros, cuatro Gráficas, catorce Figuras, cuatro Mapas, cincuenta y siete Imágenes y una lista de Abreviaturas que complementan sintéticamente la información compartida y el análisis de esta, al mismo tiempo que apoyan visualmente la experiencia de lectura.

LIENZO I. HILATURAS TEÓRICAS

Yo con mi mamá,
con mi papá y mi hermana
venimos a trabajar
y algunos días nos vamos de viaje.
JAZMÍN, 11 AÑOS

Este lienzo se compone por los tres primeros capítulos que conforman el marco teórico-metodológico de la investigación. Semejante a la urdimbre y la trama de una tela, los conceptos clave como infancia, trabajo infantil, cuerpo, experiencia, saber-hacer artesanal y prácticas textiles son los hilos que orientan teóricamente esta investigación, asimismo le dan sentido a la propuesta metodológica que se diseñó para aproximarse al análisis sociocultural de las infancias artesanas. Las problemáticas y las contradicciones existentes en el fenómeno social del trabajo infantil artesanal son interpretados como los nudos del tejido, pero también se pueden entender como los puntos de encuentro y unión entre categorías en apariencia disímiles como trabajo, juego y arte.

En el primer capítulo se elabora una revisión teórica sobre el trabajo infantil en general, para después profundizar en los hilos y nudos del entramado que compone al fenómeno del trabajo infantil artesanal, entendido como actividad productiva y práctica artística tradicional de larga duración, razón por la cual su aprendizaje se inicia en la infancia. Mientras, en el segundo capítulo se discute sobre el cuerpo desde distintas perspectivas que lo conciben no solo en términos biológicos, sino como símbolo y espacio de mediación con la naturaleza, la sociedad, la cultura y la tecnología, cuyo papel es central en el aprendizaje de las prácticas textiles artesanales como medida y primer instrumento de trabajo. Niñas y niños de origen indígena se integran en las prácticas artesanales a temprana edad, en especial, a las niñas se les vincula con las prácticas textiles artesanales desde tiempos milenarios, como se detalla más adelante en el tercer capítulo *Una gramática textil*. Situado en un contexto de pobreza y marginación como es el estado de Chiapas, de manera específica en dos de los municipios de la región de Los Altos, San Cristóbal y Chamula, el trabajo infantil artesanal es una de las formas en las que la población infantil de origen tsotsil participa y contribuye a través de su trabajo y su creatividad con el sustento diario de sus familias.

CAPÍTULO 1. HILOS Y NUDOS EN TORNO AL TRABAJO

INFANTIL ARTESANAL

1.0 HILOS Y NUDOS

El proceso de elaboración de piezas textiles artesanales implica una amplia variedad de conocimientos, técnicas, tecnologías y materiales. Son piezas colectivas en cuya creación intervienen diversas manos, corazones y mentes. En cada etapa del proceso de producción textil participan varias familias e incluso agrupaciones y comunidades enteras, conformando una cadena operativa no automatizada que abarca una secuencia lógica de prácticas textiles propias de cada región,¹¹ además de la interacción entre los integrantes de cada grupo y la socialización de los textiles mediante redes de intercambio y relaciones, que marcan la diferencia en el textil producido y lo dotan de identidad (Arnold, Espejo & Maidana, 2013). Esta cadena textil abarca desde la obtención de sus componentes, fibras naturales de origen vegetal o animal, ya sea por recolección o extracción de plantas lo que implica su cultivo, cuidado y cosechado, o bien mediante el esquilado de rebaños de fibra para la obtención del vellón, que involucra la crianza de animales de rebaño; pasando por la transformación de materias primas por medio del hilado, torcelado y teñido; la elaboración de la tela de trama mediante el urdido y tejido; hasta la confección y acabado de las piezas textiles empleando costuras, bordados, tintes y aplicaciones de distintos materiales.

En las familias encargadas de la elaboración de artesanías de lana hilada, material ampliamente utilizado por tsotsiles y tseltales de la región de Los Altos de Chiapas,¹² es notable la participación de niñas y niños en su elaboración y venta. Eli Bartra explica que mujeres y niñas son fundamentales en la elaboración de muñecas de lana, “las niñas hacen las pequeñitas y son

¹¹ El término “cadena de producción” suele asociarse a procesos automatizados y a la fabricación en masa de un producto; sin embargo, Denise Arnold y Elvira Espejo (2019 [2010]) emplean este término —junto con el de “cadena operativa” o “cadena textil” indistintamente— para referirse al conjunto de procesos y acciones vinculadas a la producción, comercialización y venta de productos textiles artesanales que se realizan de manera ordenada, planificada y por etapas encadenadas, que se replican universalmente, pero diversificadas y diferenciadas en tanto los materiales, tecnologías y técnicas textiles que están disponibles en cada región. La idea de “cadena” da a entender que la producción de textiles artesanales consiste en procesos encadenados que requieren de la división de trabajo especializado y la organización de diversos grupos, por lo que siempre es colectiva y no depende exclusivamente de la creatividad y trabajo individuales.

¹² El pueblo tsotsil es el gentilicio de los hablantes de la lengua *bats'ik'op* o tsotsil, es perteneciente a la familia de lenguas mayenses, siendo la lengua tseltal la más cercana genéticamente. En su caso, el pueblo tseltal es el gentilicio de hablantes de *bats'ik'op* o tseltal. Estos pueblos originarios, además de compartir lazos lingüísticos, son vecinos territorialmente e incluso hay municipios en el estado de Chiapas con hablantes que dominan ambas lenguas. En la región de Los Altos se ubica la mayor parte de la población hablante de tsotsil y tseltal (INPI-INALI, 2020).

más burdas que las que hacen las mujeres. Una de ellas me comenta que algunos niños y uno que otro hombre también las hace de vez en cuando” (Bartra, 1998, p. 7).¹³ Actualmente, hay una mayor incorporación de niños y hombres en las labores textiles, pues son actividades económicas que dan sustento a la economía familiar, como es el caso de las familias de las artesanas María López, Matilde Hernández y Ruth Díaz, quienes elaboran y venden muñecos de lana en San Cristóbal de Las Casas.

María López, originaria de Chamula, aprendió a elaborar los muñecos de lana a la edad de 12 años por medio de sus interacciones y amistad con una artesana, en la venta ambulante de artesanías en las calles de San Cristóbal. Desde entonces se ha dedicado a perfeccionar su técnica, materiales y diseños. A sus 54 años cuenta con su propio taller familiar en San Cristóbal, en el que confeccionan “animalitos de lana”¹⁴ de manera exclusiva. En esta actividad colaboran: su hija y dos de sus hijos, algunas de sus nietas y nietos (de entre 12 y 15 años) y su esposo.¹⁵ Por su parte, Matilde Hernández es originaria de Huixtán, aprendió a hacer las artesanías de lana a los 18 años, pues siendo su esposo originario de Chamula, se adiestró en las técnicas y bordados característicos de este municipio con su familia política y amistades. En la actualidad, a sus 45 años, ella y su familia se dedican a elaborar una gran variedad de muñecos de lana, principalmente diversos tipos de animales que venden en el mercado de artesanías de Santo Domingo. En esta actividad contribuyen con su trabajo y su creatividad, su esposo, su hija y su suegro.¹⁶ Por su lado, Ruth Díaz forma parte de la primera generación de nacidos en San Cristóbal perteneciente a las familias de expulsados de Chamula en la década de los setenta; ella aprendió las prácticas textiles de costura y bordado por enseñanza de su madre. Junto con su esposo e hijos confeccionan animalitos de lana que venden por pedidos a través de la red social Facebook.¹⁷

Además de incorporarse en la producción de estos artefactos textiles, también es frecuente observar a niñas y niños vendiendo este tipo de artesanías, así como pulseras, adornos y figuras de barro o madera en mercados públicos de San Cristóbal, en el circuito turístico de andadores y en la catedral; ya sea que vayan solos o como acompañantes de un adulto, generalmente

¹³ La autora añade la siguiente nota: “Pude platicar con algunas vendedoras de muñequitas zapatistas en distintos lugares de la Ciudad de México y ellas me proporcionaron buena parte de la información. No me fue posible ir a Chiapas y hacer trabajo de campo más a fondo” (Bartra, 1998, p. 10).

¹⁴ Utilizo el término “animalito de lana” porque así es como se refieren a estos artefactos textiles las artesanas que los elaboran (M. López y M. Hernández, comunicación personal, 7 de agosto y 10 de septiembre de 2020).

¹⁵ M. López, comunicación personal, 7 de agosto de 2020.

¹⁶ M. Hernández, comunicación personal, 10 de septiembre de 2020.

¹⁷ R. Díaz, comunicación personal, 5 de agosto de 2022.

con quienes tienen parentesco como su madre, abuelas y tías, o por otras niñas y niños que suelen ser sus hermanos. En Chamula, la plaza principal es el espacio propio y característico de comercialización de bienes artesanales, también es habitual que en este espacio niñas y niños se dediquen a vender artesanías como pulseras tejidas, blusas, cinturones, chales y muñecos de lana (González Marin, 2018).

La Encuesta Nacional de Trabajo Infantil (ENTTI) 2019 reportó que en México 2,150,582 niñas, niños y adolescentes (NNA), entre 5 y 17 años, realizan algún tipo de actividad económica orientada al mercado para producir bienes o servicios de manera independiente o subordinada con o sin remuneración, conforme a la definición de “población ocupada” del glosario de términos de la ENTI 2019. Las tres entidades con mayor proporción de población infantil ocupada son: Oaxaca 15.5%, Puebla 12.8% y Chiapas 12.2% (INEGI, 2020a).

A nivel nacional, la población que enfrenta mayores brechas de desigualdad es la población indígena. Chiapas es la segunda entidad federativa con mayor población hablante de lengua indígena (28.2%), el promedio de escolaridad es de 7.8 años y es la primera entidad con mayor porcentaje de población analfabeta de 15 años y más (13.7%), con base en el Censo de Población y Vivienda 2020 (INEGI, 2021a, 2021b). En 2020, el Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social (CONEVAL) estimó que el 75.5% de la población del estado vive en condición de pobreza y el 29%, en condición de pobreza extrema. De acuerdo con la Encuesta Nacional de Ingresos y Gastos de los Hogares (ENIGH) 2020, Chiapas es la entidad federativa con mayores niveles de pobreza del país (CONEVAL, 2021a).¹⁸

En el informe *Infancia trabajadora en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas. Transformaciones y perspectivas a 10 años (2000 - 2010)*, realizado por la asociación civil Melel Xojobal (2012), se expone que el trabajo infantil en el municipio de San Cristóbal se observa mayoritariamente en la población indígena proveniente de los municipios de Chamula, Chenalhó, Zinacantán y San Juan Cancuc. En el mismo informe se detalla que una de las principales razones del incremento de niñas, niños y adolescentes trabajadores (NNATs), sobre todo de origen indígena, se debe a la falta de recursos para cubrir sus necesidades básicas; asimismo, se indica que otros motivos por los cuales trabajan son: el reconocimiento social, la autonomía y la solidaridad con los adultos responsables del sustento familiar. Entre las principales actividades laborales

¹⁸ Se considera que una persona se encuentra en *condición de pobreza* cuando su ingreso es insuficiente para adquirir los bienes y servicios que requiere para satisfacer sus necesidades básicas (alimentarias y no alimentarias), es decir, que se encuentra por debajo de la línea de bienestar mínimo, y tiene rezagos o carencias en al menos uno de sus derechos sociales: educación, servicios de salud, seguridad social, alimentación, vivienda y servicios básicos en la vivienda (CONEVAL, 2008).

que NNATs realizan en San Cristóbal se incluyen: venta de dulces, artesanías, artículos varios, alimentos; servicios como ayudantes de cocina, limpieza, lavacoches, empacadores, recolección de basura; oficios como costureras, boleros, cerrajeros, mecánicos; actividades en bares y centros nocturnos como meseras, ayudantes, lava trastes, limpieza, bailarina, vendedor de cigarros, entre otros (Melel Xojobal, 2015).

Es importante mencionar que la crisis sanitaria provocada por la pandemia por SARS-CoV2, dejó entre sus consecuencias la pérdida de empleos, así como la disminución de los ingresos en los hogares. En mayo de 2020, 1 de cada 3 hogares reportaron haber perdido 50% o más de sus ingresos; para octubre de 2021, si bien se recuperaron poco a poco los empleos en el país, 1 de cada 5 hogares perdieron 50% de sus ingresos y en el mismo período (mayo 2020 - octubre 2021) los hogares de menores ingresos resultaron ser los más afectados, tanto por la pandemia como por las medidas de sanidad aplicadas por el Estado mexicano para mitigar la propagación de la COVID-19,¹⁹ el 67% reportaron tener menores ingresos que en febrero de 2020, de acuerdo con los resultados de la encuesta ENCOVID-19 presentados en octubre de 2021 (EQUIDE, 2021). La Red por los Derechos de la Infancia en México (REDIM) estimó que, en los contextos de mayores niveles de pobreza, menor escolaridad y trabajos precarios e informales hay una mayor probabilidad de que niñas, niños y adolescentes se incorporen al trabajo infantil en modalidades que resulten perjudiciales para su integridad y desarrollo; Chiapas es considerada una de las entidades con mayor incremento en la proporción de trabajo infantil, sobre todo en población indígena (REDIM, 2020).

La incorporación de niñas y niños en el trabajo no sólo está condicionada por el factor económico, por lo que es necesario reflexionar sobre los elementos culturales que lo rodean, pues en determinados contextos el trabajo infantil es considerado parte fundamental de la socialización y del proceso de aprendizaje de niñas y niños, además de ser una forma de reconocimiento familiar y comunitario (Liebel, 2006; Cussiánovich, 2008; Albornoz, 2010).

¹⁹ La primera etapa del plan nacional de contingencia sanitaria contra la pandemia de COVID-19 se denominó “Quédate en casa”, consistió en reducir las actividades económicas y en la vida pública al mínimo indispensable por medio de la selección de actividades esenciales; por ello se ordenó el cierre total de escuelas, se prohibieron eventos públicos colectivos, así como actividades al aire libre, lo que implicó trasladar a los hogares las actividades escolares, laborales y recreativas de la mayor parte de la población, en cumplimiento con las recomendaciones emitidas por la Organización Mundial de la Salud (OMS). En países como Estados Unidos, Reino Unido, Francia, Italia, China e India se ordenó la estrategia del *lockdown* (cierre de emergencia/bloqueo total), que consiste en el cierre de áreas o edificios y se impide que la gente pueda salir o entrar libremente. En otros países latinoamericanos se aplicaron medidas restrictivas como el confinamiento social obligatorio, cierre de fronteras e incluso el toque de queda como fue el caso de Ecuador, Guatemala, Honduras y Brasil (Hernández, 2020).

En el caso concreto de niñas y niños que participan en prácticas textiles artesanales, valoran su labor artesanal como una forma de aprendizaje y le dan un sentido de expresión artística que les proporciona bienestar, y que resulta en una experiencia que va más allá de su vida rutinaria; además de ser una manera de subsistencia familiar como se irá exponiendo más adelante. En este sentido, arte y trabajo se encuentran en la intersección de una zona liminal y se adhieren a la definición de las infancias en contextos en el que el comercio y el turismo son las principales actividades económicas,²⁰ así como la cultura y la diversidad étnica se consideran recursos que se deben capitalizar.

1.1 ABORDAJES TEÓRICOS SOBRE EL TRABAJO INFANTIL

Infancia y trabajo son dos categorías que estuvieron estrechamente relacionadas durante el antiguo régimen, lejos de ser categorías antagónicas como ocurrió en el siglo XIX cuando se separó el mundo de las y los niños de la vida cotidiana adulta y comenzó a predominar la mirada del déficit infantil frente al patrón de referencia de la adultez (Ariès, 1988 [1960]; DeMause, 1982). Phillipe Ariès (1988), pionero en los estudios históricos sobre la infancia, refiere que en Europa durante los siglos XV y XVI, los niños fueron representados en escenas de costumbres “compaginados” con adultos en diversas actividades, esto incluyó escenas de diversas temáticas como reuniones familiares, juegos con otros infantes, ritos litúrgicos, como aprendices de oficios artesanales y en la escuela, este último fue un tema frecuente que inspiró escenas de costumbres hasta el siglo XIX.

Los planteamientos de Ariès y DeMause sobre el pasado de la niñez fueron fundamentales para sentar las bases de los estudios sobre la infancia como categoría social que varía espaciotemporalmente. Sin embargo, ambos autores han sido criticados por generalizar la idea de que en el pasado existía un alto desapego hacia la niñez y que niñas y niños eran considerados como seres humanos incompletos. Investigaciones históricas posteriores y hallazgos arqueológicos más recientes dan muestra de las variadas formas en que la niñez era entendida por las sociedades antiguas, y que niñas y niños como grupo etario también eran actores sociales que se integraron a las diversas actividades del mundo social en sus diferentes contextos (Díaz Barriga, 2012; Coy Carrera & Rojas-Sepúlveda, 2020).

²⁰ De acuerdo con el Censo Económico 2019 (INEGI, 2020b), en San Cristóbal de Las Casas los sectores económicos que concentraron más unidades económicas fueron el comercio al por menor (51.8%) y los servicios de alojamiento temporal y preparación de alimentos y bebidas (14%); por su parte, en Chamula los sectores de mayor concentración de unidades económicas fueron el comercio al por menor (72.6%) y los servicios de alojamiento temporal (9.85%).

Alejandro Díaz Barriga (2012) aborda la representación social de la infancia en la sociedad mexicana durante la época prehispánica, a partir de la interpretación de diferentes manifestaciones culturales como el lenguaje y los términos utilizados para referirse a niñas y niños, así como la revisión de registros gráficos en diversos soportes como códices prehispánicos y coloniales en los que se plasmaron las relaciones entre los distintos grupos de edad. Díaz Barriga indica que niñas y niños tenían una participación activa dentro de los sistemas económicos, sociales, religiosos y políticos contribuyendo directamente con el desarrollo de su sociedad. Para los mexicas, niñas y niños formaban parte del mundo social desde su nacimiento y eran concebidos como actores sociales, tanto en su grupo parental como en los distintos niveles de su altamente estratificada sociedad.

En las sociedades antiguas, las niñas y los niños ocuparon entre 40% y 60% del total de la población, es por ello que tuvieron una alta injerencia en las actividades cotidianas, manteniendo un papel activo como participantes de su cultura. Los niños y las niñas ayudaban en la medida de sus posibilidades en las actividades económicas, recolectaban alimentos y diversos materiales, aprendían mediante la práctica comunal la manufactura de objetos en los talleres familiares, intervenían directa o indirectamente en los rituales religiosos, regulaban las relaciones entre el Estado y la comunidad a la que pertenecían y formulaban redes sociales con sus compañeros (Díaz Barriga, 2012, p. 40).

María Eugenia Negrín (2007) identificó los diferentes oficios en los que se integraron niñas y niños mediante una revisión de la literatura mexicana del siglo XIX. Niñas y niños se empleaban como aprendices de imprenta, aprendices de distintos oficios artesanales como alfarería, tejido, sastrería, vendedoras de fósforos, flores, periódicos, trabajadoras domésticas y niñeras, zapateros, herreros, agricultores, molineros, cirqueros y bailarinas. La autora explica que “el trabajo o las responsabilidades que se les asignan a los menores no siempre corresponden a su edad ni a su sexo, independientemente de lo que realicen en el hogar o fuera de él” (Negrín, 2007, p. 87), por lo que frecuentemente consistían en diversas formas de explotación infantil. Esta situación la ejemplifica con los casos del niño Juan Robreño retratado en la novela de Manuel Payno *Los bandidos de Río Frío*, quien fue entregado por sus padres a un artesano para trabajar bajo un “contrato de esclavitud”; y la niña de cinco años representada por Manuel Gutiérrez Nájera en *La pasión de Pasionaria*, cuyo encargo de su madre moribunda fue el cuidado de su padre, pues, de acuerdo con Negrín (2007), era común que “las sirvientas laboraran desde niñas, cuando asumían repentinamente importantes responsabilidades” (Negrín, 2007, p. 88). Otro ejemplo que refiere es el de una niña indígena de 8 años, representada en la obra de Fernández de Lizardi

La Quijotita y su prima, a quien dejan al cuidado de una bebé y termina golpeada por “su ama” por haberla descuidado.

En Chiapas, durante el siglo XIX, las relaciones de servidumbre de origen colonial se preservaron tanto en contextos rurales como urbanos. Anna María Garza Caligaris explica que las relaciones de dominación y de pobreza entre San Cristóbal y los municipios vecinos como Chamula, Huixtán, Chenalhó y Mitontic propiciaron que mujeres y niñas de origen indígena llegaran a trabajar en el servicio doméstico con los *kaxlanes*²¹ sancristobalenses por salarios muy bajos; “la utilización de las prestaciones de una ‘criada’ o un ‘mocito’ no estaba restringida a las clases altas; personas de todos los barrios, incluso algunas que apenas poseían bienes, podían emplearlos” (Garza Caligaris, 2013, p. 174). Dentro de este contexto, era frecuente que niñas y niños fueran “donados” por sus padres biológicos a familias con mejores condiciones económicas. La familia receptora se encargaba de alimentarlos, vestirlos y educarlos a cambio de su trabajo en labores domésticas o como ayudantes en los comercios. Se les denominaba *crianzas*, cuando las niñas eran pequeñas se encargaban del cuidado de otros niños de su misma edad o menores, a quienes debían entretener, vigilar y cargar en brazos; conforme crecían también se encargaban de otras tareas destinadas a la servidumbre o eran utilizados como mensajeros; en algunas ocasiones su relación terminaba como asalariados, pero con ínfimas retribuciones bajo condiciones precarias y de maltrato.

A inicios del siglo XX, el trabajo infantil comienza a percibirse como una preocupación de índole moral e incluso estética, como indica Beatriz Alcubierre Moya:

El niño trabajador comenzó a observarse como una desgracia social. De hecho, se optó por despojarlo del atributo “niño”, enfatizándose la distancia que lo separaba del niño estudioso, aquél que en adelante se consideraría como el verdadero y único ciudadano del futuro (Alcubierre Moya, 2018, p. 25).

Las clases altas y burguesas de la ciudad de México condenaron el trabajo infantil callejero, la mirada hacia niñas y niños que laboraban en las calles era de pena y miseria, pues eran considerados como precoces y que vivían bajo la explotación de sus familias al ponerlos a trabajar en las calles, haciéndolos susceptibles a la prostitución y los vicios (Alcubierre Moya, 2018).

Los cambios en la percepción de la infancia y su interés por estudiarla a inicios del siglo XX, en gran medida, tienen que ver con el cambio en los modos de producción industrial que

²¹ El término *kaxlanes* es el plural castellanizado de *kaxlanetik*, palabra empleada por los indígenas para designar a quienes no son provenientes de pueblos originarios. *Kaxlan* (singular) y *kaxlanetik* (plural) resultan de la deformación del gentilicio “castellano(s)” (Viqueira, 2002).

se realizan a finales del siglo XIX y principios del XX. Aunque en la primera fase de la era capitalista, la mano de obra infantil fue requerida en las fábricas y minas, de hecho

...a principios del siglo XIX es posible que casi la mitad de los trabajadores en las fábricas fueran niños menores de 11 años. Los trabajos realizados por los niños eran tanto o más difíciles que los de los adultos. Debido a su tamaño pequeño, en ocasiones se les asignaban labores difíciles y peligrosas, como limpiar por adentro las chimeneas de las fábricas (Ilias y Akter, 2017, p. 57).

El valor social y económico de las y los niños cambia con la introducción de las cadenas automatizadas de producción, la mano de obra infantil deja de ser requerida y se les considera “inútiles económicamente”. Ilias y Akter (2017) utilizan el término *economically useless* para explicar cómo dejaron de ser requeridos por la industria y de ser un soporte para el ingreso familiar, por lo que ser niña o niño comenzó a ser visto como un gasto por su manutención. Además de los cambios en la división del trabajo, otros factores que influyen en el interés de las ciencias sociales y humanas por estudiar y comprender a la infancia son: las prácticas de crianza, las relaciones parentales, la urbanización, así como los movimientos y las luchas de las mujeres.

Durante la década de los ochenta del siglo pasado se dieron importantes rupturas en el concepto moderno de infancia, en especial, desde la sociología. Jens Qvortrup (1989) impulsó la sociología de la infancia desde el enfoque estructural para explicar que el valor social y económico de las y los niños se relacionaba con la división del trabajo, en tanto realizaran contribuciones directas a su familia y al mercado laboral; pero esto cambió con la industrialización y se les empezó a considerar como miembros marginales de la sociedad desde un enfoque reduccionista que se caracteriza por el individualismo, el paternalismo y por su carácter anticipatorio. Este enfoque ha dominado numerosas investigaciones entre los expertos de la infancia, psicólogos, educadores y psiquiatras, que parten de una definición del “niño-modelo atemporal” que se caracteriza en términos biológicos por su desarrollo y los cambios que atraviesa entre una edad y otra hasta alcanzar su madurez, capacidad, competencia, conocimiento y responsabilidad. En consecuencia, niñas y niños se ubican en una posición social de los “todavía no”: adultos, maduros, capaces, autónomos y responsables; es decir, son vistos como devenires, no como personas en tiempo presente.

“La infancia en la sociedad moderna se ha convertido en un área de moratoria, donde los niños se deben preservar, desarrollar y proteger” (Qvortrup, 1989, p. 86) y, precisamente, desde el argumento proteccionista se justifican medidas que sostienen el orden social en virtud del cuidado y protección de niñas y niños, privándolos de cualquier tipo de agencia, “pues los encapsula en el ámbito del particularismo” (Qvortrup, 1989, p. 87). Para Qvortrup, la infancia

debe entenderse como un fenómeno social que se define por su posición, su función y su significado dentro de la estructura social. La infancia es una construcción social que está abierta a cambios culturales e históricos, es "...producto de la interrelación entre las principales fuerzas sociales de una sociedad determinada. Estas fuerzas pueden ser económicas, políticas, jurídicas, culturales, científicas, sin olvidar que los propios actos y respuestas de los niños deben tenerse en cuenta por derecho propio" (Qvortrup, 1989, p. 88). Por tanto, niñas y niños deben ser considerados como un conjunto de la población de carácter permanente, que está en interacción con otros sectores de la sociedad de la que forman parte.

Qvortrup concibe el trabajo escolar como un verdadero trabajo, pues es una actividad indispensable en los países industrializados. Lo mismo ocurre con las contribuciones de niñas y niños en las tareas domésticas,

...normalmente los adultos lo interpretan en términos de medidas de socialización y no como algo útil en sí mismo. De nuevo, los adultos parecen estar tan obsesionados por los puntos de vista anticipatorios que se olvidan por completo del posible valor de uso de las actividades de los niños. No es de extrañar que los niños a veces parezcan poco dispuestos si su participación se interpreta siempre como una ayuda de los padres a largo plazo, y no como una contribución de los niños al hogar aquí y ahora (Qvortrup, 1989, p. 90).

Chris Jenks (1989), desde el enfoque constructivista, plantea que la infancia no es un hecho natural sino una construcción social y, por tanto, se integra a un contexto sociocultural e histórico determinado, cuya definición es sobre todo de índole discursiva. La infancia debe entenderse como un fenómeno social de carácter procesual que existe a partir de la actividad particular de cada niña y niño. Entonces, el significado del "ser niña o niño" se define por el tipo de relaciones que establecen con los adultos, estratificadas en términos de la distribución de poder y por las diferentes formas de discurso que se presentan en ellas. De ahí que la identidad de la niña o el niño, en particular, varíe por los distintos tipos de "conocimiento" que se tienen acerca de la niñez por parte de madres y padres, docentes, pediatras, trabajadores sociales, psicólogos y tribunales de menores.

Berry Mayall propone desde el enfoque relacional que la definición de la infancia es en primer lugar una cuestión política, ya que las teorías sobre el desarrollo infantil y las aportaciones de los adultos hacia la niñez están "estructuradas y contextualizadas en función de los objetivos sociales y económicos de los adultos en sociedades específicas" (Mayall, 2000, p. 244). De manera que, las políticas y prácticas fundamentadas en estas teorías derivan de una perspectiva adultocéntrica. A niñas y niños se les ha definido en contraposición al mundo adulto, como todo aquello que los adultos no son: incompetentes, inestables, emocionales, crédulos, poco

fiables e inmaduros; son los “no-adultos” que se esencializan como objetos de socialización. Como grupo social, la infancia ocupa una posición social que “...se define dentro del orden generacional como inferior a la edad adulta” (Mayall, 2000, p. 248), por ello se justifica y se naturaliza su control por parte de los adultos.

Mayall considera que para comprender a la infancia es necesario analizar la condición social específica de niñas y niños como grupo social, así como las contribuciones que realizan en sus diferentes contextos. En este sentido se debe entender que niñas y niños son actores sociales que participan en relaciones de reciprocidad e interdependencia con los adultos; por tanto, resulta indispensable tener en cuenta su punto de vista para entender de qué manera experimentan y entienden sus vidas, cuáles son sus necesidades y deseos, y considerar hasta qué punto niñas y niños reproducen y transforman las condiciones de su propia infancia.

Como se puede apreciar, la conceptualización moderna de la infancia se articuló por la valoración social y económica que se le dio a niñas y niños, al ser considerados dependientes e inmaduros en proceso de desarrollo. De ahí que distintas disciplinas humanas y sociales se interesaran por su vigilancia y cuidado. La manera como son evaluadas y valoradas sus actividades le da significado al ser niña o ser niño en determinada sociedad, incluyendo los juicios y las valoraciones acerca de sus producciones como resultado de las actividades que realizan al emitirse bajo el sesgo de algo “mal hecho”, “burdo” o “inacabado”. El tipo de relaciones que se establezcan con niñas y niños desde el mundo adulto no sólo los define, además les atribuye o no derechos fundamentales como personas jurídicas.

En 1989, la Convención sobre los Derechos del Niño (CDN) definió a niñas, niños y adolescentes como sujetos de derechos y libertades universales, reconociendo que los Estados firmantes están obligados a garantizar el pleno goce y ejercicio de todos sus derechos y libertades, así como legislar y adoptar medidas en favor de su cumplimiento. Sin embargo, la Convención se estructuró a partir de conceptos hegemónicos occidentales cuya definición de infancia corresponde a la de “un niño universal, autónomo e individual” (Mayall, 2000, p. 245), que se fundamenta en las relaciones de índole biológica para su trayectoria y desarrollo particular, limitando y regulando otras de carácter familiar y comunitario, como su participación en la división social del trabajo.

La Convención (UNICEF, 2006) junto con el Comité de los Derechos del Niño y la Organización Internacional del Trabajo (OIT) definen el *trabajo infantil* como

...toda actividad laboral que priva a niñas, niños y adolescentes de sus derechos, afecta su potencial o perjudica su desarrollo físico y psicológico. Por lo tanto, prohíbe el trabajo perjudicial para el bienestar físico y mental, que interfiere con la escolarización o asistencia a clases o exige combinar el estudio con un trabajo pesado o que consuma mucho tiempo en detrimento del ejercicio de derechos, como educación, recreación y descanso. En las formas más extremas de trabajo infantil, las niñas, niños y adolescentes pueden ser separados de su familia, expuestos a graves peligros y enfermedades, o bien encontrarse en una situación de abandono en la calle (UNICEF, 2018, p. 157).

La Comisión Intersecretarial para la Prevención y Erradicación del Trabajo Infantil y la Protección de Adolescentes Trabajadores en Edad Permitida (CITI) en México, considera el trabajo infantil como una ocupación no permitida al ser una actividad realizada por menores de 15 años, edad mínima permitida por la Ley Federal del Trabajo (LFT).

La OIT junto con la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) diseñaron el Modelo de Identificación del Riesgo de Trabajo Infantil (2018) para identificar las causas que llevan a la niñez a trabajar. A partir de la concepción multifactorial del trabajo infantil se consideran factores asociados a su incremento o disminución: las crisis económicas, el PIB per cápita, el salario mínimo diario, el desempleo, el grado de formalidad en el mercado laboral, los desastres naturales y emergencias, que el jefe del hogar se dedique al sector agropecuario, el ingreso familiar, la escolaridad de la madre y el padre, el acceso a seguridad social, la asistencia a la escuela, la pertenencia a hogares monoparentales, que las madres se dediquen al trabajo doméstico o a un negocio familiar y que habiten en zonas rurales (OIT-CEPAL, 2018).

En la discusión sobre el trabajo infantil es indispensable incorporar las perspectivas que tienen las y los niños trabajadores acerca de sí mismos, así como la importancia de su trabajo en sus vidas y en los contextos en los que se relacionan e interactúan. Martin Woodhead (1998) plantea claramente en su informe sobre trabajo infantil que:

En lugar de tratar de identificar los efectos nocivos del trabajo en un sentido absoluto, es esencial preguntarse también por el valor que los niños otorgan a su trabajo, su inversión personal en su ocupación como un futuro a largo plazo, así como una necesidad de la infancia. Cómo ven los niños su trabajo, el lugar que ocupa en su autoestima e identidad personal, alterará fundamentalmente el impacto de cualquier intervención, para regular su trabajo o evitar que trabajen por completo (Woodhead, 1998, p. 104).

La relevancia del informe de Woodhead para los estudios de la infancia y el trabajo infantil, se debe a que es una de las primeras investigaciones con un enfoque participativo y centrado en los puntos de vista de NNATs. En su investigación expone las percepciones y expectativas que tienen niñas, niños y adolescentes trabajadores sobre su vida laboral en diversos contextos

culturales, preguntándoles directamente sobre la importancia de su trabajo en sus vidas y sus familias, sus esperanzas y aspiraciones para el futuro.

En Latinoamérica, a inicios del nuevo milenio, se replantearon y promovieron nuevos enfoques en torno a la situación de la infancia y el trabajo infantil en un mundo globalizado. Manfred Liebel (2006) junto con Alejandro Cussiánovich (2008) encabezan la corriente decolonial frente a la erradicación del trabajo infantil en poblaciones indígenas y rurales, considerando los efectos de la globalización como: la precarización del trabajo, las relaciones de explotación social, la mercantilización y el extractivismo de la vida en todas sus formas y manifestaciones incluyendo a la tierra misma,²² la ampliación y profundización de las desigualdades (alimentaria, en salud, educativa, tecnológica), el incremento de la violencia, la movilidad estratificada, la marginación, la exclusión y el exterminio de determinados grupos humanos.²³ Ambos autores sostienen que el enfoque erradicacionista de la OIT desconoce a niñas, niños y adolescentes trabajadores como sujetos históricos, mientras los estereotipa y los reduce a minorías que deben anclarse a ciertos espacios.

Liebel (2010) define la postura de la OIT como eurocentrista y neocolonialista ya que discrimina y criminaliza la condición de niñas, niños y adolescentes trabajadores indígenas, al considerar el trabajo infantil como nocivo y que contraviene a las convenciones internacionales. A juicio de Liebel (2006), la OIT es un organismo que ignora y prescinde de las cosmovisiones y tradiciones culturales de los pueblos indígenas, así como de sus parámetros y prácticas que consideran la actividad productiva infantil como preparatoria para el futuro y como medio pedagógico-formativo.

Andrea Castellón (2017), también situada en el enfoque decolonial, expone en su ensayo *La vida de los llanqay wawas: El movimiento de los niños trabajadores de Bolivia*, el desarrollo del movimiento social de Niñas, Niños y Adolescentes Trabajadores (NATs) que en 2014 influyeron

²² El extractivismo consiste en la “extracción de recursos naturales, caracterizado por extraerlo en grandes volúmenes o bajo procedimientos de alta intensidad, que están orientados esencialmente a la exportación” (Gudynas, 2013, p. 80). Esta forma de dominación de origen colonial se consolida bajo el sistema de acumulación moderno-capitalista. El extractivismo como concepto explica el saqueo, acumulación, concentración y devastación (neo) colonial mediante diversas formas de violencia que implica no sólo el agotamiento de los recursos naturales sino “la explotación del otro-lo-otro” convirtiendo todo lo existente en mercancía. En este sentido, como fenómeno histórico-estructural del capitalismo moderno se despliega en diferentes formas de saqueo y explotación, por lo que existen diversos extractivismos (Acosta, 2016; Noguera & Giraldo, 2017, p. 70).

²³ Aníbal Quijano considera que “la globalización en curso es, en primer término, la culminación de un proceso que comenzó con la constitución de América y la del capitalismo/moderno y eurocentrado como un nuevo patrón de poder mundial” (Quijano, 2014, p. 777). Por tanto, estas diferencias, exclusiones, explotaciones y extractivismos provienen de la matriz colonial cuya trayectoria teórica e histórica estructura “...un patrón de poder con carácter y vocación global, y como resultado de la articulación de algunos elementos: la colonialidad del poder, el capitalismo, el Estado-nación y el eurocentrismo (entendido como colonialidad del saber)” (Noboa, 2003, p. 5).

en la agenda política boliviana, al promover la iniciativa de ley para reducir la edad legal mínima para trabajar de 14 a 10 años. Es importante señalar que el movimiento de los NATs o NNATs es de carácter internacional, su fundamento es el reconocimiento a su trabajo como expresión y desarrollo de su ciudadanía, este movimiento se ha organizado en pro de la lucha por su derecho al trabajo digno y garantías laborales, además de promover derechos para su participación y organización social.

En Chiapas, la asociación civil Melel Xojobal asume una postura crítica y opuesta al objetivo planteado por las Naciones Unidas y su meta 8.7 de los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS): "...eliminación del trabajo infantil en todas sus formas como un aspecto necesario para alcanzar el desarrollo sostenible de las naciones" (UNICEF, 2018, p. 157). Melel, al igual que otras organizaciones no gubernamentales y movimientos organizados de NATs como el Movimiento Latinoamericano y del Caribe de Niñas, Niños y Adolescentes Trabajadores (MOLACNATS) y el Movimiento de Adolescentes y Niños Trabajadores Hijos de Obreros Cristianos (MANTHOC), proponen que, más que plantearse la erradicación del trabajo infantil, se debe visibilizar y reconocer a las infancias trabajadoras como sujetos de derechos sociales, políticos y económicos. En consecuencia, los organismos internacionales y los gobiernos deberían garantizar condiciones dignas y seguras para las y los trabajadores infantiles, así como crear instrumentos legales que les brinden protección (Melel Xojobal, 2015; MOLACNATS, 2016; Martínez Muñoz, 2008).

En México, la Ley Federal del Trabajo (LFT), en su artículo segundo considera el *trabajo digno* como todo aquel en el que se respeta la dignidad humana, no existe discriminación de ningún tipo, se tiene acceso a seguridad social, se percibe un salario remunerador, se recibe capacitación continua y se cuenta con condiciones óptimas de seguridad e higiene para prevenir riesgos de trabajo. Incluye el respeto a los derechos colectivos de trabajo (libertad de asociación, autonomía, derecho de huelga y contratación colectiva), así como la igualdad sustantiva para trabajadoras y trabajadores frente al patrón (LFT, 2019).

Durante el *Foro Virtual: Desafíos para la restitución de derechos a la niñez trabajadora en la pandemia covid-19* organizado por la Red por los Derechos de la Infancia en México (REDIM), se presentó el video *¿Cómo se ha visto afectado tu trabajo por el coronavirus?*²⁴ realizado por la asociación civil Melel Xojobal (2020), en el que se le preguntó a niñas, niños y adolescentes trabajadores (NNATs) de San Cristóbal, ¿qué consideraban por trabajo digno?, estas fueron las respuestas que expresaron:

²⁴ Publicado en la cuenta oficial de Facebook de la REDIM, el 12 de junio de 2020. <https://www.facebook.com/derechosinfancia.org.mx/videos/3056076091147154/>

Me siento muy orgullosa de trabajar ya que me gano las cosas por mí misma, y, al contrario, apoyo a mi familia para salir adelante ya que no solo dependo de mis papás sino que me doy cuenta de mí misma que con mi esfuerzo puedo comprarme las cosas que yo quiero y que me siento muy bien. No es porque me exploten aquí mis papás, que me tengan obligatoriamente trabajando, es por mi gusto, y creo que muchos de nosotros tanto artesanos como vendedores es porque nos sentimos bien ganando nuestro dinero, y pues es un orgullo estar trabajando acá (Jazmín, 18 años).

Trabajo digno es cuando trabajamos pero sin explotación, vamos a la escuela, comemos pero sí trabajamos también, no nos explotan (Leidy, 8 años).

Para mí el trabajo digno es lo que estoy haciendo, no me explotan, no me dan sobrepeso, mi espalda no me dan algo más que yo no pueda aguantar, no me hacen que yo me... que llegue a la casa más de 5 horas, de 8 horas que es lo habitual en el trabajo digno (Tania, 13 años).

Aquí ya vendimos, ora sí ya podemos comer, tomamos nuestro jugo, comemos, lo que me pone más divertido medir las cosas, sacar (Eikki, 10 años).
(Melel Xojobal, 2020).

En resumen, como se advirtió desde la introducción, se puede apreciar la existencia de dos enfoques antagónicos respecto a la conceptualización del trabajo infantil y las infancias trabajadoras, así como el tipo de acciones que implican el asumir una u otra postura.

Por un lado, el enfoque erradicacionista, considerado por sus críticos de corte neocolonialista, sostiene que las actividades laborales de niñas, niños y adolescentes los privan de sus derechos y son perjudiciales para su desarrollo, pues conllevan a la reproducción de la pobreza, al desempeñarse en empleos informales, poco calificados, mal pagados y en condiciones de explotación y riesgo (OIT, 1973; López Reyes, 2018). Este enfoque orienta las acciones de los organismos internacionales (ONU-UNICEF, OIT, FMI) y las instituciones gubernamentales cuyas políticas se encuentran alineadas a dichos organismos.

Por otro lado, el enfoque decolonial, plantea que se debe valorar críticamente el trabajo infantil a partir del reconocimiento de niñas, niños y adolescentes trabajadores como sujetos de derechos y como protagonistas que inciden en la economía y en la vida familiar y social, en ese sentido, propone la creación de instrumentos legales que les brinden protección y se les garantice su derecho a un trabajo digno (Liebel, 2006; Martínez Muñoz, 2008; Cussiánovich, 2008; Melel Xojobal, 2015; MOLACNATS, 2016). En consecuencia, resulta necesario dar cuenta de las perspectivas, valoraciones, necesidades, motivaciones y expectativas que tenga niñas y niños sobre sí mismos y su vida laboral. Asimismo, se debe tener presente la diversidad de contextos en los que contribuyen activamente.

En esta investigación se reconoce que asumir una u otra postura implica una contradicción *per se*. Éticamente considero que ninguna niña ni niño debe ser obligado a trabajar ni ser explotado, pero sin traicionar esa ética, tampoco se puede negar que en contextos con sistémicas y profundas desigualdades como la región de Los Altos de Chiapas, cuyas condiciones de marginalidad y exclusión siguen sin resolverse de manera estructural y sólo se atienden de manera paliativa, las aportaciones que realizan niñas y niños a través de su actividad productiva son necesarias para su propia subsistencia y la de sus familias, y su experiencia laboral es valorada como parte de su socialización y el desarrollo de sus habilidades. Por consiguiente, desde una perspectiva realista resulta necesario visibilizar estas situaciones para garantizar un trabajo digno para las infancias y sus familias, mientras que negarlas y ocultarlas conlleva excluirlas de sus derechos y ser cómplices de su explotación.

El trabajo infantil artesanal es tanto una forma de trabajo como una forma de expresión cultural que se vincula colectivamente a una comunidad determinada, por lo que requiere de un análisis crítico y contextual del quehacer cotidiano de sus protagonistas: niñas y niños artesanos, así como de los múltiples aspectos que rodean su vida. A continuación, se expone un panorama general de la compleja situación de la población infantil ocupada en el estado de Chiapas.

1.2 TRABAJO INFANTIL EN CHIAPAS

De acuerdo con la Encuesta Nacional sobre Trabajo Infantil (ENTI) 2019, Chiapas es la tercera entidad federativa con más población infantil ocupada. El 12.2% de niñas, niños y adolescentes entre 5 y 17 años se encuentra trabajando con o sin remuneración como: comerciantes, empleados de ventas y despachadores, meseros, cuidadores, trabajadores agrícolas y ganadería, trabajadores artesanales en la elaboración de diversos productos (alimentos, dulces, talla y labrado de ámbar y hueso, cestería, textiles y zapatos), trabajadores domésticos, vendedores ambulantes, cargadores, en la preparación de alimentos, repartidores, trabajadores de limpieza, auxiliares y técnicos en equipos de cómputo, administración y educación (Cuadro 1).

Cuadro 1. Distribución y porcentaje de niñas, niños y adolescentes trabajadores por actividad productiva en Chiapas, 2019.

Ocupación por nivel de competencia y actividad productiva	NNATs de 5 a 17 años	Porcentaje
Auxiliares y técnicos en ciencias económico-administrativas, ciencias sociales, humanistas y en artes	328	0.18
Auxiliares y técnicos en ciencias exactas, biológicas, ingeniería, informática y en telecomunicaciones	225	0.12
Auxiliares y técnicos en educación, instructores y capacitadores	461	0.25
Supervisores de personal de apoyo administrativo, secretarías, capturistas, cajeros y trabajadores de control de archivo y transporte	307	0.17
Comerciantes en establecimientos	529	0.29
Empleados de ventas en establecimientos	23,203	12.69
Trabajadores en la preparación y servicio de alimentos y bebidas, así como en servicios de esparcimiento y hotelería	7,429	4.06
Trabajadores en cuidados personales y del hogar	2,394	1.31
Trabajadores en servicios de protección y vigilancia	43	0.02
Trabajadores en actividades agrícolas y ganaderas	26,862	14.69
Trabajadores en actividades pesqueras, forestales, caza y similares	1,301	0.71
Artesanos y trabajadores en el tratamiento y elaboración de productos de metal	413	0.23
Artesanos y trabajadores en la elaboración de productos de madera, papel, textiles y de cuero y piel	267	0.15
Trabajadores en la elaboración y procesamiento de alimentos, bebidas y productos de tabaco	10,017	5.48
Artesanos y trabajadores en la elaboración de productos de cerámica, vidrio, azulejo y similares	2,211	1.21
Operadores de instalaciones y maquinaria industrial	254	0.14
Conductores de transporte y de maquinaria móvil	517	0.28
Trabajadores de apoyo en actividades agropecuarias, forestales, pesca y caza	72,295	39.53
Trabajadores de apoyo en la minería, construcción e industria	14,939	8.17
Ayudantes de conductores de transporte, conductores de transporte de tracción humana y animal y cargadores	1,288	0.70
Ayudantes en la preparación de alimentos	5,130	2.80
Vendedores ambulantes	5,841	3.19
Trabajadores domésticos, de limpieza, planchadores y otros trabajadores de limpieza	6,455	3.53
Trabajadores de paquetería, de apoyo para espectáculos, mensajeros y repartidores de mercancías	189	0.10
TOTAL	182,898	100.00

Fuente: Elaboración propia con base en la ENTI 2019 y el Sistema Nacional de Clasificación de Ocupaciones (SINCO) 2019 (INEGI, 2020a, 2020c).

En el Cuadro 1 se aprecia que las actividades en las que hay mayor proporción de niñas, niños y adolescentes trabajadores son: actividades agropecuarias, ya sea como ayudantes (39.53%) o como trabajadores agrícolas y ganaderos (14.69%), empleados en comercios (12.69%), ayudantes en la construcción, minería e industria (8.17%), así como en la preparación y elaboración de alimentos de forma artesanal (5.48%). En el caso de niñas, niños y adolescentes artesanos la proporción es de 1.58%, ubicándose dentro de las diez principales actividades de los NNATs en Chiapas.

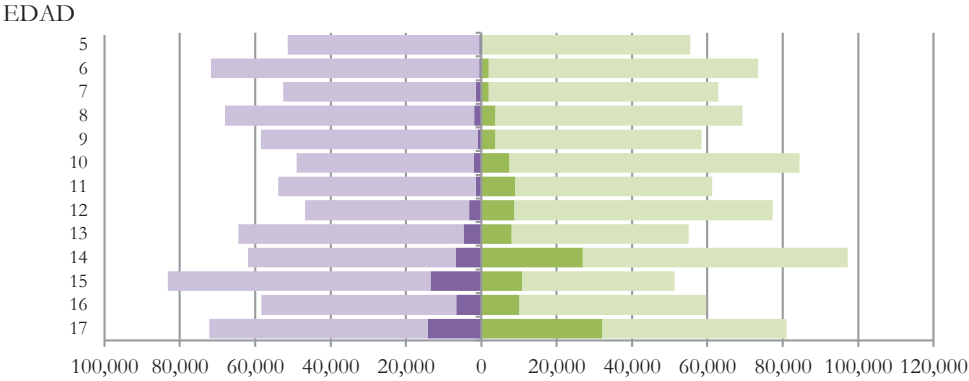
De acuerdo con Liebel (2003), niñas y niños trabajadores en contextos urbanos suelen integrarse a las actividades económicas locales de más demanda, mientras que en contextos rurales su incorporación responde a una base cultural fuerte en la que la actividad laboral se reconoce por su valor y significado social, por lo que el trabajo de niñas y niños forma parte de

sus repertorios culturales comunitarios. En los principales centros urbanos se ha concentrado un número importante de población indígena, por el asentamiento definitivo producto de la migración, ya sea por desplazamiento forzado a causa de la violencia (expulsiones, conflictos por bienes ejidales y comunales, narcotráfico), por causas naturales (inundaciones, terremotos, erupciones) o voluntariamente en busca de mejores oportunidades de vida (movilidad laboral, escolar). Ello supone una negociación permanente del sentido de sus prácticas culturales y una actualización de su vigencia en contextos urbanos.

Así podemos encontrar similitudes entre la distribución por ocupaciones de los NNATs en Chiapas y la distribución de la fuerza laboral total de la entidad (población de 15 y más), con base en las estimaciones de la Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo (ENOE) 2021. Las ocupaciones con más trabajadores de más de 15 años fueron: 14.1%, trabajadores en el cultivo de maíz y/o frijol; 13%, trabajadores de apoyo en actividades agrícolas; 5.19%, empleados de ventas, despachadores y dependientes en comercios; 4.55%, comerciantes en establecimientos; y 3.06%, trabajadores de apoyo en la construcción (DataMéxico, 2021).

En Chiapas, de acuerdo con la ENTI 2019, la distribución de niños y adolescentes trabajadores es de 124,833; poco más del doble que la distribución de niñas y adolescentes trabajadoras con 58,065 (Gráfica 1).

Gráfica 1. Distribución por edad y sexo de niñas, niños y adolescentes trabajadores en Chiapas, 2019.

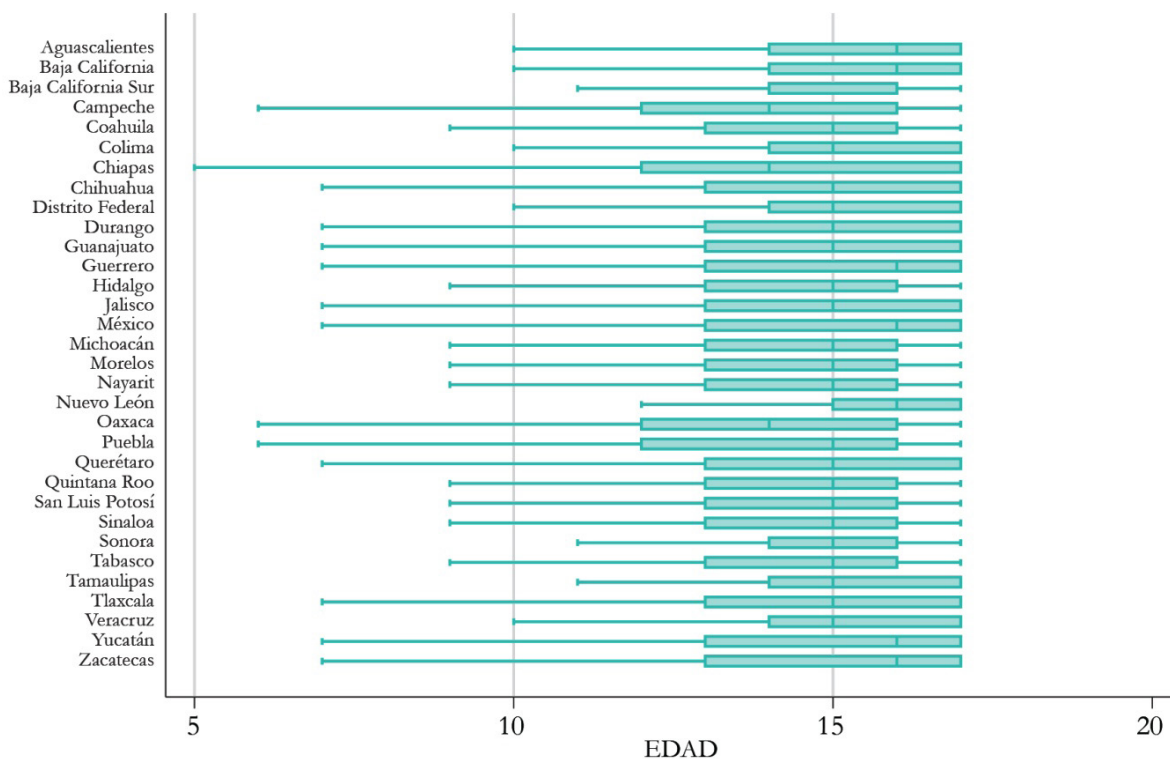


Fuente: Elaboración propia con base en la ENTI 2019 (INEGI, 2020a).

La Gráfica 1 muestra como a los 14 y 17 años se concentra la mayor distribución de niños y adolescentes trabajadores; en cambio, para las niñas y adolescentes trabajadoras las edades en las que se registran más casos son los 15 y 17 años. Sin embargo, las niñas comienzan a trabajar desde los 5 años, en contraste con los niños que se incorporan a partir de los 6 años. De hecho, Chiapas es la única entidad federativa que registró población infantil trabajadora a partir de los

5 años, las siguientes entidades son Campeche, Oaxaca y Puebla cuya edad laboral comienza a los 6 años (Gráfica 2).

Gráfica 2. Edad mínima, máxima y mediana de niñas, niños y adolescentes trabajadores por entidad federativa, 2019.



Fuente: Elaboración propia con base en la ENTI 2019 (INEGI, 2020a).

En la Gráfica 2 también se aprecia que, en Chiapas, el rango de 12 a 17 años se concentra la mayor cantidad de NNATs y la edad mediana son los 14 años. Es interesante contrastar estos datos con los de las dos entidades que superan a Chiapas en población infantil trabajadora: Oaxaca (15.5%) y Puebla (12.8%); ya que en ambas entidades el rango de edad de mayor concentración de NNATs es de los 12 a 16 años, en tanto que la edad mediana para Oaxaca es de 14 años y para Puebla de 15 años. Considerando que, en México la edad legal mínima para trabajar son los 15 años, se entiende que en estas entidades la mayor cantidad de población infantil trabajadora se encuentre laborando por debajo de la edad mínima legal.

Es importante señalar que entre las principales razones por las que trabajan niñas, niños y adolescentes en Chiapas reportadas en la ENTI 2019 destacan (Cuadro 2): en sus hogares necesitan de su trabajo (24%) o de su aportación económica (19.3%), su trabajo les gusta y/o lo valoran como una ayuda (19.3%), porque quieren aprender un oficio (16.9%) y su trabajo les permite tener ingresos propios (13.1%).

Cuadro 2. Principales razones por las que trabajan niñas, niños y adolescentes en Chiapas, 2019.

RAZÓN PRINCIPAL	EDAD														TOTAL	Porcentaje
	5 años	6 años	7 años	8 años	9 años	10 años	11 años	12 años	13 años	14 años	15 años	16 años	17 años			
Para pagar una deuda (familiar, con el empleador, etc.)	0	0	0	0	0	0	16	0	0	0	110	0	121	247	0.1	
El hogar necesita de su aportación económica	0	0	0	0	0	0	882	0	0	9,951	1,802	3,522	19,219	35,376	19.3	
El hogar necesita de su trabajo	0	1,915	699	3,428	1,567	769	3,907	4,234	3,084	4,993	7,053	4,459	7,855	43,963	24.0	
Aprender un oficio	0	0	850	0	1,971	5,551	2,273	3,262	1,778	6,363	3,340	929	4,504	30,821	16.9	
Para pagar su escuela	0	0	809	809	0	1,148	0	809	0	2,213	46	104	1,925	7,863	4.3	
Para tener sus propios ingresos	0	0	0	0	120	0	0	1,208	4,598	638	5,413	3,627	8,290	23,894	13.1	
Por gusto o solo por ayudar	0	573	894	1,374	1,115	2,065	3,295	2,434	3,062	7,634	4,534	4,039	4,267	35,286	19.3	
No estudia	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1,821	1,809	162	96	3,888	2.1	
Otra razón	523	0	132	0	0	0	0	199	199	0	318	32	157	1,560	0.9	
TOTAL	523	2,488	3,384	5,611	4,773	9,533	10,373	12,146	12,721	33,613	24,425	16,874	46,434	182,898	100.0	

Fuente: Elaboración propia con base en la ENTI 2019 (INEGI, 2020a).

Se identifican similitudes entre las principales razones de NNATs en Chiapas reportadas por la ENTI 2019 con el informe de infancia trabajadora en San Cristóbal de 2000 a 2010 elaborado por la organización Melel Xojobal (2012). En ambos se informa que la falta de recursos en el hogar es la principal razón por la que NNA se integran a la vida laboral, pero también porque identifican su trabajo como una contribución solidaria para su familia, valoran el trabajo como una forma de aprendizaje y son motivados por la búsqueda de autonomía.

En Chiapas, desde hace 25 años, la organización Melel Xojobal ha realizado importantes contribuciones para la visibilización de las infancias trabajadoras y el reconocimiento, defensa y promoción de sus derechos en contextos urbanos; mediante el acompañamiento y orientación a procesos de violación de derechos de NNA, así como en la realización de talleres y encuentros para promover la organización de NNATs en la defensa de sus derechos y el fortalecimiento de sus identidades y habilidades personales y grupales (Melel Xojobal, 2019).

Cabe destacar dos investigaciones sobre trabajo infantil en la región de Los Altos desde el enfoque centrado en la niñez. La primera, de Kathya Loyzaga y Eliud Torres, quienes exponen en su artículo sobre *Infancia y trabajo en la cosmovisión maya* (2011), que para los tsotsiles y tseltales de la región existe una estrecha relación entre educación, juego y trabajo en las diferentes etapas de socialización de niñas y niños en contextos rurales.

Desde que nacen se inicia el proceso de su construcción identitaria mediante el aprendizaje paulatino de las actividades cotidianas de sus comunidades, en este proceso del “ser tsotsil” o “ser tseltal” es como adquieren su *ch’ulel*, “entidad anímica cuya traducción más

cercana al español es alma” (Loyzaaga & Torres, 2011, p.82).²⁵ A los 18 meses y hasta los 4 años, se les comienza a involucrar en tareas domésticas como recoger leña y flores o ir a la milpa, “a la vez que realizan pequeñas actividades y juegan, van aprendiendo a través de la exploración” (Loyzaaga & Torres, 2011, p. 84). A partir de los 6 años, las labores se diferencian por el sexo: las niñas se dedican a colaborar en labores domésticas y a cuidar a sus hermanos más pequeños, mientras que los niños ayudan en el trabajo agrícola. Entre los 6 y los 10 años, el juego todavía es considerado una forma de aprendizaje, “es la principal vía para la transmisión de conocimientos, adquisición de actitudes y valores, así como toma de conciencia sobre la responsabilidad de la vida” (Loyzaaga & Torres, 2011, p. 85), aunque para algunos adultos el juego representa una pérdida de tiempo como señalan ambos autores. Entre los 11 y 12 años, el trabajo se debe asumir con responsabilidad por parte de niñas y niños; las niñas deben realizar la mayor parte de las labores domésticas: cocer frijol, hacer tortillas, cuidar a sus hermanos, tejer y/o bordar y limpiar la casa; por su parte, los niños hacen trabajos pesados de carga, labores agrícolas y venta de productos, en caso de que la familia se dedique al comercio.

El saber trabajar (*sn'a x'amtej*) es altamente valorado por tsotsiles y tseltales, la adquisición de habilidades y aptitudes necesarias para realizar su trabajo y cumplir con sus responsabilidades es indicador de prestigio por el servicio prestado a sus comunidades. Por lo que el trabajo (*am'tel*) está fuertemente vinculado con las relaciones comunitarias de niñas y niños, el sostenimiento de sus familias, el desarrollo de habilidades sociales y la consolidación de su identidad y sentido de pertenencia.

La segunda investigación es de Norma Pérez López, en cuya tesis de maestría *Socialización y trabajo desde la perspectiva de li tsebetike xch'ink keremetike (niñas y niños) trabajadores* (2012) elabora una etnografía centrada en la capacidad de agencia de la niñez indígena trabajadora en un contexto urbano: el centro de San Cristóbal de Las Casas. En su estudio analiza las experiencias que tienen niñas y niños indígenas que trabajan en la calle, concretamente en los andadores turísticos y la catedral de San Cristóbal, además del mercado José Castillo Tielemans; y explica como a partir de sus experiencias laborales son participantes activos de sus procesos de socialización y aprendizaje. En las relaciones interpersonales de niñas y niños trabajadores con sus pares y

²⁵ Pedro Pitarch (1996) en su etnografía de las almas tseltales, define el *ch'ulel* como un conjunto abigarrado de entidades anímicas de distintos orígenes (animal, atmosférico, territorial y temperamental) que reside en el corazón de toda persona, pero también fuera del cuerpo humano diseminadas por el mundo. Lourdes de León (2005) explica que para los tsotsiles “tener *xch'ulel*” significa que la persona muestra entendimiento y responsabilidad social, ese “tejido de hilos socializadores” (De León, 2005, p. 39) se comienza a constituir desde el nacimiento y se ve reflejado en las habilidades mostradas por niñas y niños, en la adquisición del lenguaje y en sus aptitudes para realizar diferentes actividades en las que participan cotidianamente en interacción con adultos y pares.

otros actores con los que se vinculan por el tipo de actividades que realizan (venta ambulante de alimentos, dulces y artesanías; trabajo doméstico; boleros; venta de frutas, verduras y alimentos en puestos fijos; y como ayudantes en comercios y talleres mecánicos) existe una permanente negociación por los espacios y por el papel que desempeñan dentro de la división generacional del trabajo. De acuerdo con la autora

La calle representa para muchos de *li tsebetike xch'iuk keremetike* trabajadores un espacio en donde se aprende a caminar, a hablar y a reconocer códigos y símbolos que en muchas ocasiones son mediadores entre la interacción de trabajadores y posibles clientes o compradores (Pérez López, 2012, p. 140).

Pero la calle además es un espacio donde niñas y niños trabajadores viven cotidianamente violencia simbólica, estructural y material, por lo que la construcción de redes de apoyo y cuidado entre ellas y ellos les resulta fundamental para poder realizar sus actividades y estrechar lazos de solidaridad con sus congéneres. Por ello resulta necesario comprender desde las experiencias de niñas y niños trabajadores como existen diferentes elementos que se entretajan e influyen en sus vidas y relaciones interpersonales, y conocer desde sus perspectivas qué significados le dan a sus conocimientos y actividades, y de qué manera se valoran sus contribuciones en sus contextos socioculturales.

Podemos identificar indicios de la estrecha relación que existe entre el trabajo y la cultura a través del lenguaje. En Chamula, la palabra *tsotsil* para “trabajo” es *am'tel* y para “costumbre” es *am'telal*. La expresión “mi trabajo” se dice *ka'mtel* y “su trabajo” es *ya'mtel* que se asemeja al término *oy yam'tel* para designar a una persona que ya tiene cargo dentro de la comunidad. El cargo son las obligaciones adquiridas por una persona dentro de la jerarquía religiosa-política de cada comunidad, que consisten en patrocinar las fiestas y rituales, vestir a los santos, cargarlos durante las ceremonias, además de participar como autoridades en la toma de decisiones dentro de los consejos. Los cargos tienen un carácter rotativo y constituyen posiciones de poder, prestigio y responsabilidad intracomunitaria (Korsback, 1987; Paniagua, 2008). Encontramos hilos que se entretajan en la noción de *am'tel* (trabajo) y *am'telal* (costumbre), hilos que comparten sentidos y valores como la responsabilidad, el prestigio y la reciprocidad entre los integrantes de la comunidad, incluidas las niñas y los niños.

1.3 TRABAJO INFANTIL ARTESANAL

En el México posrevolucionario, el estudio sobre el sector artesanal comenzó a cobrar relevancia en aras de la construcción de la identidad nacional. En el contexto de las disputas por el sentido de mexicanidad, el interés por las artesanías y los artesanos constituyó uno de los aspectos programáticos de la política cultural del Estado mexicano contemporáneo entre 1920 y 1960 (Pérez Montfort, 2015).

Gerardo Murillo, el Doctor Atl, elaboró una de las primeras monografías sobre el arte popular mexicano, *Las artes populares en México* publicada en 1922. En el texto, las artesanías fueron incluidas en la categoría de *arte popular* como “manifestaciones del ingenio y de la habilidad del pueblo de México” (Atl, 1922, p.11), junto con las producciones literarias y musicales, estas últimas evaluadas por el autor como “manifestaciones puramente intelectuales” impregnadas de un profundo sentimiento estético. En su monografía, el Dr. Atl reconoce el valor artístico e identitario de las artesanías como producto de la habilidad técnica de artesanos indígenas y mestizos, que “constituyen realmente una verdadera cultura nacional” (Atl, 1922, p. 15). En este documento histórico destaca su clasificación del arte popular entre dos categorías antagónicas: las “artes de carácter intelectual”, en las que ubicó a la literatura y la música; y las “artes autóctonas” de origen indígena y mestizo, resultado del dominio técnico y la tradición, en las que se encuentran las artesanías de carácter ornamental o utilitario. También definió una primera aproximación de las virtudes del artesanado como grupo, en relación con su origen étnico: silenciosos, hábiles, pacientes, ordenados, atentos, humildes, risueños, con un gran sentimiento artístico, de espíritu metódico, con enorme resistencia física, de gran espíritu de asimilación e individualista y una gran imaginación. Virtudes que contrastaban, según el autor, con su participación desordenada y violenta en el movimiento armado revolucionario.

Se han realizado numerosas investigaciones sobre las artesanías en México por su importancia cultural y estética, como objetos de la historia cultural y material del país, por su valor como sector productivo y como objetos domésticos, rituales y ornamentales. A pesar de la abundante bibliografía, son pocas las investigaciones que se han interesado por comprender e integrar las perspectivas de sus creadores: las artesanas y los artesanos. Dentro de las investigaciones sobre el artesanado sobresalen los trabajos realizados por Néstor García Canclini (1977), Marta Turok (1988; 2004), Victoria Novelo (2002; 2008), Eli Bartra (1998; 2004), Chlöe Sayer (2004), Magali Tercero (2004) y Walter Morris (2015)

García Canclini (1977) concibe el arte como una producción, lo que implica considerarlo como resultado del trabajo “de apropiación y transformación de la realidad material y cultural” (la práctica artística), que está determinado por las condiciones sociales, tecnologías y técnicas de origen, así como por el orden económico vigente de una sociedad específica (García Canclini, 1977, pp. 55-56). Las modalidades del arte –elitista, para las masas y popular– se definen por sus modos de producción, los canales de distribución y las formas de consumo. La producción artesanal, como un “modo de hacer” del arte popular, al incorporarse al sistema capitalista está sujeta a las relaciones de poder de los distribuidores e intermediarios que explotan a sus productores y alteran su valor estético y cultural en favor del mercado.

Marta Turok (1988) parte de la premisa de situar el arte popular como un fenómeno sociocultural complejo de carácter histórico y contextual que se define por la creación colectiva del artesanado, a diferencia del arte que se define por la individualidad del artista. En ese sentido, propone aspectos clave para entender las artesanías que incluyen: analizar las condiciones de existencia de estas; las diversas relaciones de las que son objeto en lo ritual, lo cotidiano y lo decorativo; la materialidad de sus elementos, las técnicas y tecnologías empleadas para su producción; los circuitos de producción, distribución y consumo, así como las valoraciones, motivaciones, intereses y perspectivas de sus creadores (Turok, 2013).

Victoria Novelo (2002) plantea que la producción artesanal en México debe ser entendida como una expresión cultural de carácter multidimensional que se vincula de manera particular a las estructuras de las sociedades, por lo que es necesario reflexionar sobre las condiciones históricas de producción, desarrollo y consumo, así como sus implicaciones artísticas, económicas, históricas y sociales. También resalta la flexibilidad del trabajo artesanal (Novelo, 2008), que le ha permitido re(ex)sistir y afrontar las diversas transformaciones de los modos de producción, destaca los cambios que ha implementado el artesanado, tanto en su organización como en los modos de transmisión de conocimientos e implementación de tecnologías; pero advierte sobre los riesgos de su masificación para dar respuesta a las exigencias de los mercados globales.

Eli Bartra (1998) incluye en las producciones artesanales las que son elaboradas por niñas, aunque las califica como “más burdas” en contraste con las que elaboran las mujeres. Las investigaciones de Bartra no se enfocan en las creaciones de niñas y niños artesanos, ya que el foco de su interés es la división genérica de la creación artística. En su propuesta busca ahondar en los procesos artísticos del arte popular desde una perspectiva feminista (Bartra, 2004), que atienda a la creación, distribución, consumo e iconografía desde el punto de vista de sus creadoras, al ser producciones de índole doméstica y, principalmente, femenina. Para Bartra,

existe una distinción entre “arte popular” –de más valor estético, imaginativo, hecho a mano– y las “artesanías” que, según la autora, son de menor valor estético al ser producidas utilizando patrones para hacerlas en serie, aunque también se elaboren a mano.

Desde mi perspectiva no creo que esta división sea tan clara como señala Bartra, aun cuando artesanas y artesanos se apoyen en patrones para hacer sus piezas, tienen un profundo conocimiento sobre los materiales y las técnicas que emplean para elaborar cada objeto artesanal, además involucran prácticas diversas y especializadas que se dividen y organizan colectivamente encadenando todo un proceso de producción, por lo que las artesanías se crean de manera compartida. Tal es el caso de los muñecos de lana, que requieren de la lana tejida en telar de cintura por lo cual la artesana que elabora el muñeco debe conocer sobre la calidad de *la manta*²⁶ o lienzo de lana –tipo de vellón, resistencia y apertura de los puntos, que se relaciona con la aplicación de fuerza al momento de tejerla–, para que no se desbarate al ensamblar y rellenar el cuerpo textil tridimensional, así como de los distintos patrones de bordado y la combinación de colores. Estas combinaciones varían conforme a la mano que los elabora, aunque los muñecos se pueden parecer, no son idénticos, el que estén “hechos a mano” ya les da un carácter único.

Considero igualmente importante tener en consideración la perspectiva de artesanas y artesanos de distintas edades, ya que en sus experiencias podemos encontrar datos reveladores sobre cómo valoran su actividad, cuáles son sus motivaciones, cómo se imaginan las piezas antes y durante el proceso de elaboración, e incluso qué sensaciones les produce durante el proceso artístico, como lo realizan Chlöe Sayer (2004) y Magali Tercero (2004). Ya que toda actividad artística es “el resultado de una interacción dialéctica con el entorno” (García Canclini, 1977, p. 52), y debemos añadir que también es un diálogo con la materia (González-Meneses, 2006; Sennett, 2009), es decir, toda actividad artística es una interacción dialéctica cuerpo-materia-entorno (Ingold 2010; Arnold, Espejo & Maidana, 2013). En consecuencia, al evaluar cómo menos valiosas las producciones y experiencias del artesanado, nos regresa a las dicotomías del andamiaje moderno entre Arte –así con mayúscula– y artesanía, o alta cultura y cultura popular, que deslegitiman los conocimientos, expresiones, prácticas y estéticas de grupos subalternos.

En el trabajo que realizan Chlöe Sayer (2004) y Magali Tercero (2004), se interesan por conocer las trayectorias de vida de artesanas y artesanos dedicados a la producción de textiles y hojalata, mediante entrevistas a profundidad. En los relatos de la mayoría de los entrevistados se identifica que iniciaron su proceso de aprendizaje a edades tempranas, entre los 8 y 10 años, al

²⁶ En tsotsil se le dice *manta* o *luch'omil* a la tela, indistintamente del tipo de material del que esté fabricada.

ser integrantes de familias de artesanos o bien por curiosidad y deseos de aprender el oficio, se acercaron como aprendices a los talleres artesanales cercanos a su hogar.

Walter Morris y Carol Karasik (2015) incorporan en el análisis semiótico de los textiles de Chiapas la perspectiva de las artesanas de cada región. Las explicaciones acerca de los símbolos, diseños y usos de las prendas en voces de las creadoras le brindan a su interpretación un sentido histórico y contextualizado que revaloriza la memoria colectiva e identitaria de la diversidad cultural del estado. En investigaciones más recientes, como la de Brenda Ojinaga (2020) y Ariadna Solis Bautista (2020), también proponen reconfigurar las metodologías de análisis de los textiles de la mano de las propias creadoras, a las que se les hace partícipes del proceso de interpretación.

1.3.1 ANTECEDENTES TEÓRICOS SOBRE EL TRABAJO INFANTIL ARTESANAL

La participación de la niñez en el artesanado ha sido un tema poco estudiado. Encontramos indicios en el estudio de corte histórico de Sonia Pérez Toledo (1996) sobre el gremio artesanal en la ciudad de México, durante la primera mitad del siglo XIX. La autora refiere que, se cuantificaron artesanos de edades menores a los 9 años (37 niños y 2 niñas) en el Padrón de la municipalidad de México de 1842. La distribución por grupos de edad es relevante por su relación con la estructura familiar del artesanado y por ser un indicador del número de aprendices, “que por lo general se encontraban entre los 10 y 19 años” (Pérez Toledo, 1996, p. 147). Dentro de este rango de edad, la proporción de niños era del 18% (1,734) y de niñas del 15.4% (214), quienes integraban un padrón total de 11,031 artesanas y artesanos cuyas edades llegaban hasta los 70 años y más.

Pérez Toledo además de explorar la dimensión social y económica del artesanado decimonónico, integra en su análisis la dimensión política, que comprendió la instrumentalización de instituciones y medios por parte de las élites para reestructurar los hábitos de vida y trabajo del gremio artesanal. En esta se incluyen las escuelas de oficios, las publicaciones para artesanos que sirvieron como medio de socialización e instrumento de moralización y disciplina, así como las legislaciones contra la mendicidad y la vagancia con las que se buscó controlar a los artesanos sin empleo o con empleos temporales.

Margarita de Orellana expone en su texto *Voces entretejidas* (2004), como las niñas tsotsiles de Zinacantán y San Andrés Larráinzar aprenden las artes textiles de sus madres y abuelas desde pequeñas, hasta que “ya son grandes” y muestran dominio pleno del tejido;

...en San Andrés las niñas dejan de serlo entre los 12 y los 13 años. [Según Micaela Gómez:] “Una vez que saben tejer dejan de ser *olol*, o niñas. A esa edad ya pueden sembrar milpa. A nuestros hombres les hacemos ropa: calzón, capa, camisa. En pareja nos vemos mejor si ambos vamos bien vestidos” (De Orellana, 2004, p. 207).

De Orellana da cuenta de cómo el ciclo de vida femenino está asociado directamente al dominio de las prácticas textiles en este contexto. Además, advierte que el concepto de “ser niña” cambia conforme se evalúan las habilidades adquiridas en los quehaceres textiles y, una vez que se ha alcanzado el dominio del saber-tejer entre los 12 y 13 años, se les deja de considerar como niñas, pues deben asumir más responsabilidades en el hogar, incluyendo la vida en pareja.

Sin embargo, este patrón cultural no debe generalizarse en la actualidad de otras comunidades tsotsiles. Por ejemplo, en la localidad de Ichintón, municipio de Chamula, el cambio entre *olol* (nena o nene sin distinción genérica) y niña o niño se inicia a partir de los 4 años, cuando se les diferencia por su género mediante el uso de términos como *ch'in tseb* (niña pequeña) o *ch'in kerem* (niño pequeño), según sea el caso. A partir de los 8 años a las niñas se les dice *tseb* y a los niños *kerem*, esto continúa así hasta que comienzan a tener familia y su estatus cambia al de *ants* (mujer) o *vinik* (hombre); es decir, el evento que marca el paso de niña a mujer es la maternidad, lo mismo ocurre con los varones al hacerse padres. De hecho *tseb* también es una forma afectiva de referirse a niñas y jóvenes, “...a veces he escuchado que hasta los 25 años les siguen diciendo *tseb*, el cambio se da cuando la mujer ya tiene hijos, entonces ya se le dice *ants*”, explica Lucía Jiménez.²⁷ Actualmente, la edad a la que empiezan a tener hijos se ha prolongado, una de las razones es por el uso de métodos anticonceptivos entre las mujeres,²⁸ excepto entre quienes siguen la *ya'mtel jmetik ya voone* (la costumbre de las abuelas), cuyo ciclo de vida social corresponde con lo referido por Margarita de Orellana.

La investigación de Patricia Greenfield es una de las pioneras acerca del aprendizaje y socialización de las niñas tejedoras en Zinacantán. Greenfield plantea en su libro *Tejedoras: generaciones reunidas. Evolución de la creatividad entre los mayas de Chiapas* (2004), que la niñez ha jugado un papel importante en la innovación de modelos creativos dentro de las tradiciones textiles, así como en la continuidad de la transmisión de saberes-haceres. Explica que la escolarización de niñas zinacantecas ha sido fundamental para la celeridad de las innovaciones textiles, pues “fueron los maestros, según se decía, quienes habían introducido los diseños o patrones impresos,

²⁷ L. Jiménez, comunicación personal, 4 de marzo de 2022.

²⁸ Según datos censales, en Chamula el 49% de las mujeres se encuentran en edad reproductiva (15 a 49 años), de las cuales el 42.4% emplea algún método anticonceptivo moderno, de acuerdo con estimaciones propias con base en la Encuesta Nacional de la Dinámica Demográfica (ENADID) 2018, (INEGI, 2020d).

que son fuente de la mayoría de los diseños figurativos que se usan en el tejido brocado y en el bordado” (Greenfield, 2004, p. 79).

Otros aspectos que también han influido en la transformación del modelo creativo tradicional en Zinacantán son: la introducción de hilos acrílicos en sustitución de las fibras naturales, el desplazamiento de un proceso creativo colectivo a uno cada vez más individualizado en correspondencia con “el modelo occidental del ideal creativo” (Greenfield, 2004, p. 96), así como el incremento de una producción textil orientada hacia el comercio. Aunque Greenfield aclara que, si bien las innovaciones textiles tienden a diseños más individualizados, “los procesos para crearlos son altamente sociales. Los procesos de familia parecen indicar un paso intermedio entre la creatividad comunitaria y la creatividad individual” (Greenfield, 2004, p. 165).

Greenfield (2004) asume que la creación de textiles artesanales se acerca cada vez más al deseo de competencia y calidad individuales que encarnan el artista, el especialista y el genio correspondientes al modelo moderno-capitalista (Sennett, 2009). Sin embargo, deja de lado el proceso completo de producción textil en el que justamente hay un reparto organizado del trabajo artesanal, así como de los múltiples intercambios existentes entre las unidades domésticas, ya sea para socializar sus insumos y productos como para tejer redes de cooperación y colaboración. Aun cuando las familias se encuentren físicamente distanciadas, se adoptan nuevas maneras de establecer vínculos, incluidas las redes sociales digitales que, en la actualidad, si bien han favorecido la comunicación de soluciones creativas, también han contribuido con la apropiación indebida y el plagio de diseños y elementos culturales de las comunidades de prácticas textiles tradicionales.

Por último, interesa la revisión documental que elaboran Sergio Farias y Perla del Carpio en su artículo *Re-pensando a las artesanías y a la niñez trabajadora* (2017), que da cuenta “...del rol que tienen los niños en su sistema familiar y cómo participan en la división del trabajo comunitario” (Farias & Del Carpio, 2017, p. 1442). En el texto, los autores reflexionan acerca de la participación infantil en el trabajo artesanal y concluyen que es necesario tomar acciones que revaloricen las artesanías y enfatizan la importancia histórica, social y económica de la niñez.

1.3.2. INFANCIAS ARTESANAS COMO CATEGORÍA DE ESTUDIO

En esta investigación se parte del reconocimiento de que niñas y niños son actores sociales que constituyen un grupo social permanente con agencia relativa, que participa en relaciones recíprocas e interdependientes y, asimismo, se entiende que la infancia es un fenómeno social de carácter procesual que se define por su posición, función y significado dentro del orden

generacional de las estructuras sociales. En este sentido, la infancia es una construcción social, situada, histórica y relacional cuya pluralidad de *formas*²⁹ se inscribe en contextos socioculturales e históricos concretos. Por tanto, no existe una infancia sino muchas infancias.

Al proponer la categoría relacional *infancias artesanas* busco anudar esa pluralidad de formas de la infancia junto con su saber-hacer artesanal. Con *saber-hacer* me refiero a la forma de inteligencia, capacidad o aptitud de un individuo que se aprehende con la observación del ejemplo, la práctica cotidiana y la crítica emitida tanto por quien *entrena*,³⁰ como por la del propio individuo. Se trata de acciones ejecutadas con intención, cuidado y dedicación, es decir, son prácticas inteligentes llevadas en alto grado, pues existe un deseo y una búsqueda constantes para alcanzar o satisfacer determinados criterios de eficiencia y éxito al realizar una acción calificada como correcta y habilidosa (Ryle, 2005). El saber-hacer es un aprendizaje que se realiza en y desde el cuerpo, no es únicamente un proceso mental. Este aprendizaje conservado en la memoria corporal se adquiere en parte por la experiencia y la imitación, pero sobre todo por la instrucción de cómo realizar las cosas (Gaytán Sánchez, 2011); por lo tanto, un saber-hacer es un proceso de enseñanza-aprendizaje que se vincula con el lenguaje verbal (implica conocer el sentido y significado de las palabras), el lenguaje corporal (movimientos y técnicas del cuerpo), la motivación (afectos y expectativas) y la capacidad de combinarlos y emplearlos en la práctica.

El saber-hacer se traduce en el trabajo creativo de transformación y apropiación sobre la materia, mediante el uso de instrumentos y tecnologías que son empleados con ciertas técnicas y prácticas pertenecientes a una comunidad de práctica específica para obtener un objeto determinado. De esta manera, el saber-hacer de las infancias artesanas es la puesta en práctica de la memoria colectiva de sus comunidades, que se reconstruye y localiza tanto corporal como artefactualmente (Arnold & Espejo, 2019). Por ejemplo, las artesanías de lana se constituyen como centros de continuidad y conservación social, es decir, son centros mnemotécnicos (Bastide, 2005), pues el objeto artesanal "...guarda impresas, real o metafóricamente, las huellas digitales de quien lo hizo" (Paz, 2004, p. 12).

Respecto al término *artesana-artesano* me apoyo en las hilaturas de Richard Sennett (2009), Vanessa Freitag (2014) y Victoria Novelo (2002). De la obra de Sennett hay tres aspectos que

²⁹ Se trata de representaciones y lenguajes que las constituyen, designan y significan como presuntamente reales, concretas, dadas y *naturales*. "Decir de algo que es 'natural' es sugerir que está producido, y que parte de la producción está construido por un marco cognitivo que esconde la producción misma y representa su apariencia como dada, como no-hecha, no-artificial" (Veronelli, 2015, p. 40).

³⁰ Respecto al verbo-acción "entrenar", Ryle explica que el adiestramiento o entrenamiento no solo supone el condicionamiento del sujeto, sino que implica "el estímulo mediante la crítica y el ejemplo, de la propia opinión del pupilo" (Ryle, 2005, p. 57).

me interesa destacar: la amplitud de significado de la categoría “artesano”, la práctica artesanal como habilidad y la conciencia material como forma de inteligencia. De acuerdo con el autor, el artesano es aquel que:

...explora las dimensiones de habilidad, compromiso y juicio de una manera particular. Se centra en la estrecha relación entre la mano y la cabeza. Todo buen artesano mantiene un diálogo entre unas prácticas concretas y el pensamiento; este diálogo evoluciona hasta convertirse en hábitos, los que establecen a su vez un ritmo entre la solución y el descubrimiento de problemas (Sennett, 2009, p. 21).

Para Sennett, el “artesano” –indistintamente de su género– va más allá de la figura del artesano-artista. El *ethos* del artesano se extiende a otros dominios distintos del trabajo manual ya que representa la condición humana del compromiso y “el deseo de hacer algo bien, concretamente y sin ninguna otra finalidad” (Sennett, 2009, p. 181). Debido a ello es aplicable a toda actividad humana y todos los seres humanos somos capaces de desarrollarlo. La práctica artesanal es una práctica instintiva; esto es, una habilidad aprendida por largo tiempo que requiere de constancia, disciplina, reflexión y compromiso con la materia, como práctica que se vincula a la rutina y se convierte en hábito, garantizando la acción anticipada, su perdurabilidad y asimilación corporal.

El artesano, a través de su experiencia práctica, desarrolla una forma de inteligencia que Sennett define como “conciencia material”. La conciencia material es “...el campo de la conciencia propia del artesano; todos sus esfuerzos por lograr un trabajo de buena calidad dependen de su curiosidad por el material que tiene entre las manos” (Sennett, 2009, p. 151). Por tanto, reside en su interés por la transformación. Siguiendo al autor, la conciencia material se realiza básicamente por tres vías. La primera es la metamorfosis, que consiste en los cambios de una técnica por medio de la utilización de nuevas tecnologías o instrumentos, o bien por la combinación y mezcla de tecnologías; la forma más compleja de metamorfosis es el “cambio de dominio” que consiste en trasladar o expandir el dominio de una técnica a otros campos, por ejemplo, el tejido y la estructura del telar se trasladaron al diseño reticular de algunas ciudades de la antigua Grecia. La segunda vía es la presencia o la marca personal en el objeto, ya sea por medio de huellas, símbolos, sellos o firmas, estas marcas representan la fuerte vinculación entre el creador y su obra, comunican su existencia a través del trabajo realizado. Por último, la antropomorfosis que consiste en la atribución de cualidades humanas a los materiales y los objetos –como la virtud, la honestidad y la modestia– con el propósito de realzar su valor; por ejemplo, las artesanas tsotsiles cuando evalúan una lana como “buena”, significa que está bien hecha y, su tejido es resistente.

Con el cambio cultural del artesano al artista y el remplazo del trabajo artesanal por las máquinas y la producción automatizada, la idea de “artesanía” se fue degradando con el tiempo. Vanessa Freitag (2014) señala que en la actualidad se tiende a pensar en la artesanía como un trabajo manual, repetitivo, funcional y decorativo al que se le menosprecia con respecto al arte; pero esto tiene que ver con los discursos y los espacios legitimadores de las prácticas artísticas.

Por ejemplo, el costo de los muñecos de lana varía según su tamaño, forma, atributos de *calidad* del producto —incluye el tipo de material del que está hecho, si es de lana es más costoso que el de fieltro, incluso se considera el tipo de relleno si es retacería o si es de algodón siliconado, además de los acabados como bordados y costuras de ensamble del muñeco—, que esté *hecho a mano* en su totalidad o que se utilicen máquinas para ensamblar y/o bordar, y *quién lo vende*, si la venta es directa entre quien lo produce y lo compra o si hay intermediarios en la circulación de la mercancía. Los espacios de compra-venta son espacios de legitimación y jerarquización del valor de estos artefactos, cuando se trata de la venta en puestos callejeros, en su mayoría se realiza un intercambio directo entre productor-comprador, el costo varía de acuerdo al tamaño y el tipo de materiales empleados; por ejemplo un león de lana de 25 cm puede costar entre 60 y 80 pesos, mientras que en los locales comerciales (propiedad de intermediarios) el costo se incrementa entre 30% y 50%.³¹ En la tienda del Museo de Arte Popular (MAP), como espacio privilegiado de legitimación del arte, el costo se puede incrementar tres veces o más respecto al precio de los locales comerciales, por lo que el consumidor paga un sobreprecio de 400% respecto al precio de oferta de su productor.³²

Las categorías dicotómicas que forman parte del andamiaje moderno como artesanía/arte, cultura popular/alta cultura, tradicional/moderno, colectivo/individual, rural/urbano, se sostienen por las relaciones de poder y fuerza de la distinción y la diferencia, que se estructuran en campos de formaciones culturales de dominación y subordinación (Hall, 1984). A partir del Renacimiento, las relaciones de poder y jerarquías que se establecieron con la separación entre arte y artesanía significaron el ascenso y el privilegio del individuo sobre la colectividad; mientras “el artesano está volcado hacia afuera, hacia su comunidad; el artista se vuelve hacia dentro, hacia sí mismo” (Sennett, 2009, p. 86). Sennett detalla que las diferencias que marcaron distancia entre el artista y el artesano fueron: 1) la dependencia del artista hacia un agente dominante representado por su mecenas, 2) la originalidad como rasgo distintivo del trabajo del

³¹ En mis visitas a locales comerciales ubicados en los andadores turísticos de SCLC, realizadas entre octubre y noviembre de 2019, llegué a encontrar piezas de hasta 1500 pesos.

³² Durante mi visita al MAP en diciembre de 2019, realicé este cálculo contrastando los precios de los animales de lana que se vendían en la tienda del museo y los precios de los artesanos y vendedores del centro de SCLC.

artista en contraste con el trabajo colectivo y tradicional del artesano, 3) la autoría por medio de la firma del artista como marca de distinción y valor frente al anonimato del artesanado, y 4) el traslado del taller como espacio social al estudio como espacio privado.

Por su parte, Victoria Novelo indica que en el caso de las artesanías mexicanas se tienen concepciones parciales, discriminatorias y periféricas, especialmente con la producción artesanal realizada por la población indígena. Sostiene que para apreciarla y valorarla de manera adecuada se debe partir de la comprensión de que estas producciones son expresiones culturales que se realizan en “...condiciones históricas concretas de producción y desarrollo” (Novelo, 2002, p. 165). Las creaciones de artesanas y artesanos, como otras tantas expresiones de la diversidad, han quedado atrapadas en la telaraña de relaciones jerárquicas de las formas coloniales de dominación. Como explica Daniel Mato (2005), los otros tipos de saber, hacer, mirar... en tanto no obtengan un certificado de validez universal, quedarán ocultos, descalificados y subordinados al desarrollo de los modos de producción de la civilización occidental.

Tratándose de las infancias artesanas, adicionalmente comparten una condición de subordinación por su posición y función en un orden generacional, que se acentúa por los prejuicios de los adultos y por la falta de reconocimiento a su producción cultural (Mayall, 2000; Coy Carrera & Rojas-Sepúlveda, 2020). Al evaluar sus artesanías como ‘mal hechas’, ‘burdas’ o ‘poco estéticas’, se refuerza la idea de que se les identifique como “incompetentes”, “ignorantes” y “poco hábiles”, invisibilizando, negando o excluyendo sus contribuciones como actores sociales.

1.3.3 ESCENAS FAMILIARES DE UNA NIÑA ARTESANA

Una de las primeras actividades que se realizó en el taller con niñas y niños que trabajan en el mercado de artesanías de Santo Domingo, fue la elaboración de minicuentos donde relataron las actividades que realizan cotidianamente, con el objetivo de conocer aspectos generales de su contexto familiar (ver Anexo 3). La actividad detonante fue la lectura en voz alta del cuento *Secreto de familia* de Isol (2003). Durante la lectura se les fue preguntando cómo es su familia, quiénes la integran, qué actividades hacen juntos y cómo participan en ellas.

En los minicuentos la mayoría empleó únicamente dibujos para ilustrar sus relatos y posteriormente explicaron cada escena oralmente, algunas niñas decidieron utilizar textos de apoyo para contar su historia como Jazmín (Imagen 1). En el “Cuento de familia”, niñas y niños representaron las actividades, acontecimientos y lugares que son importantes para ellas y ellos en su diario vivir, momentos del día que pasan en compañía de sus familiares o bien en solitario,

su trabajo en el mercado, sus juegos y pasatiempos, festividades e incluso sus cultivos de flores y frutos o la relación con sus mascotas y animales de granja.

Imagen 1. Cuento de familia



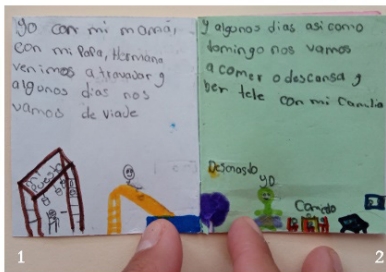
Cuento de familia

Jazmín, 11 años



J: "Aquí estoy en mi puesto"

1. Yo con mi mamá, con mi papá y hermana venimos a trabajar y algunos días nos vamos de viaje.
2. Algunos días así como domingo nos vamos a comer o descansar y ver tele con mi familia.



J: "Este es mi puesto y estas son mis bolsas"

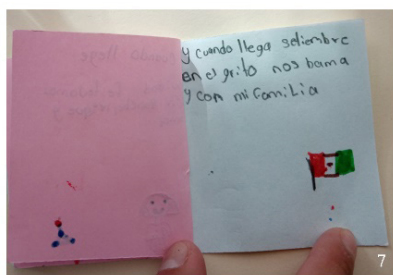
3. Y un día que descansamos vemos a las plantas y aseamos nuestra casa y después salimos a trabajar.
4. Y cuando nos vamos a trabajar nos bañamos y después nos vamos a trabajar y así pasamos una tarde.



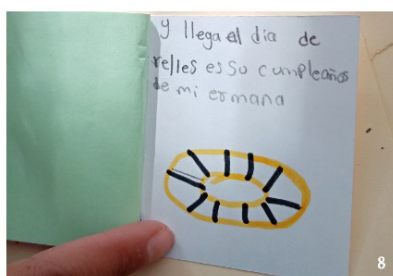
5. Y cuando llega Navidad decoramos nuestra casa.



6. Y cuando llega Navidad festejamos con ponche, trique y tamal.



7. Y cuando llega septiembre,
en el grito nos vamos con mi familia.



8. Y llega el día de Reyes,
es su cumpleaños de mi hermana.

Fuente: Relato y dibujos de Jazmín, 11 años. Fotografías propias, 2020.

En el caso de Jazmín, conforme mostraba su cuento, aprovechó para explicar algunas de las escenas ilustradas, además de narrar su historia. En su relato se puede apreciar claramente la importancia que tiene el trabajo para ella y su familia. El tiempo familiar cotidiano está organizado a partir de sus actividades laborales en el mercado junto con el tiempo para el aseo, el descanso y la recreación; pero los ritos y las fiestas familiares, son los eventos más importantes del año.

Jazmín explica que los motivos por los que va al mercado son “para trabajar y ganar dinero”. Ella aprendió a bordar bolsas desde los 7 años, “mi hermana me enseñó”. Además, sabe bordar pantuflas y cangureras, y en la fecha en la que participó en el taller, estaba aprendiendo a bordar de “San Andrés”.³³ Indicó que antes de la pandemia iba a la escuela porque le gustaba aprender, “mi maestro era muy bueno y me explicaba bien”, y que se sentía triste porque extrañaba a su profesor y a sus compañeros.³⁴

Trabajo, juego y educación son actividades que se complementan en el día a día de la niñez artesana. Podemos percibir que el trabajo infantil artesanal –como una de las formas del amplio fenómeno del trabajo infantil– también tiene como una de sus causas el factor económico, ante la falta de recursos de las familias se requiere de la colaboración de todos sus integrantes para subsistir, incluidas niñas y niños. Además, su actividad laboral está fuertemente ligada a gran

³³ El bordado de “San Andrés” es el bordado de punto de cruz que utiliza los mismos patrones y diseños que el brocado tradicional empleado en los huipiles de San Andrés Larráinzar, cuya difusión se dio principalmente entre 1970 y 1990 en la región de Los Altos (Morris & Karasik, 2015).

³⁴ Jazmín (11 años), comunicación personal, 4 de diciembre 2020.

parte de la organización de la vida familiar y comunitaria, por lo que las contribuciones de niñas y niños también son importantes y necesarias.

1.4 POLÍTICAS PÚBLICAS Y DERECHOS DE LAS INFANCIAS TRABAJADORAS

Al revisar las políticas públicas en materia de trabajo infantil, no debe perderse de vista que existe una estrecha relación entre los marcos de comprensión de la infancia y el trabajo infantil junto con la delimitación de lo legítimo como derecho, el reconocimiento de la pluralidad de infancias que emergen en el espacio público y el conflicto social inmerso en estos procesos (Vommaro, 2020). Como se ha identificado al inicio de este capítulo, dos enfoques antitéticos en torno al trabajo infantil han polarizado las posturas respecto a este fenómeno. Por un lado, los organismos internacionales e instituciones de gobierno han centrado sus políticas y acciones para erradicar el trabajo infantil; por otra parte, los movimientos organizados de NATs, organizaciones de la sociedad civil y académicos como Manfred Liebel (2003, 2006, 2010) y Alejandro Cussiánovich (2008) se identifican con el enfoque decolonial en pro del derecho al trabajo digno y garantías laborales para las infancias trabajadoras. Ambos enfoques provocan tensiones, consensos y contradicciones sobre la comprensión del trabajo infantil como fenómeno social y cultural. De manera que, resulta necesario identificar ¿a qué tipo de infancia se refieren los marcos normativos y jurídicos de los Estados?, ¿cuáles son los parámetros desde los que se evalúan las actividades que realizan las infancias, específicamente, sus actividades productivas? y ¿cuáles son las legislaciones y las acciones que se promueven para garantizar sus derechos?

La Convención sobre los Derechos del Niño (CDN) de 1989, en su artículo primero define al niño como “todo ser humano desde su nacimiento hasta los 18 años de edad, salvo que, en virtud de la ley que le sea aplicable, haya alcanzado antes la mayoría de edad”; además, indica que “por su falta de madurez física y mental, necesita protección y cuidado especiales, incluso la debida protección legal, tanto antes como después del nacimiento” (UNICEF, 2006, pp. 9-10). La OIT, por su parte, define al niño como toda persona menor de 18 años que tienen derecho a una protección especial, señala que la línea divisoria entre niñez y edad adulta se ha determinado por la comunidad internacional, aunque reconoce que esta edad puede ser menor o mayor de acuerdo con las distintas tradiciones culturales y características individuales (OIT-IPEC, 2011).

A juicio de Eduardo Bustelo (2005), el enfoque del que parte la Convención corresponde a una visión en la que el niño es un ser en evolución cuya meta es la adquisición progresiva de sus derechos individuales, mas no sociales; en tanto es visto como un “adulto menor” o un

individuo “alternativo” en desarrollo, cuyo “interés superior” está definido por el poder adulto e institucional. Para Bustelo, los derechos deben ser sociales no individuales, pues es en el carácter social y colectivo que se articula la lucha política y emancipatoria.

La noción de niño-sujeto que se ha definido desde las convenciones internacionales se fundamenta en el enfoque dominante sobre las teorías del desarrollo y la socialización de Piaget y Parsons, respectivamente (Jenks, 1989; Mayall, 2000). Jenks considera que el problema de adoptar el concepto del “desarrollo” para la comprensión de la infancia es la manera en que se interpretan los indicadores de progreso, estancamiento o retroceso en la experiencia de la infancia, ya que como concepto esencialmente temporal, se tiende a “naturalizar” la idea de que las actividades, relaciones, estilos de pensamiento y la estructura de la personalidad de niñas y niños se realizan en un proceso de carácter longitudinal, pues la idea de la diacronicidad del tiempo “es inviolable” (Jenks, 1989, p. 95). Conjuntamente, desde la teoría de la socialización se entiende que niñas y niños se relacionan de manera subordinada y pasiva dentro de un sistema en el que están sujetos a los mecanismos de “control, inculcación y modelado” institucionalizados por la familia, la escuela o el grupo de pares, que designan “orientaciones de significación funcional para el funcionamiento de un sistema de expectativas de rol” (Parsons, 1999 [1951], p.136), con el objeto de transformar su condición “en algo tangible e inteligible de un ser adulto competente” (Jenks, 1989, p. 94).

A partir de una definición de infancia, la ley incluye y excluye sujetos, derechos y responsabilidades. En correspondencia con la Convención, los Estados Miembros de las Naciones Unidas adoptan la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible (2015), propuesta por la Asamblea General de la ONU. En dicho documento, se establecen 17 objetivos de desarrollo sostenible (ODS), con 169 metas a cumplirse en un periodo de 15 años. En la meta 8.7 de la Agenda 2030, se planea poner fin al trabajo infantil en todas sus formas en el año 2025:

Objetivo 8. Promover el crecimiento económico sostenido, inclusivo y sostenible, el empleo pleno y productivo y el trabajo decente para todos.

[...]

8.7 Adoptar medidas inmediatas y eficaces para erradicar el trabajo forzoso, poner fin a las formas contemporáneas de esclavitud y la trata de personas y asegurar la prohibición y eliminación de las peores formas de trabajo infantil, incluidos el reclutamiento y la utilización de niños soldados, y, de aquí a 2025, poner fin al trabajo infantil en todas sus formas (ONU, 2015, p. 22).

Esta resolución se suma al Convenio 138 de la OIT (1973) sobre la edad mínima legal de admisión al empleo, que se planteó como método eficaz para “asegurar que los niños no comiencen a trabajar a una edad temprana”; y al Convenio 182 (1999) que exige a la comunidad internacional

adoptar, con carácter de urgencia, medidas eficaces e inmediatas en un plazo determinado para poner fin a las peores formas de trabajo infantil (OIT-IPEC, 2018).

Manfred Liebel (2003) hace notar que la tipología del trabajo infantil de la OIT parte de la distinción entre *child work* y *child labour*.³⁵ Para la OIT, el término “child work” se refiere a formas de trabajo inofensivas que son realizadas durante la niñez y por lo tanto deben “ser toleradas”; en tanto que, “el término child labour abarca las formas de trabajo entendidas como de explotación, que son consideradas ‘dañinas’ para los niños y deben ser erradicadas” (Liebel, 2003, p. 190). Sin embargo, esta tipología resulta demasiado imprecisa y ambigua para la comprensión de las diversas formas de trabajo infantil y sus causas, ya que de acuerdo con el International Group on Child Work las circunstancias en las que se realiza el trabajo infantil, la mayoría de los casos se encuentra entre los extremos de lo intolerable y lo benéfico (Liebel, 2003).

Dentro de las acciones realizadas por la OIT encaminadas a la eliminación del trabajo infantil en el mundo, se encuentra la creación del Programa Internacional para la Erradicación del Trabajo Infantil (IPEC) en 1992. El objetivo de este programa es eliminar progresivamente el trabajo infantil a nivel mundial priorizando las peores formas: esclavitud, trabajos forzados, servidumbre, reclutamiento forzoso u obligatorio de niños para utilizarlos en conflictos armados, pornografía, prostitución, realización de actividades ilícitas como producción y tráfico de estupefacientes y trabajos peligrosos que son aquellos que por su naturaleza o condiciones resultan peligrosos para la salud, seguridad o moralidad de los niños (OIT-IPEC, 2011).

La OIT ha establecido las edades mínimas admisibles para los diferentes tipos de empleo, fijando como edad mínima los 13 años para incorporarse en trabajos ligeros; los 15 años para trabajos ordinarios y los 18 años para trabajos peligrosos; asimismo, agrega que:

...los países tienen la posibilidad de fijar una edad superior (por ejemplo, 16 años), o, en el caso de los países en desarrollo, de reducir en un año la edad establecida en la norma (por ejemplo, 14 años como edad mínima de admisión al trabajo ordinario, y 12 años para el trabajo ligero) (OIT-IPEC, 2011, p. 3).

Dentro del marco de estas definiciones y directrices ordenadas desde el ámbito internacional, en México las legislaciones y programas actuales en materia de derechos de los NNA y trabajo infantil se alinean a estos referentes. Aunque la Constitución de 1917, cuya vigencia continúa a pesar de haberse modificado y reformado en distintas ocasiones, se adelantó en su momento,

³⁵ Marx distinguía entre los términos *work* y *labour*; el primero se refiere a toda actividad genérica social que produce valores de uso, mientras que “labour” se entiende como actividad alienada de trabajo producto de la sociedad capitalista, en ese sentido, el trabajo deja de ser una actividad que satisface una necesidad y pasa a ser el medio para satisfacer necesidades fuera del trabajo y, en consecuencia, al trabajador le son sustraídos sus medios y objetos de producción (Heller, 1987).

ya que en el artículo 123 estableció la edad mínima de 12 años de admisión en el trabajo y la jornada laboral de seis horas para menores de entre 12 y 16 años. Es relevante que en un inicio no se haya planteado:

...la eliminación del trabajo infantil sino su regulación, su restricción y la mejora de las condiciones laborales. Esto bajo la idea de que las familias pobres requerían del trabajo de sus hijos y que privarlas de esta contribución no haría más que acentuar sus lamentables condiciones económicas (Sosenski, 2011, p. 13).

Actualmente, la Ley Federal del Trabajo (LFT) publicada en 1970, cuya última reforma en materia de trabajo infantil se decretó en 2015, establece como edad mínima los 15 años para la admisión al trabajo. En los artículos 22, 22bis y 23 se dispone que:

los mayores de 15 y menores de 16 años requieren autorización de sus padres o tutores para prestar sus servicios; deberán percibir un salario como pago por sus servicios; queda prohibido el trabajo de menores de 15 y menores de 18 que no hayan terminado su educación básica obligatoria, salvo los casos en que se apruebe la compatibilidad entre ambas actividades; queda prohibido el trabajo de menores de 15 años fuera de su círculo familiar y el trabajo de menores de 18 en actividades peligrosas dentro de su círculo familiar, entendiéndose por círculo familiar a los parientes del menor por consanguinidad, ascendientes o colaterales; y cuando menores de 18 años realicen alguna actividad bajo la dirección de los integrantes de su círculo familiar o tutores, éstos serán los responsables de respetar y proteger sus derechos humanos y de brindarle apoyo y facilidades para que concluya por lo menos su educación básica obligatoria (LFT, 2019, p. 7).

Dentro de estos artículos hay tres aspectos que me parece se deben destacar: el primero es la delimitación de la edad mínima de 15 años para ejercer un “trabajo ordinario” como lo marca la OIT. El segundo aspecto es la valoración de las actividades laborales realizadas dentro y fuera del círculo familiar, ya que aquellas actividades realizadas por menores de 15 años dentro de su círculo familiar no son consideradas prohibidas, salvo aquellas en las que se atente a su salud e integridad física y moral; por tanto, están permitidas siempre y cuando se respeten sus derechos y se apoye la conclusión de su educación básica obligatoria. Esto nos lleva al tercer aspecto a destacar, la escolarización de niñas y niños se considera prioritaria y también sirve como forma de presión para permitir o negar su admisión a un trabajo digno —siempre y cuando tengan la edad mínima—, en el que perciban un salario y prestaciones de conformidad con la ley.

Las posturas respecto al trabajo infantil son ambivalentes y contradictorias, ya que incluso organismos internacionales como la OIT califican algunas actividades laborales de los niños como “provechosas para su desarrollo” y el “bienestar de sus familias”. Dentro de este grupo ubica las colaboraciones en el negocio familiar y las tareas realizadas fuera del horario escolar o durante vacaciones. En este sentido, el trabajo es valorado desde sus aspectos positivos

como formativo y benéfico para la infancia. La valoración negativa del trabajo se da cuando se considera que la actividad laboral atenta a la salud y desarrollo personal del niño, niña o adolescente, en tanto interfiera con su escolarización.

En Chiapas, la Ley de los Derechos de Niñas, Niños y Adolescentes del Estado publicada en 2015, contempla en sus artículos 51 y 52 garantizar la integridad personal, bienestar y el derecho a vivir una vida libre de violencia de NNA, por lo que las autoridades estatales y municipales están obligadas a prevenir, atender y sancionar los casos en los que NNA sean afectados al encontrarse trabajando por debajo de la edad mínima (15 años), de acuerdo con lo dispuesto por el artículo 123 de la Constitución mexicana. Así como el trabajo de adolescentes mayores a 15 años que se encuentren en condiciones de explotación laboral, trabajo forzoso y las peores formas de trabajo infantil de conformidad con la Constitución y las leyes federales. También se determina en el artículo 64, fracciones VI y VII, que las autoridades estatales y municipales deberán establecer mecanismos para garantizar el acceso y permanencia a la educación en grupos que se encuentran en condiciones de mayor vulnerabilidad, incluyendo su situación en actividades laborales:

VI. Adaptar el sistema educativo a las condiciones, intereses y contextos específicos de niñas, niños y adolescentes para garantizar su permanencia en el sistema educativo.

VII. Establecer acciones afirmativas para garantizar el derecho y permanencia a la educación de niñas, niños y adolescentes de grupos y regiones con mayor rezago educativo, dispersos o que enfrentan situaciones de vulnerabilidad por circunstancias específicas de carácter socioeconómico, físico, mental, de identidad cultural, trabajo, origen étnico o nacional, situación migratoria o bien, relacionadas con aspectos de género, preferencia sexual, creencias religiosas o prácticas culturales (CNDH, 2017, p. 35).

El marco normativo de las políticas y acciones implementadas por el gobierno estatal de Chiapas, se encuentran alineadas de conformidad con lo establecido por la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, la Convención de los Derechos del Niño y la Constitución Política del Estado de Chiapas. Por tanto, las disposiciones en torno al trabajo infantil en el ámbito local tienen correspondencia con definiciones y lineamientos ordenados por las leyes federales y los convenios internacionales que, a su vez, se fundamentan en un modelo de niñez universal bajo parámetros hegemónicos occidentales.

En 2014, el gobierno chiapaneco se adhirió al programa nacional *México sin trabajo infantil*, por medio del Sistema para el Desarrollo Integral de la Familia (DIF) estatal. Este programa consistió en entregar distintivos a las instituciones de los tres niveles de gobierno, empresas y centros de trabajo del sector público y privado, así como organizaciones y asociaciones patronales, sindicales y de la sociedad civil que contaran con “procesos, políticas, programas y acciones” que

contribuyeran “a la prevención y erradicación del trabajo infantil y a la protección de las y los adolescentes trabajadores en edad permitida en México” (STPS, 2014, p. 5). Los beneficios por la obtención del distintivo, según los lineamientos emitidos por la Secretaría del Trabajo y Previsión Social (STPS), eran: reconocimiento institucional para el sector público, y para el sector privado un mejor posicionamiento de sus productos, servicios e inversiones, “potencial incremento al valor comercial de productos o servicios” y “mayor productividad de su personal” al sentirse motivados por las acciones de su centro de trabajo (STPS, 2014, pp. 13-14). El dictamen de evaluación era realizado por la Comisión Intersectorial para la Prevención y Erradicación del Trabajo Infantil y la Protección de Adolescentes Trabajadores en Edad Permitida en México (CITI).

La entrega del distintivo *México Sin Trabajo Infantil* (MEXSTI), constaba de una constancia y un imagotipo (Figura 1) que era utilizado en distintas aplicaciones —papelería, uniformes, vehículos, empaques, etcétera— acompañando la imagen corporativa o institucional de las empresas, centros, instituciones y organizaciones reconocidas públicamente por el gobierno federal durante un período de 3 años, por evitar la utilización de mano de obra infantil en sus cadenas productivas o implementar programas que previnieran y erradicaran el trabajo infantil.

Figura 1. Distintivo *México Sin Trabajo Infantil* (MEXSTI)



Fuente: Secretaría del Trabajo y Previsión Social (STPS), 2014.

La solución cosmética del gobierno federal también fue adoptada por el gobierno de Chiapas y se integró como parte de las acciones del Plan Estatal de Desarrollo 2013-2018, bajo el fundamento del interés superior de la niñez chiapaneca y de armonizar sus políticas estatales y municipales con el ámbito federal (Osadía Informativa, 2014). Sin embargo, entre 2015 y 2019 lejos de disminuir la proporción de población en trabajo infantil de la entidad, se incrementó (Cuadro 3). Ello de acuerdo con las cifras del Módulo de Trabajo Infantil 2015 y 2017, y la Encuesta Nacional de Trabajo Infantil 2019.

Cuadro 3. Distribución y porcentaje de niñas, niños y adolescentes trabajadores en Chiapas, 2015-2019.

Año	Población total 5 a 17 años	NNATs de 5 a 17 años	Porcentaje
2015	1,530,205	158,766	10.4
2017	1,534,681	196,909	12.8
2019	1,496,177	182,898	12.2

Fuente: Elaboración propia con base en el MTI 2015 y 2017 y la ENTI 2019 (INEGI, 2015, 2017, 2020a).

El DIF Chiapas se encargó de operar el programa MEXSTI, que no resolvió las causas estructurales ni las desigualdades que conllevan al trabajo infantil en la entidad, empero antepuso la imagen empresarial y comercial mientras estigmatizaba a la niñez trabajadora.

El gobierno municipal de San Cristóbal de Las Casas, orientado por estas políticas, implementó en 2016 un programa denominado *Cruzada para la Erradicación del Trabajo Infantil* a través del DIF municipal. Este proyecto consistió en desincentivar al turismo a comprarle artículos a las y los trabajadores ambulantes infantiles por medio de una campaña publicitaria cuyo lema era: “Si compras lo que yo vendo, vulneras mis derechos”, a la par se encargó de retirarlos de los corredores turísticos del centro histórico (Martínez, 2016).

Este tipo de políticas de invisibilización del trabajo infantil o su visibilización como un problema (Liebel, 2003), guardan semejanza con las políticas de control y criminalización del trabajo infantil callejero de hace 100 años (Alcubierre, 2018). Programas como MEXSTI o la Cruzada tienen como propósitos controlar, ordenar y condenar el trabajo infantil priorizando la imagen de las empresas o de las ciudades, en vez de garantizar las condiciones para un trabajo digno –acceso a seguridad social, salario remunerador, seguridad laboral, condiciones salubres, sin discriminación– y de ofrecer alternativas para resolver la situación de pobreza de las familias.

El trabajo infantil como fenómeno social y cultural se encuentra en los límites de lo socialmente aceptado y provechoso, y lo condenado y prohibido. Mientras tanto, niñas y niños han sido y son protagonistas activos de la economía, la vida social y cultural de la sociedad. Al restarle importancia a las propias voces de las niñas y los niños, se desvaloriza su papel activo y permanente como grupo social. Tratándose del trabajo infantil artesanal –como una de las variadas formas de trabajo infantil–, también se debe considerar como una actividad productiva con la cual la niñez contribuye al sostenimiento de sus familias y participa de los procesos creativos que implica su práctica artesanal. Las infancias artesanas aportan su imaginación, trabajo, experiencia, conocimientos y sensibilidad para la re-producción sociocultural de sus familias y de su entorno.

CAPÍTULO 2. EL CUERPO TEJIDO

ENTRE URDIMBRES Y TRAMAS

*Xjelav te anil xanavel
epal bonoletik xpixbat sbek'tal,
li batel osile chk'elvan te syol sat,
xcha'bi jnakelej te syol banamil vinajel.*

Sus pasos pasan aprisa,
colores infinitos cubren su cuerpo,
la eternidad mira en sus pupilas,
vigila el habitante del ombligo universal

RUPERTA BAUTISTA

Abordar las prácticas artesanales en las que participan niñas y niños implica pensar en las acciones que realizan sus cuerpos. Usualmente, el trabajo artesanal se asocia con lo que hacen las manos, por ejemplo, un par de manos que tejen, bordan, modelan el barro, tallan la madera o funden algún metal. Visualizamos el trabajo manual requerido para manipular, moldear, transformar y combinar materiales e instrumentos, tal como lo advierte Sennett, centrado “...en la estrecha conexión entre la mano y la cabeza” (Sennett, 2009, p. 21). Sin embargo, el cuerpo en su conjunto está comprometido con la experiencia artesanal, a través del diálogo sostenido entre unas prácticas concretas y el pensamiento, pues este se concentra en el descubrimiento y la solución de problemas, la búsqueda del perfeccionamiento y de la belleza, al expresarse a través de sus hábitos y ritmos de trabajo, las habilidades aprehendidas y la materialidad del objeto creado.

En este capítulo me propongo entender al centro de las prácticas artesanales: el cuerpo. Inicialmente presento su conceptualización y valoración desde Mesoamérica, así como los cambios que experimentó a partir de la colonización europea, que derivaron en el entretejido de elementos prehispánicos y europeos que actualizaron la concepción del cuerpo de los pueblos originarios de Los Altos de Chiapas. Posteriormente elaboro una revisión del estudio del cuerpo dentro de las ciencias sociales y de la integración del concepto cuerpo al análisis de la infancia, resultando en un eje fundamental para la comprensión de las experiencias, prácticas y relaciones de las niñas y los niños.

2.0 LUGAR DE INTERSECCIONES

Michel de Certeau explica que el cuerpo es “la zona opaca y la referencia invisible de la sociedad que lo especifica” (De Certeau & Vigarello, 1997, p. 12). Mediante el discurso, el cuerpo se articula por fragmentos y acciones que le dan forma como conjunto y símbolo de elementos ordenados y autorizados. La selección, codificación y organización de los fragmentos y acciones son correspondientes a marcos de referencia (reglas, rituales, modelos) que lo delimitan y definen como cuerpo representativo de un grupo o una sociedad determinada con una temporalidad específica, por eso “cada sociedad tiene su cuerpo” (De Certeau & Vigarello, 1997, p. 12).

Para las sociedades mesoamericanas, el cuerpo tenía un lugar privilegiado de relación y tensión con el universo, la naturaleza, los ancestros y los dioses. Mexicas y mayas definieron el cuerpo como un modelo a escala del universo, un espacio y centro de mediación entre el macrocosmos y el microcosmos (López-Austin, 2004; Arroyo, 2004; Cuéllar, 2010). El conjunto corporal como imagen cósmica simbolizaba “un espacio dividido en cuatro sectores más un punto central, rector de todo el sistema”, ese punto central y rector del organismo se ubicaba detrás del ombligo (López-Austin, 2004, p. 34).

El ombligo, como centro del cuerpo, era “concebido como punto de distribución de conductos hacia todo el resto del organismo” y como marca que “ligaba al individuo con el sitio de sus funciones sociales más importantes” al asociarse con la división sexual del trabajo, por ejemplo, las secundinas del niño recién nacido se enterraban en el campo de batalla y si era niña junto al fogón (López-Austin, 2004, p. 36).

En la práctica del tejido en telar de cintura podemos apreciar como el ombligo es el centro simbólico del proceso de creación-textil. Mientras que, los hilos son un símil del cordón umbilical por donde fluyen intensidades, fuerzas, movimientos y ritmos que son distribuidos desde la zona abdominal de la madre-tejedora. La ritualidad del proceso que “da vida” al objeto-sujeto textil enmarca la estrecha relación entre la tejedora, el telar y el textil (Arnold & Espejo, 2013; Agudelo & Pardo, 2004). El tejido en telar de cintura es una de las técnicas textiles más antiguas de las que se tenga registro; en el apartado de los *Primeros Memoriales* de los *Códices Matritenses*³⁶ puede apreciarse a la primera tejedora, la diosa *Xochiquétzal* (Flor Preciosa), quien

³⁶ Los *Códices Matritenses* comprenden los primeros manuscritos de la investigación etnográfica que encabezó Fray Bernardino de Sahagún y concluyó con la *Historia general de las cosas de la Nueva España* y el *Códice Florentino*, fueron creados entre 1558 y 1585. Los códices matritenses constan de cinco apartados, el primero de ellos corresponde a los *Primeros Memoriales*, conformado por pinturas y textos en náhuatl. En este apartado se describen a detalle las fiestas y celebraciones del calendario ritual de los mexicas (BDMx, 2010).

fue representada tejiendo con un telar de cintura atado a un árbol con flores que simbolizaba el *Tamoanchan*.³⁷ Xochiquétzal era la diosa mexicana de la tierra, la fertilidad, la sexualidad, el amor, la belleza y todas las artes (Ramírez, 2014a).

El corazón era considerado como “el centro del pensamiento”, las pasiones ocupaban el hígado, el goce corporal se situaba en los riñones y el enojo se concentraba en la vesícula biliar. Se entendía que el conjunto corporal se constituía por la relación armónica entre “la sustancia material y espiritual del hombre”. La sustancia espiritual cuyas propiedades eran: la intangibilidad, invisibilidad, ligereza, sutilidad, su origen divino e indestructibilidad, se distribuía por todo el cuerpo, pero su funcionamiento dependía de ciertos órganos como el corazón (López-Austin, 2004, pp. 33-34).

El maíz era otro referente del cuerpo humano. Alfredo López-Austin (2004) explica que, entre los mexicas, el recién nacido era comparado con la germinación y el crecimiento del maíz, si sus expectativas de vida no eran buenas se le comparaba con una mazorca marchita. En este sentido, el conjunto de corporeidades universo-humano-maíz se encontraba en correlación de escalas jerarquizadas, de lo macro a lo micro y a la inversa, ubicando en el centro al cuerpo humano. De esta manera, el micro universo del cuerpo humano se expandía hacia adentro, mientras que la expansión del macro universo sucedía hacia afuera (Cuéllar, 2010).

El cuerpo humano y sus partes también sirvieron de base para el lenguaje, entre los mayas, el uso de metáforas corporales era frecuente:

...el techo de una casa es “la cabeza de la casa”, el cáliz de una flor es su “ombligo”, los estambres y el pistilo son su “pene”; en sentido inverso, el globo ocular humano es la “semilla del ojo”, y los testículos son las “semillas del pene” (Navarrete, 1996, p. 224).

En el arte, el arquetipo era el cuerpo, cuyo profundo conocimiento quedó plasmado en pedestales, figurillas, esculturas, vasijas, punzones, códices, textiles y joyería. La topografía corporal, expresada y articulada por sus relaciones y tensiones con el cosmos, fue representada por los artistas mesoamericanos utilizando distintos materiales como piedra, barro, hueso, metales, piel, jade, obsidiana, entre otros. En ocasiones se representó entremezclada con animales, era

³⁷ *Tamoanchan* era considerado el hogar primordial de dioses y seres humanos, es anterior a Teotihuacán. Si bien de Teotihuacán es posible fijar su ubicación, no así de Tamoanchan, cuya existencia se remite únicamente a mitos y relatos. Miguel León-Portilla (2004) explica que los informantes de Fray Bernardino de Sahagún refirieron que de este lugar procedían los sabios que se establecieron en Teotihuacán. Que era un lugar de vida y abundancia en donde Quetzalcóatl llegó “...después de rescatar los huesos preciosos de antiguas generaciones para formar con ellos nuevos seres humanos. Con la sangre de su pene y la penitencia de otros dioses, iban a nacer los macehuales, merecidos por el sacrificio divino” (León-Portilla, 2004, p. 26). Los otros nombres de Tamoanchan son: *Xochitlalpan* (Tierra florida) y *Xochinquahuilitl onicac* (Donde se yergue el árbol con flores).

la “mezcla de dos naturalezas minuciosamente observadas y plenamente conocidas, mestizaje fantástico entre los hombres y los animales que celebraba teofanías y fuerzas divinas” (Arroyo, 2004, p. 13).

Es así como la corporalidad en Mesoamérica era entendida como el resultado de las relaciones dinámicas con la naturaleza, los antepasados, los astros, los animales compañeros y la milpa. Las corporalidades de la niñez y la vejez fueron ampliamente representadas como los extremos de la trayectoria de la vida (Arroyo, 2004), pues el individuo era comprendido como “un complejo mutable, en precario equilibrio, obligado a controlar y armonizar sus componentes... La naturaleza del individuo no era definitiva: se transformaba profundamente con los accidentes de la historia personal” (López-Austin, 2004, p. 36). La niñez tenía un lugar notable respecto al cuerpo entre las sociedades mesoamericanas, pues era comprendida como una etapa de transformación, una constante de la naturaleza mutable del cuerpo y un periodo clave dentro de su ciclo vital. Contrasta esta forma de entender la niñez respecto a su concepción moderna que se encargó de caracterizarla como una etapa del devenir adulto.

Con la invasión de colonizadores y evangelizadores europeos, el dominio colonial se expandió hacia los territorios y los cuerpos. El ejercicio de poder sobre los cuerpos invadidos se desplegó por distintos mecanismos: maltrato, humillación, marginación, discriminación y la configuración de un arquetipo de belleza centrada en la corporalidad blanca y barbada de los invasores (De Burgos, 2010). El cuerpo era considerado instrumento de pecado por lo que debía estar cubierto de pies a cabeza. La vestimenta se añadió como distintivo de las nuevas corporalidades: el indígena, el negro, el mestizo, el mulato, el criollo y el español. El traje, los zapatos y el sombrero eran marcadores sociales, ya que el usar calzado o no era un indicador que diferenciaba al español del indígena, los descalzos eran considerados de menor categoría (Bernand, 2009). De la corporalidad del individuo dependía su distinción, su rango social e incluso su calidad como ser humano. Aún en la actualidad, estas diferencias y jerarquías corporales continúan incidiendo como operadores de opresión, exclusión y desigualdad.

De esta manera podemos ir vislumbrando como el cuerpo es percibido como espacio y límite que incluye y excluye, que establece contactos con otros cuerpos, espacios y objetos a los que afecta y lo afectan;

...en el encuentro con otros cuerpos: o bien aumenta su potencia de vida, entre relaciones de alianza o composición con nuevas fuerzas, fuerzas afirmativas que se producen entre los cuerpos; o bien disminuye plenamente esta potencia, entra en relaciones de descomposición con fuerzas que lo debilitan o lo destruyen (Ospina, 2002, p. 5)

Pensar en el cuerpo como un espacio de apropiación, delimitación, recorrido y trazado significa establecer sus límites y sus fronteras como un territorio que se expresa en una geografía (Finol, 2014; Pera, 2012). El cuerpo-territorio, “como primero y último bastión de la identidad” (Segato, 2006, p. 131), es objeto de dominación, conquista, control, reproducción, marcación, desplazamiento, pero también, es un instrumento para luchar y resistir. El cuerpo-territorio es el primer espacio que habitamos, espacio simbólico que hospeda, alberga, conserva, expulsa, que es afectado y también afecta a otros cuerpos-territorios.

“Todos los vivíparos tienen su guarida, es la idea que no sería mío, sino yo mismo en persona” (Quignard en Petit, 2015, p. 52). Esta idea de Pascal Quignard del yo como guarida nos conduce a pensar en el lugar primigenio que es el cuerpo, como espacio simbólico que hospeda es cuerpo-hogar. El cuerpo es individual y social, se afecta íntima y socialmente, también es un lugar para anidar y para su encuentro con otros cuerpos con los que se tejen relaciones-redes, es un lugar para albergar esperanza, para recordar, para imaginar y para crear posibilidades.

2.1 (A)BORDAR EL CUERPO EN CIENCIAS SOCIALES

La ciencia moderna, incluido el campo de las ciencias sociales, se fundamentó en la base del método cartesiano cuyo modelo de interpretación dividió al cuerpo en sustancia pensante (*res cogitans*) y sustancia física (*res extensa*). Cada disciplina se encargó de abordar el estudio del cuerpo de manera fragmentaria y particular (Ayús & Eroza, 2007). El tratamiento dual del cuerpo llevó a algunas disciplinas, como la sociología, a abordar de forma implícita algunas dimensiones de la corporeidad humana como el lenguaje y la conciencia, pues si bien, el cuerpo no fue excluido por completo como objeto de estudio, fue una “presencia ausente” como “componente físico del control social” del cual ocuparse en el análisis sociológico (Shilling, 1993, p. 24). En los inicios de la sociología, al proclamarse como un campo disciplinar independiente y distinto de las ciencias naturales, se marcó una escisión que ubicó al cuerpo como un “fenómeno natural”. Para sociólogos como Durkheim, el cuerpo biológico se situaba en la esfera de lo natural al nacer, pues poseía características independientes de las influencias sociales; en el caso de Marx, necesariamente tuvo que incluir en su trabajo el componente de la corporeidad, al analizar la subordinación de los cuerpos de la clase trabajadora por la tecnología capitalista; mientras que Weber hizo referencias al cuerpo en sus escritos “sobre la racionalización del cuerpo dentro de la burocracia” (Shilling, 1993, p. 24-25).

Desde sus inicios, la antropología le dio un lugar privilegiado al cuerpo, siendo una de las disciplinas sociales que se interesó por entenderlo como fenómeno social y cultural. Se destaca la obra de Marcel Mauss, quien elabora una teoría de las técnicas y movimientos corporales en un estudio publicado originalmente en 1936. Mauss (1979) plantea que entre las diversas sociedades hay procedimientos concretos sobre el uso del cuerpo cuya especificidad atiende a formas tradicionales de movimientos, actitudes y gestos corporales que están condicionados por el contexto, la edad, el sexo y los procedimientos de transmisión y entrenamiento. Las técnicas y movimientos corporales son los usos del cuerpo socialmente transmitidos, compartidos y aprendidos por los integrantes de un grupo o sociedad determinada.

Mauss define *técnica* como “el acto eficaz tradicional... es necesario que sea tradicional y sea eficaz. No hay técnica ni transmisión mientras no haya tradición” (Mauss, 1979, p. 342). La eficacia de una técnica dependerá de que sea evaluada como una *imitación prestigiosa*, que consiste en un acto ordenado, autorizado y probado; la certeza de un acto bien realizado le brindará confianza y prestigio a la persona que lo realiza. Las formas de transmitir las técnicas son por educación y adiestramiento, por lo que la etapa fundamental para su aprendizaje es la infancia, ya que el dominio de toda técnica requiere de tiempo, orientación y evaluación. Las técnicas corporales como operaciones de moldeamiento social del cuerpo dan por resultado su distinción, modificación, clasificación y definición tanto social como biológicamente.

Mary Douglas (1973) elaboró una distinción entre “cuerpo físico” y “cuerpo social”. Para la antropóloga tanto la percepción como la expresión del cuerpo físico están altamente restringidas por la cultura y la presión social. Douglas sostiene que los miedos culturales se asocian con los miedos frente a los fluidos corporales, la aberración hacia la suciedad y la contaminación es un acto de temor hacia el desorden social, el riesgo y la incertidumbre. Los límites del cuerpo son considerados analogías del sistema social que clasifica, restringe y separa: “los orificios corporales parecen representar los puntos de entrada o salida de las unidades sociales, o bien la perfección corporal puede representar una teocracia ideal” (Douglas, 1973, p. 16-17).

Precisamente sobre esta condición fronteriza del cuerpo, Víctor Turner (1988) elaboró su tesis sobre la liminalidad a partir del trabajo de Arnold van Gennep sobre los ritos de paso.³⁸ Turner explica que, durante la fase liminal de los ritos de paso, la persona por su condición de liminalidad se encuentra en una posición y situación que escapa al sistema de clasificación del

³⁸ Los ritos de paso comprenden tres fases: separación (del individuo o del grupo de un punto anterior de la estructura social o un estado previo), la fase liminal o intermedia (sujeto ambiguo o pasajero), y la reincorporación o reagregación cuando se consuma el paso (Turner, 1988).

espacio cultural, se considera como “gente del umbral” o ambigua. “Los entes liminales no están ni en un sitio ni en otro; no se les puede situar en las posiciones asignadas y dispuestas por la ley, las costumbres, las convenciones y el ceremonial” (Turner, 1988, p. 102). Turner destaca que el cuerpo del período liminal es un “microcosmos en gestación”, es el cuerpo de la posibilidad para moldear a un nuevo ser (Ayús & Eroza, 2007, p. 9).

La influencia de la filosofía fenomenológica del siglo XX marcó un cambio importante en el estudio del cuerpo desde las ciencias sociales. El pensamiento de Maurice Merleau-Ponty (1993) es de los más influyentes en las reflexiones de varios autores sobre el cuerpo. El filósofo francés sostiene que “el cuerpo es la potencia de un cierto mundo” (Merleau-Ponty, 1993, p. 123), es el vínculo del sujeto con su contexto inmediato y revela simultáneamente tanto el mundo percibido como al sujeto perceptor. El cuerpo fenomenal es el cuerpo que coexiste desde dos puntos de vista, el cuerpo para el propio sujeto y el cuerpo para un otro que lo percibe como cuerpo, por tanto, “somos literalmente lo que los demás piensan de nosotros y lo que nuestro mundo es” (Merleau-Ponty, 1993, p. 123).

Merleau-Ponty plantea que el *esquema corpóreo* –la espacialidad del cuerpo– es el resultado de la toma de conciencia global de la postura del sujeto en un mundo intersensorial. El esquema corpóreo se constituye poco a poco durante la infancia a partir de la experiencia en distintas posturas, situaciones y relaciones del “ser-del-mundo”, por consiguiente, los límites del cuerpo se configuran por las constantes fluctuaciones entre dos dimensiones indisolubles: mundo natural y mundo cultural.

Siguiendo el diálogo sobre el cuerpo desde el contexto intelectual francés, las teorías de Bourdieu y Foucault también tuvieron una fuerte resonancia dentro de los estudios sobre el cuerpo. Pierre Bourdieu desarrolló el concepto de *habitus* que definió como un “sistema de disposiciones duraderas... [que es el] principio generador y de estructuración de prácticas y de representaciones que pueden ser objetivamente «regladas» y «regulares» sin ser en absoluto el producto de la obediencia a las reglas” (Bourdieu, 2012, p. 201). El proceso de incorporación del *habitus* se realiza a partir de las primeras enseñanzas del rito y del juego, su función es establecer una relación dialéctica entre el cuerpo y el espacio estructurado, de tal manera que “las estructuras elementales de la experiencia corporal coinciden con los principios de estructuración del espacio objetivo” (Bourdieu, 2012, p. 228).

Michel Foucault explica que el nacimiento de la biopolítica, como dinámica que ordena y regula la libertad de los individuos, coincide con la conformación del Estado moderno. Entre el siglo XVIII y XIX se instaura una microfísica del poder cuyo objetivo es mantener el orden

interno del cuerpo social. En este sentido, utiliza la metáfora del cuerpo para explicar cómo se instrumentalizan distintos mecanismos para hacer del cuerpo social un sistema de relaciones eficaz, organizado y con un rendimiento eficiente, cuyo modelo se inscribe dentro de la retícula de la economía liberal que invierte las relaciones sociales por las económicas. Desde esta óptica, las relaciones sociales se ajustan a la retícula de la economía de mercado, cuya forma ideal o modelo es la empresa. Tanto el enfoque ordoliberal alemán como el neoliberal norteamericano generalizaron la forma de la empresa dentro del cuerpo social:

Es necesario que la vida del individuo no se inscriba como individual dentro de un marco de gran empresa, que sería la compañía, o en última instancia, el Estado, sino que pueda inscribirse en el marco de una multiplicidad de empresas diversas encajadas unas en otras y entrelazadas. [...] es necesario que la vida misma del individuo –incluida la relación, por ejemplo, con su propiedad privada, su familia, su pareja, la relación con sus seguros, su jubilación– lo convierta en una suerte de empresa permanente y múltiple (Foucault, 2007, p. 277).

La generalización ilimitada de la forma del mercado implicó que toda forma de vida y de relación social sea interpretada en términos de la oferta y la demanda.

La teoría feminista ha realizado importantes aportaciones al estudio del cuerpo, pues es el cuerpo femenino una preocupación constante para su análisis, traducción y escritura, ya que “el género como proceso de configuración de prácticas sociales involucra directamente al cuerpo” (Esteban, 2013, p. 33). Judith Butler plantea que las diferencias sexuales de los cuerpos, es decir, la “materialidad del sexo” de alguna manera está delimitada y formada por prácticas discursivas; el “sexo” no sólo funciona como norma, también es el ideal que se manifiesta como una fuerza reguladora que produce, diferencia y controla los cuerpos. “Las normas reguladoras materializan el «sexo» y logran tal materialización en virtud de la reiteración forzada de esas normas” (Butler, 2002, p. 18). Sin embargo, las mismas inestabilidades del proceso abren posibilidades para rearticularse y cuestionar esa fuerza hegemónica de las normas reguladoras. Butler aclara que las normas reguladoras del “sexo” operan de manera performativa, es decir, son reiterativas, referenciales y mediante prácticas discursivas producen los efectos que nombran. Por ello, la materialidad de un cuerpo no puede entenderse sin esa norma reguladora que es el “sexo”, pues lo califica para toda la vida y le da viabilidad a lo que puede llegar a ser.

Donna Haraway argumenta que el cuerpo no es ni objeto ni recurso, es un actor-agente. El cuerpo como actor-agente es productor de significados y cuerpos, y se encuentra en relación dialéctica con el mundo que también es una entidad activa. Las fronteras que lo contienen provisionalmente se materializan mediante la interacción social, generan significados y cuerpos;

en ese sentido la provisionalidad del cuerpo lo constituye como “proyecto de frontera” (Haraway, 1995, p. 345).

Dentro de los nuevos enfoques sobre el cuerpo cabe destacar los aportes de Thomas Csordas desde la antropología psicológica, quien propone el concepto de *embodiment*³⁹ como “paradigma metodológico indeterminado” para estudiar el proceso de percepción encarnada o corporizada, a partir de la filosofía fenomenológica de Merleau-Ponty y de la teoría social de las prácticas de Bourdieu. La característica principal del paradigma del *embodiment* es el colapso de las dualidades mente-cuerpo, sujeto-objeto, estructura-práctica y signo-significado.

De acuerdo con Csordas, la corporalidad es la exterioridad del cuerpo, es la visualización concreta de la experiencia mediante la síntesis corporal de expresiones coordinadas que constituyen al cuerpo como “terreno existencial de la cultura... es el campo de la percepción y de la práctica” (Csordas, 1990, p. 35). La corporalidad consiste en la mediación entre la percepción y el conjunto de disposiciones incorporadas mediante las prácticas (*habitus*), es la manifestación de las relaciones recíprocas entre el cuerpo y el mundo. Csordas (2012) plantea que el análisis de la corporalidad como paradigma se desagrega en diez componentes clave: la forma corporal, el movimiento, la capacidad, la copresencia, la experiencia sensorial, la orientación, el género, el afecto, el metabolismo y la temporalidad.

El cuerpo como fenómeno inasible y escurridizo supera los enfoques reduccionistas que se sustentan en las dualidades cuerpo/mente y naturaleza/cultura (Shilling, 1993). De ahí el requerimiento del trasiego y la articulación de distintas disciplinas y artes para ampliar la mirada sobre el cuerpo y trascender las fronteras disciplinares, pues se precisa del abordaje del cuerpo en toda su complejidad para profundizar en su conceptualización y la diversidad de sus relaciones con la naturaleza, la sociedad, la cultura y la tecnología.

2.2 LA EXPERIENCIA DEL CUERPO

La *experiencia*, afirma Edward P. Thompson, es una categoría imperfecta. Para Thompson (1981), la experiencia es la manera en que los sujetos experimentan su propia realidad y, por tanto, se circunscriben a una respuesta mental y emocional. Las experiencias, que se realizan tanto en lo

³⁹ El significado de la palabra anglosajona *embodiment* se traduce como: “inversión o manifestación a través de un cuerpo físico; o presentación en o a través de una forma”. Dependiendo del contexto de uso, el sentido de la palabra *embodiment* puede ser: corporeidad, corporalidad, encarnación, personificación, corporeización, incorporación, corporalización, expresión, materialización, vivencia, plasticidad, representación, codificación, experiencia, constitución, plasmación, envoltura, realización, transposición, incorporabilidad, vida, transmutación, transcripción, incorporeidad (Collins, 2021). En teoría social del cuerpo, los significados que con mayor frecuencia expresa el término *embodiment* son: corporeidad, corporalidad, corporeización y encarnación.

individual como en lo colectivo, son la forma de experimentar situaciones y relaciones, ya sea por necesidad, interés o incluso contradicción, son recuperadas por los sujetos dentro del ámbito de la cultura y la conciencia.

Sin embargo, para Joan Scott (2001), la noción de experiencia de Thompson si bien recupera la dimensión del sentir, se aprecia como una dimensión reducida que excluye y unifica otras dimensiones. Desde esta perspectiva, la experiencia resulta un fenómeno unificador que excluye otras posiciones del sujeto como el género, la raza, la etnicidad o la sexualidad; aunque Scott no lo menciona, es necesario incluir la edad como posición dentro de la jerarquía de los sistemas de poder. Para la autora, la experiencia es un término inacabado, por lo que abre la puerta para adoptar distintas significaciones. En consecuencia, Scott propone comprender el carácter procesual de la experiencia y su complejo de operaciones, incluyendo las formas discursivas mediante las cuales se explica la experiencia individual y colectiva,⁴⁰ así como evidenciar las desigualdades de poder y de posición de los sujetos, en tanto condiciones de existencia. La experiencia es el proceso que explica la existencia de los sujetos, “...es la historia de un sujeto” (Scott, 2001, p. 66) y, por tanto, es un proceso asociado a la producción de conocimientos, subjetividades, identidades y agencias.

Pero además la experiencia es constitutiva del cuerpo, pues “su concreción reside en la síntesis corporal, los afectos y la kinestesia” (Csordas, 1990, p. 22). Silvia Citro (2010) precisa que la materialidad del cuerpo devela los significantes culturales que estructuran sus experiencias prácticas, estos significantes se organizan en matrices simbólicas que históricamente las constituyen y son culturalmente compartidas. Tal como ocurre con las *técnicas* de las prácticas textiles o de otros saberes-haceres artesanales, que constituyen un “conjunto de conocimientos y prácticas que se entienden en los ámbitos intelectual y corporal” de manera simultánea, que han sido “histórica y regionalmente construidos” y adquieren significados específicos en los contextos de sus comunidades de práctica (Arnold & Espejo, 2013, p. 28)

Pierre Bourdieu (2012) plantea que las oportunidades de ajuste de las prácticas se realizan en tanto un evento sea conocido a partir de una experiencia pasada, las oportunidades de éxito son aquellas en las que los agentes anteceden su proceder al menor cálculo:

la relación dialéctica entre una situación y un *habitus*, entendido como un sistema de disposiciones durables y transportables que, integrando todas las experiencias pasadas, funciona como

⁴⁰ “Los sujetos son constituidos discursivamente, la experiencia es un evento lingüístico (no ocurre fuera de significados establecidos), pero tampoco está confinada a un orden fijo de significado. Ya que el discurso es por definición compartido, la experiencia es tanto colectiva como individual” (Scott, 2001, p. 66), por tanto, es necesario situar y contextualizar el lenguaje que le da historicidad a los términos en los que se representa la experiencia.

una *matriz de percepciones, de apreciaciones y de acciones*, y hace posible el cumplimiento de tareas infinitamente diferenciadas, gracias a las transferencias analógicas de esquemas que permitan resolver los problemas de la misma forma y gracias a las correcciones incesantes de los resultados obtenidos, dialécticamente producidos por esos resultados (Bourdieu, 2012, p. 205).

A través del propio cuerpo, las experiencias más fundamentales y universales se instauran en esta relación dialéctica entre *habitus* y situación, pues son las experiencias corporales las que son evaluadas y modificadas socialmente. Lo incorporado deviene en disposición duradera al realizarse en y por el cuerpo y simbolizarlo.

Las prácticas artesanales, por ejemplo, garantizan un proceso de acumulación de experiencias de ensayo-error que fecundan el terreno del *habitus* de la artesana o artesano mediante el entrenamiento de su cuerpo. Esto le permite al artesano intuir los posibles resultados que obtendrá con ciertas herramientas y determinadas acciones sobre la materia, incluso lo habilita para trasladarse hacia otros dominios materiales no explorados antes, pues su imaginación también se nutre de la intuición lograda por su experiencia corporal.

Tim Ingold considera que el *hacer* es “...una modalidad del tejer[...] y el tejer es la encarnación de un movimiento rítmico” (Ingold, 2000, p. 346), puesto que la creación material del mundo se encuentra dentro de campos de fuerzas y flujos de intensidades generativas, en las que “el artefacto acopla a su hacedor en un patrón de actividad habilidosa” durante el proceso por el cual el objeto llega a existir (Ingold, 2000, p. 345). Materiales y hacedores comprenden un sistema de relaciones y afectaciones recíprocas, dentro del cual el cuerpo del hacedor-artesano se constituye como un cuerpo habilidoso cuya capacidad se estructura por la experiencia *del tejer* (del hacer). “La habilidad”, señala Ingold, no sólo es una cualidad de aplicación de fuerza, “implica cualidad de cuidado, juicios y destreza. Esto implica que sea lo que fuere que el practicante haga a las cosas, está basado en una participación perceptual, atenta *con* ellas, o, en otras palabras, aquello que mira y siente mientras trabaja” (Ingold, 2000, p. 347). Las experiencias del hacer del cuerpo se traducen en su materialidad corporal, al tiempo que producen la materialidad del mundo. Precisamente Sennett (2009) profundiza la perspectiva de Ingold (2000), al destacar que el compromiso, el ritmo, la constancia, la disciplina y la reflexión son claves en la experiencia práctica del artesanado, a través de la cual desarrolla su “conciencia material”.

Las infancias artesanas aprehenden a partir de sus experiencias a utilizar activamente su propio cuerpo durante acciones corporales e instrumentales con la materia, así como por sus relaciones con otros cuerpos, al incorporar conocimientos, prácticas y significados compartidos y construidos socio históricamente. Sus cuerpos se van forjando en el marco de una tradición,

como advirtiera Mauss (1979), y, en tanto se realiza su experiencia y participación en el mundo, también son hacedores de la materialidad del mundo y esa materialidad a la vez da forma a su corporalidad.

2.3 ENTRAMADOS DEL CUERPO INFANTIL

Así como el cuerpo fue una presencia ausente como objeto de estudio de las ciencias sociales, al menos inicialmente y durante una parte de su desarrollo, lo mismo ocurrió con la infancia. La historia del cuerpo y la infancia en el campo de las ciencias sociales guarda ciertos paralelismos hasta el momento de sus emergencias; sin embargo, una vez que entraron a escena, se les mantuvo por separado en el análisis social como si no tuviesen relación entre sí (Prout, 2000).

El estudio del cuerpo de la infancia quedó en manos de disciplinas especializadas encargadas de vigilar su salud y desarrollo: pediatría, psicología y pedagogía, principalmente. Cuya forma de conocimiento diferenciado clasificó los cuerpos infantiles por sus déficits: inadaptados, neuropáticos, hipersensibles, hiperactivos, distraídos... son cuerpos que deben ser intervenidos mediante un conjunto de prácticas y tecnologías para controlarlos y reformar su salud y desarrollo (Planella, 2006).

La “gestión social” de los cuerpos infantiles está relacionada con la estructura política, económica y cultural de las sociedades occidentales. Durante el Renacimiento, “el cuerpo de los niños se instituye, en el blanco principal de la acción reformadora y educativa de los humanistas” (Varela, 1991, p. 231). La infancia era percibida como un periodo de maduración individual distinta de la adultez, por lo que cobró importancia “el moldeamiento sistemático” de los cuerpos infantiles, que se concebían como “buenas semillas”, “dúctiles, maleables y fáciles de gobernar”, contrario a los cuerpos ya formados de los adultos (Varela, 1991, p. 231).

Al finalizar el Antiguo Régimen, con la entrada de la modernidad, el cuerpo adquiere valor en términos económicos y políticos como recurso de la riqueza de las naciones. El cuerpo infantil deja de percibirse como algo blando o tierno, en cambio, se le libera de todo aquello que impida su movimiento, fortalecimiento y moldeamiento por medio del ejercicio físico, lo que se buscaba era “el armónico desarrollo infantil” (Varela, 1991, p. 239). Nuevas prácticas y tecnologías se instituyeron para moldear y armonizar el cuerpo infantil, ordenadas bajo la mirada científicista: la educación física, la gimnasia, la ortopedia, la psicología infantil, la pediatría, la pedagogía y la puericultura conformaron un conjunto de disciplinas destinadas a conocer, regular, higienizar y mantener mentes y cuerpos sanos (Varela, 1991).

Procurar el sano desarrollo de la población infantil, incluyó la vigilancia y control de las formas específicas de socialización de la infancia, en especial, en las familias de clases populares. El objetivo era, por un lado, “erradicar y/o disminuir los altos niveles existentes de mortalidad infantil y, segundo, controlar las prácticas corporales que se daban dentro de las familias” (Planella, 2006, p. 157).

Con la escuela activa o escuela nueva se profundizó “la especificidad infantil” y se acentuó la distancia entre el mundo infantil y el adulto. La escuela activa surge en oposición a la escuela tradicional –impositiva y autoritaria– que privilegiaba la pasividad, la inmovilidad y el intelectualismo; en cambio, la propuesta pedagógica de la escuela activa procuraba la libertad y espontaneidad de niñas y niños mediante juegos y actividades sensoriales y motoras adecuadas para cada etapa de su desarrollo. Sin embargo, al centrar el desarrollo infantil únicamente en “su propia naturaleza”, lo separa de “la vida social, de la calle, de los conflictos y diversiones colectivas [y lo] introduce en un imaginario paradisiaco de corte eminentemente individualista” (Varela, 1991, p. 245).

Durante la primera mitad del siglo XX el cuerpo de la infancia era predominantemente entendido en términos biológicos, un cuerpo interpretado generalmente como pasivo, normalizado, disciplinado y determinado por los procesos sociales de su socialización, cuya capacidad de acción pasaba inadvertida o era invisible para los análisis de disciplinas como la sociología (Prout, 2000).

En la década de los ochenta del siglo pasado, con el cambio de paradigma orientado hacia el construccionismo social, la sociología se preocupó por definir a la infancia como una construcción discursiva independiente de su crecimiento biológico, la materialidad del cuerpo sólo es el límite de la posibilidad de su construcción (Prout, 2000). El cuerpo infantil se sigue entendiendo como resultado o producto de las construcciones discursivas en torno a la infancia y se omiten las relaciones entre cuerpo-naturaleza y cuerpo-sociedad (Shilling, 1993).

Chris Shilling propone en cambio entender “el cuerpo como un fenómeno biológico y social inacabado que se transforma, dentro de ciertos límites, como resultado de su entrada y participación en la sociedad” (Shilling, 1993, p. 12). El cuerpo es asumido y transformado a lo largo de la vida a través de procesos que son, simultáneamente, biológicos y sociales como resultado de los entornos sociales en los que actúa y las relaciones en las que participa, pero a fin de cuentas, el cuerpo es una entidad material, física y biológica que no puede ser dejada de lado, pues “contiene capacidades específicas que nos identifican como humanos” (Shilling, 1993, p. 12). El cuerpo, desde su materialidad, afecta y es afectado por sus relaciones en el mundo

social y, esto no resta importancia a los relatos que enmarcan las representaciones del cuerpo infantil, pues las formaciones discursivas influyen en la manera en que es percibido, entendido, significado y producido (Prout, 2000; Mayall, 2000).

En este mismo sentido, Shirley Prendergast (2000) plantea que la corporalidad –como proceso cultural– tiene un valor simbólico de mayor intensidad en momentos clave del ciclo vital, porque las formas corporales de los períodos de transición son moldeadas tanto por las disposiciones sociales como por las condiciones materiales, como cuando las niñas experimentan la menarquía. La vergüenza, el secreto y la nostalgia por un pasado infantil, no sólo se aprehenden culturalmente en la actitud, también se encarnan en la postura y el comportamiento corporal, se transmiten de manera discursiva y se vuelcan en la importancia y valoración simbólica de objetos y artefactos asociados con la menstruación.

Allison James (2000) enfatiza que los cambios corporales son marcadores sociales de la identidad infantil: la estatura, la talla, la apariencia y el género son aspectos que diferencian socialmente a los cuerpos infantiles.⁴¹ Incluso, niñas y niños los emplean de manera creativa como recursos para modificar su comportamiento corporal y en las interacciones que sostienen con sus pares y los adultos. De acuerdo con James, la manera en que la niñez comprende y experimenta el paso del tiempo en sus cuerpos ha sido poco atendida por la sociología; sin embargo, la insistente atención que existe sobre los cambios en sus cuerpos se encuentra presente en su vida cotidiana, especialmente en el hogar y la escuela, pues afectan y organizan tanto las prácticas de crianza de sus padres como sus relaciones sociales en el espacio escolar. Para James, los cuerpos infantiles son “símbolos únicos y potentes del paso del tiempo, en una variedad de escenarios” (James, 2000, p. 20).

En consecuencia, Alan Prout sugiere que el cuerpo infantil debe entenderse simultáneamente en términos de la cultura y la naturaleza, no como puramente social ni puramente biológico, sino como una entidad híbrida producto de ambos, situado en “la densa heterogeneidad en red que es la vida social” (Prout, 2000, p. 13). Prout recupera los principios de la teoría de la traducción o del actor-red de Latour (2007 [1991]) quien plantea que lo humano y lo no-humano coexisten en una red de relaciones, prácticas e instrumentos que pasan continuamente de lo local a lo global, y que justamente, son las disposiciones intermediarias, mediaciones o traducciones las que movilizan y extienden las redes de poder y flujos de fuerza. Para Latour no hay entidades

⁴¹ Cabe aclarar que el estudio realizado por James (2000) en una escuela primaria del Reino Unido, no incluye casos de la corporalidad de niñas y niños distintos al fenotipo occidental blanco, por lo que, de acuerdo con el contexto, otros aspectos corporales como la raza y la etnia tendrán mayor influencia como marcadores sociales en las experiencias de los cuerpos infantiles.

puramente naturales ni puramente sociales, sino entidades híbridas que se ensamblan y movilizan redes, creando espacios de negociación, combinación y compromiso.

Si se parte del reconocimiento de la infancia como construcción social y realidad relacional, y se considera a niñas y niños como actores sociales con capacidad de agencia relativa, sus cuerpos también deben ser tomados en cuenta para comprender como actúan, experimentan y configuran su vida social. Al ampliar la mirada sobre la infancia y el cuerpo, también se debe considerar el potencial de las niñas y los niños como creadores activos de la vida social y analizar “las variedades de trabajo material y simbólico realizado en y por los cuerpos de los niños” (Prout, 2000, p. 18).

2.4 CENTRO, MEDIDA E INSTRUMENTO

Al inicio de este capítulo se expuso la importancia del cuerpo para las sociedades mesoamericanas como centro de mediación entre el macro y el micro universo, como espacio dinámico de relación y tensión entre el cosmos, la naturaleza y las entidades anímicas, y como arquetipo del arte. Para los pueblos mayenses actuales asentados en la región de Los Altos de Chiapas –tsotsiles y tseltales–, la noción de cuerpo se entreteje de elementos de origen prehispánico y cristiano. El cuerpo humano es comprendido como la entidad donde reside la conciencia y la percepción del mundo durante la vigilia, alberga el corazón donde se asienta el *ch'ulel* y constituye la concreción material de la persona que está en contacto y relación directa con la sociedad (Page Pliego, 2014).

El *ch'ulel* es “lo otro del cuerpo... [que] anida en el corazón de la persona” (Pitarch, 1996, p. 32).⁴² Es lo sagrado, lo necesario para conservar la vida, lo que caracteriza individualmente a cada persona pues interviene en su temperamento, se vincula y cambia gradualmente con su edad, y es donde “residen la memoria, los sentimientos y las emociones, es responsable de los sueños y en él se origina el lenguaje” (Pitarch, 1996, p. 35).

El cuerpo es el único medio para “dar cumplimiento al mandato primordial” de adorar, mantener y alimentar a las deidades celestiales, pues la persona se encuentra permanentemente “en el umbral de la salud-enfermedad-muerte” (Page Pliego, 2014, p. 42). El cuerpo es el centro

⁴² En la etnografía de Pedro Pitarch (1996) sobre el *ch'ulel* cancuquero (gentilicio de San Juan Cancuc), explica que el *ch'ulel* se compone por un conjunto de tres clases de seres que se encuentran alojadas en el corazón. La primera entidad, un pájaro minúsculo (ya sea gallina, gallo, paloma o zanate) anida en el corazón de la persona y “no debe abandonar el corazón porque de lo contrario el cuerpo se dispone inmediatamente y en un brevísimo espacio de tiempo muere” (Pitarch, 1996, p. 33). La segunda entidad tiene el aspecto de una silueta del cuerpo de su portador, “sin carne ni huesos”, como una sombra que habita simultáneamente el corazón de la persona y el interior de las montañas de Cancuc. El tercer grupo de entidades habitan las cuatro montañas que delimitan el territorio de Cancuc y se vinculan con las edades “legítimas” de los cancuqueros (Pitarch, 1996, p. 37).

de la acción y “la entidad responsable del conjunto de la persona” ante la familia, la sociedad y las deidades (Page Pliego, 2014, p. 45); por lo que a través de las acciones del cuerpo –buenas o malas– realizadas en diferentes espacios, la persona es evaluada social, moral y espiritualmente y su *ch’ulel* recibirá protección o perjuicio. De hecho, si el *ch’ulel* se encuentra en peligro se manifiesta a través de sufrimiento corporal. Las expresiones y atributos corporales también permiten vislumbrar las cualidades físicas y morales que tendrá la persona, y de cierta manera, determinan los roles sociales, laborales y religiosos que desempeñará a lo largo de su vida.

Para los tsotsiles algunos atributos del carácter y la corporalidad de la persona como su aspecto, vitalidad y fuerza están vinculados desde el nacimiento a fenómenos naturales como las fases lunares, los eclipses, las posiciones de los astros, los días y las horas. Por ejemplo, ser fuerte, trabajador y longevo está relacionado con la fase de luna llena; en contraste, si se nace en fase de luna menguante será una persona débil, de huesos frágiles y envejecerá prematuramente. Para evitar posibles repercusiones sobre la salud, la vitalidad y el actuar de las personas por influencias naturales y/o sobrenaturales, la partera (*tsvokes ol’ol*) o el curandero (*j’ilol*) son los encargados de pedir protección y salud para el recién nacido mediante rituales, rezos y ofrendas a “Dios, los *Anjeletik*, la Madre Tierra, Vírgenes, Apóstoles y Santos” (Page Pliego, 2014, p. 41).

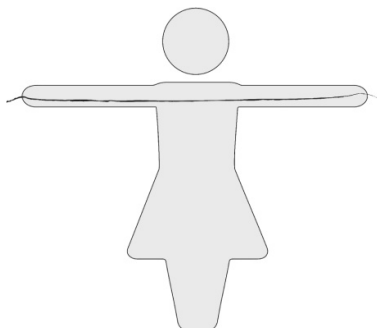
El conocimiento matemático tsotsil tiene como base el cuerpo y sus partes. Las medidas corporales primarias son los referentes de “relaciones de espacio, medición y cuantificación abstractos” en tres dimensiones: longitud, superficie y volumen (De León, 1998, p. 386). De hecho, Lourdes de León (1998) afirma que el sistema vigesimal maya tiene como base la relación con el cuerpo pues su unidad básica son veinte dedos, en tsotsil *vinik* significa tanto “veintena” como “hombre”.

Dentro de las actividades cotidianas que emplean con más frecuencia las unidades corporales se encuentran el cultivo, el comercio y el tejido. Por ejemplo, la distancia entre los brazos extendidos o brazada se emplea para calcular el día de trabajo en la milpa; en intercambios mercantiles locales el puño y el manojito son unidades que se emplean para calcular el volumen de algunos productos que se venden en pequeñas cantidades como semillas, flores, hierbas, carne, raíces y vainas. El tejido, como práctica eminentemente corporal, emplea con frecuencia las unidades del cuerpo, en especial las manos y los brazos sirven para calcular longitudes y superficies de materiales y textiles, así como para calcular el tiempo de trabajo.

El cuerpo es el centro, la medida y el primer instrumento de los saberes-haceres textiles. En Chamula, la primera técnica que aprenden las niñas tsotsiles es la del tejido trenzado y anudado con la que elaboran pulseras (*xchuk kobaletik*) para adornar sus cuerpos. Para calcular

la longitud de los hilos utilizan como unidad de medida el largo de sus brazos extendidos de extremo a extremo (Figura 2), una vez que se toma la medida, se le dan 2 o 3 vueltas al hilo dependiendo de la cantidad de colores a utilizar y el grado de complejidad del entrelazado.

Figura 2. Unidad de medida para el tejido de pulseras



Fuente: Elaboración propia

La pulsera más sencilla se realiza con dos vueltas de hilo y dos colores, cada tramo de hilo debe doblarse por la mitad, así por cada color se emplean 4 hilos para dar un total de 8 hilos que forman una pulsera de entrelazado simple (Figura 3).

Figura 3. Conteo y organización de los hilos para tejer pulseras



Fuente: Elaboración Lucía Jiménez (2021).

Una vez que se han medido y contado los hilos, se deben sujetar a la cintura de la aprendiz con otros hilos a manera de cinturón, de esta forma el conjunto de hilos se puede tensar con firmeza facilitando su trenzado y anudado, pues al aplicar cierto grado de fuerza para anudar los hilos quedan apretados sin llegar a romperse o separarse, dándole solidez al tejido.⁴³

La ubicación de los hilos a la altura de la cintura permite una mayor movilidad del resto del cuerpo, de hecho, se pueden tejer pulseras estando de pie, sentada o en movimiento; además visualmente posibilita el conteo de hilos e ir organizando la composición de manera armónica entre nudos, colores y formas. Una vez que la niña-tejedora alcanza la destreza y el dominio de esta técnica, se puede apreciar un movimiento ágil y rítmico de sus manos, estirar-trenzar-anudar, es un ritmo corporal que se materializa a través de los hilos y queda registrado en el ritmo de las formas y los contrastes de colores de cada tejido (Imagen 2). Ubicar los hilos en la región corporal de la cintura y el ombligo es práctico y simbólico.

⁴³ Esta técnica me la enseñó Celestina, una joven de 14 años que aprendió a tejer pulseras desde pequeña (Diario de campo, SCLC, 14 de julio de 2021).

Imagen 2. Patrones de diseño de pulseras tejidas



Nota: Izquierda, tejido de pulsera en proceso. Centro y derecha, pulseras elaboradas por Celestina (14 años). Fuente: Fotografías propias (2021).

Después de aprender a usar el cuerpo para tejer, se van incorporando más instrumentos y herramientas que complementan el ensamble corporal-tecnológico de los textiles como: husos, ruecas, ovilladores, lanzaderas, machetes, telares, prensadores y agujas. En esta “interacción socio-tecnológica entre lo corporal y lo material” se constituye el sentido identitario del artefacto y de su creadora o creador, a nivel individual y colectivo, al formar parte de una comunidad de práctica determinada (Arnold & Espejo, 2013, p. 28).

Las manos, los brazos, los ojos, la mente, el corazón y el ombligo entran en juego con los materiales durante el acto de creación del objeto artesanal, para establecer una relación íntima y dinámica entre el cuerpo y los materiales. Entendiendo por materiales todos los “recursos para la creación” incluyendo materias primas, instrumentos, sensaciones, percepciones y experiencias, “el material es el mundo en sí y la experiencia en él” (González-Meneses, 2006, p. 53). Los textiles son *con* quienes los crean, pues influyen en la experiencia y autopercepción de quienes los elaboran; el cuerpo se modifica durante la práctica textil encarnando con eficacia saberes tradicionales y ese sentido corporal se transfiere al objeto, quien crea *habita* al objeto desde el interior.

Los cuerpos de las infancias artesanas son cuerpos en formación, que se encuentran en el proceso de aprendizaje de un saber-hacer procedente de generaciones anteriores. Son cuerpos que exploran, sienten, cuestionan, afectan y son afectados, son cuerpos en donde fluye la experiencia y se inscribe y localiza la memoria colectiva. Son cuerpos que dejan huellas de su vida, su historia, su identidad, sus conocimientos, sus emociones y su imaginación en cada objeto artesanal que realizan; su trabajo y sus creaciones materiales como resultado de este, son los registros de su existencia y de su paso por el mundo. Como co-creadores de la vida social, material y cultural de su entorno, también su cuerpo es la evidencia simbólica y material de su relación con el mundo (Le Breton, 2002).

CAPÍTULO 3. UNA GRAMÁTICA TEXTIL

*Stsatsubtasbe yutsil slikeb kuxlejal.
Sjalbe yip poko' p'ijilal k'ejajtik te sjalob te'
jalomajeletik jchapanej kuxlejal.*
Forja cantos embellecidos desde el origen.
Teje secretos ancestrales
en el telar de tejedoras artesanas de la vida.
RUPERTA BAUTISTA

Tras la elaboración de un textil existe un complejo trasfondo sociocultural e histórico entramado en cada pieza. En el caso de los *munyecaetik* (muñecos de lana) –como objetos tridimensionales ensamblados estéticamente– son resultado de la operación de un conjunto de prácticas textiles: tejer, coser y bordar, que intervienen en el proceso de creación de estos *cuerpos textiles*. El artesanado que le *da vida* al cuerpo textil emplea una serie de recursos mentales, sensoriales, técnicos y tecnológicos que involucra un lenguaje especializado que incluye terminología, iconografía, métodos, técnicas, materiales, herramientas y movimientos corporales, cuyo aprendizaje suele iniciarse a temprana edad y se va incorporando por la experiencia prolongada en el trabajo artesanal.

En este capítulo se propone ahondar en las prácticas textiles asociadas a la elaboración de muñecos de lana para reconocer su importancia y el papel que desempeñan como actividades económicas de subsistencia y expresiones culturales, artísticas y estéticas, así como formas de ser-mirar-sentir-pensar-hacer en el mundo cuyo origen data de tiempos milenarios. Estas prácticas además de materializarse en objetos culturales constituyen un sistema de conocimientos corporalizados que operan como formas de expresión, relación y comunicación entre cuerpo-materia, corazón-mente, creatividad-técnica, imagen-forma y naturaleza-humanidad.

También, se plantea que las labores textiles artesanales son prácticas de densa significación y productoras de conocimientos, por lo que pueden implementarse como recurso metonímico para diseñar una matriz de análisis sociocultural que permita comprender, desde un enfoque relacional y situado, las experiencias de niñas y niños en su saber-hacer artesanal, así como sus creaciones (ver Figura 11). Como se verá, el punto de partida es el símbolo básico de la iconografía textil de Los Altos de Chiapas: *sat* (ojo, agujero, grano). Este símbolo se les enseña a las niñas tsotsiles en Chamula al inicio de su aprendizaje textil mediante la técnica del trenzado.

Asimismo, tomando como base los cuatro rumbos que comunica este símbolo, se propone en el epígrafe 3.4 un *telar metodológico* para estudiar las infancias artesanas desde cuatro

dimensiones de análisis, a saber: 1) el conjunto de conocimientos, sentidos, valores y disposiciones procedentes de las relaciones sociales de niñas y niños con diversos grupos, que aprehenden, incorporan y operan en sus prácticas, al capacitarlos como integrantes reconocidos de un grupo o de grupos con los que comparten bienes y prácticas que los identifican; 2) el repertorio de elementos, símbolos y relaciones imaginarias que despliegan creativamente niñas y niños a partir de sus experiencias, pensamientos y emociones; 3) las condiciones, relaciones e intercambios de índole mercantil que han incidido en la producción artesanal como la comercialización, el turismo y los consumos culturales; y 4) los marcos normativos que inciden en las acciones de las y los agentes mediante la intervención del Estado, a través de legislaciones que reestructuran hábitos de vida y de trabajo del artesanado.

3.0 LAS PRÁCTICAS TEXTILES: ESFERAS DE LO FEMENINO, LO ÍNTIMO Y LO COLECTIVO

Las prácticas textiles en su origen se asociaron con la mujer y lo femenino. La mujer, como reproductora de la vida, ha sido la responsable de su mantenimiento y cuidado a través de la crianza, la alimentación y la elaboración de textiles. Los primeros vestigios del hilado y tejido que se han encontrado datan del Paleolítico Superior (40-12 000 a.C.), periodo en el cual se hallan claras evidencias de entramados de fibras vegetales y el uso de tecnologías para hilar, tejer y suturar como agujas talladas y perforadas finamente en huesos de animales. Una de las primeras técnicas textiles fue el hilo trenzado utilizado para cuerdas y cordones (Ruiz de Haro, 2012).

En el caso de los vestigios mesoamericanos más antiguos, se han encontrado artefactos de hueso del Preclásico tardío en la zona arqueológica de Cuicuilco y de los siglos II-VII d. C. en Teotihuacán, que se pueden identificar con actividades artesanales domésticas para la confección de prendas de piel, algodón y otras fibras. Aunque Pincemin, Ortiz y Natarén (2013) sugieren en su artículo sobre textiles de los mayas prehispánicos que las agujas con ojal probablemente eran de origen español, ya que “tales herramientas no existían —sí existían agujas, pero sin ojal— en el mundo precolombino” (Pincemin, Ortiz & Natarén, 2013, p. 35); se ha encontrado evidencia de que los huesos largos de animales como el guajolote o las astas de venados, eran tallados finamente y se les perforaba un extremo para ser utilizados como agujas, si el extremo se rompía también podían emplearse como alfileres (Pérez & Valadez, 2009).

Durante la época prehispánica, en Mesoamérica, el tejido estaba vinculado directamente con la diosa de la Luna junto con la sexualidad, la menstruación, los partos, el periodo de lluvias y mareas, la germinación, la escritura y la guerra. En el origen del universo maya, los dioses creadores decidieron la existencia del mundo y de la humanidad al crear el Sol (*Itzamná*) y la Luna (*Ixchel*). Como hijos celestes de la creación eran poseedores de la sabiduría heredada por sus progenitores, y fueron colocados en el universo para ver y oír todo; eran los jueces universales que simbolizaban el tiempo y los ritmos cíclicos que permiten la reproducción de la vida. La Luna, en particular, “como cuerpo que nace, crece, se desarrolla, decrece y muere constantemente, se le asocia con la ley del devenir del tiempo” (Montoliu, 1984, p. 67; Nájera, 2004).

A la diosa Madre Luna⁴⁴ se le representó según sus distintas fases, atribuyéndole diferentes funciones y nombres. En su forma juvenil, correspondiente a la fase de Luna llena, era nombrada *Ixchel* (Señora Arcoíris) y se asociaba con la fertilidad y la fecundidad. La joven diosa lunar también era patrona de la medicina y la adivinación, se le ha identificado en códices y jeroglíficos con el prefijo *zac* (blanco) y la letra I. En algunas representaciones, en códices y figurillas de barro aparece junto a un conejo (Nájera, 2004).

María Montoliu (1984) detalla que la diosa lunar en su forma senil era nombrada *Ix Chebel Yax* (Primera Señora del Pincel), y simbolizaba el aspecto decadente de la Luna en su fase de Luna nueva. Es la primera dama del panteón maya, se le asocia con la creación de la escritura jeroglífica y haber pintado de colores las cosas del mundo. También se conoció como Gran Madre y Gran Artesana, se identifica con la letra O en códices y jeroglíficos (Figura 4) y con el prefijo *chac* (grande o rojo).

Figura 4. Diosa senil O (*Ix Chebel Yax*) tejiendo, códice Madrid 102c.



Fuente: Montoliu (1984, p. 66).

⁴⁴ *Jchulmetik* significa Luna, Madre y virgen María en tsotsil de Chamula. En la religión católica aún se le dice *Jchulmetik* tanto a la virgen María como a la Luna; pero en la religión evangélica está prohibido nombrar a la Luna de esta manera, pues se debe diferenciar a la virgen del astro lunar (L. Jiménez, comunicación personal, 17 de febrero de 2020).

Ix Chebel Yax fue representada tejiendo con telar de cintura o bien vertiendo agua en el mundo. Justamente, como deidad de las aguas terrestres se le asociaba con la regeneración vegetal y los cultivos. Como patrona del día *men* se le vincula al conocimiento y dominio de la medicina, la magia y la adivinación, además de ser la patrona de todas las artes y los oficios (Montoliu, 1984).

Esta relación entre arte y magia tiene que ver, más que con la estética del artefacto producido, con “el acto creativo mismo y los elementos mágicos que incluye... [pues] los objetos hermosos no son un fin en sí mismos sino un medio para comunicarse y convocar a los dioses, para ‘hacer sagradas las cosas’ y acumular sus poderes”, como sostiene Federico Navarrete (1996, p. 233-234). Ambos conceptos guardan relación en el lenguaje mismo, pues en maya yucateco la palabra *its’ atil* significa “arte, conocimiento, oficio o habilidad” y tiene la misma raíz que la palabra *ab its’* que designa a los magos y los brujos (Navarrete, 1996, p. 233). Mientras que, en el tsotsil –lengua mayense–, las palabras *jna’* (saber) y *snaik* (saber) utilizan la misma raíz que *oy kusi sna’* que significa “magia”.

Otro nombre que recibe la diosa lunar es el de *Ix Sacal Uob* (Tarántula Tejedora).⁴⁵ Montoliu enfatiza la relevancia de esta relación simbólica, no sólo porque “...la araña teje su tela y en un sentido metafórico entreteje o entrelaza los fenómenos de todos los planos cósmicos” (Montoliu, 1984, p. 69), sino porque *Ix Sacal Uob* probablemente sea el nombre que recibió como diosa inventora de la escritura, ya que *uob* también significa glifo, por lo que se podría interpretar como Entrelazadora de Glifos.

Como se puede advertir, el tejer no era una actividad menor entre los mayas, debido a que era una práctica asociada con el origen del mundo y de la vida, además de ser bastante apreciada para su organización social y económica. Los textiles eran recursos que aparte de ser utilizados para intercambios y pago de tributos, eran elementos que marcaban el rango social, el rol ritual, los logros militares entre los hombres y en las mujeres eran símbolo de prestigio, capacidad y destreza artística como enfatiza Julia Hendon: “las hijas de los nobles eran ordenadas por sus

⁴⁵ Para los sumerios, Uttu la diosa de los tejidos y del arte de tejer también se le relacionaba con las arañas, que eran consideradas donadoras de vida y además simbolizaban el destino, la fertilidad, la creación y la guerra. Como afirma Víctor Monserrat en su artículo sobre *Los artrópodos en la mitología, la ciencia y el arte en Mesopotamia*, la naturaleza creadora de la araña estaba frecuentemente vinculada con la “...construcción, destrucción y renovación del universo, de la tierra y las cosas que provoca el debido equilibrio en el cosmos” (Monserrat, 2012, p. 438). A pesar de las distancias geográficas y las diferencias entre sociedades mediterráneas y mesoamericanas, existen coincidencias en los atributos y símbolos asociados a las diosas creadoras y patronas del tejido.

padres a hilar, tejer, bordar y a apreciar y combinar los colores. [...] Ser ‘buena’ o ‘mala’ tejedora e hiladora eran categorías reconocidas de personas” (Hendon, 2011, p. 147).⁴⁶

Dada la necesidad y el interés por los tejidos, los gobiernos mesoamericanos intentaron controlar los productos del trabajo de las mujeres, esto significó que muchas de sus producciones fueran bajo demanda de los gobernantes; aunque el poder político reconocía “la posibilidad de que artesanos masculinos y femeninos pudieran disponer de sus propios productos” (Hendon, 2011, p. 147), de manera que las mujeres no pertenecientes a la élite podían vender sus textiles en los mercados. Hendon sugiere que la estructura social organizada por clases se intersecó con una estructura de prestigio resultado de la producción textil, así que las destrezas y capacidades desplegadas por las mujeres en las prácticas textiles también las legitimaba o excluía.

En la actualidad, entre las mujeres tsotsiles de Chamula aún se considera que quienes conocen y dominan las artes textiles poseen un don especial. La niña que tiene el don mostrará su destreza y dominio inicialmente en el tejido de pulseras, y casi inmediatamente después, dominará la técnica del telar de cintura con el que elaborará su primera prenda: el *tsekil* (falda), y posteriormente el *jerkail* (prenda para los hombres).

La capacidad extraordinaria para el arte y técnica del tejido también se despliega en otras artes y oficios, como es el caso de la abuela Maruch, tatarabuela de Lucía Jiménez: “...como a los cinco comenzó a tejer el *tsekil* y a hacer pulsera, luego como a los diez comenzó a bordar [...] Mi abuela es un gran ejemplo, aprendió a bordar, a hacer ollas, es curandera y es partera[...] es como si fuera un don de Dios, que le dieron así desde pequeña. Lo soñó que le dieron el don”.⁴⁷ De acuerdo con lo expresado por Lucía Jiménez, las habilidades sobresalientes que posee su abuela Maruch guardan correspondencia con el conocimiento y dominio de las artes y los oficios asociados con la diosa lunar: ser tejedora (*j’alnometik*), artesana (*p’as artesanaetik*), curandera (*j’ilol ants*) y partera (*tsvokes ol’ol*). La abuela Maruch posee el *ts’akal yich’ojtal*, es decir, tiene el “don

⁴⁶ Aunque existen textiles prehispánicos decorados con bordados, en especial de la zona del Altiplano Central (Hendón, 2011), entre las mujeres mayas la técnica decorativa que predominó durante siglos fue el brocado, que puede llegar a confundirse con el bordado. Esta técnica se realiza cuando el tejido está en el telar, ambas operaciones, brocado y tejido se realizan simultáneamente. El bordado, en cambio, se realiza cuando el tejido está terminado (Mastache, 1971; Puga, 2011; González Villareal, 2014; Rodríguez-Shadow, 2016). Morris y Karasik (2015) indican que la técnica del bordado de punto recto (*running stitch*) fue ampliamente utilizada por las mujeres zoques, tsotsiles y tseltales en el periodo posterior a la revolución mexicana. Los diseños tradicionales que aplicaban por medio del brocado se reprodujeron con esta nueva técnica cuya difusión ‘corrió’ junto con las migraciones internas de estas comunidades.

⁴⁷ L. Jiménez y X. López, comunicación personal, 9 de noviembre de 2021.

completo”, por lo cual es respetada y valorada por su familia y su comunidad. El don de Maruch le ha dado prestigio social pues es considerada una *mujer completa* y una persona dotada.⁴⁸

Poseer el *ts'akal yich'ojtal* entre tsotsiles de Chamula, se asemeja a tener *el mana*, ampliamente estudiado por Marcel Mauss (1979) como la fuerza espiritual, el atributo extraordinario y el poder mágico transmitido por una entidad espiritual —como relata Lucía Jiménez que su abuela Maruch recibió el don de parte de Dios durante un sueño—.⁴⁹ “El mana” le da un valor mágico y social a los individuos, su posición social está en relación directa con el mana que posee.

En Chamula, las mujeres que profesan la religión católica le rezan a Santa Rosa para dominar las herramientas del telar de cintura y ser *buenas tejedoras*. Cuando son menores de 15 años, las niñas deben ir acompañadas de sus madres para “pasar el rezo”, si son mayores de edad las mujeres le rezan solas. A Santa Rosa se le deben llevar velas blancas y rezarle devotamente esta oración:⁵⁰

Ts'koponik tij metik Santa Roxae

Rezo de Santa Rosa

Avuk'oluk abolajan ak'buntalel yoxibal
ta jalamt'ee yoo xu xi jalav

Por favor dame los tres tipos de madera
para poder tejer.

Avuk'oluk ak'buntalel yoxibal la tsutsobe

Por favor dame los tres hilos para poder
dominar bien el tejido.

Una vez que la tejedora aprende a dominar el tejido, elabora un *putse'kil* (rebozo) de lana hilada que ofrenda a Santa Rosa en agradecimiento por el favor recibido.

Podemos apreciar que las prácticas textiles han constituido la corporalidad de niñas y mujeres desde tiempos prehispánicos. De ello da cuenta el *Códice Mendoza*, donde se describe cómo las niñas de la sociedad mexicana eran instruidas por sus madres en las prácticas de hilado y tejido, mientras que los niños realizaban tareas agrícolas o militares bajo el entrenamiento de sus padres (Hendon, 2011). Además, como parte del ritual asociado al nacimiento de una niña, se les amarraban pequeños telares a sus cunas para que fueran buenas tejedoras (González Pérez, 2017). La entrega de instrumentos para el arte textil como husos, malacates y machetes a la niña

⁴⁸ La expresión “mujer completa” alude a la mujer que tiene el favor y la gracia de Dios, la Virgen y los Santos para hacer bien su trabajo —con inteligencia, habilidad y belleza—, y así cumplir con sus responsabilidades familiares, sociales, laborales y religiosas (De Orellana, 2004).

⁴⁹ Jaime Page Pliego (2014) afirma que entre tseltales de Oxchuc y Yajalón se considera que las personas reciben un don o regalo de Dios desde el nacimiento denominado *majtanil*. Los padres son quienes en sueños reciben ese regalo especial de parte de Dios mientras la mujer está embarazada, por lo que su obligación es conocer su significado y resguardarlo en secreto.

⁵⁰ L. Jiménez, comunicación personal, 4 de marzo de 2021.

recién nacida, simbolizaba las tareas más importantes que llevarían a cabo a lo largo de su vida (Ramírez, 2014a).

En trabajos más recientes sobre continuidades y cambios en la tradición de las prácticas textiles, como el de Damián González Pérez (2017) sobre mujeres tejedoras del sur de Oaxaca y el de Patricia Greenfield (2004) sobre dos generaciones de mujeres tejedoras de Zinacantán, destacan que a las niñas desde pequeñas se les daban telares miniatura para jugar, con el propósito de que fueran practicando las técnicas corporales propias del tejido, “...algunas veces hasta las niñas más pequeñas empiezan a practicar usando sus propios cuerpos en el tejido de juego” (Greenfield, 2004, pp. 42-43).⁵¹ Se aprecia que las prácticas textiles han operado como parte integral del proceso cultural de información social de los cuerpos de niñas y mujeres; a partir del cual se organizan, interiorizan y corporalizan los repertorios de sentidos, valores y disposiciones sociales como resultado de la experiencia, que se despliegan y se ajustan a otras prácticas y estructuras (Bourdieu, 1998, 2012; Csordas, 1990).

Con la colonización de los territorios amerindios, también se colonizó a la mujer que dejó de tener relevancia en la organización social, económica y política. Ante la mirada de los colonizadores españoles, el hilado y el tejido eran consideradas prácticas mundanas del orden doméstico, cuyo carácter ritual y mágico resultaba difícil de comprender para el ojo colonizador. Esta incomprensión operó con la imposición de nuevos valores y conceptos, así como con “el intento de cambiar las técnicas tradicionales” (Perezgrovas, 2004 [1990], p. 219). Para Julia Hendon esa “indiferencia o la oposición activa de los españoles hacia los sistemas simbólicos de los indígenas” (Hendon, 2011, p. 148), solo ilustra su incomprensión del significado profundo que se tramaba por medio de las prácticas textiles de las mujeres.

Es necesario indicar que con la colonización española se introdujo el ganado bovino a la cultura indígena,

[...]durante más de 400 años, las pastoras tzotziles han desarrollado todo un nuevo concepto de la ovinocultura con los mismísimos animales que los encomenderos y frailes españoles no pudieron mantener vivos hace unos siglos. Para lograr eso fue necesario efectuar lo que en aquella época debió ser una muy extraña manera de realizar la cría de ovejas: en los Altos de Chiapas, las mujeres cuidaron su rebaño de manera personal, consideraron a sus ovejas no como simples animales sino como almas, les pusieron nombres y las rodearon de un sentimiento mágico (Perezgrovas, 2004, p. 85).

⁵¹ A diferencia de Greenfield (2004), Damián González (2017) advierte que en años recientes esta costumbre se realiza cada vez con menos frecuencia por las comunidades zapotecas del sur de Oaxaca. El periodo entre ambas investigaciones es indicativo de cómo hasta hace algunos años, los rituales y costumbres en torno a las prácticas textiles guardaban semejanza entre comunidades distantes.

Con el ganado bovino se integra un nuevo material para hilar y tejer: la lana. La confección de prendas elaboradas con lana se volvió una prioridad para el abrigo de los miembros del clero que se establecieron en mesetas y tierras altas. El virrey de Mendoza fomentó la introducción de la oveja merina, por su fácil adaptación, calidad y rendimiento, durante su virreinato se crearon los primeros obrajes de lana y se confeccionaron las primeras prendas con este material. Los frailes y monjes jugaron un papel importante en esta incipiente economía colonial, ya que en las iglesias se encargaron de que los indígenas se interesaran por la crianza y explotación del ganado lanar (Lira & Muro, 1998).

Las mujeres indígenas continuaron realizando sus actividades textiles bajo la tutela religiosa, a la par que se encargaban de elaborar prendas para los santos y los miembros de la Iglesia, confeccionaron prendas particulares con las cuales se podía identificar su comunidad de origen e impedir que escaparan fácilmente de las autoridades españolas (Navarrete, 1996). En el caso de los tsotsiles, su vestimenta que originalmente se elaboraba con algodón se comenzó a realizar con tela de lana. Además del cambio en las materias primas, el diseño de la ropa cambió y, en parte, se asemejó a las prendas de los españoles peninsulares y los frailes dominicanos (Perezgrovas, 2004; Morris & Karasik, 2015).

Sirva este breve recorrido para dar cuenta de cómo a través de las prácticas textiles, las mujeres indígenas, *jalomajeletik jchapanej kuxlejal*,⁵² han desplegado sus memorias individuales y colectivas, así como sus formas de ser-mirar-sentir-pensar-hacer el mundo; de cómo el hilado, el tejido, el brocado, el costurado y el bordado han operado en tanto prácticas mediadoras y simbólicas entre la divinidad y la vida social, el orden cósmico y terrenal, así como las estructuras de poder. Los textiles son las expresiones sensibles y creativas de afectos, sentidos y conocimientos compartidos entre distintas comunidades de práctica, su principio se asocia con los orígenes de la creación del cosmos, la vida, el arte y el conocimiento.

3.1 TEJER, COSER Y BORDAR COMO PRÁCTICAS PARA LA MEMORIA Y LA REFLEXIÓN

A continuación, recupero un episodio que sirve para ejemplificar como las labores de aguja son prácticas sensibles que median las emociones, los recuerdos y los conocimientos compartidos colectivamente. Cuando Lucía Jiménez examinó un “animalito de lana” durante una de nuestras clases de tsotsil,⁵³ realizó una lectura del objeto en distintos niveles: la lectura de *primer nivel* fue

⁵² Tejedoras organizadoras de la vida.

⁵³ L. Jiménez, comunicación personal, 17 de marzo de 2020.

la del contacto inicial, esa primera impresión acerca de la apariencia del gato de lana (Imagen 3) se registró con la expresión: “se ve muy bonito”.

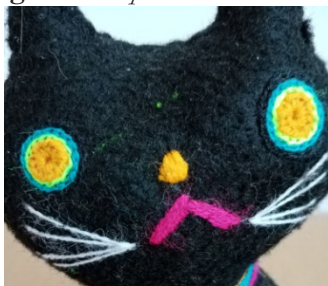
Imagen 3. Gato de lana



Fuente: fotografía propia (2020).

La lectura de *segundo nivel* sucedió al preguntarle por las costuras. Entonces lo observó minuciosamente parte por parte, tocó sus costuras y expresó: “la costura es la que hacemos”, y reafirmó: “Sí, es de Chamula... y también está el bordadito que está en sus ojitos,⁵⁴ también eso lo hacemos nosotros. Siempre utilizamos este hilo para hacer pulseras, todo tipo de cosas...”. Esta lectura más detallada, en la que intervinieron vista y tacto, le permitió identificar no sólo el tipo de bordado de los ojos sino además los cambios de color en los hilos, los cuales a primera vista provocan un efecto casi ‘hipnótico’ y no se logran distinguir, a menos que uno observe con cuidado esas distintas coloraciones y lo fino de las puntadas (Imagen 4).

Imagen 4. *Sat pasbil ta skarina luchom*



Fuente: fotografía propia (2020).

La lectura de *tercer nivel* ocurrió al preguntarle si era posible que una niña lo hubiese hecho, ya que se lo compré a una niña de doce años. Respondió que “por lo bien elaborado” tal vez lo había realizado una mujer adulta, aunque aclaró que las jóvenes de entre catorce y quince años ya deben hacer las artesanías tan bien como esa. Fue entonces cuando explicó que las niñas empiezan de muy pequeñas a ayudar en las tareas domésticas a sus madres, así van aprendiendo:

⁵⁴ Se trata del bordado de cadena, *skarina luchom*.

primero viendo, luego “hasta que [la niña] ya se para bien, pues ya puedes tocar”; sobre este aspecto se refería a que una vez que las niñas aprenden a ponerse de pie, las madres les permiten tocar los objetos utilizados en las labores domésticas, esto ocurre entre el primero y segundo año de vida. En este tercer nivel asoció la hechura del objeto textil con la edad de las manos creadoras y describió el proceso de aprendizaje doméstico de las niñas en Chamula.

El *cuarto nivel* de lectura se dio casi simultáneamente con el anterior. Lucía comenzó a recordar momentos de su niñez, como cuando su mamá la llevaba por leña: “...cuando mi mamá se iba por ejemplo a cortar la leña, nosotros estábamos sentados y después ya nos [la] preparaba y ya la traíamos...”, cuando hacía tortillas o preparaba el frijol “... lo que nos dejaba hacer mi mamá, haciendo las tortillas, así preparando el frijol... ayudando como estas... [las pulseras]⁵⁵ Sí, de estas aprendí de chiquita [a hacer] las pulseras igual...” (Imagen 5). Fue el momento en que recordó lo mucho que le había costado aprender a tejer pulseras y lo que sintió cuando “le salió bien”:

- ¿A poco? [sobre si aprendió de pequeña]

L: Sí, a los nueve años creo

- ¿Te enseñó tu mamá?

L: Sí me enseñó ella... ¡cómo me costó Dios mío!

- ¿En serio?

L: Sí me costó demasiado, cuando ya me salió, ¡me sentía muy feliz! [se notaba su voz emocionada].

Imagen 5. *Schuk kobal*



Fuente: fotografía propia (2020).

En este nivel de lectura, de mayor profundidad, el hilo del recuerdo se *hilvana* a la sensación de felicidad que quedó registrada en un evento importante de la infancia. Me remito al sentido metafórico del verbo “hilvanar” desde el lenguaje textil, que se refiere a unir provisionalmente con hilo las piezas de tela (RAE, 2021a); debido a que permite clarificar la forma como se entrelazan recuerdos temporalmente en este ejercicio de memoria y reflexión. Las *piezas* o *fragmentos* de emociones y eventos de la infancia quedan unidos provisionalmente en tanto se

⁵⁵ En tsotsil *schuk kobal* significa pulsera, en plural es *xchuk kobaletik*.

narra la experiencia vivida. La emoción expresada responde a un esquema de valores familiares y comunitarios, sobre *hacer bien* una pulsera tejida. El sentimiento de alegría ha sido modelado en la práctica a partir de las evaluaciones de quien instruye –sobre la aptitud mostrada para tejer y el cumplimiento de una expectativa cultural–, así como por la relevancia del reconocimiento social obtenido y su significación cultural. Sin duda, “...tejer implica un proceso intelectual complejo y sensible que ocupa un lugar predominante entre las labores domésticas” (Gil-Corredor, 2017, p. 66).

Las emociones, argumenta Martha Nussbaum, “comportan juicios relativos a cosas importantes, evaluaciones en las que, atribuyendo a un objeto externo relevancia para nuestro bienestar, reconocemos nuestra naturaleza necesitada e incompleta frente a porciones del mundo que no controlamos plenamente” (Nussbaum, 2008, p. 41). En este sentido la felicidad manifestada y recreada por la artesana/agente, es la respuesta expresiva a una combinación de evaluaciones que modelaron su proceso de aprendizaje del saber-tejer siendo niña. Por otro lado, de acuerdo con Tania Rodríguez Salazar, la emoción de alegría, como emoción de bienestar, estará anclada a “definiciones culturales que establecen lo que es bueno o malo, correcto o incorrecto, digno o indigno [...] La justificación de las emociones, y su aprobación como reacciones legítimas, depende de los marcos culturales” (Rodríguez Salazar, 2008, p. 155).⁵⁶

El recuerdo de la experiencia teje un relato del pasado que se comprende en tiempo presente. La memoria de las prácticas y las relaciones más cercanas de la infancia, en este caso de una hija con su madre, se moviliza al reflexionar sobre procesos actuales. Una pregunta desencadena un proceso reflexivo al cuestionarse cómo era antes, cómo es ahora, qué es lo que cambió, qué se mantiene, qué es nuevo, cómo aprendió; es un punto de fuga hacia la propia infancia con la que se entabla un diálogo interior, que a la vez se entrelaza con las convenciones culturales y las tradiciones.

El cuerpo de la artesana/agente es el centro de esta operación de activación de la memoria mediante la percepción táctil y visual del objeto textil. En este proceso de re-conocimiento, al experimentar las texturas con movimientos corporales, se re-crea el repertorio corporalizado de técnicas aprehendidas desde la infancia a partir de la propia experiencia, que se revela por su sensibilidad táctil y visual. Asimismo, se refuerzan los conocimientos culturalmente compartidos, además de los afectos sostenidos en una relación dialéctica con las propias materialidades.

⁵⁶ Rodríguez Salazar plantea que las emociones son “indicadores del nivel de apropiación de significados culturales” (Rodríguez Salazar, 2008, p. 149), de tal manera que se pueden distinguir por los objetos a los que se dirigen, la temporalidad y el tipo de evaluación positiva o negativa. Las emociones que tienen un claro carácter evaluativo son las emociones de bienestar (alegría y tristeza) y las emociones morales (orgullo, culpa y vergüenza).

Con el cuerpo en su conjunto se aprenden y comparten las labores de aguja, que no pueden ser explicadas sólo con palabras, pues es necesario entrar en contacto con lo textil, recorrer con las manos aquello que fue tejido, costurado o bordado para experimentar sus texturas y recordar cómo mover el cuerpo.⁵⁷

Esto lo pude constatar durante una conversación sostenida con un par de niñas que vendían animalitos y figuras de lana, en uno de los andadores turísticos del centro histórico de San Cristóbal. Al preguntarle a una de ellas si había elaborado una estrella con bordado de flor, al no encontrar palabras para darse a explicar, realizó el movimiento con sus manos para mostrarme cómo bordaba:

- ¿Estas ya la sabes hacer tú?

M: Sí

- ¿A poco?

M: Sí, sólo pintamos la flor y el hilo con aguja lo hacemos [indica con sus manos como van rellenando el dibujo con el hilo]

- ¡Ah! ¿Le dibujas lo que vas a hacer?

M: Sí

- ¿Y ya nomás le vas rellenando?

M: Ajá... como en esta, pintar no [señala un corazón con bordado rococó]

- ¿Aquí cómo le haces?

M: Sólo con la aguja le vamos haciendo así [indica con sus manos como enredan el hilo en la aguja], y le jalamos, y así va a quedar así.⁵⁸

El textil como espacio material y simbólico media los recuerdos, las relaciones, los conocimientos y significados compartidos corporal y culturalmente, por tanto, el textil es un lugar mnemónico. Esta idea de lugar mnemónico se recupera de los planteamientos de Halbwachs (2004 [1968]) y Bastide (2005) que consideran el espacio como análogo a la memoria colectiva. En la materialidad del espacio se traman los recuerdos, de ahí su importancia “como lugar donde se ensanchan los recuerdos para poder conservarse[...] y emerger de las profundidades de la memoria colectiva” (Bastide, 2005, pp. 138-139).

En ese sentido, mediante el contacto sensible con el objeto textil se activa la memoria como proceso selectivo y se *costuran* fragmentos de recuerdos-olvidos formando un tejido

⁵⁷ La asociación española para enfermos con Alzheimer, “Música para Despertar”, utiliza el potencial de las prácticas textiles en combinación con la música como práctica terapéutica. En el video “Cosiendo hilos mentales a los 100 años” (Música para Despertar, 2014), se muestra cómo una mujer centenaria con demencia senil avanzada, al entrar en contacto con la música y un paño de tela comienza a mover sus manos simbolizando que cose. En la descripción del video se detalla: “Era muy complicado comunicarse con ella y poder manejar su nerviosismo a través de la palabra, ya que el lenguaje verbal se encontraba muy deteriorado. En su mente y en su presente, sigue haciendo lo que ha hecho toda la vida: coser.” Recuperado de https://youtu.be/JrI7avi_pVY

⁵⁸ Marta (12 años), comunicación personal, 4 de octubre de 2019.

actualizado que reafirma la existencia de la artesana/agente y su pertenencia a una comunidad. Con el objeto existen simultáneamente un yo y un nosotros, el recordar que *la costura es la que hacemos... también eso lo hacemos nosotros*, es la afirmación de un saber-hacer concreto, apropiado y compartido a través del trabajo colectivo.

Tania Pérez-Bustos encuentra en las labores de aguja las formas de escritura de una gramática compleja que se han usado para narrar historias, documentar conflictos, construir memoria e incluso transmitir mensajes de guerra; la antropóloga feminista afirma que son “formas de escritura, en el sentido de formas de inscripción que registran lo que pensamos y sentimos” (Pérez-Bustos, 2019, p. 4). Asimismo, Roger Chartier hace notar que los quehaceres textiles de las mujeres en Europa durante los siglos XV y XVI posibilitaron la apropiación del “...poder de la escritura y franquear los límites impuestos por los modelos dominantes [...] La aguja fue, muchas veces, una pluma; y el bordado o la tapicería, la escuela o el soporte de la escritura femenina” (Chartier, 2005, p. 119).

En la actualidad las labores textiles continúan siendo saberes-haceres que entretejen “... dimensiones cotidianas, objetivas, contextuales, íntimas, materiales y colectivas” (Pérez-Bustos, 2019, p. 4). Son formas creativas para la expresión, la reflexión y la memoria, en tanto que prácticas corporales también integran el proceso de información social del cuerpo pues son productoras y organizadoras de un sistema de conocimientos y sentidos tales como: el sentido de la percepción, el sentido práctico, el sentido estético, el sentido del compromiso, el sentido de lo bien hecho y el sentido identitario.

3.2 EL LENGUAJE FLEXIBLE Y PROFUNDO DEL TEXTIL

Antes del texto existió el tejido. La raíz de la palabra “texto” proviene del latín *textus*, “trama o tejido”, que pertenece a la familia etimológica del verbo *texere*, “tejer, entrelazar, trenzar, entrecruzar” (RAE, 2021b; Barriga Puente, 2011). La metáfora del tejido permite aclarar la idea de cómo se estructuran y organizan las palabras en el discurso escrito, las letras se hilan en sílabas que tejen palabras, las palabras se entrelazan para hilvanar pensamientos, sentimientos, emociones y representaciones del mundo que se sintetizan de formas diversas. Tanto en los textos como en los textiles, “la forma en que se conjugan urdimbre y trama determina en última instancia la *textura* del tejido” (Barriga Puente, 2011, p. 2). Por eso como afirmaba Eduardo Galeano (2001): “quien escribe, teje...”

José Miguel Lorenzo Arribas expone que en la iconografía de la Anunciación, a partir del siglo XIV aparece como un elemento fijo el libro que sostiene la Virgen en su mano, cuando es visitada por el arcángel Gabriel en su alcoba; sin embargo, antes de que la lectura se extendiera como costumbre entre las mujeres nobles, María era representada tejiendo “en consonancia con el apócrifo Protoevangelio de Santiago, que sitúa a la Virgen trabajando la **púrpura para el velo del Templo**” (Lorenzo Arribas, 2008). Según el autor, es en ese momento de confluencia entre iconografía y etimología que el sentido de *textus* o *textum* pasa de tejido a texto.

De acuerdo con Irene Vicente, el campo léxico de los tejidos es rico y variado “por ser muy susceptible al cambio, a la creación léxica y al préstamo” (Vicente, 2009, p. 509). El léxico textil es flexible y poroso como su materialidad que provoca a la sensibilidad del cuerpo con sus texturas. La escritura que dialoga con el lenguaje del textil involucra emoción y razón acompañadas.

Tania Pérez-Bustos (2019) reivindica la potencia del quehacer textil artesanal para la investigación etnográfica, pues encuentra que la investigación social orientada a comprender los oficios textiles es productora de conocimientos y de metáforas que se entretajan con espacios de costura, sensibilidades activadas y socialidades que se profundizan con la escucha de las voces y de las manos que bordan. Para realizar una lectura comprensiva de los “documentos textiles”, plantea que es necesario aprender a producirlos, pues sólo a través de la práctica encarnada se pueden comprender mejor las disposiciones corporales de las labores de aguja. Advierte que la etnografía “...se hace con, en y desde ese hacer textil, llega a ser en ese hacer material” (Pérez-Bustos, 2019, p. 3), pues deviene de reunir, ordenar y entrelazar fragmentos de aprendizajes.

El empleo de metáforas textiles dentro de la investigación social ha sido un recurso socorrido para explicar conceptos complejos como el de “cultura”. Clifford Geertz utilizó la metáfora de la *urdimbre* para definir este concepto:

Cultura es la urdimbre de significaciones atendiendo a las cuales los seres humanos interpretan su experiencia y orientan su acción; estructura social es la forma que toma esa acción, la red existente de relaciones humanas. De manera que cultura y estructura social no son sino diferentes abstracciones de los mismos fenómenos (Geertz, 2003, p. 133).

La *faz de urdimbre* es el conjunto de hilos que se colocan en sentido longitudinal al telar y se forman en paralelo. Del largo de la urdimbre será el largo de la tela; por tanto, de los hilos de la urdimbre dependerá la organización de la estructura textil (Arnold & Espejo, 2019). En este sentido, la idea de cultura como urdimbre, le brinda el carácter de orientación y profundidad,

pues estos hilos son los que organizan y estructuran los sentidos de la vida social, individual y colectiva.

Belinda Bozzoli emplea la metáfora de la *colcha de retazos* (*patchwork quilt*) para referirse a los patriarcados en Sudáfrica. Con esta imagen textil, explica que en Sudáfrica no existe una sola estructura patriarcal, sino varias: “es una colcha de retazos de diversas formas de patriarcado que se mantienen, se modifican e incluso se forman según el carácter interno del sistema” (Bozzoli, 1983, p. 149). Son el resultado de diversos procesos no uniformes como la penetración del capital mercantil, la proletarización, la campenización, la dominación del capital minero, la lucha de clases y la desigual división del trabajo por género, etnia, raza y edad. La variedad de formas de relaciones de dominación patriarcales implica, en consecuencia, diferentes sistemas de subordinación femenina.

Tim Ingold (2018) ocupa la metáfora del *nudo* y la *malla* para explicar el principio de coherencia y de unión de todo lo existente en el mundo: seres y cosas. De acuerdo con este principio, la vida es un “anudado de líneas” que se entrelazan constituyendo una malla. Nudos, líneas y mallas son metáforas de lo moldeable, que se oponen a la rigidez de la metáfora del mundo construido, cuyos límites ya están definidos y no pueden afectarse. En ese sentido, las líneas son fuerzas maleables y friccionales que se anudan y desanudan mediante la interacción y la correspondencia, emergen y se moldean mutuamente, crean espacios de unión y potencian la capacidad de agencia. Ingold argumenta que practicante y agente son sinónimos, debido a que la habilidad del practicante moldea, procede y teje sobre las fuerzas y líneas de flujos de los materiales que componen el mundo de la vida; su habilidad radica en “la capacidad para encontrar el grano del devenir del mundo y seguir su curso al tiempo que lo adapta a su propósito evolutivo” (Ingold, 2010, p. 92).

Estas tres metáforas se hilan, costuran y tejen desde el lenguaje de los textiles y dan cuenta de cómo el hacer textil “...responde a una gramática tan compleja como la del lenguaje binario” (Pérez-Bustos, 2019, p. 4). El lenguaje de los textiles combina el uso de términos específicos para designar técnicas, tecnologías y materiales. Como sistema de significaciones, saberes-haceres y estéticas, al ir cobrando forma se entreteje con otros lenguajes para profundizar su aprendizaje y comunicar sentidos individuales y colectivos.

3.3 GRAMÁTICA TEXTIL: UNA PROPUESTA TEÓRICO-METODOLÓGICA

Planteo que la *gramática textil* puede emplearse como recurso metonímico para diseñar una matriz de análisis, con un enfoque relacional y situado para el estudio del artesanado infantil. Antes de preparar el *telar metodológico* que servirá como marco interpretativo, considero necesario recuperar cuatro ideas que permitirán ir esbozando la propuesta teórico-metodológica de este estudio.

En primer lugar, como ya se expuso anteriormente, las prácticas textiles son re-productoras y organizadoras de sistemas de conocimientos y significaciones que constituyen la corporalidad de sus practicantes. Son diálogos con las convenciones culturales y las tradiciones que activan la memoria individual y colectiva, como una especie de diarios íntimos de sentimientos, sensibilidades y reflexiones.

En segundo lugar, considero que el cuerpo es el eje y el centro material y simbólico que media entre otros cuerpos, materialidades, fuerzas e intensidades. Como se revisó en el capítulo 2, desde el periodo prehispánico el cuerpo era concebido como el centro de mediación y relación entre el universo, la naturaleza y las entidades anímicas. En la actualidad, tsotsiles y tseltales han resignificado esta noción de cuerpo al entretejer elementos de origen cristiano y entender el cuerpo como la morada transitoria de la persona que alberga su *ch'ulel*, la percepción y la conciencia, así como el medio para la acción, el contacto y la relación con la familia, la sociedad y el mundo (López-Austin, 2004; Page Pliego, 2014).

Las demarcaciones de carácter social, cultural y físico en y desde el cuerpo, lo constituyen al mismo tiempo como espacio y límite por donde fluye la experiencia (Csordas, 1990; Finol, 2014). Gilles Deleuze y Félix Guattari recuperan de la filosofía spinozista el concepto de cuerpo en tanto su poder de afectar y ser afectado, es por medio de la interacción con otros cuerpos que actualiza, condiciona y aumenta o disminuye su potencia de afección. Las acciones e interacciones entre los cuerpos actualizan su estado en la vivencia, por eso “incluso no vivas, o mejor no orgánicas, las cosas tienen una vivencia, porque son percepciones y afecciones” (Deleuze & Guattari, 1993, p. 155). En este sentido, ambos filósofos consideran que la obra de arte es la única cosa del mundo que se conserva como “...un bloque de sensaciones, es decir, un compuesto de perceptos y de afectos” (Deleuze & Guattari, 1993, p. 164).

Al plantear la centralidad del cuerpo en las prácticas textiles, podemos reconocer estas mediaciones e interacciones entre los materiales y los cuerpos de sus practicantes. Hay en ese ejercicio dialéctico, intercambios y comunicación tanto del material como de quien lo modifica, lo transforma, lo añade para crear nuevas formas, su creadora o creador le da un cuerpo: un cuerpo

textil. De hecho, Denise Arnold y Elvira Espejo (2013) explican que los textiles son percibidos por poblaciones andinas como seres tridimensionales en elaboración. La concepción del textil como sujeto-objeto parte de la relación entre ciclos vitales del textil y de los humanos, así como de la relación de la herencia cultural por el espíritu que los habita y de su nexos con el territorio; en consecuencia, proponen el concepto de *cuerpo-textil*. Asimismo, en la cosmovisión maya, los textiles adquieren y tienen vida “porque todos los materiales utilizados para su elaboración también tienen vida, pues son obtenidos de la naturaleza”; por lo tanto, al textil “se le habla, se le cuida, se le respeta, no se le maltrata porque tiene vida” (Ajú Patal & López Ixcoy, 2016, pp. 109 y 112), posee valor simbólico, material y sentimental como resultado de un profundo diálogo con quien lo elabora. De esta manera el cuerpo-textil se hila con la vida de la artesana o artesano que lo crea o “engendra”.

Siguiendo esta idea, el cuerpo biológica y socialmente inacabado, se va moldeando con, en y desde las prácticas textiles, puesto que desde su materialidad afecta y es afectado en ese vaivén o ritmo que implica la labor textil (Shilling, 1993; Ingold, 2010). En consecuencia, las labores de aguja se corporalizan en sus practicantes (Pérez-Bustos, 2019). Los *cuerpos-infantiles* de niñas y niños que se dedican a la labor artesanal son cuerpos que se viven en experiencia, se relacionan inter-generacionalmente, se expresan, tienen el poder de afectar y ser afectados por medio de sus acciones e interacciones y son creadores de otros cuerpos: los cuerpos-textiles. Su corporalidad es resultado de su experiencia, percepción, sensibilidad, subjetividad y de disposiciones culturalmente organizadas (Mayall, 2000; Prendergast, 2000; Planella, 2006). Por consiguiente, el *cuerpo-infantil* corresponde a la dimensión existencial, subjetiva y relacional del ser niña y el ser niño (*sbektal tseb - sbektal kerem*), situado socioculturalmente en un espacio-tiempo determinado.

En tercer lugar, planteo que las experiencias corporales, las interacciones y relaciones entre cuerpos, materialidades y fuerzas necesariamente requieren de un espacio donde se realizan movimientos, orientaciones y comunicaciones. Como precisa Setha Low (2003), se trata de “... el espacio encarnado, [como] el lugar donde la experiencia y la conciencia humanas adquieren una forma material y espacial” (Low, 2003, p. 10). José Enrique Finol (2014) considera que el espacio como estructura de semiotización es objeto de operaciones de contacto (acercamientos, proximidades, intercambios, encuentros), de separación (sus demarcaciones son arbitrarias-culturales y/o físicas-naturales) y de transición (tránsitos y desplazamientos), cuyo resultado es la creación de lugares. Por tanto, considero que los espacios también son objeto de afectaciones y percepciones que a su vez afectan a los cuerpos que se mueven, orientan y comunican en

ellos, ya que son puntos de encuentro, relación e intercambio. En consecuencia, los espacios de las experiencias corporales de niñas y niños son espacios dinámicos de vivencias y, por ende, también (se) actualizan, condicionan y aumentan o disminuyen su poder de afección a partir de las interacciones realizadas en ellos, sus funciones son como las de un cuerpo: un *cuerpo-lugar*.

Por último, las prácticas textiles como saberes-haceres de densa significación **son** formas culturales de expresión artística, individual y colectiva, configuraciones de amplios repertorios de términos especializados y sistematizados, así como designaciones o inscripciones de las estructuras, las tecnologías, las técnicas y los materiales del universo textil. Además, el léxico textil se entreteje con otros sistemas léxicos, con lo cual profundiza su sentido individual, colectivo y simbólico, como es el caso del lenguaje de los textiles mayas, pues de acuerdo con Celia Ajú Patal y Candelaria López Ixcoy:

Los tejidos de los mayas reflejan la diversidad y complejidad de toda una gama de lenguajes profundos –tanto individuales como colectivos, tangibles e intangibles–; asimismo, lo que hay en lo más hondo de la persona que los elabora, pues tiene el conocimiento, la experiencia y la dedicación para su elaboración, que luego entrega a quien los utiliza (Ajú Patal & López Ixcoy, 2016, pp. 111-112).

Si los textiles son representaciones de lenguajes profundos y repertorios de prácticas corporalizadas, requieren de organización, estructuración, jerarquización y sistematización. Por lo tanto, habrá ciertas regularidades que propicien su aprendizaje y, por ende, operen como lugares de conocimiento, memoria e identidad (Arnold & Espejo, 2013; Solis Bautista, 2020).

Puesto que el lenguaje es un sistema de comunicación cuya estructura jerarquizada de signos se guía por la gramática, que es “...el conjunto de regularidades que rigen la estructura de las frases [y] suministra reglas generales de combinación para construir una frase” (Comrie, 2001, p. 377). Por consiguiente, planteo la hipótesis de que los textiles entendidos como formas de inscripción comunican sistemas complejos de conocimiento y sentidos que responden a una *gramática textil*, que consiste en el conjunto de regularidades que los constituyen y, además, se aprende y corporaliza en quienes los elaboran a partir de sus experiencias en los saberes-haceres textiles.

La gramática textil incluye, además de palabras, movimientos corporales, estructuras textiles y sensibilidades afectadas por la proximidad y contacto con los materiales, estas afectaciones también ordenan, organizan y preparan al cuerpo para entender el mundo y la vida desde la práctica textil. A continuación, presentamos dos ejemplos de cómo la gramática textil se extiende y afecta otras formas sensibles y expresivas como la poesía y el dibujo.

Xojobal jalob te'

Xkevevet k'ok xtil
ochel te yut te'etik
Li k'ok'e stsajubaj yu'un li vitsetike,
xpukbatel te sp'eje vits.

Sjal stsatsal k'ejoj
te xch'ut balamil.
Setel k'anal tsanal tal te yut yon'ton.
Stsatsal chauk ochemtal te be ch'ich,
syol k'ok xchap sba tal te stakopal.
Sjal snionta xchi'uk yol sk'ob
li keb ch-ech' te vinajele.
Ruperta Bautista (2013, pp. 14-15).

Telar luminoso

Lluvia de fuego enramándose
al oído de los árboles.
Las llamas se hilan en los cerros color púrpuro,
se extienden sus arterias.

Teje canto fuerte
en el estómago de la tierra.
Estrella circular encendida en su corazón.
En las venas se incrusta el telar del trueno,
entidad del fuego se forja en su cuerpo.
Con sus dedos hila y teje
la luz que cruza el cielo.

El poema de Ruperta Bautista (2013), *Xojobal jalob te' (Telar luminoso)* se ha escrito y se siente desde la mirada de la tejedora ¿Cómo entender ese juego de fuerzas e intensidades vitales sino es desde quien aprendió a tejer en telar de cintura? El uso de la metáfora textil le da forma al poema y sirve para expresar como las fuerzas de la naturaleza se encuentran entreteladas.

Los dibujos mostrados en la Imagen 6, son resultado de una de las actividades del taller que se realizó con niñas y niños que laboran en el mercado de artesanías de Santo Domingo, en San Cristóbal de Las Casas (ver Anexo 3). Fueron realizados por Zabdi, una niña que elabora corazones de fieltro y lana, animales de barro y estaba aprendiendo a bordar en el tiempo en que se realizaron estas actividades. Ella relató que sus familiares la llevaban al mercado desde bebé, pues la principal fuente de ingresos familiar es la venta de artesanías

Imagen 6. Flores y corazones



Fuente: Dibujos realizados por Zabdi (8 años), 3 de diciembre de 2020.

Como puede apreciarse en la Imagen 6, su expresión gráfica está impregnada por su experiencia y su constante contacto con el mundo textil del mercado. La manera en que organizó las flores asemeja los bordados de las blusas y vestidos que se ofrecen en el mercado, y las terminaciones

de los corazones recuerdan los hilos que cuelgan de estas artesanías textiles,⁵⁹ que se venden como adornos y llaveros para los turistas.

A partir de esta serie de consideraciones, propongo mirar-pensar desde la gramática textil para organizar un telar metodológico que sirva como matriz de análisis para comprender cómo las prácticas textiles de las infancias artesanas afectan sus experiencias, orientan sus sentidos y se manifiestan en sus creaciones, además de ser formas particulares de relación con otros cuerpos, materiales y espacios.

¿Cómo aproximarse a una mirada desde la gramática textil? Michael Baxandall (1978) explica que la manera como interpretamos los datos visuales implica una selección de patrones, esquemas y categorías a los que el ojo se ha entrenado para distinguir, como resultado de diferentes experiencias en contextos culturalmente relativos. Esta capacidad interpretativa, que denomina como “estilo cognoscitivo” está vinculada a convenciones y presiones culturales. Por ejemplo, la manera como Lucía Jiménez distingue figuras, colores y patrones de bordado específicos, que para otras personas pasan desapercibidos, es resultado de su experiencia en la práctica textil desde su infancia, proceso en el cual recibió la instrucción de su madre. La transmisión y el aprendizaje de sistemas visuales y mnemónicos de las comunidades de práctica textil generan interpretaciones compartidas “...contribuyen a la construcción social de una imaginaria en común” (Arnold & Espejo, 2013, p. 313) y, por tanto, organizan culturalmente el proceso de percepción.

Como se indicó en el capítulo 2, la primera técnica textil que se les enseña a las niñas tsotsiles en Chamula es la del trenzado o enlazado combinado con nudos. El trenzado consiste en “...entrelazar dos o más hilos de urdimbre. Este entrelazamiento se hace generalmente con las manos y no por medio de la lanzadera” (Mastache, 2014, p. 83). Si bien es la técnica más simple por su estructura, la complejidad radica en que se deben seleccionar y contar hilos de colores “en distintas combinaciones para producir los diseños de zigzag y rombo” (Arnold & Espejo, 2013, p. 313).⁶⁰ En esta etapa inicial, identifico que existe una similitud en el proceso de aprendizaje de las niñas tsotsiles con el de las niñas aymaras y quechuas estudiadas por Denise Arnold y Elvira Espejo (2013, 2019), quienes también se inician en el tejido aprendiendo la técnica del trenzado. Para las niñas que empiezan entre los 5 y 8 años, el aprendizaje de esta

⁵⁹ Los hilos o cuerdas trenzadas que cuelgan como adornos de algunos textiles se denominan *yakil*, se pueden observar en pulseras (*yakil n'ò*), adornos para la cabeza (*spech jo'lal*) (ver Imagen 15.2) y ahora se incluyen en figuras de fieltro y lana para hacerlos más vistosos (L. Jiménez, comunicación personal, 3 de noviembre de 2020).

⁶⁰ En aymara el diseño de zigzag se denomina *link'u* y el rombo simboliza el ‘ojo de paloma’ u ‘ojo de liendre’ (Arnold & Espejo, 2013)

técnica –en apariencia simple– tiene cierto grado de dificultad, pues requiere de la observación detallada de los movimientos de las manos y el conteo de hilos para producir variaciones de color y el diseño básico del rombo (*sat* en tsotsil). El efecto que se produce al trenzar y anudar los hilos se le nombra *scarinail n’o* (tejido de cadenas).

En la iconografía textil de Los Altos, el rombo es la principal forma geométrica que organiza el espacio simbólico y del tejido (Figura 5). El rombo nace del cuadrado que se orienta sobre uno de sus ángulos y comunica movimiento, el cuadrado simboliza la tierra, la milpa y los ritmos vitales circulares (Carrasco, 2009; Kolpakova, 2018). El rombo en el textil simboliza los cuatro rumbos del universo (Turok, 1976; Navarrete, 1996), el ojo en el cielo, la semilla en la tierra, el punto de partida, el origen primigenio (Morris, 2009), la fertilidad de la mujer y la tierra, así como el proceso agrícola (Kolpakova, 2008).

Walter Morris en su catálogo iconográfico de los textiles de Chiapas, *Diseño e iconografía, Chiapas. Geometrías de la imaginación* (2009), ubica el símbolo *sat* en la categoría temática “Tierra y Cielo”. Como primer símbolo del catálogo, el autor lo define como la figura básica que representa la semilla, el ojo, el punto de color y de origen o partida (Morris, 2009).

Figura 5. *Sat*. Detalle de *sat n’o* (“ojo de hilo”, diseño de pulsera)



Fuente: Elaboración propia con base en el diseño *sat* de la iconografía textil de Los Altos (2021).

Sat en tsotsil significa ojo, agujero, baya y grano, no rombo como tal, pues la palabra para rombo es *rompo*. La palabra que designa el grano de maíz es *sat ixim*, que podría interpretarse como “ojo del maíz”. La imagen del ojo del maíz se encuentra representada en el poema *Sat ixim* de Ruperta Bautista, que describe como “los ojos del maíz vigilan desde las esquinas del universo” (Bautista, 2013, p. 83), comparto un fragmento con traducción de la autora:

Sat ixim

[...]
Spomtaik li sakil sat ixim
ibilajem te lok'om k'ak'ale.

[...]
Ta sk'opon malom k'ak'al,
ch-och te sbe xch'ich'el stsatsail li sat ik'al ixim
ibilajem te malom k'ak'ale.

[...]
Sk'ej snak'ik slekil sts'umbalik
te sat li k'anal ixim
ibilajem te xokon lok'om k'ak'ale.

[...]
Syaxubtas li sat tsajal ixim
ibilajem te xokon malom k'ak'ale.
Sat li ch'ul ixime xcha'bivanik te
xchan jechel xchikintak osil banamil.
Ruperta Bautista (2013, pp. 78-83).

Maíz

[...]
Abrazan el ojo del maíz blanco
enraizado en el Este.

[...]
Habla con el horizonte,
y penetra en sus venas el ojo del maíz azul
enraizado en el Oeste.

[...]
Guardan los colores de la descendencia
en el ojo del maíz amarillo
enraizado en el Sur.

[...]
Riega y fecunda el ojo del maíz rojo
enraizado en el Norte.
Los ojos del maíz vigilan
desde las esquinas del universo.

El maíz es el alimento sagrado con el que los Progenitores crearon a los cuatro primeros hombres,⁶¹ además es el *alimento* del tejido. Las tejedoras tsotsiles en Chamula para preparar los hilos de la urdimbre, los sumergen durante cinco días en atol agrio (*pajal 'ul*), bebida que se prepara a base de maíz blanco fermentado.⁶² “El atole [atol] sirve para que los hilos se endurezcan y tengan mayor resistencia durante el tejido” (Perezgrovas, 2004, p. 210). El *sat* del tejido también simboliza los granos del maíz, así es como queda organizado y representado el universo que se entreteje con la tierra, el maíz y el cuerpo.

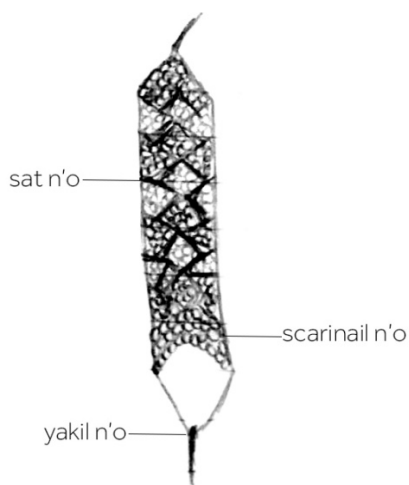
La técnica del trenzado y anudado se utiliza para la elaboración de *xchuk kobaletik* (pulseras). El hilo que se emplea para tejerlas se denomina *n'ò*, lo mismo que el hilo para bordar; la figura que se teje en la pulsera se llama *sat n'ò*, que se interpretaría como “ojo de hilo” (Figura 6). Durante el proceso de tejido de pulseras, los *noetik* (hilos) se van entrelazando y adoptan nuevas formas por los flujos de fuerza, intensidad y ritmo de la acción corporal de la tejedora; a semejanza, la palabra *n'ò* se hila a otras palabras para irse transformando durante el proceso de

⁶¹ En la tercera parte del capítulo primero del *Popol Vuh*, se cuenta como los Progenitores Tepeu y Gucumatz decidieron formar a los cuatro primeros hombres con masa de maíz amarillo y blanco.

⁶² L. Jiménez, comunicación personal, 13 de octubre de 2020.

tejido: *ts'jal n'o* (teje la pulsera), *laj sjalxa li n'oe* (termina la pulsera), hasta convertirse en *schuk kobal* (pulsera terminada lista para usar).⁶³

Figura 6. *Schuk kobal* esquema



Fuente: Lucía Jiménez (2020).

Estas pulseras son las que niñas y niños aprenden a tejer a corta edad, representan el principio de su aprendizaje textil y son adornos para el cuerpo; no obstante, al pasar como mercancías para el consumo de los turistas, su valor es poco apreciado.⁶⁴ Cabe mencionar que con base en el trabajo de campo que se realizó entre 2020 y 2022, se identificó que también los niños tejen pulseras, además de confeccionar y bordar animalitos de lana, al igual que hombres jóvenes y adultos. Estos cambios en las prácticas textiles como exclusivas de las mujeres son resultado de la precarización laboral del campesinado, las migraciones internas de municipios agrícolas a urbanos, el desempleo y la falta de acceso a seguridad social. Anteriormente, los quehaceres textiles se asociaban como parte de las responsabilidades domésticas de niñas y mujeres tsotsiles, como expresa Lucía Jiménez: “las niñas tienen más responsabilidades, los niños pueden hacer lo que quieran por ser hombres. *Li viniketike xu xtajinik, li antsetike muxu mooj*; significa que los hombres siempre juegan, pero las mujeres no”.⁶⁵ Antes era mal visto que un hombre tejiera y bordara, ahora las labores textiles son actividades económicas en las que cada vez más participan ambos, mujeres y hombres.

⁶³ L. Jiménez, comunicación personal, 30 de agosto de 2022.

⁶⁴ Lucía Jiménez recuerda que el tiempo promedio que tardaba en hacer una pulsera era medio día. Las pulseras, indicó, las vendía por docena a un peso cada pieza (L. Jiménez, comunicación personal, 17 de marzo de 2020). Actualmente, en la venta ambulante de pulseras que realizan niñas y niños su costo puede variar entre 5 y 10 pesos, dependiendo del diseño y de lo elaborado del tejido.

⁶⁵ L. Jiménez, comunicación personal, 17 de febrero de 2020.

Tanto el diseño de rombo, *sat*, como la estructura de cadenas, *scarinail*, se aplican a otros materiales, soportes y técnicas como el bordado de blusas y el bordado de los ojos de los animalitos de lana (Imagen 7).

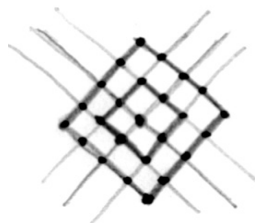
Imagen 7. Detalles de ojos de animalitos de lana



Fuente: Fotografías propias (2021).

Si observamos con atención la Figura 6 y la Imagen 7, podemos percatarnos que los nudos y los hilos son puntos y líneas que se agrupan formando el símbolo *sat* (Figura 7). Vasili Kandinsky explica que el punto geométrico es “...un ente abstracto, semejante al cero... [que] encuentra su forma material en la escritura: pertenece al lenguaje y significa silencio... al mismo tiempo es un puente de una unidad a otra” (Kandinsky, 1995 [1952], p. 21).

Figura 7. Relación de puntos y líneas que forman el símbolo *sat*.



Fuente: Elaboración propia (2021)

Las propiedades del punto geométrico son: su tamaño, por lo general, es la forma elemental más pequeña con relación al plano y otras formas; su forma es idealmente redonda, pero puede tender a otras formas geométricas, distinguiéndose del plano por su tamaño; su tensión es siempre concéntrica, ya que se repliega sobre sí mismo; por definición es el elemento primario de la obra gráfica y otras artes; y su tiempo es la forma temporal mínima (Kandinsky, 1995). En los textiles, los puntos son el inicio y el término del tejido como resultado del choque entre instrumentos y

materiales y, también, son las uniones e intersecciones entre materiales textiles como los nudos. Podemos pensar en el *punto textil* como la unidad mínima.

El otro elemento es la línea geométrica, que resulta del movimiento del punto por causa de fuerzas exteriores. La línea es el elemento dinámico, es “...la forma más simple de la infinita posibilidad de movimiento” (Kandinsky, 1995, p. 58). Como elemento de movimiento sus propiedades son la tensión (fuerza interior) y la dirección. La línea tiene el poder especial de formar planos, es un poder que se exterioriza y crea superficies. Las líneas en los textiles son los *hilos* que los constituyen, al igual que las líneas geométricas, los hilos son líneas que crean la superficie del textil por medio del movimiento de las manos, así como por el uso de otros instrumentos y herramientas, mientras que la aplicación de fuerza corporal es lo que hace mover los hilos, esa fuerza produce tensiones y direcciones en el tejido.

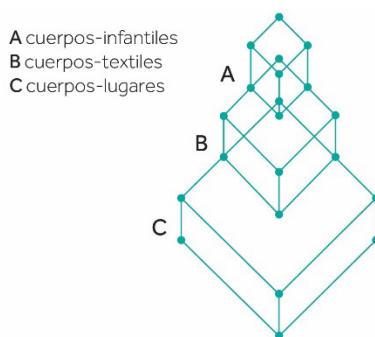
Nudos e hilos, puntos y líneas, son elementos mínimos de la gramática textil, que al relacionarse forman un sistema de intensidades, direcciones y símbolos que gradualmente se va haciendo más complejo. El símbolo *sat* se forma por la relación de puntos y líneas que definen cuatro orientaciones. Este será mi punto de partida para diseñar un *telar metodológico* que permita comprender, desde un enfoque relacional y situado, tanto las experiencias del artesanado infantil en sus contextos como sus creaciones.

3.4 TELAR METODOLÓGICO PARA EL ESTUDIO DE LAS INFANCIAS ARTESANAS

Anteriormente se detalló que las prácticas textiles, además de materializarse en objetos culturales, constituyen un sistema de conocimientos que se van corporalizando con la experiencia. Por lo tanto, los cuerpos son los centros de observación e interesa lo que expresan, hacen y afectan (Figura 8). Se consideran tres conjuntos de cuerpos:

- A. Los cuerpos de las/los practicantes, específicamente los cuerpos-infantiles del artesanado.
- B. Los cuerpos-textiles producto de la operación conjunta de diversas prácticas textiles.
- C. Los cuerpos-lugares como espacios dinámicos de vivencia donde las experiencias corporales adquieren forma material y espacial.

Figura 8. Vista tridimensional de la relación de tres conjuntos de cuerpos

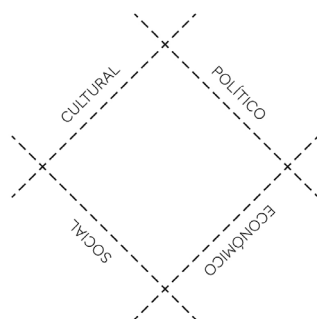


Fuente: Elaboración propia (2021).

Los cuerpos se sitúan en tramas o redes heterogéneas de relaciones, prácticas e instrumentos que –de manera diferenciada, desigual y difusa– estructuran, producen, extienden y movilizan poderes, intensidades, espacios, discursos y significaciones (Latour, 2007; Ingold, 2010; Prout, 2000; Mayall, 2000).

En un primer nivel, se identifican cuatro *hilos* o ejes de problematización en los que se integran los cuerpos (Figura 9). Desde los cuales interactúan, se relacionan, afectan y son afectados cultural, social, económica y políticamente.

Figura 9. Ejes de problematización organizados por el símbolo *sat*

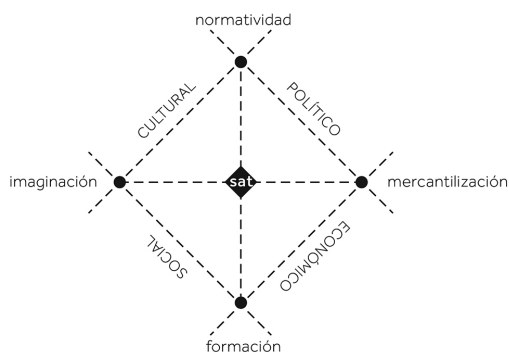


Fuente: Elaboración propia (2022).

Con base en el símbolo *sat* que se ubica al centro por ser el punto de partida,⁶⁶ se organizan los cuatro ejes de problematización. Ahora se distinguen puntos de intersección e interrelación en un segundo nivel. Estos son los *nudos* que interesa destacar y que representan las dimensiones de análisis (Figura 10), a saber: imaginación, formación, mercantilización y normatividad.

⁶⁶ Wendy Griswold (1987) propone el modelo del diamante para el análisis cultural. En este modelo considera cuatro aspectos o dimensiones para explicar los fenómenos culturales: el contexto social (espacial y temporal), el creador como agente y sus intenciones de producción, el objeto cultural (comprensión de su estructura formal e interna) y el público receptor (explicación de su experiencia cultural con el objeto). Difiero de esta propuesta pues considero que tanto los agentes (creadores y receptores) como los objetos culturales se integran e interactúan en distintas dimensiones desde las cuales se relacionan, operan, producen y afectan.

Figura 10. Dimensiones de análisis para el estudio de las infancias artesanas



Fuente: Elaboración propia (2022).

La primera dimensión analítica es la imaginación entendida como el fundamento de toda la actividad creadora y se manifiesta en todos los aspectos de la vida cultural haciendo posible la creación artística, científica y tecnológica (Vygotsky, 1999). El juego, el ritual y el arte son formas en las que la imaginación se despliega y acontece durante el tiempo de lo extraordinario; sobreviene como un momento de irrupción que excede el marco de la rutina y da paso a la composición y recomposición de lo cotidiano (Echeverría, 1996).

Por otra parte, la formación en y para el trabajo artesanal es la segunda dimensión analítica y comprende la interiorización y corporalización del conjunto de conocimientos, sentidos, valores, disposiciones, costumbres y tradiciones procedentes de las relaciones sociales de los artesanos/agentes, que aprehenden y operan en sus prácticas brindándoles orientación, confianza y prestigio. Estos repertorios de convenciones socioculturales los capacita como integrantes reconocidos de un grupo o grupos con quienes comparten bienes y prácticas que los identifican, por ejemplo, su familia y su comunidad de práctica (Sennett, 2009; Csordas, 1990; Arnold & Espejo, 2019).

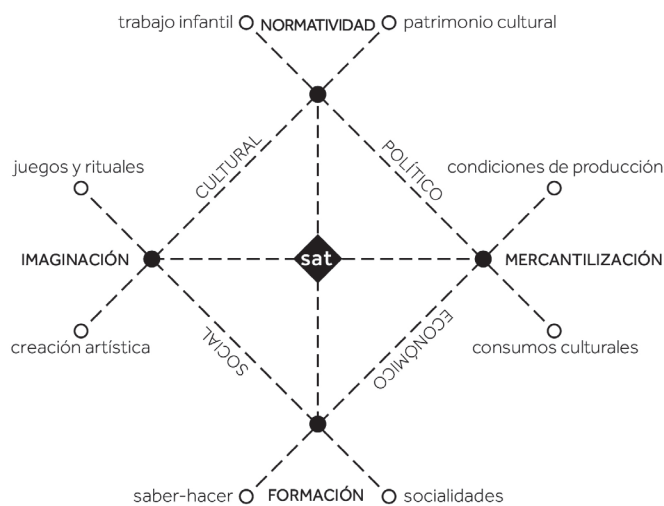
La mercantilización es la tercera dimensión analítica y consiste en la transformación del valor de uso de bienes y servicios por su valor de cambio en medio de la lógica capitalista. En este sentido, al incorporar las artesanías textiles al flujo del mercado, su producción, circulación, cambio y consumo se rigen por una estructura de relaciones basada en el modelo de oferta y demanda, inversión, costo y beneficio. Ello trae consigo la explotación de recursos y fuerza de trabajo, así como continuas transformaciones y adaptaciones en la producción que “...tienen su correlato en el consumo” (Foucault, 2007; García Canclini, 1999, p. 31).

Por último, la normatividad remite tanto a convenciones culturales, es decir, normas, criterios, reglas, costumbres o prácticas aceptadas, como al ordenamiento moral y legal que consiste en la implementación de políticas públicas a cargo del Estado –en las que también inciden

instituciones, organismos internacionales, organizaciones no gubernamentales y de la sociedad civil, fundaciones y consorcios del sector privado—, que establece una serie de estrategias de regulación, gestión, administración, planificación e intervención que son formas de incentivar o inhibir las acciones de los artesanos/agentes. Por consiguiente, se encuentran en permanente pugna y negociación al ser ajenas a las convenciones culturales de grupos y comunidades. Estas se decantan en programas gubernamentales y legislaciones que reestructuran hábitos de vida y de trabajo del artesanado (Yúdice, 2002; Pérez Toledo, 2005).

¿Cómo analizar la manera en que estos aspectos afectan las experiencias de las infancias artesanas y se vinculan a sus prácticas y expresiones? Una vez que se definieron las cuatro dimensiones de análisis, en su despliegue se organizan las categorías que operan como puntos de apoyo del entramado. Al ampliar la mirada se complejiza el estudio del artesanado infantil, teniendo presente que son cuerpos-en-formación de saberes-haceres que interactúan, comparten y negocian con otros cuerpos (de pares y adultos) en espacios dinámicos, donde sus experiencias adquieren forma material (creaciones) a partir del trabajo realizado. La forma en que se estructuró la matriz de análisis nace de la iconografía de Los Altos de Chiapas y de los elementos mínimos de la gramática textil —hilos y nudos. De esta manera, se definió un modelo que concentra los ejes de problematización, las dimensiones de análisis y sus respectivas categorías (Figura 11).

Figura 11. Matriz de análisis para el estudio de las infancias artesanas



Fuente: Elaboración propia (2022).

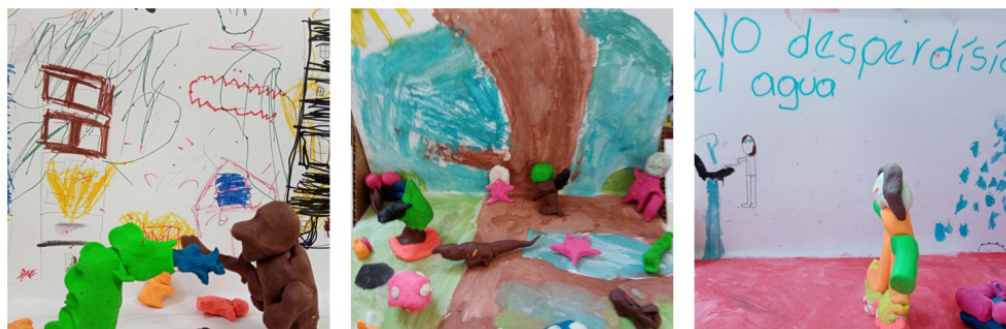
En seguida se examinan las categorías propuestas y sus intersecciones junto con una selección de datos cualitativos recuperados durante el trabajo de campo, para iniciar la operación de *bilado* que se orienta por los hilos guía.

Hilatura I: Imaginación

La imaginación es la base de la capacidad creadora y expresiva de niñas y niños, consiste en seleccionar, ordenar, encontrar relaciones, interpretar, descubrir nuevas formas y reformar elementos y materiales a partir de sus pensamientos, emociones y percepciones (Lowenfeld & Brittain, 1980). La creatividad infantil es análoga a su desarrollo intelectual y está íntimamente relacionada con su experiencia lúdica, en el juego la niña y el niño crean objetos y relaciones imaginarias, así como distinciones entre fantasía y realidad (Vygotsky, 1999; Huizinga, 2007). Niñas y niños desde edades tempranas dan muestras de estos procesos de creación, al respecto Lev Vygotsky precisa que: “el deseo de los niños de crear es tan actividad de imaginación como el juego” (Vygotsky, 1999, p. 6).

“Jugar con plastilinas” fue una de las actividades favoritas que niñas y niños realizaron en el taller creativo del mercado de Santo Domingo. Durante una de las sesiones, que consistió en hacer una animación *stop motion* con modelado de plastilina, se organizaron en equipos para planear una historia de tema libre, elaboraron el guion gráfico, diseñaron la escenografía y los personajes que posteriormente modelaron con plastilina (ver Anexo 3). Las tres animaciones que se realizaron fueron de temas diversos (Imagen 8) y en ellas representaron sus gustos y consumos culturales, como la batalla entre Godzilla y King Kong, o su relación con la naturaleza a través de la historia de los animales del bosque contra tres cazadores, así como su preocupación por la escasez del agua al representar diversas formas en las que se desperdicia en los hogares.⁶⁷

Imagen 8. Escenas de las animaciones *stop motion* con modelado de plastilina



Fuente: Registro fotográfico de la sesión del 18 de marzo de 2021.

⁶⁷ Las animaciones *stop motion* se publicaron en YouTube en el canal “Talleres de Lectura y Arte” <https://www.youtube.com/@LecturayArte>, que se creó exclusivamente para difundir las actividades realizadas por las niñas y los niños del taller.

Aun cuando hayan reproducido personajes ficticios y comerciales como Godzilla y King Kong, o bien seres y situaciones de la realidad, la manera en que combinaron, organizaron y moldearon estos elementos de experiencias anteriores no sólo representa un simple recuerdo de lo vivido, sino “...la transformación creadora [...] de una nueva realidad que responde a las exigencias y necesidades del propio niño [o niña]” (Vygotsky, 1999, p. 6).

En la experiencia estética de las infancias que participan del quehacer artesanal y de otras formas de creación artística, se explora y se juega con los materiales, las técnicas y las tecnologías. Mientras se realiza su experiencia se abre la posibilidad de experimentar con mezclas de materiales y técnicas, combinaciones de colores, transformar y construir formas y figuras que van de lo simple a lo complejo. Su experiencia estética es un proceso que da cabida a su mundo imaginario, al expresarse creativamente dejan su registro material para coexistir con el mundo de la vida cotidiana, rutinaria y funcional, es una escenificación de la imaginación (Echeverría, 1996). Para Zabdi *hacer arte* es una actividad placentera (Imagen 9) y es prácticamente una necesidad, ya que encuentra en esta forma de expresión una manera de vivir.

Imagen 9. Actividades realizadas por Zabdi durante el taller



Fuente: Registro fotográfico de tres sesiones: 3 de diciembre 2020, 14 de julio y 12 de noviembre 2021.

- ¿Cómo te imaginas cuando seas grande? ¿Lo has pensado?

Z: Sí, bueno...

- ¿Qué te gustaría?

Z: Me gustaría hacer arte.

-Arte, ¿te gusta mucho el arte?

Z: Sí, me gusta mucho el arte... o ya sería hacer banderillas, aún no elijo alguno de esos dos... Pero, me regalaron un libro, un libro así [indica el tamaño del libro con sus manos], un libro... y ahí pinto mis flores, así como yo las invento y sí me quedan bien bonitas igual que las de mi hermana, así como las hace ella. Yo lo que quiero hacer es arte.

- ¿Es lo que tú quieres?

Z: Ajá. Amo el arte. [...] Pero... hay veces como Mimi trabaja... yo pinto, pinto el barro, todos me han visto... así como a Maxi no le agrada mi trabajo, no le agrada, no le gusta, pero a mí sí me gusta...

- ¿A ti sí te gusta?
Z: Sí, me gusta hacer mi trabajo, sino me aburro...
- ¿Sino lo haces?
Z: Sí, me aburro en la casa sino lo hago. Cuando hago mi trabajo así no me siento mal.
- ¿Te gusta entonces cuando tú estás haciendo arte?
Z: Ajá, me gusta el arte.⁶⁸

En este diálogo que sostuve con Zabdi se puede advertir que ella identifica su actividad —pintar figuras de barro— como “su trabajo” y una forma de “hacer arte”. Cabe resaltar la postura que ella asumió frente a la evaluación que realizan sus pares (Maxi), a pesar de que este expresó disgusto por su trabajo, ella valora su importancia al sentir bienestar y satisfacción durante el acto creativo, pues es una experiencia que irrumpe con lo cotidiano y termina con su malestar: el aburrimiento; por lo tanto, la repetición de su experiencia estética resulta indispensable para su vida (Echeverría, 1996).

Hilatura II: Formación

La formación en y para el trabajo artesanal responde a esquemas de valores colectivos que se modelan por la experiencia de las prácticas cotidianas. Consiste en el entrenamiento e instrucción de las acciones corporales e instrumentales necesarias para transformar y apropiarse de los materiales, sea cuales fueren, realizadas de manera cuidadosa, habilidosa y artística que son pertenecientes a una determinada comunidad de práctica (Ryle, 2005; Sennett, 2009; Arnold & Espejo, 2019). El saber-hacer artesanal como forma de conocimiento es acumulativo y se conserva en la memoria corporal de sus practicantes, así como en las producciones materiales que realizan; la imitación, la instrucción y el despliegue corporal que se realiza mediante repeticiones constantes, capacita al practicante a complejizar gradualmente su quehacer y trasladar sus conocimientos y habilidades a otros dominios (Sennett, 2009).

En el saber-hacer textil que aprehenden y desarrollan niñas y niños, se refuerza el sistema de conocimientos y valores compartidos por su familia y su comunidad cuyo saber-hacer opera tanto en lo corporal —movimientos y técnicas—, como discursiva —lo que explican de sus prácticas— y materialmente —artefactos.

Yolis es una artesana de 15 años que elabora animalitos de lana (Imagen 10). Ella aprendió la labor de su abuela, su padre y su tía, con quienes colabora en el taller familiar donde confeccionan animalitos de lana de manera exclusiva, su producción se destina a tiendas artesanales y boutiques de San Cristóbal y de otros destinos turísticos como Cancún, Puerto Vallarta, Monterrey, Ciudad de México y Querétaro. Su abuela cuenta muy orgullosa que desde

⁶⁸ Zabdi (9 años), comunicación personal, 12 de noviembre de 2021.

los 12 años hacía los animalitos sin ayuda: “desde los doce ya los hace solita”. Yolis explica que, aunque se basa en los diseños de su abuela, quien se encarga de elaborar los moldes, ella decide qué colores utilizar y selecciona sus propios materiales:

- ¿Cuánto tiempo tienes haciendo los muñequitos?

YL: Creo que ya tiene como tres años...

- ¡Ah! ¿Empezaste en la primaria?

YL: Sí, no lo trabajaba mucho.

- ¿Pero de vez en cuando lo hacías?

YL: Sí, así empecé con estos... (animalitos “extra mini”, de entre 13 y 15 cm)

- ¡Ah! ¿Empezaste con los chiquitos?

YL: Sí, los cortaba mi mamá y los hacía igual. Ya me ayudaba un poco, porque me faltaba un poco. Y como veo a mi mamá costurándolos, haciéndolos, así aprendí igual...

- ¿Viéndola cómo le hacía?

YL: Sí, corté uno al principio, así corté uno (animalito mini), lo costuré y sí me salió y ahí aprendí.

[...]

YL: Ya es mi trabajo solo.

- ¡Ah! ¿Ya es tu trabajo?

YL: Ya busco mis materiales igual.

M: Su propio dinero dice...

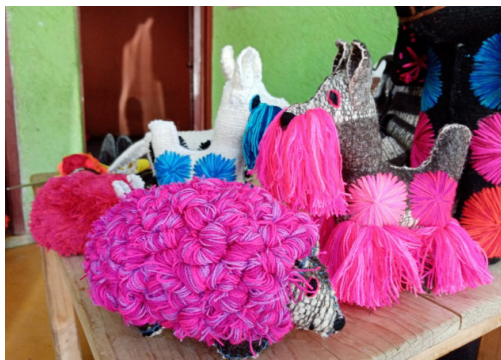
- ¡Mira, pues...!, ¿ya va teniendo sus ganancias entonces?

M: Sí pues...

- ¿Y sí te gusta? ¿Te gusta hacerlo?

YL: Sí⁶⁹

Imagen 10. Animalitos de lana elaborados por Yolis (15 años)



Fuente: Fotografía propia (2021).

El trabajo que Yolis realiza, por un lado, tiene el reconocimiento de la matriarca de la familia, su abuela, con quien sostiene una relación muy estrecha y afectiva; y, por otro, representa su actividad productiva, pues obtiene ganancias producto de esta labor.

⁶⁹ Yolis (15 años), comunicación personal, 11 de noviembre de 2021.

Las prácticas textiles artesanales además de ser productoras de corporalidades también producen socialidades, que son las redes de relaciones que niñas y niños establecen entre diversos grupos como su familia, sus amigos y su comunidad de práctica específica, desde las cuales se estructura su integración social, la solidaridad y la formación de sus identidades individuales y colectivas, son

aquellas relaciones entre las personas que fluyen más o menos de forma libre y juguetona, dando forma a interacciones diversas mediadas básicamente por el afecto, la sexualidad, la amistad y las coincidencias simbólicas entre la gente, su pertenencia a diversas comunidades. Esto es, relaciones sociales que transcurren ‘por debajo’ de las dimensiones más formalizadas de la vida social, justo porque ahí es donde el mundo de la vida revela su capacidad creadora de fenómenos emergentes en cuanto a las relaciones entre la gente y los significados que generan (Rodríguez & Rodríguez, 2013, p. 10).

En este sentido, se debe señalar que el proceso de transmisión de los saberes-haceres textiles no siempre se realiza inter-generacionalmente. Por lo general, se asume que este proceso se da entre integrantes de un mismo grupo familiar, comúnmente de madres y padres a sus hijas e hijos. Pero en el caso de las maestras artesanas que he entrevistado, sus aprendizajes se dieron por amistades con quienes trabajaron durante su infancia, es decir, de manera intra-generacional. Destaco el caso de María López, quien aprendió a hacer muñecas zapatistas mientras vendía artesanías junto a su mamá, en los andadores turísticos del centro de San Cristóbal. Ella relata que fue una amiga la que le enseñó a elaborarlas, ya que su mamá no sabía cómo hacerlas ni tampoco sabía bordar:

- Me platicabas que tu amiga fue la que te enseñó a hacer las artesanías, ¿verdad?

M: Ajá, pero no era como la que estoy haciendo ahorita. Era de los zapatistas, ¡de los anteriores tiempos!

- ¿Ella aprendió haciendo zapatistas?

M: Ajá, sí.

- ¿Y a ella quién le enseñó?

M: ¡Ah! La verdad no sé.

- ¿Nunca te contó?

M: No, no me contó cómo lo aprendió.

- ¿Pero entonces las dos trabajaban juntas ahí en el centro?

M: Sí, sí trabajamos juntas, pero de eso ya tiene tiempo. Ya tiene tiempo, era joven. Pero ahorita como ya es otro tipo de animalitos que estoy haciendo, ya es mi diseño, ya lo fabricamos nosotros con mi familia la que vivimos acá.

[...]

- ¿Tu mamá también bordaba o algo?
- M: No, no más yo. Poquito no más, es que ella no sabe hacer muñecos.
- Ah ¿ella no...?
- M: No sabe. Sólo yo lo sé.
- ¿Entonces la que aprendiste fuiste tú?
- M: Sí, yo.⁷⁰

Posteriormente, María López se ha encargado de instruir a toda su familia. Con los años perfeccionó su técnica y como ella misma afirma, los diseños que realiza son producto de su creatividad. La transmisión de saberes-haceres textiles bien puede darse por dos modalidades: el modo intra-generacional –entre pares de una misma generación– producto de sus interacciones, o bien, el modo inter-generacional –entre individuos de generaciones diferentes– que por lo general responde a una forma tradicional de transmisión de conocimientos de padres a hijos.

Hilatura III: Mercantilización

Las condiciones en las que se desarrolla la actividad artesanal de niñas y niños se ven afectadas por una estructura de relaciones mercantiles, que se orienta por el modelo de la oferta y la demanda, en la que se inserta su producción artesanal. Como indica Sonia Pérez Toledo, desde la primera mitad del siglo XIX, el capital comercial se articuló al taller artesanal en México, lo que trajo consigo alteraciones, reestructuraciones y algunas continuidades en la organización corporativa del artesanado, cuya persistencia por sobrevivir los llevó a “adaptarse al mundo individualista” (Pérez Toledo, 2005, p. 21).

Niñas y niños que participan en la elaboración y venta de artesanías conforme van creciendo incorporan la idea de que “su trabajo” les permite ganar dinero; que deben atender bien a los clientes para que les compren su mercancía; o que las artesanías que elaboran en diversas ocasiones son peticiones específicas de los clientes. A las preguntas *¿qué significa para ti “trabajar”?* y *¿cómo te sientes cuando trabajas?*, respondieron:⁷¹

- Trabajar es ganar dinero, me siento bien cuando vendo mis artesanías (Sarahí, 11 años).
- Para mi trabajar es atender bien a los clientes, decirles bien a los clientes si quieren algo. Me siento bien, muy feliz (Max, 8 años).
- Trabajar es atender a los clientes, es diferente de jugar. Jugar es como correr. Me siento bien (Edgar, 10 años).
- Para trabajar lo siento como sí..., sí, hacer trabajo, lo siento como que aprendo más. Sí me siento bien. Sí, además mi tía es la que me enseñó, me quedo en la casa y pues mi tía tiene su cliente que quiere los ojos turcos ... y después mi tía los hace, igual que yo los hace... y pues lo manda en paquetería, lo manda hacia Estados Unidos, a México, y después lo que ya me dice mi tía ya me lo da a mí, lo que yo gano... (Zabdi, 9 años).

⁷⁰ M. López, comunicación personal, 7 de agosto y 10 de septiembre de 2020.

⁷¹ Cuestionario 5 aplicado el 4 de febrero de 2022. Ver Anexo 4.

En el último comentario, se puede dar cuenta que Zabdi tiene la noción de que la producción artesanal no sólo se destina al comercio local –el mercado de Santo Domingo–, sino que tiene alcances mayores en circulaciones a nivel nacional y el extranjero. Cabe resaltar que el uso de paquetería por parte de artesanas y artesanos de San Cristóbal para envíos nacionales y al extranjero se intensificó con motivos de la pandemia por covid-19, durante 2021 incluso se han establecido algunos servicios de paquetería alrededor del mercado de Santo Domingo.

En el comentario de Zabdi también se hace referencia a una artesanía específica: “los ojos turcos” (Imagen 11). Originalmente los ojos turcos son artesanías elaboradas con cristal pigmentado y horneado a altas temperaturas, se emplean como amuletos contra el “mal de ojo” pues se tiene la creencia de que son centros de atracción de las malas vibraciones y los deseos voluntarios o involuntarios de dañar a una persona, el hogar o su negocio, para que la protección del amuleto funcione es necesario que esté hecho a mano (Fidan, 2020). La forma y el significado del ojo turco como símbolo de protección han sido adaptados a las artesanías textiles que se venden en San Cristóbal. La mezcla de estéticas y significados provenientes de una matriz cultural distinta y distante por medio de otros materiales y técnicas, dan por resultado estas artesanías transculturales.⁷²

Imagen 11. Ojos turcos



Nota: 1. Dibujo de “ojo turco” realizado por Zabdi (9 años), 5 de agosto de 2022; 2. Ojo turco de fieltro; 3. Distintos modelos de ojos turcos. Fuente: Fotografías propias (2021, 2022).

Es necesario considerar que los consumos culturales repercuten en los cambios y transformaciones de la producción artesanal, tanto por la demanda, ya sea del turismo, la moda o los circuitos de comercialización y distribución a través de intermediarios o venta directa (Turok,

⁷² En el mercado de Santo Domingo y en los andadores turísticos del centro de San Cristóbal se pueden encontrar “ojos turcos” de diversos colores elaborados con fieltro y decorados con bordados. Se tiene la creencia que el tipo de protección varía dependiendo del color del ojo turco: azul, protección y buenas energías; negro, poder y serenidad; rosa, amor y amistad; rojo, energía y pasión; verde, esperanza y buena salud; morado, sabiduría y equilibrio; naranja, voluntad y creatividad; blanco, bondad y purificación (Diario de campo, comunicación personal con vendedora de artesanías en el mercado de Santo Domingo, 12 de agosto de 2022).

1988), como por los propios consumos, en especial por el uso de RSS y nuevas tecnologías, estos consumos también son utilizados para realizar variaciones en las artesanías, como en el caso de los muñecos de lana que representan personajes de películas (Imagen 12), cómics o adoptan estilos como el *kawaii* de origen japonés.

Imagen 12. Yoda y T-rex de la maestra artesana Matilde Hernández



Fuente: Fotografías propias (2020).

Hilatura IV: Normatividad

Por último, se debe tener presente que existen disposiciones a través de las cuales se fomentan o inhiben las acciones de las y los artesanos/agentes mediante la intervención del Estado. Me interesa destacar el marco normativo en torno al trabajo infantil, que se explicó a mayor profundidad en el capítulo 1, ya que la edad mínima legal para trabajar en México son los 15 años, de acuerdo con la última reforma a la Ley Federal del Trabajo (2019).

En cuanto a las niñas y los niños que trabajan en el mercado de artesanías de Santo Domingo y participaron en las actividades del taller creativo, se identificó que el 94% afirma asistir a la escuela, de acuerdo con su edad y nivel escolar, ya sea que estuviesen inscritos en preescolar (4 a 6 años) o primaria (6 a 12 años) como ocurre en la mayoría de los casos, o en secundaria (13 a 15 años) en su minoría. Por tanto, su rutina se divide entre la escuela y el trabajo, usualmente asisten al colegio por la mañana y por la tarde trabajan en el mercado.⁷³

Sin embargo, son pocos quienes continúan estudiando en los siguientes niveles, algunos niños de 13 años y más siguen con sus estudios de secundaria, pero en el caso de las niñas se observó que dejan de estudiar y se dedican a trabajar de tiempo completo en el mercado. Una situación similar ocurre en las unidades domésticas artesanales (UDA), por ejemplo, en la familia López las niñas concluyeron sus estudios hasta la primaria:

⁷³ Es importante destacar que, por motivos de la pandemia, sus actividades escolares las realizaban en el mercado, debido al cierre de las escuelas desde marzo de 2020 y hasta noviembre de 2021. A partir de enero de 2022 había niñas y niños que asistían parcialmente a la escuela, pues se encontraban bajo una modalidad híbrida, una semana tenían clases presenciales y otra semana clases virtuales.

- ¿Tu niña qué edad tiene?
L: Once, ahora en noviembre ya va a cumplir doce.
- ¿Y va en sexto de primaria o ya va en secundaria?
L: En primaria todavía, pero ya no va a ir a secundaria.
- ¿Ya no? ¿Pero sí va a terminar su primaria?
L: Sí eso sí.
M: Sólo la primaria nada más.⁷⁴

Con la primaria terminada niñas y niños aprenden habilidades básicas para leer, escribir y hacer cuentas, el resto de su aprendizaje lo adquieren mediante su trabajo cotidiano, que es valorado como una actividad formativa tanto por ellas y ellos como por sus respectivas familias. Sin embargo, esta situación puede resultar en un obstáculo para ejercer plenamente sus derechos y que se les escatime tanto en reconocimiento social como en el pago de sus producciones por la falta de certificación, al considerárseles como mano de obra barata y sus producciones como manualidades. En especial, niñas y jóvenes se encuentran en mayor desventaja que los varones al ensancharse la brecha de abandono escolar por condición de género y reforzar otras formas de exclusión derivadas por su condición etaria y étnica.

Mientras tanto, consumidores e intermediarios exigen una mayor diversificación de productos artesanales y bajos costos de producción lo que degrada su creatividad, trabajo, experiencia, conocimientos y técnicas ancestrales. Al respecto Marta Turok (2013) advierte que la falta de acreditación de los saberes y oficios artesanales pone en riesgo la continuidad de conocimientos y técnicas tradicionales, pues las generaciones más jóvenes del artesanado pierden el interés en aprender y formarse en un saber-hacer que sea mal pagado y poco valorado socialmente.

En síntesis, se han revisado una serie de aspectos que se deben tomar en cuenta para abordar el análisis sociocultural de las infancias artesanas y comprender cómo se orientan sus prácticas y relaciones, sin perder de vista que sus experiencias y manifestaciones artísticas también se afectan transversalmente por su condición etaria, género, origen étnico, clase social, escolaridad e incluso su religión. En sus prácticas y relaciones, niñas y niños como actores y grupo social participan y contribuyen con la vida social, cultural, económica y política de sus entornos. Mediante sus acciones e inter-acciones entran en juego tensiones, intercambios y rupturas que actualizan, modifican y reconfiguran los significados y orientaciones de un entramado de sentidos que se conforma en/por las y los agentes, pues se corporaliza, opera y re-produce a través de sus prácticas cotidianas.

⁷⁴ M. López y L. López, comunicación personal, 6 de julio de 2021.

Artesanado/agentes, objetos y espacios son entendidos como cuerpos con la potencia para afectar y ser afectados, son cuerpos que coexisten en un entramado de prácticas y relaciones que corresponden, moldean y emergen dentro de un sistema de conocimientos y significaciones históricamente situado y construido individual y colectivamente.

Las infancias artesanas como participantes activas y hacedoras del mundo material, contribuyen a la vida social al ejercer su poder relativo para (re)producirla y transformarla “artesanalmente”. Por lo que es preciso prestar atención a las diversas maneras, combinaciones y procedimientos cotidianos, “casi microbianos” (De Certeau, 2000 [1990]), en los que se hace evidente su capacidad de agencia, así como a las mediaciones existentes entre las relaciones de poder, de fuerza y de sentido que las estructuran, como se verá en el siguiente apartado.

El uso de la gramática textil como recurso metonímico permite organizar y profundizar sobre los ejes de problematización de esta investigación, a partir de dimensiones y categorías analíticas que configuran la matriz de análisis propuesta para el estudio de las infancias artesanas. Esta matriz opera como una retícula para ordenar y distinguir relaciones, oposiciones e intersecciones entre los distintos aspectos que intervienen en las experiencias de las y los agentes, así como en los objetos culturales que producen a través del trabajo material y simbólico realizado en y por sus cuerpos. Los *hilos* de la matriz de análisis orientan diferentes recorridos y lecturas, el análisis que me propongo hacer consiste en ir de los procesos micro relativos a los agentes a los procesos macro que corresponden a la estructura social, ubicando los tres conjuntos de cuerpos como centros de mediación. Esto no implica que al mirar e interpretar el detalle se pierda de vista lo general del conjunto, ni viceversa; por el contrario, se trata de ir *tejiendo* el análisis entre sus distintas articulaciones bajo el principio de ciclicidad que representa y comunica el símbolo *sat*.

LIENZO II. ENSAMBLES, CONEXIONES

E INTERSECCIONES

Hacer arte,
lo siento como hacer magia
...como que es magia.
ZABDI, 9 AÑOS

Este segundo lienzo está entrettejido por tres capítulos que corresponden al análisis del conjunto de cuerpos –infantiles, textiles y lugares– que se integran y vinculan a las unidades de análisis seleccionadas, ubicadas en los municipios de San Cristóbal de Las Casas y Chamula, Chiapas. Los *hilos* y *nudos* de la matriz de análisis propuesta desde la gramática textil (ver Figura 11) guiaron la interpretación de la evidencia empírica que se reunió entre 2020 y 2022, por medio de visitas a unidades domésticas artesanales (UDA) de San Cristóbal y Chamula, entrevistas a niñas y maestras artesanas, recorridos por los andadores turísticos del centro de San Cristóbal y el taller de actividades lúdico-artísticas realizado con parte de la niñez trabajadora del mercado de Santo Domingo, en San Cristóbal.

La exposición inicia con el cuarto capítulo correspondiente al análisis de los cuerpos del artesanado infantil. En la apertura del capítulo se expone la caracterización del grupo de niñas y niños de 5 a 15 años ocupados en quehaceres artesanales que colaboraron con la investigación, así como las condiciones en las que viven junto con sus familias. Posteriormente, se examinan aspectos que constituyen su corporalidad y de qué manera se va conformando a partir de su autopercepción y de las relaciones que sostienen con otros cuerpos de pares y adultos, así como por los cambios que experimentan a partir de su labor textil. Sus expresiones artísticas están fuertemente vinculadas a los sentidos de su saber-hacer, que se ilustran a través del despliegue creativo de su imaginación. En esos momentos de irrupción de la dimensión imaginaria se da cabida a sus sueños, fantasías, necesidades, sentimientos y también al reclamo de sus derechos.

Más adelante, se explica el sentido de la formación para el trabajo artesanal, que está relacionado con su habitáculo del alma –el corazón– y con el sentido de hacer bien su trabajo, lo que está bien hecho está hecho con el corazón porque es un trabajo comprometido. Esta formación es de carácter gradual y conforme se va teniendo dominio sobre su saber-hacer el artesanado se organiza jerárquicamente. Posteriormente, se analiza cómo influyen las socialidades en el

proceso formativo del artesanado infantil y de su importancia en las redes de relaciones para la producción y mercantilización de artesanías. Finalmente, se evidencia como los consumos culturales de las infancias artesanas también se objetivan en sus creaciones artesanales y se expresan a través de otras manifestaciones artísticas y comunicativas como dibujos, pinturas y narraciones.

CAPÍTULO 4. CUERPOS DE LAS INFANCIAS

ARTESANAS

4.0 EL GRUPO

El grupo de niñas y niños que colaboraron con la investigación está integrado por niñas artesanas que venden sus artesanías en los andadores turísticos del centro histórico de San Cristóbal, niñas artesanas que trabajan en unidades domésticas artesanales (UDA) a quienes se les entrevistó *in situ* y, por último, niñas y niños trabajadores del mercado de artesanías de Santo Domingo que participaron en una o más actividades del taller de arte y lectura (ver Anexos 2 y 3). A continuación, se presentan aspectos generales del grupo, así como una selección de casos para contrastar con la historia de la infancia de las maestras artesanas, con el propósito de explicar las maneras en que niñas y niños –cuyos cuerpos actúan, experimentan, apprehenden, sienten, cuestionan y construyen– tienen el potencial de crear y contribuir activamente a la vida de su entorno familiar y social.

El rango de edad del grupo se encuentra entre los 5 y 15 años (Cuadro 4), se caracterizan por ser bilingües (88%), su lengua materna es el tsotsil y su segunda lengua es el castellano. Al interior de su grupo familiar representan la generación de reemplazo de nacidos en el municipio de San Cristóbal de Las Casas, cuyas familias migraron del municipio de San Juan Chamula. A excepción de dos familias, una en la que sus hijos nacieron en Chamula y la familia completa migró en años recientes a San Cristóbal para vivir y trabajar, y otra en la que la familia vive en Chamula y se traslada diariamente hacia San Cristóbal para vender sus artesanías.

Cuadro 4. Distribución por edad y sexo del grupo colaborador de infancias artesanas

	EDAD											TOTAL	Porcentaje
	5 años	6 años	7 años	8 años	9 años	10 años	11 años	12 años	13 años	14 años	15 años		
Niñas	0	4	2	4	1	1	1	3	1	1	1	19	53
Niños	2	0	0	5	7	2	0	1	0	0	0	17	47
TOTAL	2	4	2	9	8	3	1	4	1	1	1	36	100

Fuente: Elaboración propia con base en evidencia empírica reunida durante septiembre 2020 - agosto 2022.

En el Cuadro 4, se puede apreciar que hay una mayor participación de niñas en los quehaceres artesanales (53%), que de niños (47%). De hecho, se observa la presencia de niñas en casi todo el rango de edad seleccionado (5 a 15 años), a excepción de la edad de 5 años donde sólo hay presencia de niños. Las edades donde hay mayor presencia de niñas son los 6, 8 y 12 años;

mientras que los niños se agrupan principalmente en edades de 8 y 9 años. Al contrastar estos resultados con las estimaciones de la ENTI 2019 para el estado de Chiapas (Cuadro 5), también se identificó una mayor proporción de niñas y mujeres adolescentes en labores artesanales (86%) que de varones (14%).

Cuadro 5. Distribución y proporción por sexo de niñas, niños y adolescentes trabajadores en actividades artesanales en Chiapas, 2019.

Tipo de actividad artesanal	NNAT de 5 a 17 años	Niñas 5 a 17 años	Niños 5 a 17 años
Artesanos y trabajadores en el tratamiento y elaboración de productos de metal	413	0	413
Artesanos y trabajadores en la elaboración de productos de madera, papel, textiles y de cuero y piel	267	267	0
Artesanos y trabajadores en la elaboración de productos de cerámica, vidrio, azulejo y similares	2,211	2,211	0
TOTAL	2,891	2,478	413
Porcentaje	100	86	14

Fuente: Elaboración propia con base en la ENTI 2019 (INEGI, 2020a).

Si bien el grupo que colaboró con la investigación no es significativo demográficamente como ocurre con la muestra definida por la ENTI,⁷⁵ sí es amplio y diverso para reconocer y analizar los aspectos y procesos que convergen en sus experiencias y su formación como participantes de actividades artesanales, asimismo es posible advertir su correlación con las estimaciones más recientes sobre NNA ocupados en actividades artesanales a nivel estatal.

La división sexual del trabajo continúa siendo un patrón cultural dominante entre la población tsotsil originaria de Chamula, aun cuando sean habitantes de un entorno urbano como la ciudad de San Cristóbal de Las Casas. Las actividades y las obligaciones se reparten en función del sexo y la edad, observando una mayor participación de niñas en labores artesanales asociadas a su rol de género y al ámbito doméstico. En cambio, los niños en mayor proporción se ocupan de las actividades de comercio de artesanías relativas al ámbito público y, por tanto, su relación es de trato directo con los consumidores de artesanías (Ver Cuadro 7). Las infancias tsotsiles van asumiendo roles y posiciones desiguales que son asignados por convenciones cultu-

⁷⁵ Se decidió emplear la base de datos de la ENTI 2019 para contrastar los datos empíricos obtenidos entre 2020 y 2022, ya que ofrece información más actualizada, lo que permite identificar similitudes y diferencias a nivel local, en lugares ubicados en San Cristóbal donde hay presencia de niñas y niños artesanos, respecto a un nivel macro de orden estatal (Chiapas). Si bien, la organización Melel Xojobal (2015) en su último informe sobre niñez trabajadora en San Cristóbal de Las Casas, también incluye en su conteo a niñas y niños que venden artesanías, la información disponible no se encuentra desagregada ni por sexo ni por edad en esta modalidad de trabajo infantil, ya que agrupa a toda la población infantil ocupada en esta actividad de acuerdo a sus conteos 2012 y 2014, por lo que la limitante en la información por tipo de ocupación no permite identificar si además de vender artesanías también las elaboran, siendo este aspecto de interés central para la investigación.

rales de su contexto, que más adelante influyen en la toma de decisiones y el control sobre lo que se produce en las unidades domésticas artesanales.

Generalmente, en el medio rural donde la actividad principal es de tipo agrícola, la división del trabajo se define y organiza por el sexo y la edad; no obstante, las actividades de hombres y mujeres son altamente interdependientes (Kapferer, 2001), mientras los hombres se encargan de los cultivos y del comercio de productos del campo, las mujeres se encargan de procesarlos y de las tareas domésticas en las que se incluyen tareas textiles y artesanales. Si bien ha existido una migración periódica –de origen colonial– de población de los municipios rurales circunvecinos a San Cristóbal, también hay un traslado de patrones culturales del campo a la ciudad que organizan la vida y la economía de estas familias. Las unidades domésticas campesinas se trasladan a la ciudad ya no como unidades económicas basadas en la producción agrícola, sino como unidades básicas de producción de actividades que en el medio rural se consideran suplementarias, como las labores artesanales y la preparación de alimentos, que cobran mayor importancia para el sostenimiento y reproducción de la unidad doméstica en el entorno urbano (Roseberry, 2001). De acuerdo con Margulis (1988), la unidad doméstica se define como:

...un grupo (en la enorme mayoría de los casos, familiar), que comparte una vivienda y articula una economía común. Normalmente hay un núcleo central, aunque puede haber más de uno (completos o incompletos), según el tipo de familia de que se trate, y si son familias extensas, de las características de esa extensión (Margulis, 1988, p. 190).

En el medio urbano la formación de familias extensas es frecuente en sectores populares como resultado de procesos de migración, la autoconstrucción y la invasión de terrenos (Margulis, 1988). El tamaño de las unidades –nucleares, extensas o compuestas– depende de la fecundidad, la extensión de la familia y, especialmente, de la profundidad de sus lazos culturales que incluyen: patrones efectivos, actitudes frente a la fecundidad, modos de comunicación, resolución de conflictos, formas de ayuda mutua y reciprocidad, posibilidades de convivencia, organización, y pautas de liderazgo y autoridad (Margulis, 2009).⁷⁶

Por consiguiente, las *unidades domésticas artesanales* (UDA) son aquellas unidades económicas basadas en la familia o grupo doméstico con una residencia común, cuya producción se centra en la elaboración de bienes artesanales. Son hogares en los que la participación y

⁷⁶ Mario Margulis distingue tres tipos de unidades domésticas por su tamaño: las “nucleares” formadas por núcleos completos (parejas de cónyuges e hijos), en las que incluye las “nucleares incompletas” donde alguno de los cónyuges está ausente, y las “nucleares ampliadas” en las que se agrega uno o más parientes cercanos que no forman otro núcleo reproductivo; las unidades “extensas” se conforman por “dos o más núcleos completos o incompletos, emparentados entre sí”, en las que se distingue un núcleo central; y las unidades “compuestas” que se constituyen por grupos familiares que habitan viviendas contiguas (Margulis, 2009, pp. 159-160).

contribución de todos sus integrantes es necesaria para generar ingresos y poder subsistir, dado que la sobrevivencia de las UDA depende principalmente de la producción y venta de artesanías. Niñas y niños, como integrantes de las UDA, van aprehendiendo que la falta de venta de sus artesanías representa escasez de dinero en el hogar, por lo que sus necesidades básicas como la alimentación no pueden ser cubiertas con suficiencia, como lo manifestó Zabdi (9 años) durante una conversación:

- Cuando alguien ha llegado a comprar tus artesanías, ¿cómo te sientes?

Z: Bien... sólo que hay veces que no los compran y como gastamos dinero, y me siento mal porque no vendemos y el dinero se gasta. Así como también viene mi abuelita, viene mi abuelita, va y paga la luz, paga la renta, paga el agua de mi casa y así paga todo...

- ¿Con ese dinero paga todo?

Z: ¡Sí! Y para nuestra comida no llega nada, muy poco comemos. Cuando llega así nos sentimos con hambre.

- ¿Por qué no alcanzó?

Z: Mgh... Y sí ese ratito yo tengo hambre, pero cuando ella llegó me dijo que 'no hay venta', pero cuando hay venta sí me va a comprar todo, pero cuando no, no puede comprar.⁷⁷

En hogares como el de Zabdi, donde no se cuenta con vivienda propia, además de resolver el pago de servicios, el poco dinero que ingresa en el hogar se destina para pagar la renta, dejando otras necesidades básicas como la alimentación y la salud en segundo plano. Pese a la importancia que tiene el sector artesanal como creadores de patrimonio cultural y de ser el tercer sector cultural que más aporta al PIB nacional, 117 393 millones de pesos de acuerdo con la Cuenta Satélite de la Cultura de México (INEGI, 2020e), es uno de los sectores de la población que se encuentra en peores condiciones laborales al no percibir un ingreso constante y sostenible, carecer de prestaciones y permanecer en la informalidad, por lo que en momentos de crisis como la pandemia por covid-19, resultan ser de los sectores más afectados (FONART, 2020).

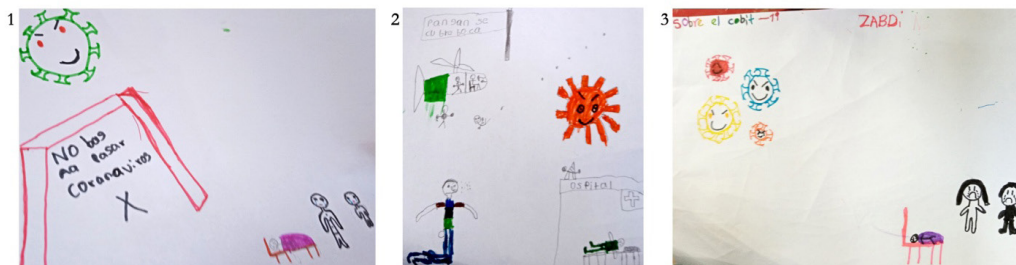
Durante la pandemia, niñas y niños también participaron junto con sus familias en estrategias de diversa índole para hacerle frente a la emergencia, ya que sus recursos se vieron más limitados por la disminución del flujo turístico y la falta de venta de artesanías, como lo expresó la maestra artesana Matilde Hernández: “bajó mucho la venta, todavía hasta ahorita. A veces sacamos veinte pesos, a veces treinta, a veces nada... nos vamos caminando hasta media hora hasta la casa.”⁷⁸ Las niñas y los niños que participaron en el taller del mercado de Santo Domingo, expresaron a través de sus dibujos como se sentían a causa de la pandemia y qué estrategias implementaron en su casa para cuidarse (ver Anexo 3). Las niñas, en general, se

⁷⁷ Zabdi (9 años), comunicación personal, 12 de noviembre de 2021.

⁷⁸ M. Hernández, comunicación personal, 10 de septiembre de 2020.

representaron con tristeza por el fallecimiento de algún familiar o por no poder asistir a la escuela como lo hacían antes; por su parte, los niños se enfocaron en ilustrar las estrategias de cuidado para evitar contagios como el uso de cubrebocas (Imagen 13).

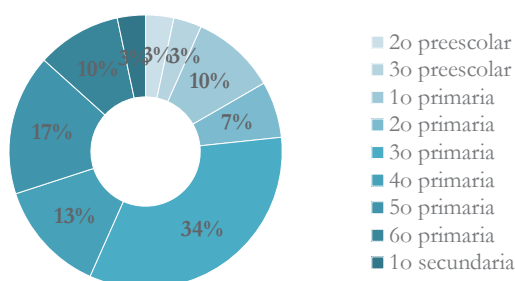
Imagen 13. Percepción sobre la pandemia de covid-19 del grupo colaborador de infancias artesanas



Nota: 1. Jazmín (11 años) “me siento triste porque no puedo ir a la escuela”; 2. Héctor (11 años) “pónganse cubrebocas”; 3. Zabdi (8 años) “me siento triste porque se enferman en mi casa”. Fuente: Registro fotográfico del 2 de diciembre de 2020.

A la desigual distribución de actividades en las unidades domésticas artesanales, se intersecan las diferencias de acceso a la educación entre niñas y niños. En el grupo colaborador, el 83% afirmó asistir o haber asistido a la escuela (Gráfica 3), lo que significa que su jornada laboral es de medio tiempo, por lo general, suelen asistir a la escuela por la mañana y por la tarde trabajan elaborando y vendiendo artesanías. Salvo por la situación de la pandemia, que repercutió en que permanecieran más tiempo en sus lugares de trabajo, ya fuera en el mercado de artesanías o bien en sus hogares donde se encuentran instalados los talleres artesanales, por lo que el tiempo escolar y el tiempo laboral se encontraban entremezclados.

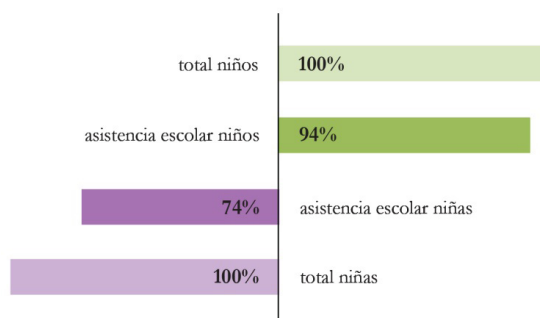
Gráfica 3. Proporción por grado escolar del grupo colaborador de infancias artesanas



Fuente: Elaboración propia con base en evidencia empírica reunida durante septiembre 2020 - agosto 2022.

Sin embargo, sólo el 74% de las niñas afirmó asistir a la escuela (Gráfica 4), y generalmente la abandonan a partir de los 12 años y/o una vez que terminan sus estudios de nivel primaria, para dedicarse de tiempo completo a trabajar. En cambio, el 94% de los niños asiste a la escuela, y como se observó, continúan estudiando en nivel secundaria.

Gráfica 4. Proporción de asistencia escolar del grupo colaborador de infancias artesanas



Fuente: Elaboración propia con base en evidencia empírica reunida de septiembre 2020 - agosto 2022.

Por ejemplo, Jazmín (12 años) ya no continuó estudiando al terminar la primaria, debido a que su familia le asignó más responsabilidades y tareas en el puesto familiar ubicado en el mercado; lo mismo ocurrió con las niñas de las unidades domésticas artesanales, Yolanda (15 años) y Lili (12 años), quienes abandonaron la escuela al concluir la primaria. En el caso de las hijas de Ruth Díaz, de 16 y 11 años, dejaron de ir a la escuela porque no aprendían en las clases a distancia que se implementaron durante la pandemia por covid-19,⁷⁹ como lo explicó Ruth durante la entrevista que sostuvimos:

Ella ya no, ya no quiso [se refiere a su hija de 16 años]. Por las pandemias que lo dejaron. Sí, iba [a la secundaria], pero por las pandemias lo dejó. [...] Y los niños ya no aprendieron. No aprendieron, no... no es igual como antes. Como antes ya vas saliendo pero ya bien, ahora están saliendo de secu' y ni saben leer. Y ella apenas lo aprendió en kinder y en cuarto año fue cuando entró la pandemia y ahora no sabe leer [su hija de 11 años]. Dice que ya tiene miedo entrar en secundaria, qué tal si no sabe nada (R. Díaz, comunicación personal, 5 de agosto de 2022).

Aunado al abandono escolar por causa de la pandemia, una vez que niñas y niños regresaron a sus actividades escolares en el aula, reportaron que algunos profesores se ausentaban regularmente o bien los cambiaban con frecuencia, “mi maestra falta a cada rato” (Brayan, 10 años), y “desde que empezaron las clases me cambiaron de maestro como tres veces” (Naomi, 9 años).⁸⁰ El ausentismo docente provoca que la enseñanza de los contenidos se interrumpa y se vea mermado el proceso de aprendizaje de los estudiantes, además los desalienta de querer asistir a la escuela y concluir con sus estudios.

⁷⁹ De acuerdo con el diagnóstico elaborado por CONEVAL (2021b) sobre abandono escolar en el contexto de la pandemia por covid-19, la mayor parte de NNA que no asisten a la escuela se concentran en hogares cuyos ingresos son inferiores a la Línea de Pobreza por Ingresos (LPI), es decir, sus ingresos mensuales son insuficientes para acceder a la canasta básica alimentaria y no alimentaria. Durante el ciclo escolar 2019-2020 se registró una tasa de abandono del 4.2% en secundaria y en el ciclo 2020-2021 la tasa de abandono a nivel nacional fue de 2.0%, siendo Veracruz (4.9%), Durango (3.9%) y Chiapas (3.5%) las tres entidades con mayor tasa de abandono en secundaria, según estimaciones de INEGI (2021d).

⁸⁰ Diario de campo, 27 de diciembre de 2022.

Li viniketike xu xtajinik, li antsetike muscu mooj, “los hombres siempre juegan, pero las mujeres no”,⁸¹ es una expresión que transmite la idea de cómo se encuentran establecidas y organizadas las responsabilidades, libertades y restricciones de manera diferenciada por sexo y género en el contexto de este grupo de artesanado infantil, evidenciando la brecha de desigualdades y condicionantes existentes entre niñas y niños. Aun cuando identificamos casos de niños y hombres que también se dedican a las labores artesanales, su participación continúa siendo desigual. Adicionalmente, se encuentra articulada con otras condiciones del ámbito familiar y escolar que en los últimos tres años se reconfiguraron y profundizaron a causa de la pandemia por covid-19, como la deserción escolar y la baja escolaridad, que paralelamente repercuten en las limitadas posibilidades que se ofrecen para uno y otro sexo, afectando principalmente a las niñas y las mujeres.

Niñas y niños artesanos, del grupo colaborador, son herederos de los saberes-haceres artesanales provenientes del lugar de origen de sus abuelas y abuelos, que al migrar hacia San Cristóbal transmitieron a sus hijos para darles continuidad. Constituyen un grupo de cambio generacional del artesanado nacido en San Cristóbal. Al preguntarles, *¿quién te enseñó a elaborar artesanías?*,⁸² respondieron:

Me enseñó mi hermano mayor y mi papá (Oswaldo, 11 años, elabora atrapasueños).

Me enseñó mi mamá (Eric, 6 años, elabora pulseras de ámbar).

Mi mamá me enseñó a bordar y costurar (Danna, 10 años, borda y elabora corazones y flores de fieltro y lana).

Ayudo a mi mamá, ella me enseñó a bordar y hacer leones, cebras y elefantes (Brayan, 9 años, animalitos de fieltro y lana).

La transmisión inter-generacional de saberes-haceres es un patrón cultural frecuente entre sus familias. En las respuestas a la pregunta, *¿cómo aprendieron tus papás o tus abuelos a hacer artesanías?*,⁸³ se puede advertir que la transmisión de conocimientos y técnicas es de al menos cuatro generaciones.

Su mamá de mi abuelita le enseñó a bordar lo que ella se imaginaba (Zabdi, 9 años).

Mi abuelita le enseñó a mi mamá [teje ropa] (Melani, 8 años).

Una señora le enseñó a mi mamá [bordados] (Saraí, 8 años).

El papá de mi abuelita le enseñó [pulseras tejidas] (Luiz, 8 años).

La abuelita de mi mamá de chiquita siempre le decía que bordara, que hiciera arte (Aldair, 9 años).

Mi papá aprendió sólo [joyería de ámbar] (Saraí J., 11 años).

⁸¹ L. Jiménez, comunicación personal, 17 de febrero de 2020.

⁸² Cuestionario 3 aplicado el 15 de julio de 2021, ver Anexo 4.

⁸³ Cuestionario 6 aplicado el 5 y 11 de agosto de 2022, ver Anexo 4.

Destaca lo expresado por Aldair, ya que en su respuesta se da constancia de los sentidos atribuidos a su saber-hacer que se transmiten y comparten entre generaciones. El bordado, de acuerdo con lo instruido por su bisabuela, debe realizarse con dedicación y belleza, el saber bordar es un arte. Por otro lado, también se identifica el caso del padre de Saraí J. quien aprendió sólo a elaborar joyería de ámbar. Él a su vez se ha encargado de instruir a sus hijas en este saber artesanal.

El patrón de transmisión de saberes-haceres, en la mayoría de los casos, corresponde al modo inter-generacional de origen tradicional, semejante a la formación de la artesana Ruth Díaz, quien aprendió a bordar y costurar por enseñanza de su madre. También encontramos casos como los de las maestras artesanas María López y Matilde Hernández, que corresponden al modo intra-generacional de transmisión de saberes-haceres. Ellas, por su parte, se encargaron de introducir en sus familias un saber-hacer textil que les fue ajeno, pues no tuvieron acceso a estos conocimientos al tener que migrar a temprana edad de su lugar de origen, por las condiciones de precariedad en las que vivían.

María y Matilde aprendieron a elaborar muñecos de lana cuando migraron a San Cristóbal, ya que sus madres no les transmitieron este saber-hacer, sino que lo fueron aprehendiendo en los lugares donde se realizaban sus interacciones y actividades laborales. María, por ejemplo, a la edad de 10 años recibió la instrucción de una amiga, quien le enseñó a confeccionar y bordar muñecas “chamulas” y “zapatistas”. Las muñecas que ella elaboraba las vendía en el parque central de San Cristóbal en compañía de su madre. En la venta ambulante de artesanías, María se encontró en condiciones similares de precariedad laboral que otras artesanas de origen indígena que también migraron a San Cristóbal: ingresos dependientes de la venta del día, sin prestaciones ni servicios, sin garantía de trabajar en espacios seguros y salubres, con jornadas de más de 8 horas y con el riesgo de ser retiradas de la vía pública por parte de las autoridades locales. Su formación progresiva en las prácticas textiles, necesarias para confeccionar y bordar los muñecos, se fue realizando por sus experiencias e interacciones constantes con las artesanas adultas y la relación de amistad con una de ellas, quien le compartió sus conocimientos y técnicas.

En contraste, Matilde Hernández cuenta que aprendió a elaborar muñecos “zapatistas” a la edad de 18 años. Cuando llegó a trabajar al mercado de Santo Domingo, inicialmente realizaba artesanías de piel con la técnica de pirograbado, más tarde, debido a la escasa venta, cambió su producción artesanal por textiles. Fue cuando aprendió a confeccionar los muñecos.

- ¿A qué edad comenzaste a trabajar?

MH: Acá yo llegué desde 1993 (al mercado). Había una amiga que me dejó el lugar, él estuvo enfermo (su esposo) por dos años y yo tenía que luchar por mis hijos. Empecé trabajando con piel, ¿conoces el pirograbado?

- Sí

MH: Empecé haciendo pirograbado, pero bajó la venta, entonces empezamos a hacer los muñequitos zapatistas

- Entonces más o menos ¿cómo a qué edad aprendiste a hacer los zapatistas?

MH: Tenía yo como 18 años, como a esa edad los comencé a hacer. Yo tuve mi primera hija de 15 años, me casé a los 14. Tuve tres hijas y un hijo, tenía que luchar por ellos.⁸⁴

Matilde encontró en la labor artesanal la manera de subsistir para ella y su familia, siendo joven apprehendió que era la forma de “luchar por sus hijos”, entendida como una actividad digna con la cual hacerles frente a las dificultades en su hogar a causa de la enfermedad de su esposo y, asumiendo el rol de jefa de familia. Durante nuestra entrevista, también relató que migró a San Cristóbal a la edad de 10 años, para trabajar como empleada doméstica de una profesora que le pagaba un salario ínfimo.

Me pagaba 15 pesos mensual, me pagaba muy barato ... Era muy poco, anduve preguntando y me dijeron que eso era muy poco. Después encontré un licenciado que me pagaba 80 pesos al mes y ya me quedé con él. Yo empecé a trabajar muy niña porque éramos muy pobres, mi papá no tenía dinero. Yo no tenía nada, andaba yo descalza no tenía ni huaraches. Mis papás se dedicaban al campo. Mi mamá tuvo 12 hijo. Tuve mis primeras hermanas, son tres y un hermano, y luego yo. Soy la quinta. Yo fui la primera [en llegar a San Cristóbal]. Después se vino toda mi familia, pero yo vine de primera, después me traje mis hermanitas (M. Hernández, comunicación personal, 10 de septiembre de 2020).

Ante la carencia de recursos, los padres de Matilde la dieron “en crianza” para ser empleada como servidumbre de la profesora. Esta estrategia de supervivencia es una reminiscencia del orden colonial, que se ajusta a las relaciones de vasallaje y cacicazgo entre la población de origen indígena y los *kaxlanes* sancristobalenses, principalmente con niñas y mujeres provenientes de municipios rurales próximos a San Cristóbal.⁸⁵

En las biografías de María López y Matilde Hernández podemos apreciar una formación en el saber-hacer textil derivado, no de la transmisión inter-generacional tradicional, sino de la

⁸⁴ M. Hernández, comunicación personal, 10 de septiembre de 2020.

⁸⁵ Además del trabajo de corte histórico de Garza Caligaris (2013) que se detalla con más amplitud en el capítulo I, Adabell Gómez (2009) realizó una investigación de corte etnográfico sobre las crianzas y el trabajo doméstico infantil de San Cristóbal durante 1999, en la que identificó que las familias rurales numerosas (entre 5 y 12 hijos) elegían la ciudad de San Cristóbal como destino final para dar «en crianza» a sus hijos con la esperanza de garantizarles un mejor futuro: educación y formación principalmente; la decisión era tomada con base al género y número de hijos. De acuerdo con la ENTI 2019, se estima que 5,819 niñas, niños y adolescentes de entre 9 y 17 años se encuentran laborando como trabajadores domésticos en Chiapas, de las cuales 92.3% son mujeres y 7.7% son varones (INEGI, 2020a). Esto no implica que todos los trabajadores domésticos infantiles se encuentren

convivencia y las relaciones de afecto y ayuda mutuas ajenas al orden familiar, que se tejieron en el entorno del ambulante y la venta en el mercado de artesanías.

Asimismo, se advierten dos formas de migración entre contextos rurales y urbanos: una, en la que la familia completa migra del campo a la ciudad en busca de mejores oportunidades de subsistencia. La otra, en la que los menores de edad se trasladan solos fuera del entorno familiar para apoyarlos económicamente y, una vez que se han establecido, esta movilidad individual influye en la movilidad familiar. En el grupo colaborador de niñas y niños artesanos el fenómeno de la migración está presente en su vida familiar. Además de la migración endógena de sus familias hacia San Cristóbal, en algunos casos, la madre y/o el padre los dejaron bajo el cuidado de sus abuelas para migrar a Estados Unidos. En dos casos se identificó que esta situación incidía en la formación de familias extensas que compartían la misma unidad doméstica, conformadas por sus abuelas, tías y primos.

Un ejemplo es el taller familiar de María López, que se constituye por una familia extensa en la cual se distingue claramente un núcleo central conformado por María y su esposo, y núcleos incompletos formados por sus hijos y nietas. En esta familia, la economía de la unidad doméstica depende por completo de su producción artesanal, como relató su hijo Marcelino López y, eventualmente, se complementa con el trabajo de medio tiempo del esposo de María como chofer.

MC: No pues somos los que trabajamos aquí de la familia

- Entonces, ¿ya toda la familia está involucrada con los animalitos?

MC: Sí pues los que somos de aquí de la casa, todos nos dedicamos a esto.

- ¿Todos los que viven acá?

MC: Sí, nos dedicamos a esto.

- Eres tú, tu hermana...

MC: Sí, tengo otro familiar que es mi hermana se dedica también de esto pero no vive acá, vive por Betania. Hace también como de este tipo de materiales, búhos, etcétera. Todo tipo de animales, los que estamos trabajando acá.⁸⁶

María ocupa el lugar de liderazgo, ella se ha encargado de formar a su esposo, hijas e hijos y sus nietas en el saber-hacer textil requerido para elaborar muñecos de lana, que incluye: selección de materiales, técnicas de costura, relleno y bordado, diseño de los muñecos y elaboración de patrones (Imagen 14).

como “crianzas”, por lo que se requiere ahondar en trabajos posteriores sobre este fenómeno y su actualidad como forma de relación de dominación y subordinación de origen colonial.

⁸⁶ MC. López, comunicación personal, 18 de marzo de 2021.

Imagen 14. Patrones para elaborar “animalitos de lana” y cómo bordarlos



Nota: 1. María López (Mari) mostrando los patrones de los “animalitos de lana” elaborados en fieltro; 2. Mari presenta el cuerpo de lana del borreguito y la manera de bordarlo; 3. Borreguitos de lana en proceso. Fuente: Fotografías propias (2020).

Conforme fue dominando su técnica se especializó en la producción de ‘animalitos de lana’, por lo cual fue obteniendo reconocimiento por la calidad de su trabajo y, su producción artesanal comenzó a venderse en las tiendas boutique de los andadores turísticos. Sus creaciones abandonaron el ambulante del parque central para ser vendidos en otros espacios más exclusivos. Estos cambios relacionados al perfeccionamiento de su habilidad y la calidad de sus producciones reorganizaron la dinámica familiar y la economía de su hogar. En su casa-taller todos los integrantes contribuyen con su creatividad y trabajo.

La producción familiar de las unidades domésticas, si bien “es más laxa” y “tienen su correlato en larguísimas jornadas laborales, bajos ingresos y, por consiguiente, en una escasa remuneración del trabajo desplegado” (Margulis, 2009, p. 149), se sostiene, se realiza y se re-produce gracias a los códigos culturales profundos de ayuda mutua, solidaridad, reciprocidad y convivencia que “solo se entienden... entre familias de barrios populares” (Basail Rodríguez, 2022). Estos códigos culturales profundos se incorporan al entretejido de sentidos y principios elementales que se aprehenden desde la infancia y que conforman un sistema de disposiciones duraderas (Bourdieu, 2012), como ocurre con las infancias artesanas.

Yolis, por ejemplo, aprehendió que el trabajo colectivo facilita el reparto de tareas, agiliza la producción artesanal de su familia para cumplir con los plazos de entrega y también significa el reparto de las ganancias en la medida de sus contribuciones.

- ¿Te imaginas de más grande haciendo los animalitos?

YL: Sí.

- ¿Te gustaría tener tu propio taller o seguir acá?

YL: Seguir acá, porque trabajamos juntos.

- ¿Se ayudan entre todos?
YL: Sí.
- ¿Así sale más rápido el trabajo?
M: Así es, lo que piden lo repartimos.⁸⁷

El tipo de relaciones que sostienen a la unidad opera con una lógica en la que se mezclan lo cultural y lo económico, si bien se vincula con el capital, este no garantiza su reproducción; lo que brinda seguridad a los miembros de la unidad doméstica es su pertenencia a ella (Margulis, 2009). Se puede constatar que para el artesano infantil dar continuidad a la actividad artesanal de sus familias es importante, pero especialmente permanecer en los mismos espacios que comparten. Al preguntarle a niñas y niños artesanos sobre *¿qué actividad se imaginan realizando de más grandes?* y *¿en dónde?*, respondieron:⁸⁸

- Me gustaría trabajar en las artesanías. Estaría aquí [en el mercado] (Abigail, 6 años).
Vendiendo ámbar y jade. Aquí en el mercado (Ámbar, 7 años).
No sé. Me gustaría estar aquí [en el mercado] (Pilar, 6 años).
No sé. Aquí con mi mamá [en el mercado] (Marcos, 8 años).

Los sentidos de ayuda mutua, solidaridad y reciprocidad se extienden a otras formas de relación entre diversas unidades domésticas artesanales, a pesar de no estar en un contexto comunitario, entre las familias se tejen redes que conforman cadenas de producción artesanal (Arnold & Espejo, 2013). Esto se puede apreciar claramente en la producción de muñecos de lana, como “objetos compuestos”, requieren del trabajo de otras familias que proporcionan los materiales primarios –las lanas tejidas en telar de cintura–, o bien familias con las que se reparte el trabajo de acabado –los bordados–, en ocasiones cuando los pedidos sobrepasan a los miembros de la UDA, como lo refiere Marcelino López:

- MC: [...] Tenemos un proveedor de las telas, porque nosotros no lo hacemos porque lleva tiempo y para hacer los animales también lleva otro tiempo. Mejor darle trabajo a alguien para que tenga algo para la comida y que tengamos nosotros. Hay que repartir lo que es... lo que tenemos.
- Y esta familia que me platicabas, ¿vive acá en San Cristóbal?
MC: No, viven adelante de Chamula [...] Nos lleva una hora para ir a traer las telas, ahí se dedican ellas, ahí con su familia también de eso trabajan.⁸⁹

La redistribución del trabajo, de la creatividad y de los recursos toman otras formas en los espacios urbanos donde se ubican las unidades domésticas artesanales, que a su vez se encuentran

⁸⁷ Yolis (15 años), comunicación personal, 10 de noviembre de 2021.

⁸⁸ Cuestionario 4 aplicado el 12 y 13 de noviembre de 2021, ver Anexo 4.

⁸⁹ MC. López, comunicación personal, 18 de marzo de 2021.

en relación con unidades domésticas de espacios rurales, como ocurre con las UDA de San Cristóbal y Chamula (Ver Mapas 1 y 3).

Si bien existe una separación geográfica por la distancia entre el espacio rural y el urbano, también existe un “nosotros”. Y en ese sentido prevalece la práctica de la ayuda mutua y la reciprocidad (Kropotkin, 2020 [1920]),⁹⁰ que media entre los límites físicos de ambos entornos y genera otro tipo de relaciones colectivas centradas en prácticas específicas, que se despliegan a nivel familiar, local y regional (Arnold & Espejo, 2013). Estos *hilos* o sentidos profundos se entretejen para orientar la vida y organizar las maneras de saber-hacer de las infancias artesanas y sus familias.

4.1 LOS CUERPOS EN FORMACIÓN

¿Cómo es un cuerpo de artesana o artesano? En su ensayo sobre el trabajo artesanal, Ruy Sánchez (2004) guía nuestra mirada hacia las manos del artesano, que simbolizan su trabajo, su arte, su historia y su pertenencia a una comunidad. Al prestar atención a las manos de la maestra artesana María López, pude apreciar su fortaleza, miré sus dedos gruesos con algunas callosidades, que son el resultado de la constante fricción con los materiales al manipular la lana y por el uso de las agujas. Se requiere de la combinación de destreza-fuerza-detalle para confeccionar los muñecos de lana, las manos de María han modelado la lana durante cuarenta años, y a su vez, sus manos se han moldeado por su práctica y su diálogo con los materiales. Pero no sólo las manos están comprometidas con el trabajo y los materiales, el cuerpo en su conjunto se involucra y compromete con su práctica artesanal.

Usualmente al pensar en la relación del cuerpo con las prácticas de producción artesanal se tiende a asociar las extremidades superiores con estas prácticas, pero se omite el resto del cuerpo que también entra en juego con los materiales e instrumentos, y en la manera en que la corporalidad de las y los practicantes se va moldeando por su práctica constante. Tal es el caso de la artesana Ruth Díaz, quien emplea otras partes del cuerpo que suplen la falta de dos falanges en su mano derecha y operan en las acciones de costura, relleno y bordado de los ‘animalitos de lana’. Con su mano izquierda utiliza las agujas, los desarmadores y demás instrumentos de su

⁹⁰ Piotr Kropotkin subraya que la sociedad fue creada por “la fuerza que aporta a cada hombre la práctica de la ayuda mutua”, que obliga al individuo a “considerar los derechos de los otros como iguales a sus propios derechos”, y se encuentra estrechamente relacionada con los principios de justicia y equidad, y con el sentimiento de felicidad individual que depende de la felicidad colectiva (Kropotkin, 2020, p. 22).

práctica textil. Para efectuar todo el proceso de elaboración también debe apoyarse en sus hijos y su esposo, ya que se le dificulta emplear las tijeras para cortar los patrones de lana.

...Todos trabajamos aquí también. Me ayudan mis hijitos, porque yo no puedo cortar. Es mi esposo el que lo corta, es que yo... se lastimó mi mano cuando yo era chiquita [me muestra que su mano derecha sólo tiene tres dedos], cuando tenía 9 años. Así lo costuro [apoyándose con su antebrazo y su abdomen], pero a veces entra un poco en mi piel [la aguja]. Mi hijo me ayuda también a rellenarlos. Es que cuando lo relleno agarro el desarmador y a veces me empieza a doler acá [señala el abdomen porque es la parte de su cuerpo sobre la que ejerce presión al rellenar los muñecos]. Para apretarlo necesita dos manos para meterlo. Yo a veces lo ayudo, pero no puedo bien, y como ejemplo, el desarmador aquí lo dejo acá, lo agarro así, pero a veces me empieza a doler. Hay veces que queda morado ya. Sí, cuando hagamos lo hago así y lo meto así para poder rellenarlo, es cuando me lastimo. Por eso me ayuda mi hijito, sí me ayuda mi hijito a rellenarlo (R. Díaz, comunicación personal, 5 de agosto de 2022).

El cuerpo es instrumento de medida, de soporte y de creación. Los cuerpos de las niñas y los niños que son aprendices de saberes-haceres, se van acoplado al uso de materiales e instrumentos. En algunas ocasiones, esto puede provocar que se lastimen aprendiendo a utilizarlos, como aprendizaje encarnado, el dolor también hace parte del proceso de ensayo y error. Marta una niña de 12 años que elabora y vende animalitos de lana y pulseras en los andadores turísticos, me explicó durante nuestra interacción, lo que va experimentando su cuerpo mientras realiza su práctica textil.

- Esta es mucho trabajo, ¿y gastan más hilo? (acerca de un bordado)

M: Ajá... a veces lastima mano, a veces lastima aquí (me señala donde se ha lastimado en su dedo índice)

- ¿Y te has llegado a pinchar los dedos?

M: Sí... y el pulsera también lastima porque tienes que hacer nudo bien y el mano hace algo así (me señala la parte de la mano que se ha lastimado haciendo pulseras)

- ¿Te lastima acá?

M: Ajá y hay sangre

- ¿Te ha llegado a sangrar?

M: Sí⁹¹

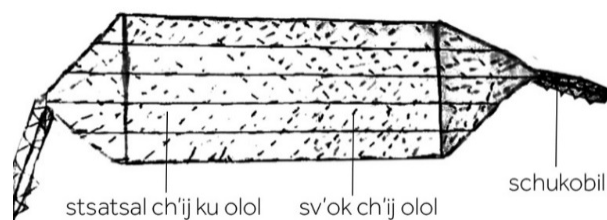
La manera cómo percibe la niña artesana su propio cuerpo se encuentra influida por su práctica. Conforme se va habituando al empleo de instrumentos textiles y va adquiriendo mayor habilidad, su conciencia material se irá desarrollando, al conservarse en su memoria corporal como aprendizaje observado, instruido y sentido.

Cuerpo y textil se encuentran entrelazados física y simbólicamente desde que nace el objeto. De la misma manera, el cuerpo es adornado y protegido desde el nacimiento por los textiles. En Chamula, a los recién nacidos se les obsequian y colocan pulseras con cuentas, que

⁹¹ Marta (12 años), comunicación personal, 4 de octubre de 2019.

son tejidas por su madre o por sus hermanas mayores. El *olol* (bebé), sea niña o niño, recibe como primer adorno de su cuerpo la pulsera tejida, que simboliza su protección contra el ‘mal de ojo’. Además de la pulsera también se le regala una cobija tejida con lana blanca (*xchij olol*) para cubrirlo (Figura 12). Este obsequio lo suelen tejer las abuelas, es el primer regalo para el nieto o la nieta (*tskelambe tas m’om*). Otros presentes que reciben *li ololetik* (bebés) son la sonaja (*chin t’su*) y el chupón (*smamila*). El *chin t’su* se elabora con cáscara de guaje y se adquiere en el mercado de Chamula, ya que “lo traen de lejos”, como explica Lucía Jiménez.⁹²

Figura 12. *Xchij olol* esquema



Fuente: Lucía Jiménez (2021).

Estos obsequios simbolizan el afecto hacia el recién nacido y que “la familia tiene algo que ofrecer” (L. Jiménez, comunicación personal, 11 de febrero de 2021). Pues las familias con escasos recursos no pueden darse el lujo de comprar presentes para sus hijos, por lo que se les viste con ropa vieja y usada. Salvo en aquellas familias en las que las abuelas sepan tejer las prendas tradicionales, situación que es cada vez menos frecuente, “ya casi no lo hacen prefieren comprarles pañales y lo que usan en la ciudad, ya ha cambiado, ya no es como antes” (L. Jiménez, comunicación personal, 11 de febrero de 2021).

El uso de prendas tradicionales también se integra a la construcción de corporalidades infantiles que se encuentran en formación de saberes-haceres artesanales. Principalmente las niñas, mujeres jóvenes y adultas originarias de Chamula son quienes visten con su traje tradicional⁹³ que consta de: un faldón de lana negra –si son niñas pequeñas es de color gris– (*tsekil*), el enredo o faja (*chukil*) y una blusa (*chilil*) satinada con pliegues en el corpiño y ceñida al cuerpo (Imagen 15.1), decorada en el canesú con bordado de cadenas (*t’sot skarinail*) y flores (*snichimal chilil*).⁹⁴ El *chukil* de las mujeres adultas y casadas debe ser de color rojo (*tsoj*), mientras

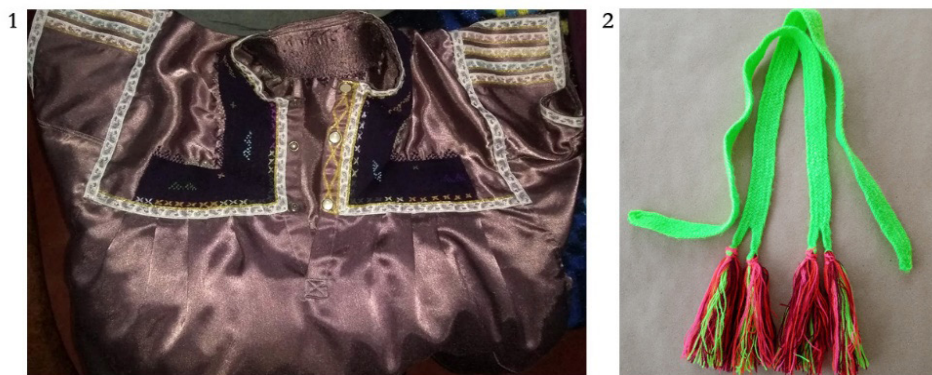
⁹² L. Jiménez, comunicación personal, 11 de febrero de 2021.

⁹³ Indumentaria tradicional de las mujeres en Chamula (L. Jiménez, comunicación personal, 8 de septiembre de 2020).

⁹⁴ Morris y Karasik (2015) explican que la vestimenta de las mujeres chamulas comenzó a transformarse desde la década de los setenta, al comenzar a utilizar blusas blancas de manga corta debajo de su huipil de lana, estas blusas inicialmente se adquirirían con comerciantes de San Cristóbal donde eran confeccionadas, al introducir las máquinas de coser en los hogares, las mujeres comenzaron a elaborar sus propias blusas. Para el año 2000, se produjo el mayor cambio en su indumentaria, fue cuando se reemplazó el huipil de lana por blusas de muselina en

que las mujeres jóvenes utilizan “colores de moda” como rosa, violeta o amarillo. El adorno para el cabello de niñas y mujeres consiste en un par de cintas tejidas denominadas *spech jo'lal* (Imagen 15.2),⁹⁵ que se emplean para trenzarlo.

Imagen 15. *Chilil* y *spech jo'lal*



Nota: 1. *Chilil* (blusa), 2. *Spech jo'lal*, elaboración por Xunca López. Fuente: Lucía Jiménez (2020 y 2023).

Para los tsotsiles de Chamula, el que una niña pequeña (*ch'in tseb*) porte su traje tradicional es indicativo de que su familia le da continuidad a la tradición, al conservar la herencia de las abuelas del tejido en telar de cintura, o bien, que su familia tiene suficientes recursos económicos y tiene la posibilidad de comprarlo, “el *tsekil* puede llegar a costar hasta veinte mil pesos” (L. Jiménez, comunicación personal, 22 de septiembre de 2020). En ocasiones especiales, fiestas patronales y celebraciones es cuando niñas y niños portan su traje tradicional de fiesta que consiste en: *jerkail* blanco, *komkom vexil* (calzón o short blanco), *kamosa chukil* (cinto) y *varachil* (huaraches) para los niños y *tsekil*, *chilil* y *chukil* del color de moda para las niñas, “cuando es la graduación de la primaria o la secundaria, nos ponemos nuestro traje” (L. Jiménez, comunicación personal, 8 de septiembre de 2020).

En las unidades domésticas artesanales de San Cristóbal, las niñas y jóvenes emplean su indumentaria tradicional una vez a la semana, únicamente los domingos para las ceremonias religiosas y también para fiestas y bautizos; estas ocasiones especiales, son escenarios en los que su identidad tsotsil-chamula se exalta a través del uso de su traje. El resto de la semana para trabajar optan por vestirse con “ropa de ciudad” como pantalones de mezclilla, playeras y faldas

las que aplicaron los bordados de cadena y de flores que anteriormente decoraban sus huipiles, los bordados cada vez más elaborados, “conservaban y embellecían el diseño tradicional” (Morris & Karasik, 2015, p. 160).

⁹⁵ El par de *spech jo'lal* que se ilustran en la Imagen 15.2 fueron tejidos por iniciativa de Xunca López, madre de Lucía Jiménez. Lucía relata que desde hace 30 años Xunca había dejado de tejerlos: “me dijo que este es el tejido tradicional, porque ya no se hacen así. Ahora casi no se usan, o se hacen diferente por las modas” (L. Jiménez, comunicación personal, 13 de julio de 2023).

“de moda”. Sólo las mujeres adultas, sus madres y abuelas, se visten diariamente con su traje tradicional.

A diferencia de los espacios domésticos, en el espacio público de la ciudad de San Cristóbal de Las Casas, la vestimenta de los pueblos originarios es un rasgo que, por un lado, los hace blanco de distintas formas de discriminación y opresión, y por otro, se instrumentaliza como recurso que exotiza su identidad indígena. El que niñas, niños, jóvenes y adultos indígenas porten su indumentaria tradicional los excluye de determinados espacios en los que la población blanca y mestiza es admitida, además de negarles el acceso a servicios y la garantía de sus derechos en salud, educación y justicia. Por otra parte, su indumentaria se ha usado como recurso de mercantilización para corresponder con los intereses de consumo del turismo étnico. Agencias de viajes, revistas de turismo (México Desconocido, 2018) y sitios gubernamentales para la promoción turística de San Cristóbal (Turismo Chiapas, 2019) se han encargado de resaltar lo autóctono de la ciudad, a través de la indumentaria y las producciones artesanales de la población indígena. Los discursos que animan al turista a vivir la experiencia de lo “auténtico” y lo “exótico” del lugar, han construido una identidad estereotipada de los cohabitantes indígenas de San Cristóbal, encubriendo la marginación de la que son objeto.

Otros aspectos que constituyen las corporalidades infantiles son los gestos y los comportamientos corporales que se van modelando culturalmente y se evalúan como apropiados o inapropiados conforme al contexto, y también operan en la construcción y diferenciación de género entre niñas y niños (Mauss, 1979; Butler, 2002). “Es justamente en la infancia donde la ‘formación del cuerpo’ (en el sentido más puro de ‘darle forma’) tiene lugar” (Planella, 2006, p. 258). De modo que, hay determinados comportamientos corporales que son esperados entre *tsebetik* y *keremetik*, que se ajustan a las disposiciones marcadas para ambos sexos. Lucía Jiménez observa estas divergencias especialmente en los comportamientos que asumen *tsebetik* (niñas) y *antsetik* (mujeres) durante el juego, las fiestas y las celebraciones de Chamula, a diferencia de *keremetik* (niños) y *viniketik* (hombres). En el Cuadro 6 se sintetizan estos gestos y comportamientos corporales esperados entre tsotsiles de Chamula.

Cuadro 6. Diferenciación de gestos y comportamientos corporales entre *tsebetik/antsetik* y *keremetik/viniketik*

Formas lúdicas	Niñas (<i>tsebetik</i>)	Niños (<i>keremetik</i>)
RISA	No deben reír mucho, tener una “risa escandalosa” es mal visto.	Tienen permitido reír mucho, incluso cuando son adultos.
BROMA	No tienen permitido hacer bromas.	Pueden hacer bromas todo el tiempo.
JUEGO	Después de los 12 años ya no tienen permitido jugar. Las niñas dejan de jugar antes que los niños porque tienen más responsabilidades en el hogar.	Pueden jugar todo el tiempo.
	Mujeres (<i>antsetik</i>)	Hombres (<i>viniketik</i>)
FIESTA	Deben servirle la comida a los hombres. Comen después que los hombres han terminado. Únicamente la <i>me martoma</i> ⁹⁶ se sienta a la mesa a comer con los hombres. El resto de las mujeres se sientan en el piso.	Los hombres se sientan a la mesa y esperan que las mujeres les sirvan la comida. Comen primero.

Fuente: Elaboración propia con base en L. Jiménez, comunicación personal, 17 de febrero de 2020.

Los cuerpos de las niñas (*sbektal ch'in tsebetik*) y los cuerpos de los niños (*sbektal ch'in keremetik*) no se diferencian únicamente por razones biológicas. La construcción de “la materialidad” de sus cuerpos diferenciados sexualmente se amalgama con el control de gestos, comportamientos y actitudes corporales que deben asumir uno y otro sexo, y se moldean bajo un sistema de “esquemas reguladores” que “opera a través de la reiteración de normas” que los naturaliza (Butler, 2002, p. 29).

Las disposiciones convenidas socioculturalmente regulan y evalúan los comportamientos corporales esperados, además refuerzan las relaciones de dominación patriarcal dentro de los espacios domésticos y ceremoniales. Estas disposiciones se integran a los repertorios culturales apprehendidos por niñas y niños. La permisividad o la severidad hacia determinadas expresiones corporales manifestadas durante ciertas formas lúdicas y celebraciones en Chamula, se sintetiza con claridad en la expresión *li viniketike xu xtajinik*, *li antsetike muscu mooj*, que explica la situación de subordinación de las mujeres desde que son niñas a través del juego.

⁹⁶ La *me martoma* es la mujer con cargo de mayordoma, se encarga de vestir a los santos en las fiestas mayores de Chamula (ver Imagen 40).

4.1.1 MAPAS CORPORALES

El cuerpo como construcción colectiva nunca acabada, es el resultado de la propia percepción y del reconocimiento y encuentro con otro-cuerpo. A partir de las experiencias corporales durante la infancia se va desarrollando gradualmente la toma de conciencia de la espacialidad del cuerpo o “esquema corpóreo” como lo define Merleau-Ponty (1993). La manera en que la infancia artesanal se auto-interpreta quedó de manifiesto en sus expresiones gráficas.

Dentro de las actividades de cierre del taller con niñas y niños del mercado de Santo Domingo, se llevó a cabo la técnica del mapa corporal (ver Anexo 3), que consiste en la representación gráfica del propio cuerpo, entendido como un territorio que se expresa mediante el trazado de su geografía (Finol, 2014). Este recurso metodológico articula la escritura, la gráfica y los relatos orales para elaborar “una geografía de la experiencia corporal”, a partir de eventos autobiográficos en distintos niveles y escenarios socioculturales y afectivos (Silva, Barrientos y Espinoza-Tapia, 2013, p. 166). El mapa corporal opera como “un anclaje material” de representación de lo corpóreo, en el que se conjugan significaciones del sí mismo y “su corporalidad expresada como lenguaje” (Silva, Barrientos & Espinoza-Tapia, 2013, p. 164-165).

La actividad del trazado de mapas corporales se dividió en dos partes. Durante la primera parte del ejercicio entre compañeros del grupo se apoyaron para trazar las siluetas de sus cuerpos en pliegos de papel *kraft* (Imagen 16). Estas siluetas esquematizan el reconocimiento de los cuerpos de niñas y niños por parte de sus pares mediante el ejercicio de trazado. El trazo delimita la corporalidad de cada uno.

Imagen 16. Trazado de mapas corporales

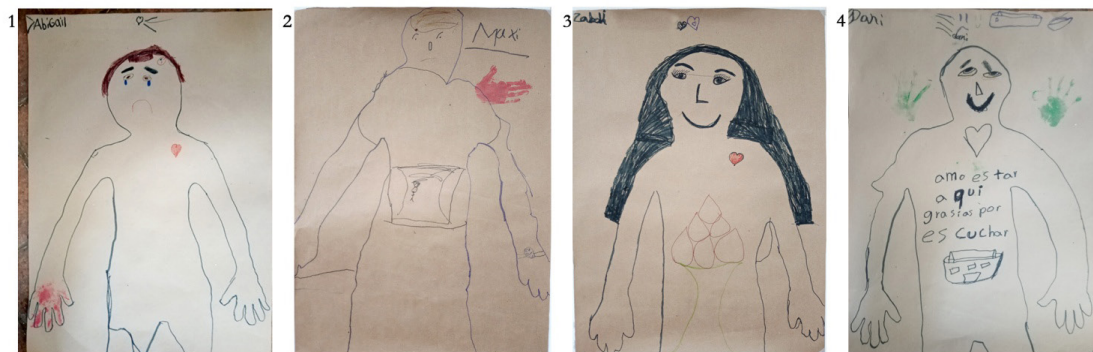


Fuente: Registro fotográfico del 3 de agosto de 2022.

En la segunda parte, sobre la silueta trazada, cada niña y niño dibujó los rasgos de su cara representando su estado de ánimo y al centro de la silueta dibujaron lo que más les gusta hacer. Lo que comunicaron a través de sus dibujos es la percepción que tienen de sí mismos, que

completa la imagen de su corporalidad. En la Imagen 17 se muestran cuatro mapas corporales seleccionados de once mapas que se elaboraron, el criterio de selección se basó en que las autoras y autores realizaron las dos partes del ejercicio y además explicaron oralmente sus dibujos.

Imagen 17. Mapas corporales de infancias artesanas



Nota: 1. Abigail (7 años), 2. Maximiliano (9 años), 3. Zabdi (9 años), 4. Daniel (9 años). Fuente: Registro fotográfico del 3 de agosto de 2022.

Abigail se representó en su mapa corporal con lágrimas, porque se sentía triste el día de la actividad. Al preguntarle el motivo comentó: “es que me regañaron”, ¿quién te regañó? “mi abuelita”. Ella ya no quiso dibujar lo que le gusta hacer, probablemente porque no se sentía con ánimo a causa del regaño. Por su parte, Maximiliano mencionó que se sentía bien ese día, en su mapa se dibujó con un reloj que recientemente le había regalado su mamá, para él era importante dibujarlo porque le gustaba mucho, al centro dibujó lo que más le gusta hacer: “jugar videojuegos de Super Mario”. Zabdi se dibujó feliz, mencionó sentirse contenta porque podía hacer lo que más le gusta: “amo hacer mis flores”. Además, comentó que estaba aprendiendo a dibujar otro tipo de flores que su hermana le había enseñado. En el caso de Daniel era la primera vez que participaba en las actividades del taller, se sentía muy contento al poder dibujar su historia favorita de la Biblia: “el arca de Noé... yo de grande quisiera ser como Noé y construir mi arca”, incluso la volvió a dibujar una vez que terminaron el ejercicio.

Las expresiones gráficas de niñas y niños plasmadas en el mapa corporal comunican con gestos y figuras significativas aquello que afectivamente “resuena” en su propio cuerpo (*sbektal tseb - sbektal kerem*), como “potencias de valores emocionales” (Merleau-Ponty, 1993), y abren la posibilidad para explicar en breves fragmentos algunos aspectos de su vida como sus relaciones familiares, la participación de su cuerpo con la naturaleza y el mundo material, así como su experiencia lúdica, estética y ritual. El mapa corporal es una proyección de su cuerpo que sirve para situar afectos, eventos, ideales y características que cada uno selecciona como parte de su corporalidad.

4.2 *MI ARTE*, MANIFESTACIONES CREATIVAS DE LAS INFANCIAS ARTESANAS

La vida cotidiana sólo es posible gracias a la coexistencia y combinación de dos temporalidades elementales que determinan “dos modalidades de existencia humana” (Echeverría, 1996, p. 163). Por un lado, el tiempo de la existencia rutinaria, de lo ordinario, corresponde al cumplimiento cabal de disposiciones y códigos culturales de una sociedad en el que operan la procreación, la producción y el consumo. Su contraparte, es el tiempo de la existencia en ruptura, de lo extraordinario que re-compone y re-configura el sistema de disposiciones y códigos, es

...una irrupción que sólo puede tener lugar en el reino de lo imaginario, en este plano en el que la práctica cotidiana abre lugares o deja espacios para que en ellos se inserte o se haga presente un simulacro de lo que sucede en la práctica extraordinaria (Echeverría, 1996, p. 164).

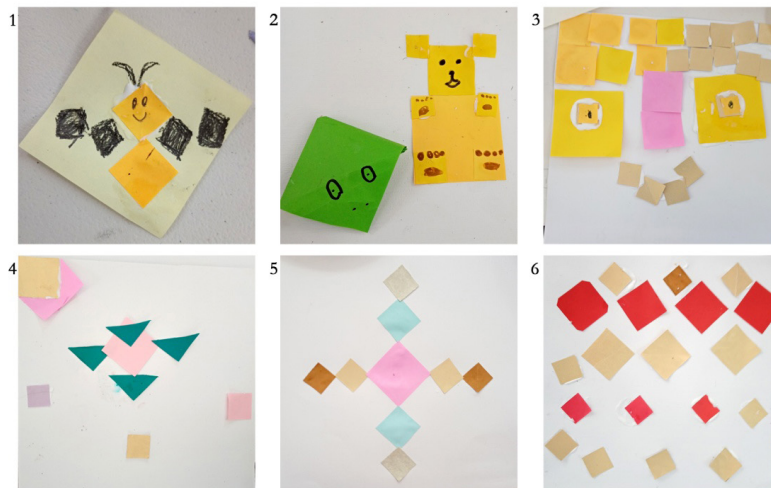
Las formas culturales de la irrupción son el juego, la fiesta y el arte (Echeverría, 1996). El juego es un derecho fundamental de niñas y niños (UNICEF, 1989), pues a través de su actividad lúdica exploran el mundo que les rodea, inventan escenarios, situaciones y personajes, aprenden a expresarse, a establecer límites y a relacionarse con pares y adultos, e incorporan los repertorios culturales de su contexto. Johan Huizinga postuló que el juego es el fundamento de la cultura y es “antes que nada, una actividad libre” (Huizinga, 2007, p. 21).

Si las expresiones corporales se limitan durante el juego y la fiesta, la irrupción de lo extraordinario emerge por otras vías, una de ellas es el arte, “...como actividad transformadora abre lugar para lo posible” (García Canclini, 1977, p. 52). La expresión gráfica infantil está directamente relacionada con las emociones de niñas y niños, con aquello que les afecta y cómo lo perciben, al principio sus trazos son simples y conforme adquieren mayor dominio técnico su grado de representación será más complejo. De acuerdo con Lowenfeld y Brittain (1980), en el proceso mediante el que se manifiesta la capacidad creadora de niñas y niños –consiste en seleccionar, ordenar, encontrar relaciones, interpretar, descubrir nuevas formas y reformar diversos elementos y materiales a partir de su experiencia–, “el niño nos da algo más que un dibujo o una escultura; nos proporciona una parte de sí mismo: cómo sienta, cómo piensa y cómo ve.” (Lowenfeld y Brittain, 1980, p. 15)

Una de las hipótesis que guiaron esta investigación plantea que, a partir de las experiencias de niñas y niños en las prácticas textiles, aprenden a organizar, jerarquizar y agrupar formas, conocimientos y significados que se estructuran desde el lenguaje textil como forma discursiva

y estilo cognoscitivo. Se trata de una episteme profunda que permea la manera de percibir, entender e interpretar el mundo. Dentro de las actividades que se planearon y realizaron en el taller, además de atender a temáticas concretas sobre aspectos de la vida del artesanado infantil del mercado de artesanías –como su familia, sus rutinas y sus motivaciones–, también se propusieron algunos ejercicios donde se pudiera observar su despliegue creativo para realizar composiciones con elementos básicos como figuras geométricas (ver Anexo 3).

Imagen 18. Mosaicos de figuras geométricas



Fuente: Registro fotográfico del 4 de agosto de 2022.

En la Imagen 18 se muestran algunas de las composiciones realizadas con las figuras del cuadrado y el rombo, que al ser reformadas mediante un corte diagonal forman triángulos (No. 4). En tres de los arreglos se puede apreciar que la niña o el niño intentó representar formas conocidas como: una abeja (No. 1), un oso (No. 2) o un rostro (No. 3); en otras composiciones se observan algunas similitudes con los diseños de los textiles que se venden en el mercado (No. 5 y No. 6). En estas composiciones se puede dar constancia de la manera en que niñas y niños han incorporado sus experiencias con el mundo textil diverso y abundante que existe en su entorno inmediato, que se integra por el mercado de artesanías y el taller familiar. También en sus expresiones creativas revelan sus pensamientos, sentimientos e intereses, en este epígrafe se irá dando cuenta de ello.

Las oportunidades de explorar con diversos materiales son indispensables para la niñez, pues es la manera que encuentran de “expresarse en una forma tangible”, en sí misma es “una necesidad” de representar sus propios pensamientos y sus relaciones con el espacio, los objetos y las personas (Lowenfeld & Brittain, 1980, p. 62). Vygotsky (1999) sostiene que el juego y el dibujo son formas fundamentales en que se manifiesta la imaginación en la infancia, son tan necesarias

para que niñas y niños desarrollen diversas capacidades como posibilidades para crear, organizar y comprender la vida y el mundo en el que se relacionan. El juego deviene en arte a través de la fantasía, cuyo material básico son las emociones, tal como plantea Vygotsky "...el arte está indisolublemente asociado con un complejo juego de emociones [...] es una respuesta que aniquila nuestra energía nerviosa; es una explosión" (Vygotsky, 2006 [1965], p. 252).

Al preguntarles a niñas y niños artesanos *¿qué significa para ti "hacer arte"?* y *¿cómo te sientes cuando haces arte?*,⁹⁷ respondieron que:

Hacer arte es hacer dibujos, me siento bien (Oswaldo, 12 años).

Es pintar, me gusta mucho, me hace feliz (Sarahí, 11 años).

Para mí es pintar, me gusta porque me siento bien (Naomi, 8 años).

Hacer arte, lo siento como hacer magia... como que es magia. Me siento feliz (Zabdi, 9 años).

Dibujar y pintar son actividades que niñas y niños asocian de manera inmediata con el arte, ambas actividades son emanadas de una matriz común y comparten como lenguajes visuales el principio de trazar figuras "mediante puntos, líneas y/o planos, colorearlas y organizarlas de modo atractivo en la superficie" (Acha, 1999, p. 23). Estas actividades les resultan placenteras, y así como ocurre con el juego, se busca repetir esta experiencia una y otra vez. El comentario de Zabdi es relevante, para ella hacer arte es similar a "hacer magia". Su expresión remite a la manera en que los mayas antiguos entendían el arte como un acto de magia, por su proceso y los elementos involucrados durante el acto creativo (Navarrete, 1996). Es probable que para la niña artesana esta referencia sea desconocida, sin embargo, es posible apreciar que la manera en cómo percibe su experiencia estética evoca a la fantasía y a la explosión emocional del acto creativo, pues es mediante este procedimiento que se materializa aquello que emerge de su imaginación.

Y, *¿"hacer artesanías" es similar o diferente que "hacer arte"?*⁹⁸ Las niñas y los niños artesanos consideran que:

Es parecido. Aunque el arte es más como pintar y la artesanía es hacer más manualidades y costurar (Zabdi, 9 años).

Sí es igual (César, 8 años).

Es igual hacer arte y artesanías (Melani, 8 años).

Es diferente, porque en el arte pintamos y en lo que hago sólo es de puro hilo y engarce (Sarahí, 11 años).

Hacer artesanía es como hacer arte (Luiz, 8 años).

Sí es igual, porque en el arte también pinto y es parecido a mis artesanías (Aldair, 9 años).

En las respuestas de niñas y niños se puede advertir que la mayoría considera que hay similitudes entre "hacer arte" y "hacer artesanías", sin embargo, su idea de arte está directamente relacionada

⁹⁷ Cuestionario 5 aplicado el 4 de febrero de 2022. Ver Anexo 4.

⁹⁸ Cuestionario 6 aplicado el 5, 11 y 12 de agosto de 2022. Ver Anexo 4.

con la pintura o el dibujo como se indicó anteriormente. Destaco el caso de Aldair, cuya actividad artesanal consiste en la elaboración de juguetes artesanales de madera. En su práctica involucra diversas técnicas como el tallado en madera y la pintura, para él existe una clara relación entre las artesanías que elabora y el arte, porque en ambos puede pintar. Además, en su familia hay un sentido del arte asociado con el saber-hacer artesanal mediante la enseñanza del bordado, que fue inculcado por su abuela, “...de chiquita siempre le decía que bordara [a la madre de Aldair], que hiciera arte.”

Sea cual sea la manera en cómo se expresan artísticamente niñas y niños, de por medio se encuentran sus experiencias, sensibilidades y fantasías que emergen durante el proceso creativo implicado en *su arte*, ya sea artesanía, dibujo, pintura o cualquier otra expresión artística. Fue de mi interés conocer el punto de vista del artista plástico Juan Chawuk,⁹⁹ acerca de las percepciones que tienen niñas y niños artesanos sobre lo que significa “hacer arte”. En su opinión, el arte es:

...catarsis, es liberación, es emoción, es disfrute por lo que se hace. El artista siente eso cuando está haciendo arte y lo mismo ocurre con los niños, un niño también es un artista. Aunque la mayoría de las ocasiones no se le reconoce como tal, creo que ellos tienen esa capacidad para llegar a ese punto de liberarse y disfrutar cuando están haciendo alguna actividad artística, incluso la sienten con mayor intensidad que un adulto... Es importante darles su lugar a los niños, reconocerlos y valorar sus expresiones también como otras formas del arte (J. Chawuk, comunicación personal, 21 de julio de 2022).

Hacer arte es como hacer magia, a manera de breviario artístico, en la Imagen 19 se exponen algunos de los dibujos y pinturas que realizaron las niñas y los niños que participaron en el taller, una vez que habían terminado la actividad del día. Son expresiones gráficas que emergieron sin un tema en particular, de manera espontánea, por el placer de continuar creando y compartiendo.

Imagen 19. Expresiones gráficas de infancias artesanas



Fuente: Registro fotográfico del 15 de julio y 12 de noviembre de 2021; 4, 5 y 11 de agosto de 2022.

⁹⁹ Juan Chawuk (Juan Aguilar Santís) es un artista plástico de origen tojolabal, nacido en Las Margaritas, Chiapas (1971). Sus pinturas y esculturas se han expuesto en museos y galerías de México, así como en Chicago, Kansas, Milwaukee y Nueva Jersey. Su obra artística se puede ver en <http://www.juanchawuk.com/>

4.2.1 ¡TENEMOS DERECHO!

El arte, en todas sus formas, sensibiliza y mueve el imaginario. Mirta Colángelo (2007), educadora de arte y narradora argentina, recomienda que es necesario proveerle a niñas, niños y jóvenes de experiencias que los sensibilicen por medio del arte, pues el arte “es un despertar”. La sensibilidad es la habilidad de

...atreverse a instalar una mirada cuestionadora hacia los valores que se prestigian en estos tiempos... [es abrir] intersticios para soñar, para imaginar otras posibilidades, para legitimar la palabra propia y potenciar los encuentros con los otros, y esto no es poca cosa (Colángelo, 2007).

El taller de actividades lúdico-artísticas, como espacio para el encuentro, se ofreció para que niñas y niños trabajadores del mercado de artesanías pudieran expresarse creativamente y tuvieran la posibilidad de dialogar y reflexionar en colectivo. En algunas sesiones, iniciábamos con la lectura de algún cuento o poema que nos facilitara transitar hacia el mundo de lo imaginario e instalarnos en el juego, la escucha y la creación.¹⁰⁰ Durante el cierre, se compartió la lectura en voz alta del libro álbum *Sueños de libertad en palabras e imágenes* (2015), que aborda los derechos humanos expresados en frases de Nadia Anjuman, Nelson Mandela, Harriet Tubman, Malala Yousafzai, entre otros activistas y autores. Antes de iniciar la lectura, les pregunté si conocían *¿cuáles eran los derechos de las niñas y los niños?* Conforme fueron levantando su mano, exclamaron uno a uno sus derechos:

¡No maltratar ni pegarle a las niñas! y ¡Derecho al juego! (Fabricio, 9 años).
¡Derecho a la libertad! (Luiz, 8 años).
¡Derecho a llorar! (Naum, 7 años).
¡Derecho a la educación! (Nataly, 9 años).
¡Derecho a la felicidad! (Kiria, 4 años).
¡Derecho a que nos cuiden! (Luna, 6 años).
¡Derecho a la humanidad! (Luiz, 8 años).
¡Derecho a hacer la tarea! (Naum, 7 años).

En general, se aprecia que el grupo tiene conocimiento acerca de los derechos fundamentales de niñas, niños y adolescentes (UNICEF, 2006; 2018). La expresión en voz alta de sus derechos reveló lo que cada uno considera como el derecho más importante. No se trata de una selección al azar, es una selección razonada desde sus necesidades, deseos y sensibilidades.

Por ejemplo, Fabricio primero se centró en el derecho de las niñas de ser tratadas sin violencia, esto por el contexto de violencia machista en el que se encuentran; en segundo lugar,

¹⁰⁰ Ver Anexo 3.

indicó el derecho a jugar de las infancias, también declarado en la CDN. Por su parte, Nataly y Naum seleccionaron dos derechos relacionados con la educación; Luna y Kiria, las de menor edad, externaron que se les debe procurar protección y felicidad; Naum, también apeló a la sensibilidad y externó que se debe tener derecho a llorar, pues la restricción sobre el llanto a los varones es una disposición cultural que integra el esquema de construcción de la masculinidad, inscrita en el sistema de dominación patriarcal. Por último, Luiz expresó que niñas y niños tienen derecho a la humanidad y a la libertad, este razonamiento demanda que sean tratados con dignidad, respeto, comprensión, empatía, responsabilidad y afecto. Demanda que a las niñas y a los niños se les reconozca y se les trate como seres humanos con derechos y libertades, cuando son tratados como inferiores ocurre lo opuesto, se les deshumaniza.

Al finalizar la lectura, procedieron a ilustrar con pinturas los derechos que seleccionaron (Imagen 20). Algunos tomaron ideas de las ilustraciones del libro, pero en general representaron el derecho que consideraron más importante conforme a su propio criterio. En sus pinturas podemos apreciar las figuras que intentan representar, el significado que le atribuyen a sus creaciones y también un reclamo por sus derechos, por los derechos de las otras y los otros y por los derechos de la naturaleza como seres vivientes que comparten el mundo. Todos los materiales y elementos hacen parte de su imaginación y su sensibilidad para recrear de manera tangible sus necesidades, experiencias, conocimientos, emociones y sentidos.

Imagen 20. Declaratoria de derechos ilustrados por infancias artesanas



Nota: 1. Derecho a las flores y las abejas, 2. Derecho al juego y derecho a cuidar la naturaleza, 3. Derecho a jugar, 4. Derecho a ser diferentes, 5. Derecho a una casa, 6. Derecho al amor. Fuente: Registro fotográfico del 5 de agosto de 2022.

4.2.2 APORTACIONES AL MODELO CREATIVO FAMILIAR

La “creatividad en familia”, como la denomina Patricia Greenfield (2004), consiste en el ajuste de los procesos creativos de la organización familiar, como un modelo intermedio entre la creatividad comunitaria de entornos rurales y la creatividad individual propia de las sociedades industriales afines al modelo occidental-hegemónico. En las unidades domésticas artesanales de San Cristóbal, la comunicación, la coordinación y los acuerdos son indispensables para definir nuevos diseños o introducir cambios en los patrones y bordados, de esta manera se garantiza su producción artesanal y se cumple con las expectativas de los clientes.

Podría decirse que el modelo creativo familiar consiste en el proceso colegiado en el que los diseños son evaluados entre los miembros de la UDA, las opiniones de todos son importantes y se toman en consideración para la elaboración de prototipos de nuevos modelos. Una vez que se aprueban y están conformes con el cambio o nuevo modelo, se comparten los patrones entre los integrantes de la UDA y cada uno le da su sello particular, mediante los bordados y la selección de colores.

La opinión de niñas y niños también es considerada al momento de tomar decisiones creativas entre los integrantes de la familia. Tal es el caso de Yolis, quien me explicó la manera en que resolvieron un problema de diseño en el taller de su abuela, que consistió en elaborar un ajolote de lana (Imagen 21):

Y: Ya nos habían pedido eso... Y le dije a mi mamá: “No, creo que no.” Y cuando mandastes tú las fotos, le dije: “bueno, lo intentamos” ... Es que teníamos un molde de cocodrilo, y le digo: “...porque no lo sacas ahí?”

- ¿Entonces en qué te apoyaste?, ¿en el molde del cocodrilo?

MC: Ajá, exacto, pero el molde del cocodrilo es más pequeño.

Y: Y ya lo hizo mi mamá.

- ¿Lo adaptaste?

MC: Sí

- ¿Y ya lo terminaste tú?

Y: Sí, lo hizo mi mamá.

- ¿Entre los dos?

MC: Sí, nos ayudamos.¹⁰¹

En este diálogo con Yolis y Marcelino López, ella explicó que animó a su abuela a elaborar el diseño del ajolote tomando como base un molde de cocodrilo. Al observar las fotografías del animal identificó que tenía la forma del cuerpo y la postura parecidas a la del diseño de cocodrilo

¹⁰¹ Yolis (15 años) y MC. López, comunicación personal, 4 de agosto de 2022

que ya hacían anteriormente. Su abuela se encargó de adaptar el molde y su padre del acabado de la pieza y los bordados.

Imagen 21. Ajolote de lana



Fuente: Yolanda López (2022).

El ajolote de lana, como cuerpo-textil, se constituye como una pieza colectiva resultado del modelo creativo familiar. La iniciativa de la nieta de María, de hacer modificaciones a un modelo anterior, lo reformó como un nuevo diseño, y pasó a formar parte del repertorio de producciones artesanales de la casa-taller de la familia López.

Respecto al grupo de niñas y niños artesanos de San Cristóbal y Chamula podemos advertir que además de participar activamente en la producción artesanal también intervienen con ideas para desarrollar nuevos diseños, además han aprendido a usar nuevas tecnologías y redes sociales para promover el trabajo de sus familias, como lo hace Yolis. Ella se encarga de administrar la cuenta de Facebook del taller de María,¹⁰² “siempre lo he subido yo”, afirma.¹⁰³ La tarea de Yolis consiste en tomar fotografías de los diversos modelos de animalitos y en ocasiones realiza composiciones para que luzcan más vistosos (Imagen 22), actualiza la página con imágenes y comentarios, e interactúa con los potenciales clientes proporcionándoles información sobre las características de los modelos y los costos.

Imagen 22. Composiciones fotográficas para Facebook



Fuente: Yolanda López (2022).

¹⁰² Taller Artesanal de María López en Facebook <https://www.facebook.com/profile.php?id=100040653113648>

¹⁰³ Yolis (15 años), comunicación personal, 4 de agosto de 2022

Con la pandemia por covid-19, el empleo de redes sociales por parte del artesanado de San Cristóbal se hizo más frecuente. Niñas y niños jugaron un papel clave, pues en algunos casos ellos se encargaban de auxiliar a sus madres para responderle a los clientes, así como tomar fotografías y videos de sus artesanías para promocionarlas. En las composiciones fotográficas y el encuadre (Imagen 22) también se revelan sus puntos de vista, pues las imágenes comunican una intencionalidad y una idea de belleza, del trabajo bien hecho y de la simbolización del juego y el amor maternal.

4.3 APRENDER A TRABAJAR CON EL CORAZÓN

¿Qué significa “trabajar con el corazón”? En el capítulo primero se refirió que en lengua *bats'ik'op* las palabras *am'tel* (trabajo) y *am'telal* (costumbres) comparten sentidos profundos que se entrelazan en la raíz de ambas palabras: el compromiso, la reciprocidad y el reconocimiento. Los saberes-haceres textiles junto con los otros saberes-haceres como la alfarería y el tallado, forman parte del repertorio de actividades cotidianas y responsabilidades con las que se debe cumplir como parte del trabajo diario entre tsotsiles de Chamula. En el caso de las mujeres se suma a sus otras actividades domésticas como: hacer tortillas, cocer frijol, cuidar a los hijos y atender el rebaño de borregos, “es trabajo” como afirma Lucía Jiménez.¹⁰⁴

En ese sentido, la persona que “hace bien” el trabajo es reconocida por su familia y la comunidad mediante la expresión *am'tel ants* (mujer trabajadora), o en caso de ser varón *am'tel vinik* (hombre trabajador), de esta manera se le reconoce y se le valora socialmente. Asimismo, niñas y niños son reconocidos cuando cumplen con su trabajo y lo hacen bien mediante la expresión *am'tel tseb* (niña trabajadora) y *am'tel kerem* (niño trabajador). Cuando lo hacen “muy bien”, se dice *lek sn'a ch'amtej li kerem* (el niño es muy trabajador) y si es niña *lek sn'a ch'amtej li tseb* (la niña es muy trabajadora), pues cumplen con los ideales de la comunidad del trabajo “bien hecho”.

Sí son responsables [con su trabajo] son bien vistos en la comunidad y lo decimos que es inteligente. Una mujer que sabe tejer y sabe bordar... es un privilegio, es un ejemplo porque sabe trabajar y es bien visto, es algo sagrado que dicen que lo traen desde pequeñas. Nos sorprendemos que un hombre sepa bordar, decimos que es “buen trabajador y muy inteligente”, eso es herencia de las abuelas y le da privilegio (L. Jiménez, comunicación personal, 3 de febrero de 2023).

Por lo tanto, el trabajo artesanal se vincula con el saber (*jna'*), con las habilidades sobresalientes para dominar su práctica que le son otorgadas por gracia divina (*ts'akal yich'ojtal*) o por herencia

¹⁰⁴ L. Jiménez, comunicación personal, 3 de febrero de 2023.

de los ancestros (*ya'mtel jmetik ta voone*) y, con el cumplimiento de sus responsabilidades. El *ethos* de la “buena artesana” o “buen artesano” para tsotsiles de Chamula es la persona que aspira a hacer bien su trabajo, porque es altamente valorado y es signo de inteligencia, lo que le brindará prestigio social con su familia y su comunidad.

Un trabajo artesanal “bien hecho” se expresa *alak'sba pasbil ta kobal* (está bien hecho a mano), “ya sea bordado o artesanía” (Lucía Jiménez, comunicación personal, 23 de febrero de 2023). La artesanía “bien hecha” podría entenderse como el trabajo hecho con arte, por su alto sentido de perfeccionamiento y de lo estético, se trata de un trabajo comprometido, constante, rítmico, que produce satisfacción al hacerlo y al entregarlo, por lo que resulta placentero, hay un gozo por lo que se hace. Por lo tanto, también entraña un sentido de lo ético, porque la responsabilidad se encuentra implícita en hacer un trabajo que cumpla con esa calidad.

En las expresiones de las maestras artesanas María López y Matilde Hernández, podemos advertir estos sentidos que le dan valor a su trabajo artesanal. Al preguntarles si consideraban que su trabajo era valorado y cómo se sentían cuando elaboraban artesanías (ver Anexo 1), respondieron:

Sí, para mí sí. Es a lo que me dedico más, de allí como, de allí le di sus estudios a mis hijos. Le doy gracias a Dios y a las personas que me ayudaron, a mis clientes. Yo amo mucho mi trabajo (M. Hernández, comunicación personal, 10 de septiembre de 2020).

Me gusta el trabajo, me encanta el trabajo y a la vez, muy orgullosa, como nos visitan, vienen... cuando no había la pandemia venían aquí a visitarme, a entrevistar igual. Pues me siento muy orgullosa de mi trabajo... sobre todo lo principal hacer, trabajar con el corazón, diseñar, hacer las cosas bien, que le guste a la gente (M. López, comunicación personal, 7 de agosto de 2020).

Además del compromiso, el perfeccionamiento y la reciprocidad, existe un fuerte y profundo cariño por su actividad artesanal. Explícitamente hay un sentimiento de amor por lo que hacen día con día, que se materializa artefactualmente en sus creaciones textiles. Su saber-hacer les da orgullo porque su práctica se impulsa por el deseo y el compromiso de hacer bien las cosas (Sennett, 2009), es un trabajo que es la fuente del sustento familiar y que las dignifica.

La expresión “trabajar con el corazón”, *tas junul k'onton chi amtej*, denota “lo que hay en lo más hondo de la persona” (Ajú Patal & López Ixcoy, 2016, p. 111), pues vincula su saber-hacer con el órgano del cuerpo en el que habita su *ch'ulel*: el corazón.

Cuerpo y alma, *jbekstal* y *ch'ulel*, están unificados en el despliegue creativo que “da vida” a cada pieza artesanal. La artesana que trabaja con el corazón involucra todo su ser, significa que desarrolla la habilidad extraordinaria para hacer con arte su trabajo, incorpora su identidad y la memoria colectiva de su comunidad, expresa sus emociones y afectos, sus sueños y el

lenguaje que se traducen simbólicamente y estéticamente en el objeto, junto con sentidos profundos que orientan su vida: responsabilidad, dignidad y reciprocidad. *Trabajar con el corazón* es un hacer digno, responsable, pensado y sensible. Del mismo modo que niñas y niños aprehenden los códigos culturales que organizan y orientan su vida en sociedad mediante el lenguaje y la socialización; también se “aprende a trabajar con el corazón” (*taj ch'an chi amteje ta k'onton*) y eso es motivo de orgullo.

En noviembre de 2022, Yoli representó a su familia en la segunda edición de *Original. Encuentro de Arte Textil Mexicano*. El evento organizado por la Secretaría de Cultura se llevó a cabo en el Complejo Cultural Los Pinos, ubicado en la Ciudad de México.¹⁰⁵ La invitación para participar en el encuentro fue motivo de orgullo para ella y su familia, por ser la artesana más joven entre mil artesanas y artesanos originarios de 28 entidades del país, que fueron convocados para participar en *Original 2022*. La participación de Yoli fue una excepción a las reglas del encuentro, ya que en sus lineamientos estipula que sólo pueden participar mayores de 18 años. Yoli en compañía de su tía participaron en los talleres de capacitación ofrecidos por los organizadores y se les asignó un espacio para la exhibición y venta directa de sus artesanías (Imagen 23).

Imagen 23. Participación en *Original*, segunda edición.



Fuente: Fotografía propia (2022).

Al preguntarle acerca de su experiencia en *Original* relató que:

Y: Alguien me dijo ahí que valoraban más el trabajo... Y que me admiraba por trabajar así tan pequeña y me preguntó “¿desde cuándo trabajas?”

- ¿Y le contaste?

Y: Sí. “Ah te admiro mucho porque aquí las jóvenes, las muchachas de aquí no quieren trabajar, sólo se prostituyen y te admiro mucho Yolanda”, me dice. Mira mi nombre que estaba ahí (en la cabecera del *stand*), y le conté cómo empecé a trabajar, quién me enseñó... “ah qué bueno, qué chido” me dice... “Te admiro mucho” me dice, y gracias le digo.

¹⁰⁵ Me encargué de gestionar la invitación para Yolanda desde julio de 2022, con el responsable del evento David R. Islas.

- ¿Y cómo te sentiste tú?

Y: Bien

- ¿Te sentiste orgullosa de lo que haces?

Y: Sí también, porque me preguntaban “¿Cuándo empecé a trabajar?”, “¡Ah desde niña empezaste!”, sí le digo. Y muchos me decían “¡Qué bonito trabajo tienes!” ... y siempre decían “¡Maestra, maestra!” (ríe)

¿Y cómo te sientes que te digan así?

Y: No sé, porque cuando llegamos nos trataron bien. “No cargues cosas, maestra”, y yo así de ¡Ah! (ríe), porque también así le decían a la Rosi. “¿Y por qué nos dicen así?” dice, “por lo que ustedes trabajan”. Y nos trataron bien.¹⁰⁶

Los comentarios de reconocimiento que Yoli recibió por su trabajo cuidadoso, detallista y artístico, la hicieron sentirse orgullosa de su saber-hacer, como heredera del legado que le transmitió su abuela. Yoli ha aprendido a “trabajar con el corazón”, su cuerpo y su alma se encuentran comprometidos con su práctica textil, a través de sus creaciones textiles comunica y conserva su identidad tsotsil-chamula, los conocimientos y la memoria de sus ancestros, así como sus propias experiencias y sentimientos. Yoli realiza un hacer con arte, digno y responsable, con el cual contribuye al sustento de su familia y participa creativamente al mejoramiento de la producción artesanal de su UDA. Más adelante, le pregunté: *si pudieras bordar en una frase lo que sentiste en esa experiencia, ¿cuál sería?* Respondió: “Yo amo mi trabajo, es lo que siento”,¹⁰⁷ y lo bordó en la pieza textil que se muestra en la Imagen 24.

Imagen 24. Yo amo mi trabajo



Fuente: Yolanda López (2023).

4.3.1 PASAR DE CHKOLTAVAN A PAS KUILETIK

El aprendizaje en el saber-hacer artesanal representa un proceso de maduración que se alcanza con la práctica constante y comprometida. Este proceso de aprendizaje intelectual-práctico-afectivo requiere de la experiencia corporal de la o el practicante para emplear su cuerpo creativamente con relación a los materiales y las tecnologías que intervienen en su labor artesanal. El proceso

¹⁰⁶ Yoli (16 años), comunicación personal, 28 de diciembre de 2022.

¹⁰⁷ Yoli, comunicación personal, 27 de marzo de 2023.

de maduración del artesanado se expresa en lengua *bats'ik'op* a partir de la definición de tres niveles que se relacionan con las capacidades y habilidades adquiridas por la experiencia, así como por la función que se desempeña en la práctica artesanal.

Entre el primero y segundo año de vida, cuando *li ololetik* (bebés) ya pueden ponerse de pie, comienzan a imitar las actividades de los adultos mediante juegos en los que se les permite agarrar objetos de su entorno doméstico como maderitas para simular el fogón o se les deja jugar con los hilos para tejer (Pérez, Núñez & Alba, 2019). Hay un acompañamiento constante con los adultos, lo que sirve de modelo para imitar durante el juego y el acceso a los materiales de su quehacer artesanal, por ejemplo, las niñas con sus madres, si son tejedoras o bordadoras, tienen facilidad para entrar en contacto temprano con las materialidades textiles.¹⁰⁸ Esto es observable en contextos rurales, en el contexto urbano donde se ubica el mercado de artesanías, este espacio representa el lugar para aprender y jugar. Desde bebés entran en contacto con la pluralidad de producciones artesanales que se venden ahí, al igual que sus formas de mercantilización.

Posteriormente, entre los dos y los cuatro años se les ofrecen instrumentos más complejos como los “telares de juego” (Greenfield, 2004), que les dan oportunidad de poner en práctica las técnicas corporales que han comenzado a imitar por la observación atenta del modelo adulto. En esta etapa del proceso de enseñanza también se involucran a niñas de más edad que ponen en práctica sus habilidades para enseñar (Greenfield, 2004). De manera similar se puede apreciar esta transmisión intra-generacional en el mercado de artesanías, donde niñas y niños enseñan y ayudan a sus pares.

Entre los 5 y 7 años, *li tsebetik* (niñas) y *li keremetik* (niños) comienzan a ayudar e involucrarse en tareas sencillas de la labor artesanal. Por ejemplo, en la elaboración de “animalitos de lana” se encargan de algunos detalles del acabado de la pieza, puede ser desde algo muy sencillo como cortar y refinar los hilos, hacer anudados y trenzados, o bien hacerse cargo de tareas complejas que incluyen técnicas como el bordado, esto dependerá de su nivel de habilidad y del grado de involucramiento con el quehacer textil. Así ocurre en el caso de Brayan, quien explica en qué etapas del proceso de elaboración de animales de lana interviene para ayudarlo a su mamá: “ayudo a mi mamá a bordar los leones... también les pongo el relleno y la melena”.¹⁰⁹

En esta etapa es cuando se encuentran en el nivel de *cbkoltavan ta artesanaetik* (ayuda a hacer artesanías).¹¹⁰ La duración en el nivel de ayudante o *cbkoltavan* dependerá del grado de

¹⁰⁸ Como se ha descrito con mayor amplitud en el capítulo tercero sobre las prácticas textiles artesanales.

¹⁰⁹ Brayan (9 años), comunicación personal, 15 de julio de 2021.

¹¹⁰ L. Jiménez, comunicación personal, 17 de marzo de 2020.

desarrollo de habilidades y capacidades adquiridas y, por tanto, del tipo de responsabilidades dentro del proceso de producción artesanal. Es decir, no depende directamente de la edad del ayudante, sino de sus capacidades y habilidades.

Conforme se adquiere más experiencia, la niña o el niño será capaz de elaborar piezas artesanales completas. Este paso representa un mayor dominio en las técnicas y un conocimiento en la selección y uso de materiales. Siguiendo el ejemplo de los “animalitos de lana”, se precisa de la combinación de varias técnicas textiles de costura y bordado, además de saber emplear patrones y ensamblar el objeto en tres dimensiones sin que se desbarate. Por lo general, esto ocurre entre los 12 y 15 años, pero dependerá concretamente de la experiencia de la niña o el niño y de su dominio en la práctica. Este es el nivel de *pas kuiletik* (artesana o artesano según sea el caso).

Conforme niñas y niños adquieren mayor experiencia en sus prácticas artesanales, también son capaces de explicar su actividad de manera más detallada. La transición gradual de *chkoltavan ta artesanaetik* a *pas kuiletik* depende directamente de las destrezas y capacidades adquiridas por la o el aprendiz, e incide en el tipo de responsabilidades que se les van asignando. Por ejemplo, Zabdi (9 años) elabora animales de barro (jaguares y palomas) y algunas artesanías textiles con lana y fieltro como los “ojos turcos” (ver Imagen 11). Al preguntarle cómo los elabora, explicó paso a paso el procedimiento que sigue:

...debes de comprar un pedazo de cartón, hacerle primero las chiquitas bolitas, después mediana y después la grande, lo vas cortando en los mismos parejos, esos dos van iguales... sólo los más grandes van ahí mismo, lo bordamos, le damos un poquito de espacio y le damos algodón, después le damos los pompones (Zabdi, 9 años, comunicación personal, 4 de febrero de 2022).

La explicación de Zabdi estuvo acompañada del movimiento de sus manos, para ir demostrando el tamaño de las piezas y la manera en que se ensamblan todas las partes mediante costuras y bordados. Al terminar la explicación, le comenté que se notaba que ya se sabía todo el proceso y ella muy orgullosa respondió: “Sí, además mi tía es la que me enseñó, me quedo en la casa y pues mi tía tiene su cliente que quiere los ojos turcos”.¹¹¹

Al tener más dominio de los saberes-haceres artesanales, la niña o el niño serán capaces de realizar piezas completas sin apoyo de personas adultas, o incluso de niñas y niños mayores quienes también llegan a instruir a los más pequeños. Tal es el caso de Celestina (14 años), quien

¹¹¹ Zabdi (9 años), comunicación personal, 4 de febrero de 2022.

le enseñó a tejer pulseras a su hermana Ámbar de 13 años, y también tuvo la iniciativa de enseñarme la técnica del trenzado y anudado para elaborar pulseras.¹¹²

La maduración como *pas kuiletik* representa para la o el aprendiz tanto el reconocimiento de su grupo doméstico, como el sentimiento de orgullo por ser reconocido. Asimismo, van obteniendo más retribuciones económicas por el trabajo realizado, como Yolis (15 años) quien obtiene sus propias ganancias derivadas de las producciones textiles que realiza, ya es “su propio dinero” como afirma su abuela María López.

El nivel más alto es el de la “maestra artesana” *m’e artesanaetik* o *m’e pas kuiletik* y el “maestro artesano” *mol artesanaetik* o *mol pas kuiletik*. Este nivel se alcanza por los años de experiencia como *pas kuiletik*, el reconocimiento y prestigio logrado por su trabajo y la alta calidad de sus creaciones artesanales, que en ocasiones llegan a comercializarse en circuitos de élite o son exhibidos como piezas de museos, además son responsables de la formación de otras generaciones de *pas kuiletik*. “Casi no hay”, como indica Lucía Jiménez, para dejar claro lo complejo que es alcanzar este nivel y, por ende, alude a un sector exclusivo de la comunidad cuyo “trabajo se equipara al del artista” (Turok, 1988, p. 178). Estos tres niveles o etapas del artesanado indican el carácter procesual de su formación y el desarrollo de sus habilidades y capacidades, igualmente organiza una estructura jerárquica definida por la experiencia y la dinámica inter-generacional (Figura 13).

Figura 13. Niveles del artesanado definidos por el grado de habilidades y experiencia



Fuente: Elaboración propia (2022).

En el grupo colaborador de niñas y niños artesanos se identificaron las categorías *chkoltavan* y *pas kuiletik* conforme al tipo de participación que tienen en la producción de artesanías de su unidad doméstica. Esto implica un menor o mayor dominio de las técnicas artesanales y su capacidad para hacer piezas artesanales completas, que se integran a la oferta de artesanías de las UDA (Cuadro 7). A estas dos categorías se añadió la de *ch'on artesanaetik*¹¹³ (vendedor o vendedora de

¹¹² En el segundo capítulo se explica con mayor detalle esta técnica.

¹¹³ *Ch'on artesanaetik* se usa indistintamente si es mujer o varón. En las comunidades de Chamula se emplea el término *ch'on sbolomalik* (vendedor o vendedora), de manera general, sin especificar el tipo de producto que se

artesanías), ya que no siempre quien produce las artesanías se dedica a venderlas de manera directa con el consumidor. Del mismo modo, quien se dedica a vender artesanías no significa que también las produzca, pues su papel es el de un intermediario, cuya función establece una relación indirecta de trato y comunicación productor-intermediario-consumidor.

Cuadro 7. Distribución y proporción por sexo de *chkoltavan*, *pas kuiletik* y *ch'on artesanaetik* en el grupo colaborador

	Total del grupo		<i>Chkoltavan</i>		<i>Pas kuiletik</i>		<i>Ch'on artesanaetik</i>	
	Total	%	Total	%	Total	%	Total	%
Niñas	19	53	5	26	11	58	12	63
Niños	17	47	2	12	8	47	13	76
Total del grupo	36	100	7	19	19	53	25	69

Nota: Los porcentajes de cada categoría son respecto al total de niñas y total de niños según sea el caso.

Fuente: Elaboración propia con base en evidencia empírica reunida entre septiembre 2020 - agosto 2022.

En el Cuadro 7 se aprecia que la participación de las niñas se da en mayor proporción en las categorías de *pas kuiletik* (58%) y *chkoltavan* (26%). En contraste, la actividad en la que más se involucran los niños es en la venta de artesanías (76%). De manera general, se observa en el grupo que hay una mayor proporción de niñas y niños vendedores de artesanías (69%) que de artesanas-artesanos (53%) y ayudantes (19%). También es relevante que el 37% de las niñas artesanas no participen en la relación directa de venta de sus artesanías, sino que existe un comerciante intermediario entre su producción artesanal y el consumidor.

La intermediación, de acuerdo con Marta Turok (1988), aleja al productor del consumidor, interrumpe el trato directo y el conocimiento entre productor y consumidor. Turok (1988) advierte que el papel del comerciante o intermediario controla y afecta no solamente al proceso de producción artesanal, sino que conlleva a formas de explotación y vulneración del artesanado al empujar a los pequeños talleres a producir objetos artesanales como maquila.

El hecho de que las niñas participen mayoritariamente en la producción de artesanías respecto a los niños y, en contraste, que haya una mayor proporción de niños vendedores de artesanías, nos da una idea de la manera en que se distribuye el trabajo artesanal y se controla la producción de las UDA en un contexto urbano como San Cristóbal de Las Casas. Esta desigual distribución del trabajo artesanal por sexo guarda semejanza con lo que ocurre en el resto del estado de Chiapas, de acuerdo con la ENTI 2019 (ver Cuadro 5).

vende. En la actualidad, se usa el término *ch'on artesanaetik* para especificar que se trata de la venta de artesanías (L. Jiménez, comunicación personal, 17 de marzo de 2020).

4.4 SOMOS UN GRUPO, SOCIALIDADES INFANTILES EN UN MERCADO DE ARTESANÍAS

En la convivencia diaria de niñas y niños, la cual se efectúa mediante interacciones prolongadas en el mercado de artesanías de Santo Domingo, se van configurando estructuras semejantes a las de las unidades domésticas artesanales, en las que a partir de relaciones e intercambios se tejen redes de ayuda mutua, solidaridad, reciprocidad, obligaciones y compromisos.¹¹⁴ Estos lazos se nutren y alimentan fundamentalmente del afecto y del “impulso lúdico” por crear “modos diversos de estar juntos”, que no están exentos de tensiones y conflictos (Simmel, 2002; Rodríguez & Rodríguez, 2013, p. 9). Se podría decir que es una red paralela a su red familiar, en la que también se observan liderazgos, especialmente de niñas y niños mayores quienes influyen en las orientaciones de los más pequeños. Pero también son quienes les ayudan a realizar actividades que les puedan resultar difíciles para su edad y están pendientes de su cuidado.

Georg Simmel (2002) postula que gracias a la sociabilidad existe la sociedad, pues es el impulso de cada individuo por encontrar formas de “...estar uno con otro, uno para otro y uno contra otro...[es] la conexión, por así decirlo, libremente flotante y de interacción recíproca entre los individuos” (Simmel, 2002, pp. 82-83). La sociabilidad, en palabras de Simmel, se define como “la forma lúdica de la socialización, que se comporta *–mutatis mutandis–* respecto al carácter concreto determinado por los contenidos como la obra de arte respecto a la realidad” (Simmel, 2002, p. 84).

El postulado de Simmel (2002), “la sociabilidad como forma lúdica”, recupera los rasgos esenciales del juego como fenómeno cultural (Huizinga, 2007). En primer lugar, es libre, dado que va más allá de motivaciones e intereses individuales que conducen a la unión. En segundo lugar, establece límites y autorregulaciones, pues la sociabilidad posee la característica de la reciprocidad como principio de mediación en las relaciones e interacciones del individuo con los otros, en las cuales el derecho de uno “exige el derecho del otro” (Simmel, 2002, p. 85). Por consiguiente, el cumplimiento de reglas y límites se traducen en la autorregulación de los individuos o “llegar al entendimiento” del cuidado de sus acciones y relaciones con otros miembros de la sociedad (De León, 2005), ya que el principio de la sociabilidad es: “conceder

¹¹⁴ Ramfis Ayús (2005) en su investigación sobre el habla y la sociabilidad en mercados públicos de Villahermosa, Tabasco, explica que, en especial en los mercados públicos, se construyen interacciones prolongadas por el tipo de relaciones, intercambios y tareas comunes entre comerciantes, proveedores y consumidores, las cuales conforman redes que “son cruciales incluso para sobrevivir –literalmente hablando– en términos económicos. Dicha sobrevivencia también implica los procesos de articulación de identidades y arraigo” (Ayús, 2005, p. 60).

al otro el máximo de valores sociables (de alegría, descarga, vivacidad) que es compatible con el máximo de valores recibidos” (Simmel, 2002, p. 87). En consecuencia, la alegría y la satisfacción individual dependen de la alegría de los otros, pues se está con el otro y para el otro, la sociabilidad es satisfactoria y placentera.

La socialidad consiste en la realización de la sociabilidad, es decir, son los modos en los que se despliega y se realiza la sociabilidad en el terreno de las relaciones sociales. Por lo tanto, no hay un modo concreto de “estar juntos”, sino modos diversos de relación que “fluyen de forma más o menos libre y juguetona, dando forma a interacciones diversas mediadas básicamente por el afecto, la sexualidad, la amistad y las coincidencias simbólicas entre la gente, [por] su pertenencia a diversas comunidades” (Rodríguez & Rodríguez, 2013, p. 10). Zeyda Rodríguez Morales y Tania Rodríguez Salazar precisan que el componente que sirve para unir y “crear ámbitos lúdicos de socialización y relaciones sociales” es la afectividad. La afectividad, de acuerdo con las autoras, es “el conjunto amplio de emociones y sentimientos que dan significancia a nuestros actos y generan nuestras disposiciones hacia los otros” (Rodríguez & Rodríguez, 2013, p.11).

La afectividad orienta los vínculos entre las personas, como fuente generadora de “sensaciones de pertenencia, bienestar, felicidad y placer así como de soledad, aislamiento, sufrimiento y odio” (Rodríguez & Rodríguez, 2013, p. 12) que han sido modeladas socioculturalmente e incorporadas por medio de prácticas socializadoras, interviene en la manera como valoramos a las personas con las que preferimos estar y convivir, así como los bienes que se intercambian con los otros y los significados atribuidos a los vínculos que establecemos con las personas.

En el mercado de artesanías de Santo Domingo, la conformación de redes de solidaridad y apoyo mutuo es necesaria para sostener la convivencia diaria, en un espacio turístico cuyo origen fue la conjunción de familias comerciantes expulsadas de Chamula en la década de los setenta (Rus & Rus, 2008), que mediante la formación de “uniones de artesanos vinculadas al poder político local y regional han logrado posesionarse del lugar en donde cada espacio tiene un precio y al cual no pueden acceder artesanas de otros lugares de la región” (Ramos Maza, 2005, p. 137).

Además de la unión entre familias extensas también se da el caso de uniones con otras familias con las que se sostiene una relación de amistad y/o compadrazgo. Estas relaciones son fundamentales para la asignación de espacios, pues entran en juego las relaciones de poder al momento de negociar con los líderes del mercado, quienes se encargan de ordenar, asignar y controlar los lugares en la plazuela de Santo Domingo. La competencia por el espacio se hace

evidente mediante ciertas actitudes y gestos entre los locatarios, por ejemplo, el dejar grandes bultos para “apartar lugares”, ocupar un tablón más grande del tamaño que se le asignó al puesto o colocar sillas entre los huecos que quedan entre un puesto y otro. Este tipo de tácticas por tener más y mejores espacios también se manifestaron en algunas ocasiones en las que realicé el taller en el kiosco del mercado, había días en los que el espacio del kiosco se reducía tanto que se hacía difícil hacer actividades con las niñas y los niños, pues como ellos mismos me explicaron: “a los de los puestos no les gusta que hagamos ruido” o “siempre nos regañan porque dicen que dejamos sucio”. Para evitar desavenencias con los locatarios, desde un inicio solicité permiso a uno de los líderes del mercado, quien se mostró accesible pues como expresó: “no más se la pasan jugando los niños, lo veo bien”.¹¹⁵

Si bien es notable la competencia por los puestos mejor ubicados, por más espacio, por ofrecer mejores mercancías y precios más bajos al turista; también se articulan solidaridades y gratitudes entre comerciantes. Por ejemplo, entre ‘vecinos’ del puesto de enfrente o de al lado se apoyan en ausencia de alguno para atender a los clientes; hacia la tarde cuando hay menos presencia de turistas, se organizan reuniones espontáneas entre algunos comerciantes para conversar, escuchar música o jugar cartas. Durante mis recorridos previos a la realización del taller, también llegué a observar cómo algunas artesanas se compartían consejos sobre técnicas de costura o bordado, o bien para prestarse instrumentos y herramientas.

A causa de la pandemia, las niñas y los niños que trabajaban medio tiempo en el mercado o que acompañaban a sus familias por las tardes, pasaban jornadas de 8 a 10 horas diariamente,¹¹⁶ debido al cierre de escuelas desde marzo de 2020 hasta enero de 2022, con un regreso escalonado como se efectuó en la mayor parte de Chiapas y del país. Esto significó un mayor tiempo de convivencia entre pares y cambios en sus rutinas, en las que antes había una división entre el tiempo para asistir a la escuela y trabajar. En la cotidianidad del mercado transcurrió una temporalidad abigarrada compuesta por momentos para jugar, trabajar, hacer tareas escolares, comer, pasar el rato viendo videos, platicar, etcétera; por lo cual resultaba difícil establecer una clara división entre cada actividad y su tiempo.

Así se fueron configurando nuevas relaciones entre niñas y niños, se fortalecieron vínculos, se forjaron nuevas afinidades con otros o se distanciaron por situaciones de burlas, pleitos o envidias. La dinámica del taller me permitió observar cómo emergieron algunas de estas

¹¹⁵ F. Montejo, comunicación personal, 1 de diciembre de 2020.

¹¹⁶ A pesar de que la afluencia del turismo se redujo considerablemente y, por consiguiente, disminuyó la venta en el mercado de artesanías, al ser la única fuente de ingresos familiar, era común observar a familias completas en los puestos fijos desde las 10 de la mañana hasta las 7 de la noche cuando comenzaban a levantar sus mercancías.

socialidades. El kiosco del mercado se convirtió en “nuestro espacio” de manera momentánea, al menos durante las sesiones del taller de diciembre de 2020 a agosto de 2022. Debido a las limitaciones por las medidas de sana distancia, desde el inicio se les informó a sus madres y padres que el cupo para el taller sería limitado y que de preferencia se registraran con anticipación.¹¹⁷ De esta manera había niños que se registraban previamente, para cada día del taller llevaba una lista de asistencia donde se anotaron sus nombres, edades y grado escolar (ver Anexo 2).

Al ver que había actividades en el kiosco y un grupo de niñas y niños organizado, otros tantos buscaban ser parte del taller para convivir con sus parientes o amigos del mercado y realizar las actividades de pintura, dibujo y modelado de plastilina. Pertenecer al grupo fue importante para ellas y ellos, era común que lo manifestaran mediante expresiones como: “¿Ya me anotaste en la lista?”, “maestra, él no se anotó”, “ya soy de este grupo” o “yo estoy en dos grupos, en este y en el de Melel”,¹¹⁸ frase que una niña expresó con cierto tinte de orgullo.

De esta manera, el kiosco temporalmente se convertía en un espacio lúdico regido por un orden propio y reglas que se consensuaron desde el inicio, motivadas por el cuidado y respeto del otro: uso de cubrebocas y gel antibacterial,¹¹⁹ respetarse y evitar ser groseros, burlarse, o agredirse físicamente, respetar los espacios para que cada uno pudiera hacer sus actividades y prestarse los materiales. Era nuestra “esfera temporera” (Huizinga, 2007), que se repetía cada cierto tiempo, donde las niñas y los niños bromeaban entre ellos, se compartían secretos, se encargaban de mantener cierto orden y señalar a quien infringía las reglas. Durante el desarrollo de las actividades era visible que las niñas y niños mayores eran los responsables del cuidado de sus hermanos más pequeños. Esto significaba que debían vigilar que no se hicieran daño, apoyarlos de vez en cuando en sus actividades y ser sus intérpretes cuando les daba las instrucciones al inicio de cada actividad o se encargaban de explicarme lo que quería decir el niño o la niña.

Entre las y los participantes también se establecían divisiones. Era común que los niños prefirieran agruparse para realizar las actividades y trabajar en equipos conformados **únicamente por varones**; en respuesta, las niñas tomaban distancia y se unían para trabajar juntas. Los niños solían apurarse en realizar sus dibujos o pinturas, prefiriendo hacer la mayor cantidad de dibujos

¹¹⁷ Elaboré algunos volantes que repartí en los puestos del mercado con mis datos para que pudieran comunicarse e inscribir a sus hijos. Además, sostuve comunicación con algunas familias vía WhatsApp, para enviarles la información directamente (ver Anexo 3).

¹¹⁸ Se refería a la organización Melel Xojobal que realiza actividades lúdicas y creativas con niñas, niños y adolescentes trabajadores de San Cristóbal.

¹¹⁹ Esta regla yo la establecí para respetar las medidas sanitarias. Me encargaba de proporcionarles el gel antibacterial y llevaba cubrebocas extra para quienes no tuvieran.

posible, salvo dos de ellos que eran muy detallistas con sus trabajos. Las niñas generalmente se tomaban más tiempo en realizar sus actividades, cada dibujo realizado o elemento que añadían a su composición era pensado y planeado meticulosamente.

Por lo general, entre el grupo y yo nos comunicábamos en castellano. Conforme transcurría la actividad y se sentían en confianza, era frecuente observarlos emplear códigos secretos para compartirse algo mediante gestos o señas. Se hablaban en tsotsil cuando no querían que yo entendiera su conversación y, de vez en cuando, también bromeaban en su lengua materna con la maestra María López Hernández, quien me apoyó durante las actividades.

Imagen 25. *Hacer para los otros*, muestras de afecto en el arte de infancias artesanas.



Nota: Imágenes 1, 2 y 3 son los obsequios que niñas y niños realizaron para sus familias. Imágenes 4, 5 y 6 son las cartas y dibujos que me obsequiaron en distintas sesiones del taller. Fuente: Registro fotográfico de las sesiones del 3 y 4 de diciembre de 2020, 17 de marzo de 2021 y 13 de noviembre de 2021.

El afecto hacia los otros, ya fueran sus familiares —principalmente su madre y hermanos— o conmigo, se manifestaba de formas diversas. En ocasiones lo demostraban mediante abrazos al verme llegar o ayudándome a transportar los materiales,¹²⁰ también llegaban a enviarme mensajes de celular cuando les avisaba a sus madres las fechas en que habría taller: “maestra ya vas a venir?”, “ya ven maestra” o “¿vamos a hacer plastilina?”, eran sus frases acompañadas de *emojis* o emoticones. Su afectividad también se materializó a través de cartas, dibujos o figuras de papel doblado, era un espontáneo “hacer para los otros” sin compromisos ni obligaciones de por medio (Imagen 25). Estos obsequios fueron sus formas de reciprocidad cuyo fundamento residió en el afecto.

¹²⁰ Durante todas las sesiones del taller me encargué de llevar mesas, bancos, manteles de plástico y de proporcionarles todos los materiales de dibujo, pintura, hojas, lápices y plastilina. Así como los libros para nuestro sistema de préstamo.

4.5 CONSUMOS CULTURALES DE LAS INFANCIAS ARTESANAS

Jesús Martín-Barbero (1991) sostiene que el terreno de los consumos culturales en Latinoamérica es un espacio estratégico para comprender la constitución de identidades y la conformación de comunidades. A partir de los sesenta, la incitación al consumo masivo fue una de las estrategias del “mito del desarrollo” para implantar una ideología hegemónica de un discurso de masas, proveniente de la próspera nación estadounidense, que requería: educar a las masas para estructurar sus hábitos sociales para el consumo de una producción masiva, cuyos costos se abarataron mediante “la combinación del progreso tecnológico y la abundancia de créditos” (Martín-Barbero, 1991, p.155), aislar a las familias para profundizar el individualismo, un “estilo de vida” que uniformaba las maneras de vivir y “la incorporación de contenidos sociales, culturales y religiosos a la cultura del espectáculo” (Martín-Barbero, 1991, p. 212).

Sin embargo, “no toda forma de consumo es interiorización de los valores de las otras clases” (Martín-Barbero, 1991, p. 230), ya que el proceso de consumo va más allá de la manipulación mediática y la docilización de las audiencias. Pues ocurre que, en la cotidianidad de los sectores populares, sus hábitos de consumo hablan de sus socialidades, de sus deseos que se traducen en demandas y acciones, así como de sus prácticas y formas creativas de apropiación y de significación de la cultura (García Canclini, 1990).

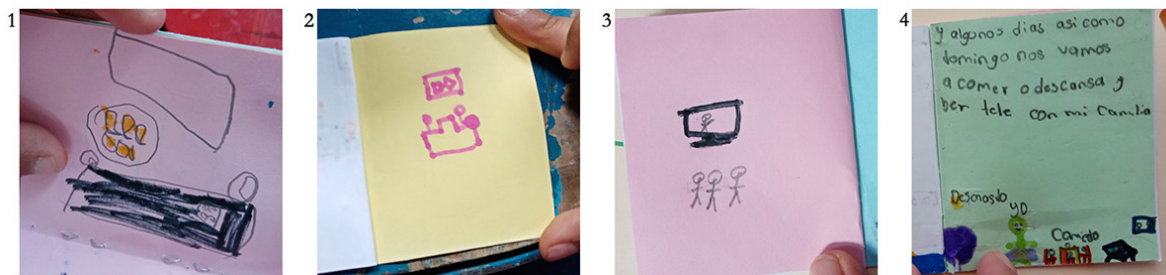
Néstor García Canclini (1995) define consumo como: “el conjunto de procesos socioculturales en que se realizan la apropiación y los usos de los productos” (García Canclini, 1995, pp. 42-43). Por lo tanto, el consumo no sólo es la compulsión por poseer ciertos productos o por reproducir estereotipos y jerarquías provenientes de las industrias culturales, además consiste en los usos que se les dan y la manera en que toman forma en lo social, por medio de la apropiación de recursos tecnológicos, conocimientos y bienes culturales, puesto que “el consumo no es sólo reproducción de fuerzas, sino también producción de sentidos” (Martín-Barbero, 1991, p. 231).

Con la globalización y las innovaciones tecnológicas se configuraron “imaginarios multilocalizados” que agruparon repertorios de signos provenientes de diferentes naciones, que los medios masivos y la publicidad se encargaron de reproducir (García Canclini, 1995, p. 50). La televisión se instaló en las rutinas y los rituales de la vida familiar, organizó el tiempo del entretenimiento familiar en fragmentos y series bajo la lógica del sistema capitalista, estandarizando los tiempos productivos con los del ocio. De manera simultánea, la televisión como dispositivo de lo inmediato y lo cercano, aproximó al espacio de la cotidianidad familiar,

las narrativas y estéticas provenientes de diferentes matrices culturales y, en consecuencia, distintos valores y sentidos de vida (Martín-Barbero, 1991).

En la vida familiar de niñas y niños artesanos, la televisión junto con el celular, son dispositivos que están integrados en sus rutinas. La televisión ocupa un papel central en la dinámica de entretenimiento familiar (Imagen 26). De esto se pudo dar cuenta en la actividad “Cuento de familia”,¹²¹ que consistió en dibujar y relatar las actividades familiares (ver Anexo 3).

Imagen 26. Escenas familiares frente a la televisión



Nota: 1. Luna (5 años) “Aquí estoy comiendo viendo la tele con mi mamá”; 2. Fabricio (7 años) “Aquí estoy con mi hermano viendo caricaturas,... me gusta Bob Esponja”; 3. Oswaldo (12 años) “Vemos películas el domingo”; 4. Jazmín (11 años) “Y algunos días así como domingo nos vamos a comer o descansar y ver tele con mi familia”. Fuente: Registro fotográfico del 3 de diciembre de 2020.

En la mayoría de los relatos ilustrados, una de las escenas que más se repitió es en la que se muestran junto con sus hermanos o su familia completa frente al televisor: “Aquí estoy comiendo viendo la tele con mi mamá”, “aquí estoy con mi hermano viendo caricaturas... me gusta Bob Esponja”, “vemos películas el domingo”, “y algunos días, así como domingo nos vamos a comer o descansar y ver tele con mi familia”, fueron las respuestas que dieron al preguntarles por la escena que dibujaron.

Los géneros televisivos que ven con más frecuencia son caricaturas, series animadas y películas *blockbuster*. Podría decirse que están al día con las películas taquilleras producidas en la industria hollywoodense, a las que tienen acceso por medio de la venta de películas en los puestos y locales ubicados en las calles cercanas al mercado de Santo Domingo. Su gusto por las caricaturas y personajes de películas se reflejaba en sus discursos y en sus actividades creativas, especialmente los niños dedicaban gran parte de su tiempo para dibujar o modelar en plastilina a sus personajes favoritos: dinosaurios “como los de Jurassic”, Godzilla, King Kong, Venom y Bob Esponja (Imagen 27).

¹²¹ En el subíndice 1.3.3 *Escenas familiares de una niña artesana* se muestra el relato completo de una de las niñas artesanas (ver Imagen 1).

Imagen 27. Personajes de dibujos animados y películas en el arte de niños artesanos



Nota: 1. Dinosaurios, 2. King Kong vs. Godzilla, 3. Godzilla, 4. Venom, 5. Bob Esponja. Fuente: Registro fotográfico de las sesiones del 3 de diciembre de 2020, 17 de marzo de 2021, 12 y 13 de noviembre de 2021.

A este repertorio de personajes televisivos y cinematográficos también se sumaban personajes de juegos de celular. El celular como “el aparato tecnológico más socializado del mundo” (Rincón, 2009, p. 182), es un dispositivo que es ampliamente utilizado por artesanos y vendedores del mercado de Santo Domingo. Como se refirió anteriormente, a raíz de la pandemia se intensificó su uso, pues era el medio que empleaban las familias no sólo para comunicarse con sus clientes y otros familiares, también era utilizado por niñas y niños para estar comunicados con sus profesores, ver los contenidos audiovisuales que se emplearon con el programa “Aprende en casa” de la Secretaría de Educación Pública (SEP) y, principalmente, para pasar el rato y entretenerse mientras pasaban largas jornadas en el mercado.

En el celular niñas y niños pueden tener acceso a diferentes modos de entretenimiento: música, juegos y videos mediante distintas plataformas, principalmente YouTube y TikTok. “YouTube es el canal de los canales”, afirma Omar Rincón (2009), porque es donde “se consiguen los mejores videos hechos en nuestro tiempo; esos que quieren contar y no piden permiso a los poderes, esos que se atreven a otras estéticas, otros ritmos, otras texturas y temporalidades” (Rincón, 2009, p. 182). Rincón apunta que el uso de tecnologías como el celular y YouTube han multiplicado de manera infinita “las formas, los modos de contar y las estrategias narrativas” de

medios locales, ciudadanos y comunitarios, así que “debemos reconocer la matriz popular de la gente para contar historias” (Rincón, 2009, p. 183.).

En las experiencias de niñas y niños se re-organizan, interpretan y actualizan las producciones provenientes de las industrias del entretenimiento. En sus gustos se mezclan relatos y estéticas de la *coolture*¹²² y la cultura popular que se combinan a través de distintos medios y plataformas. Igualmente, en las formas de los muñecos de lana están presentes estos imaginarios multilocalizados, pero tejidos desde sus propios referentes culturales como resultado de una apropiación creativa y transformadora (ver Imagen 12). No es gratuito que entre la diversidad de formas de los muñecos de lana de pronto aparecieran dinosaurios y personajes de películas y dibujos animados, si madres e hijos comparten los mismos consumos en su tiempo libre para estar juntos y divertirse.

Con las actividades del taller también se abrió la posibilidad para que niñas y niños accedieran a “nuevos modelos narrativos” (Rincón, 2019), como las animaciones *stop motion* con modelado de plastilina (ver Imagen 8). Esta actividad además de resultarles divertida fue interesante porque permitió observar la manera como relataron sus historias mediante distintos modos de narración –tradicionales y modernos–, así como sus combinaciones. El primer modo narrativo al que accedieron fue la narración oral para dar a conocer la historia que querían contar, además sirvió como eje transversal y articulador, ya que era necesario que los integrantes de cada equipo dialogaran y llegaran a un acuerdo para decidir el tema de la historia, los personajes y la trama.

El segundo modo fue la narración gráfica, que sirvió para ilustrar cada uno de los relatos. Esta consistió en la elaboración de un *storyboard* o guion gráfico, el cual previamente se les explicó en qué consistía y cómo utilizarlo para definir su escenografía, el diseño de sus personajes y la secuencia de la historia (Imagen 28).

¹²² Rincón (2018) define la *coolture* como “la cultura común del siglo XXI. Esa del entretenimiento mundializado que establece como criterio de gusto a lo *cool*. Su escenario, su iglesia, su museo, su cancha es la “media ecology” (la *coolture* habla, escribe –sí escribir en redes es escribir– en inglés y en frases sin final), ese ecosistema hecho de pantallas, redes, internet, celulares, apps que se autodenomina “transmedia & convergencia”. Lo *cool* son: las producciones de Hollywood, música pop, bestsellers, parques temáticos, videojuegos, fútbol, series y aplicaciones.

Imagen 28. Guiones gráficos de las narraciones digitales de infancias artesanas



Nota: 1. *Storyboard* de “Los 3 cazadores y los animales”. 2. *Storyboard* de “No desperdiciar el agua”. Fuente: Registro fotográfico del 17 de marzo de 2021.

Por último, la narración digital fue el formato que se empleó para ensamblar, mezclar y fusionar los dos modos de narración anteriores en una animación digital elaborada cuadro por cuadro mediante fotografía digital y software de edición de video. Para lograr la tarea, los equipos se encargaron de modelar sus personajes en plastilina, esto significó una traducción de la bidimensionalidad del dibujo a la tridimensionalidad del modelado. Posteriormente, se encargaron de acomodar y mover sus personajes para fotografiar las secuencias conforme al guion gráfico que habían elaborado. Finalmente, publiqué sus videos en el canal de YouTube “Talleres de Lectura y Arte” para que pudieran acceder a sus narraciones digitales en cualquier momento, en los siguientes enlaces:

Kong vs. Godzilla <https://youtu.be/xHjkKE7kajw>

Los 3 cazadores y los animales <https://youtu.be/jvZNLCDWicY>

No desperdiciar el agua <https://youtu.be/4E-w9g909eY>

En estos ejercicios creativos se abrió lugar a las historias que niñas y niños desearon contar, junto con sus estéticas, sus formas y estructuras narrativas, con los temas que les gustan, les interesan, les importan y también les preocupan. Estas manifestaciones creativas y narrativas son sus maneras de expresar que también ellas y ellos cuentan, al igual que sus puntos de vista, sus gustos, sus necesidades e intereses, tanto como sus vivencias e imaginarios colectivos, multilocalizados y transculturales.

Reflexiones

Este grupo de niñas y niños artesanos se encuentra inmerso en el mundo textil y artesanal desde su nacimiento. Bien sea por su crianza en el taller familiar y/o por su convivencia en el mercado de artesanías y los andadores turísticos del centro de San Cristóbal. Las labores artesanales están integradas a sus rutinas como parte de las actividades cotidianas y las responsabilidades que van asumiendo y aprehendiendo desde temprana edad. Inicialmente se les introduce en estas prácticas por medio del juego, pues en el juego emerge el diálogo con los objetos y los materiales. Conforme van creciendo y desarrollando más habilidades y el dominio de su saber-hacer artesanal se incorporan a los procesos de producción artesanal de sus familias. Principalmente las niñas son las encargadas de las labores textiles y artesanales, pues constituyen parte de su repertorio cultural de prácticas femeninas junto con los quehaceres domésticos.

La economía de sus hogares depende por completo de su producción artesanal, ya que la venta de sus artesanías es indispensable para su subsistencia. Su organización familiar gira en torno a su inserción en el mercado artesanal, por lo que todos sus miembros se encuentran involucrados. Los ingresos obtenidos por la venta de artesanías son inestables y, por lo general, su trabajo es mal pagado, ya que dependen principalmente de la afluencia turística en la ciudad de San Cristóbal y del intermediarismo que se encarga de circular sus artesanías en circuitos diferenciados de consumo. ‘A veces no alcanza para comer’, pues los gastos en el hogar no se cubren satisfactoriamente con sus ingresos. Estas condiciones precarias en torno a su actividad artesanal se profundizan en situaciones de emergencia como la pandemia por covid-19, así como por el creciente incremento de la violencia armada en San Cristóbal, que vulnera su entorno vital y laboral –talleres domésticos, mercados y calles–, además de inhibir el flujo de visitantes.

Su familia es la institución social encargada de proveerlos de los *hilos* que orientan su vida como la solidaridad, la reciprocidad y el compromiso. Son hilos que se encuentran en lo profundo de la urdimbre de sentidos que organizan su vida familiar e intergrupala con pares, socios y amigos. En su contexto familiar y comunitario el trabajo artesanal es altamente valorado, pues se asocia con la inteligencia, la experiencia, la habilidad, la responsabilidad y la dignidad de hacer un ‘trabajo con el corazón’. Además de ser una fuente de sustento para ellos y sus familias, es una manera de dar continuidad a la herencia de sus ancestros y de expresarse artefactualmente.

Su aprendizaje se realiza principalmente por dos vías. Una vía, la formal e institucionalizada a través de la escuela, en donde aprenden conocimientos básicos para leer, escribir y hacer cuentas, que son necesarios para atender el negocio familiar. En el caso de las niñas al término

de la primaria abandonan la escuela para incorporarse por completo en el trabajo artesanal, mientras que los niños pueden continuar con sus estudios en secundaria, lo que va marcando diferencias y desigualdades entre uno y otro sexo. La segunda vía, la informal no reconocida institucionalmente, pero de importancia sociocultural, se realiza a través de su experiencia en el trabajo artesanal. Este proceso formativo involucra el desarrollo de habilidades manuales y su conciencia material, el despliegue de su capacidad creativa y el entrenamiento de su cuerpo para realizar una práctica comprometida, estética y sensible. Esta forma de aprehender se traduce en un conjunto de conocimientos encarnados que hacen parte de su corporalidad.

Sus creaciones textiles son testimonios de la constancia y el compromiso con sus prácticas artesanales. Son artefactos que expresan sus maneras de apropiarse de otras estéticas y otros sentidos transculturales y, son traducciones al lenguaje textil de la forma en que entienden, interpretan e imaginan el mundo producto de la estrecha relación de su cuerpo con la naturaleza, sus ancestros, su origen, su historia y con los materiales.

Dibujos, pinturas, figuras de plastilina y origamis fueron los registros materiales que dieron cuenta de la manera en que trabajan artesanalmente con elementos, símbolos y narrativas de una cultura dominante con los que juegan, recombina y transforman mediante su imaginación. Al mismo tiempo, su capacidad creadora y expresiva se alimenta de sus emociones, percepciones, pensamientos y de un profundo sistema de conocimientos, prácticas y significaciones que se han entretejido desde tiempos ancestrales.

CAPÍTULO 5. LOS MUÑECOS DE LANA COMO CUERPOS TEXTILES

Mira los objetos,
pero mira a través de los objetos.
RAQUEL ROBLES

¿Qué hay detrás de los objetos textiles?, ¿cuáles son las historias que se traman a través de los muñecos de lana? De eso se trata este quinto capítulo que inicialmente explora el proceso de apropiación y crianza del ganado ovino por parte de las tejedoras tsotsiles de Chamula, que las provee de materia prima para la elaboración de sus textiles. Enseguida, se explica la historia de los juguetes artesanales de las infancias tsotsiles y cómo pasaron de ser objetos lúdicos del ámbito doméstico a circular como mercancías en el mercado artesanal. Además, se elabora una clasificación de los muñecos de lana a partir de sus representaciones fáunicas y se ilustra el proceso de creación de estos muñecos, que al entrar en circulación como mercancías se integraron a circuitos de consumo populares y de élite, que han repercutido en cambios e innovaciones en los diseños de la producción artesanal de estos objetos textiles. Estos cambios traen consigo la reorganización de las unidades domésticas artesanales y el involucramiento de todos sus integrantes incluidos niñas y niños. Por último, se expone la situación de las artesanías, en general, frente al proceso de patrimonialización que se promueve desde los gobiernos y organismos internacionales para su control y gestión como recursos culturales, económicos y políticos.

5.0 MATERIA PRIMA

Dentro del universo de objetos que conforman la cultura material de los grupos mayas que se asentaron en las tierras altas de Chiapas, los textiles ocupan un lugar especial. El estudio de los huipiles, sin duda, ha acaparado gran parte de las investigaciones relacionadas con el arte textil maya antiguo y de sus descendientes en la actualidad —incluidos tsotsiles, tseltales y tojolabales—, baste revisar las etnografías (Greenfield, 2004; De Orellana, 2004; Gil-Corredor, 2017), los estudios de semiótica e historia del arte (Morris, 2009; Morris & Karasik, 2015; Mastache, 2014; Kolpakova, 2018) y magníficos ensayos (Turok, 1976; 1988) que buscan desentrañar los profundos secretos e historias que encierran estos objetos.

La producción textil de Los Altos de Chiapas es rica y variada. Marta Turok precisa que la diversidad de la cultura material de un grupo está determinada directamente por los materiales

provenientes de la región a los que se tenga acceso, la función de los objetos y la manera en que satisfacen las necesidades del grupo, antes de recurrir al intercambio mercantil o de otro tipo. Detrás de cada objeto, indica Turok, existen “finas capas de vivencias y significaciones que no representan permanencia o estancamiento” (Turok, 1988, p. 52), que se entretienen por el tipo de relaciones, usos y valores que existen entre los objetos y los sujetos en un tiempo-espacio determinado. La lana es un material que se introdujo con la colonización española, que para las mujeres tsotsiles de Chamula significó el reemplazo del algodón por un material más abrigador, y se incorporó como elemento de su cultura.

Raúl Perezgrovas (2004) plantea que la apropiación del ganado ovino por parte de la población tsotsil, ocurrió alrededor del siglo XVI y se fue articulando por la conjunción de diversos factores: al inicio del periodo colonial, los rebaños eran cuidados por los encomenderos y frailes quienes instruyeron a la población indígena en las actividades de pastoreo; posteriormente la mano de obra indígena se empleó “tanto en el cuidado diario de los rebaños como en la transformación de los vellones en paños, mantas y vestimenta” (Perezgrovas, 2004, p. 75). Sin embargo, en la región montañosa las características climáticas,¹²³ geológicas y de fauna depredadora ocasionaron el declive del sistema español de crianza de ovejas, “que le faltó versatilidad para adecuarse a las particulares condiciones de la región” (Perezgrovas, 2004, p. 81). Mientras tanto, en los parajes, las mujeres tsotsiles se hicieron cargo del cuidado de “las pocas ovejas” que recibían sus esposos en encomienda y con las que tributaban lana y lienzos tejidos.

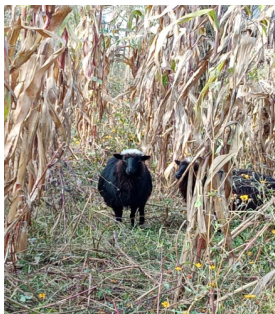
Fueron las mujeres quienes aprendieron a manejar el rebaño, pues tenían conocimiento de la flora nociva donde se desarrollan los parásitos que afectan al ganado, emplearon bozales para trasladar a las ovejas a las áreas de pastoreo y trataron a los animales enfermos con herbolaria medicinal. Además de procurarles un “cuidado casi personal” a cada uno de los borregos de sus rebaños, pues existe un profundo “valor afectivo” hacia la oveja que provee con lana y corderos a la familia (Perezgrovas, 2004, p. 85). A las ovejas (*chijetik*) también se les “bautiza” considerando sus características particulares (color, manchas y detalles físicos) y su día de nacimiento, por lo que el nombre que se le asigna corresponde con el santoral católico, o bien con el día de la semana o algún evento especial que ocurriera ese día específico.¹²⁴ Bautizar a los borregos ayuda

¹²³ Perezgrovas (2004) refiere que las condiciones ambientales de Los Altos favorecían el desarrollo de la fasciola hepática, un parásito que se aloja en el hígado y vesícula biliar de los animales, que afecta principalmente a los rumiantes, ocasionando su muerte.

¹²⁴ Los santos patronos de los borregos son San Juan Bautista y San Sebastián, a quienes se les ofrendan velas, incienso, flores y sal de Ixtapa para que los protejan de males y enfermedades y que el rebaño sea abundante, en especial, a San Juan se le reza como santo mayor y patrono de Chamula (Perezgrovas, 2004).

a identificarlos dentro del rebaño y, además, es una costumbre que tiene que ver con la forma de crianza de los borregos que se procura en cada unidad doméstica (Imagen 29).

Imagen 29. *Maruch* y *Tseb*, ovejas de Xunca López



Fuente: Fotografía propia (2021).

Durante el tiempo de pastoreo, las mujeres suelen realizar sus quehaceres textiles, en el caso de las niñas aprenden a tejer pulseras mientras sus borregos están pastando, “también los niños pastores aprenden esta técnica básica de tejido”, añade Lucía Jiménez.¹²⁵

La lana (*tsots'*) es la principal materia prima de origen animal de la cual disponen las mujeres tsotsiles de Chamula. Una vez que se ha trasquilado al borrego para obtener el vellón, este se lava con una planta de nombre *chupak* (Imagen 30) que sirve como jabón natural. El *chupak* es “una planta que tiene su raíz como la yuca, se hace como jabón machacando con una piedra para lavar el (sic) lana de borrego y para lavar el *tsékil'*” (L. Jiménez, comunicación personal, 6 de octubre de 2020). Este tubérculo crece en el monte, la pulpa machacada se sumerge en agua para producir un líquido jabonoso.

Imagen 30. *Chupak*



Fuente: Fotografía propia (2020).

Después de lavar y secar la lana, se prosigue con distintos procesos para obtener el *tsots'* o estambre, que son: el carmenado –desenredar y limpiar las fibras–, el cardado –estirar las fibras–

¹²⁵ L. Jiménez, comunicación personal, 9 de septiembre de 2021.

e hilado –combina la acción de estirar y torcer las fibras para formar el hilo (Perezgrovas, 2004). Una vez obtenido el *tsots'*, se procede a tejer los lienzos de lana en telar de cintura.

Posterior al hilado, la cadena de producción textil se va complejizando y completando por diversos procedimientos, técnicas e instrumentos que se articulan para terminar el textil, como el urdido, tejido, teñido y acabados. Del tipo de objeto textil del que se trate dependerá el tipo de acciones instrumentales y corporales a realizarse, así como el uso de otros materiales y componentes que se añaden a la materia prima fibrosa. Por ejemplo, para el urdido, antes de montar los hilos de urdimbre en los palos del telar, estos se deben sumergir en *pajal 'ul* (atol agrio) por cinco días para que se endurezcan y tengan mayor resistencia, de esta manera “se alimenta” el tejido con la bebida de maíz fermentado. Posteriormente, se ordenan los hilos y se distribuyen en pares, dejando un espacio por donde pasará la faz de trama. De la faz de urdimbre dependerá el ancho del lienzo (Perezgrovas, 2004; Ramírez, 2014b; Arnold & Espejo, 2013).

A diferencia de otras comunidades tejedoras, como aymaras y quechuas quienes tiñen los hilos antes de comenzar a tejer (Arnold & Espejo, 2013), las tejedoras tsotsiles de Chamula, tiñen la lana una vez que se encuentra el lienzo tejido. Dependiendo del tipo de prenda será el color de tinción. El *tsekil*, por ejemplo, se elabora con lana de color negro (*ik*), para obtener este color se emplea una planta de nombre *cha'te* (Imagen 31) que se recolecta en el monte, junto con tierra negra que se acarrea de las orillas del río. Durante tres días se hierven en agua las hojas de *cha'te* junto con el lodo, el lienzo de lana se coloca en la tinaja donde hierve la mezcla, este procedimiento se realiza de la mañana al atardecer y la mezcla se vuelve a hervir al día siguiente.¹²⁶ La planta de *cha'te* funciona como mordiente, es decir, es una sustancia que “sirve para fijar el colorante a la fibra” –en este caso el colorante a base de lodo–, “de manera uniforme y estable al contacto con la luz y el agua”, el tipo de mordiente también determina la tonalidad del color (Maier y Dos Santos, 2007, pp. 6-7). El mordiente actúa al entrar en contacto con la fibra en agua caliente, esto explica el por qué las tejedoras tsotsiles hierven la planta de *cha'te* junto con los lienzos de lana y el colorante natural.

Imagen 31. *Cha'te*



Fuente: Lucía Jiménez (2020).

¹²⁶ L. Jiménez, comunicación personal, 6 de octubre de 2020.

Se puede apreciar que la cadena de producción de los textiles de lana en Chamula, desde la fase inicial con la crianza de rebaños de fibra hasta los acabados del textil, se constituye como un complejo sistema de conocimientos, prácticas y relaciones corporales, tecnológicas y rituales que están vinculadas a la tierra, la naturaleza, los materiales, los instrumentos, la ciencia, el arte y la religión. En el largo proceso para “darle vida” al textil intervienen diversos actores, las y los productores, proveedores de materiales, comerciantes y consumidores, que van conformando redes de relaciones e intercambios.

Tratándose de los muñecos de lana, la vinculación entre diversas unidades domésticas es necesaria para completar su producción artesanal. Los talleres familiares que confeccionan muñecos de lana adquieren con otras familias los lienzos de lana que son tejidos por las mujeres en telar de cintura. La artesana Ruth Díaz adquiere la lana que ocupa en la elaboración de sus “animalitos” con tejedoras de Chamula, al igual que lo hace la familia López.

R: Ahorita se acabó la tela. Lo compro... este cada domingo lo venden en Chamula, en San Juan Chamula

- ¿Tú vendes en Chamula?

R: No, sólo vamos a comprar la tela, tempranito...

- ¿En Chamula compras la tela?

R: ¡Sí! Porque es difícil. Es otro el que lo hacen, es otro trabajo.

- Es que allá tejen en telar de cintura, ¿no?

R: Sí, en telar es otro que lo tejen y yo lo pinto, a veces. Es blanco.¹²⁷

La cadena de producción artesanal requiere de la organización colectiva para dividir el trabajo, para las artesanas y artesanos de muñecos de lana significa asociarse con otras unidades domésticas para distribuir el tiempo, el esfuerzo y los recursos bajo los valores comunitarios de solidaridad y ayuda mutua. Asimismo, las tejedoras obtienen el vellón que requieren para tejer, ya sea empleando la fibra que les provee su rebaño, o bien, comprándolo con otras pastoras en el mercado de San Juan Chamula. La lana se compra por “montón”, “las tejedoras revisan con extremo cuidado la mercancía: la tocan, la sienten, la estiran y se cercioran de su estado de limpieza”, los criterios para seleccionar el vellón son: el color y la longitud de la fibra (Perezgrovas, 2004, p. 200). La actitud de la tejedora denota su profundo conocimiento de la materia prima.

Los textiles como objetos colectivos articulan relaciones y redes sociales diversas, a las redes de producción se añaden las redes de intercambio (mercantil o de otro tipo) y posteriormente las redes de consumo y apropiación; también forman parte de relaciones y redes con otros objetos y entidades no-humanas (Halbmayer, 2018). Denise Arnold y Elvira Espejo

¹²⁷ R. Díaz, comunicación personal, 5 de agosto de 2022.

(2013) consideran que los textiles, además de ser soportes materiales que comunican la identidad y memoria colectiva de un grupo, son instrumentos de cartografiado de los recursos naturales, patrones culturales, relaciones de producción e intercambios de una región.

Los muñecos de lana son objetos de la vida cotidiana que salieron de los hogares tsotsiles de Chamula para circular como mercancías destinadas al consumo del mercado turístico de San Cristóbal; sin embargo, “el valor mercantil no desvanece por completo el valor humano” (Bayly, 1991, p. 390). Los muñecos son objetos culturales en los que se “teje la actualidad con la tradición” (Rincón, 2009, p. 186). Por su proceso de elaboración y su estructura se constituyen como cuerpos textiles tridimensionales, en cuyo ensamble se articula un amplio conjunto de conocimientos, códigos culturales, memoria colectiva, identidades, experiencias y estéticas. Propongo mirar a los muñecos de lana desde la gramática textil para ir descubriendo las finas capas de experiencias y significaciones que los conforman, así como sus lazos con las personas.

5.1 JUGUETES ARTESANALES DE LANA Y OTROS

OBJETOS MEDIADORES DE LA INFANCIA

Los textiles desempeñan un papel clave en la vida de las personas, por las distintas maneras de utilizarlos también forman nexos con sus usuarios, ya sea como objetos utilitarios, decorativos, suntuarios, ceremoniales o lúdicos. En las categorías del arte popular mexicano, los muñecos de lana se clasifican como juguetes artesanales originarios de Chamula (SIC México, 2009). En el Museo de Arte Popular (MAP) se encuentran exhibidos en la sala temática de “El arte popular y lo fantástico”, donde comparten espacio con otros objetos que se vinculan con el “imaginario colectivo”, en cuya materialidad se cruzan los límites entre naturaleza-humanidad por medio de la fantasía y la magia; en esta sala se ubican los alebrijes, las sirenas, los árboles de la vida, los nahuales y diversas representaciones zoomorfas incluidos los “animalitos de lana”. En la tienda del MAP se pueden adquirir como “juguetes de lana hilada”.¹²⁸

Vale aclarar el sentido que estos artefactos textiles tienen para sus productores. En lengua tsotsil, la palabra *ixtolal* (juguete) designa cualquier objeto auxiliar en la actividad lúdica de niñas y niños. Puede ser desde una hoja de papel, flores del campo, una pelota o las muñecas de trapo que dieron origen a los muñecos de lana que se venden en las calles, mercados y tiendas de San Cristóbal y Chamula, a las que se les asigna el nombre de *munyeca* o *munyecaetik* (en plural). Para las artesanas tsotsiles, estos objetos textiles se elaboran con el propósito de venderlos, son

¹²⁸ Diario de campo, Museo de Arte Popular, Ciudad de México, 21 de diciembre de 2019.

las personas que los consumen quienes determinan finalmente su uso, como lo aclara la maestra artesana María López: “algunos les dicen juguetes de lana y es que algunos ven como juguetes para regalos, para decoración de salas o para más bien como regalitos.”¹²⁹

Si el objeto *munyeca* tiene un uso distinto al del acto lúdico, ya sea como adorno o decoración, no puede ser considerado *ixtolal*. Por el contrario, el *ixtolal* incluye la acción lúdica que consiste en la manipulación, la transmutación como “algo vivo” producto de la imaginación infantil, el despliegue placentero y temporal que envuelve a la actividad, y sobre todo la libertad para jugar (Huizinga, 2007; Vygotsky, 1999; Duek, 2014). Es importante esta aclaración, pues el lenguaje es clave para comprender el sentido de las palabras como conceptos y sus posibilidades de significación. El propio concepto “juego”, como detalla Huizinga (2007), se manifiesta de diferentes formas, pero en distintos lenguajes del mundo, una sola palabra no abarca toda su amplitud, en cambio, existe una multiplicidad de significantes para sus diversas formas y manifestaciones.

Para algunos adultos, los muñecos de lana son objetos decorativos; pero en las manos de un niño o una niña estos objetos cobran vida. Mi primer acercamiento con estos artefactos textiles fue hace 8 años al adquirir una colorida llama para mi hijo, que en ese entonces tenía 5 años, a la llama se le sumaron un león, una jirafa, una cebra, un elefante y un cocodrilo con los que jugaba a la selva y al zoológico que armó con cajas de cartón y bloques de Lego. Me comenzó a interesar como otros niños y niñas interactuaban con estos objetos textiles, y años más tarde, observé a una niña de 7 años jugar con un ‘monito’ de lana que se transportaba en un cochecito hecho por ella misma con materiales reciclados.¹³⁰ Al hijo de un amigo, de la edad de 3 años, le obsequié un leoncito de melena azul, acto seguido el león comenzó a rugir.¹³¹ Recientemente, un vecino de 6 años que llegaba con frecuencia a jugar con los animalitos de lana que tengo en casa, me dijo que tenían súper poderes: el león corría a súper velocidad, el borrego controlaba las nubes y el ajolote tenía el poder de cambiar el color de las cosas. Más allá de lo anecdótico, lo que interesa es apreciar las infinitas formas del juego infantil, “como forma lúdica en su aspecto más puro” (Huizinga, 2007, p.32), y la manera cómo niñas y niños despliegan su imaginación durante sus interacciones con el objeto-juguete de lana; pues “la rectificación más eficaz del

¹²⁹ M. López, comunicación personal, 7 de agosto de 2020.

¹³⁰ Fue durante mi participación como jurado en la *Cuarta Feria Estatal de Ciencias PAUTA Chiapas* en Tuxtla Gutiérrez, 2019. PAUTA (Programa Adopte un Talento) es un programa para fomentar las vocaciones científicas en niñas, niños y adolescentes coordinado por el Instituto de Ciencias Nucleares de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y con apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT).

¹³¹ Diario de campo, San Cristóbal de Las Casas, 10 de noviembre de 2021.

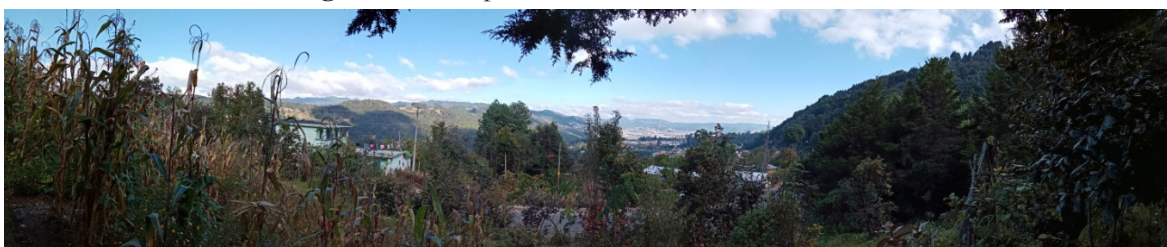
juguete nunca está a cargo de los adultos –sean ellos pedagogos, fabricantes o literatos– sino de los niños mismos, mientras juegan” (Benjamin, 1989, p. 83).

Walter Benjamin (1989) en su ensayo sobre la *Historia cultural del juguete* (1928), reflexiona acerca de los criterios de selección y clasificación de los juguetes infantiles a propósito de la publicación *Juegos infantiles de tiempos remotos* (1928) de Karl Gröber. Benjamin plantea que estos criterios por lo general están centrados en la perspectiva de los adultos, pues se basan en criterios superficiales como materiales y técnicas con los que se fabrican, esta manera de mirar es la del “espectador del mundo del juguete” y se encuentra alejada “del niño que juega” (Benjamin, 1989, p. 87). El error fundamental, señala el autor, es “considerar la carga imaginativa de los juguetes como determinante del juego del niño; en realidad, sucede más bien al revés” (Benjamin, 1989, p. 88), pues gracias a la capacidad imaginativa del niño o la niña cualquier objeto por simple que sea, se transforma en materia prima para construir su mundo imaginario. Sin embargo, no basta con explicar el concepto juguete en “función del espíritu infantil”, ya que:

los niños no constituyen una comunidad aislada, sino que son parte del pueblo y de la clase de la cual proceden. Así es que sus juguetes no dan testimonio de una vida autónoma, sino que son un mudo diálogo de señas entre ellos y el pueblo (Benjamin, 1989, p. 88).

Al preguntarle a Lucía Jiménez por los juguetes que utilizan las niñas y los niños de Chamula, me explicó que los niños suelen jugar con carritos de plástico, pelotas y algunos “ya les compran videojuegos”; en el caso de las niñas juegan con muñecas de trapo o con muñecas de plástico compradas en el mercado, también usan trastecitos de barro o de plástico para jugar a la comidita y a la venta.¹³² En la infancia de Lucía sus juguetes eran las muñecas de trapo que le hacía su mamá, las flores que crecían en los prados y en la milpa, las hojas del maíz, la hierba o las piñas que caían de los árboles de pino que se encuentran en el cerro a espaldas de su casa en Ichintón, Chamula (Imagen 32).¹³³

Imagen 32. Vista panorámica desde Ichintón, Chamula



Fuente: Fotografía propia (2021).

¹³² L. Jiménez, comunicación personal, 24 de febrero de 2020.

¹³³ Ichintón, es una localidad del municipio de Chamula que se encuentra a 6.3 kilómetros de San Cristóbal de Las Casas. Cuenta con una población total de 678 habitantes, de los cuales el 55% es población femenina y el 45% población masculina, de acuerdo con el Censo de Población y Vivienda 2020 (INEGI, 2021b).

Ella y sus hermanos utilizaban la flor de juguete (*nichim ixtotal*) para simular velas como las que se usan en los rezos o las colgaban de las ramas de los árboles para decorarlos. Esta es una flor muy pequeña de color blanco que crece en forma de ramillete (Imagen 33), al mirar el conjunto de ramilletes parecen algodoncillos.¹³⁴

Imagen 33. *Nichim ixtotal*



Fuente: Fotografía propia (2021).

También jugaban con flores de la milpa que florecen entre octubre y noviembre junto con la flor de cempasúchitl. La flor *mokil* o “flor menor” tiene 5 pétalos y por su forma parece una estrella, son de color blanco o naranja con detalles en rojo cerca del pistilo.¹³⁵ Estas flores se bordan en las blusas y en los animalitos o figuras de lana y fieltro que se venden como adornos. La flor *vixil* o “flor mayor” tiene dos hileras de pétalos y se asemeja a un girasol en miniatura,¹³⁶ en los motivos bordados de las blusas también se representan estas flores. Con las flores *mokil* y *vixil* (Imagen 34) hacían ramos para jugar a “la venta” o las utilizaban en otros juegos.

Imagen 34. *Mokil* y *vixil*



Fuente: Fotografía propia (2021).

¹³⁴ El nombre común de esta planta es “algodoncillo blanco” (*Asclepias similis*), forma parte de la flora local de la región de Los Altos (Martínez-Icó et al., 2015).

¹³⁵ También conocida como “flor de cuitlacoche” o “acahual cimarrón” (*Bidens triplinervia*), esta especie se encuentra en regiones de alta montaña desde México a los Andes (Martínez-Icó et al., 2015).

¹³⁶ Se conoce también como *tabonal* (maya yucateco) o tajonal, otro nombre común es el de “vara de cohete” (*Viguiera dentata* (Cav.) Sprengel), debido a que sus tallos se aprovechan para elaborar cohetes pirotécnicos y papalotes. Es una planta melífera de gran importancia para la apicultura local, ya que su producción de néctar es muy abundante; en la península de Yucatán. Esta flor es muy apreciada por los apicultores tradicionales, pues provee de néctar para la primera temporada de miel del año que se realiza entre enero y febrero (Durán, et al., 2000; ECOSUR, 2018).

Las piñas de los árboles servían para hacer “borreguitos”. Les amarraban ramas de *jobel* que es la planta de zacate que come el borrego, además se emplea para amarrar los ramos de distintas plantas aromáticas y comestibles como cilantro, epazote y romero que se venden en el mercado, *jobel* significa “zacate”. Los borregos hechos con piñas, los sacaban a pastar o los ponían en su corral para protegerlos del frío y la lluvia y para que descansaran, para construir sus establos utilizaban trozos de madera y troncos.¹³⁷ Sus hermanos también hacían arcos y flechas con las varas de los árboles y los amarraban con *jobel* (Imagen 35.1), aunque por un tiempo lo prohibieron porque los niños se llegaban a lastimar. Lucía y sus hermanas aprendieron a elaborar unas muñecas con las hojas del maíz (*ch'ch ixim*), su cabello lo simulaban con el jilote o las hebras del maíz (*sts'tujal ixim*), como ella comenta “así nos enseñó la abuela” (Imagen 35.2).¹³⁸

Imagen 35. Objetos-lúdicos-otros



Nota: 1. Arco y flecha de varas y *jobel*; 2. Muñeca de hoja de maíz. Fuente: Lucía Jiménez (2022).

Sirva este breve relato sobre los juegos y los objetos-lúdicos-otros de la infancia de Lucía Jiménez y sus hermanos, para ilustrar la reflexión de Walter Benjamin acerca de las figuras antagónicas del juego y los juguetes: “el niño que juega” y “el espectador”. Mientras que “el niño” selecciona los materiales más heterogéneos para sus juegos: papel, piedras, madera o plastilina; “el espectador” presta atención a lo sofisticado de los materiales y las técnicas. Benjamin (1989) enfatiza: “nadie es más sobrio que el niño frente a los materiales: un trocito de madera, una piña, una piedrita llevan en sí, pese a su unidad, a la simplicidad de su sustancia, un sinnúmero de figuras diversas” (Benjamin, 1989, p. 87). Durante la actividad lúdica de Lucía y sus hermanos, en la transmutación de elementos cotidianos de su entorno rural, se da testimonio de las principales actividades de Chamula: la crianza de borregos, la labor textil, el comercio y la religión.

¹³⁷ L. Jiménez, comunicación personal, 9 de noviembre de 2021.

¹³⁸ L. Jiménez, comunicación personal, 7 de octubre de 2022.

5.1.1 HISTORIA DE UNA MUÑECA

El 9 de noviembre de 2021 visité a Xunca López, madre de Lucía Jiménez, en su casa-taller ubicada en Ichintón, Chamula. Xunca le vende sus bordados a una intermediaria que comercializa blusas y “camino” para mesa en el centro de San Cristóbal. Ella aprendió los saberes-haceres textiles de su comunidad por instrucción de su abuela Maruch, quien se hizo cargo de su crianza al quedar huérfana a los 8 años. La abuela Maruch le enseñó a bordar y tejer *schuk kobal* (pulseras) y *speech jo'lal* (adornos para la cabeza) (ver Imagen 15.2), a pesar de que Maruch era una tejedora experta en telar de cintura, Xunca no pudo aprender esta técnica, “casi no lo aprendió”, como afirma Lucía. Por ello tampoco transmitió estos conocimientos a sus hijas –Lucía y sus hermanas–, únicamente las instruyó en el bordado y la técnica del tejido trenzado. El dominio del tejido en telar de cintura se fue perdiendo entre estas generaciones, pues ya no se les enseñó a usarlo porque no había necesidad de que confeccionaran su propia ropa.

Entre los ochenta y noventa, las mujeres compraban sus prendas confeccionadas por otras mujeres en el mercado, incluida la ropa de niñas, niños y bebés. Después del 2000, además de adquirir prendas tradicionales en el mercado, las mujeres también comenzaron a comprar otro tipo de prendas como blusas y faldas con telas acrílicas que se elaboraban en las maquilas con diseños ‘de fuera’, ropa hecha en fábrica (Morris & Karasik, 2015). Diane Rus y Jan Rus señalan que para 1998, en Chamula, la mayor parte de la producción de bienes artesanales de las mujeres era producido para el mercado turístico por medio de relaciones de maquila, subordinadas a los contratistas de San Cristóbal; sólo el diez por ciento de las mujeres “producía bienes tradicionales de manera independiente” (Rus & Rus, 2008, p. 348).

Xunca, Lucía y yo nos encontrábamos sentadas alrededor del fogón compartiendo la tortilla y la sal mientras conversábamos sobre cómo aprendió Xunca a bordar y tejer desde niña. Xunca es monolingüe, únicamente habla tsotsil, así que Lucía intervino como nuestra intérprete. Al preguntarle a Xunca sobre cómo eran los muñecos de lana de antes, relató que: “las mamás hacían las muñecas de trapo. Se ocupa la ropa vieja para hacer el cuerpo de la muñeca y después se rellena con pedazos de trapos. No se costuran, sólo se le va dando forma a los trozos de tela, para la cabeza se anuda un rebozo, las manos se hacen con nudos y se le pone su *tsekil* con el *chonel* [es un paño pequeño de lana tejida en telar]. El *chonel* se teje solo para eso, para hacer muñecas o morrales.”¹³⁹ A estas muñecas se les dice *ixtolal ol'ol* (bebé de juguete), porque se ocupaba la ropa que dejaba el bebé para elaborarlas, o bien, si se hacían con ropa de una niña o

¹³⁹ Lucía Jiménez aclara que el *chonel* se emplea en las artesanías que son para vender, si la muñeca se hace para jugar en la casa “se recicla lo que ya no sirve”. X. López y L. Jiménez, comunicación personal, 9 de septiembre de 2021.

niño más grande se les dice *ixtosal tseb* o *ixtosal kerem* (niña de juguete o niño de juguete), según sea el caso (Imagen 36).

Imagen 36. *Ixtosal ol'ol*



Nota: Muñeca de trapo intervenida por la nieta de 4 años de Xunca López. Fuente: Lucía Jiménez (2022).

Estos artefactos textiles son evidencia de que todo lo de la lana se aprovecha, incluso material que pudiera considerarse de desecho como es la pedacería y la ropa en desuso de bebés, niñas y niños. La reutilización del textil prolonga su ciclo de vida como un objeto nuevo y diferente, que emerge de la creatividad de las mujeres, ante las limitadas condiciones de su contexto para comprar o adquirir juguetes para sus hijas e hijos.

Xunca explicó que estos muñecos se hacían desde hace mucho tiempo, sólo que antes no se hacían para vender a los turistas; “eran muy simples”, añadió su hija Lucía. Cuando los turistas llegaron se modificaron los diseños y la forma de hacerlos, también se elaboraban “animalitos” pero su forma cambió mucho respecto a su imagen actual, no eran tan vistosos ni con bordados. Le pregunté a Lucía si aún conservaba alguna de sus muñecas de trapo que le hizo Xunca, pero respondió que no, “todo lo tiramos, no guardamos nada, la gente no acostumbra guardar lo de esa época”. Sin el objeto no hay un testimonio material, sólo queda el recuerdo de la experiencia lúdica profunda.

En la Imagen 36 se muestra una muñeca que elaboró Xunca con trozos de *manta* amarrada, a solicitud mía. Su nieta de 4 años le pintó el rostro con lápiz, pues a su consideración le faltaban los rasgos de la cara. Lucía me aclaró: “antes no llevaba ojos ni nada, sólo se hacían así”.¹⁴⁰ Así que anteriormente sólo se hacía un nudo de trapo para simular la cabeza de la muñeca y no llevaba otra decoración.

¹⁴⁰ L. Jiménez, comunicación personal, 7 de octubre de 2022.

Imagen 37. Muñeca de barro de San Juan Chamula.



Fuente: Colección de Roberto Ramos Maza. Fotografía propia (2020).

Roberto Ramos Maza, coleccionista de juguetes de principios del siglo XX a la actualidad y fundador del Museo Conejo del Juguete en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, considera que las muñecas de barro que se vestían con el traje de la mujer chamula (Imagen 37) antecedieron a las muñecas de lana.¹⁴¹ Margarita de Orellana en su etnografía sobre las artes textiles de Los Altos de Chiapas también muestra una fotografía de las muñecas de barro indicando que son elaboradas por las niñas de San Juan Chamula, sin embargo no profundiza en su descripción (Orellana, 2004, pp. 202-203). Considerando que la introducción de la lana como material de manufactura textil se remonta al periodo colonial, y que las muñecas de trapo eran elaboradas por las mujeres tsotsiles con los sobrantes de este material, es muy probable que estos juguetes textiles se mantuvieran por más tiempo en el espacio doméstico que las muñecas de barro, al no ser consideradas objetos para vender, pues no se les podía hacer un trabajo más detallado.

De hecho, en la Imagen 37 se puede apreciar que la ropa de la muñeca de barro se elaboró con una mezcla de materiales de producción artesanal (la lana) e industrial (los hilos acrílicos), por lo que es posible que su manufactura haya sido entre los ochenta y noventa del siglo pasado, cuando se introdujeron materiales acrílicos en la producción textil (Morris & Karasik, 2015). Igualmente, en la fotografía de las muñecas de barro de Margarita de Orellana (2004) se identifica la mezcla de materiales acrílicos con lana tejida artesanalmente. Todavía se pueden encontrar algunas muñecas hechas sólo con trozos de tela anudados y con muy pocas costuras, se les denomina *santo etik* (Imagen 38) y se visten con los colores que emplean las mujeres y hombres adultos de Chamula: *sak* (blanco), *ik* (negro), *tsoj* (rojo) y *yax* (verde).¹⁴²

¹⁴¹ R. Ramos Maza, comunicación personal, 29 de febrero de 2020.

¹⁴² L. Jiménez, comunicación personal, 17 de febrero de 2020.

Imagen 38. *Santo etik*



Fuente: Fotografía propia (2019)

Con la producción textil artesanal destinada hacia el mercado turístico, las muñecas de trapo que eran elaboradas para el uso lúdico de bebés, niñas y niños dejaron de hacerse para el consumo interno de la población infantil de Chamula. Al incorporarse al mercado, cambiaron su valor de uso por su valor de cambio, pasaron a ser mercancías para el consumo de los turistas, por eso debían “estar bien hechas y ser muy llamativas, ahora se ocupan colores que llamen la atención y se decoran con bordados” (L. Jiménez, comunicación personal, 17 de febrero de 2020).

Entre las muñecas de trapo sin costuras y los animalitos de lana multicolores se encuentran las muñecas zapatistas (Imagen 39), que salieron al mercado al poco tiempo del levantamiento neozapatista en 1994. Eli Bartra refiere que las muñecas zapatistas son “el resultado de una curiosa mezcla” (Bartra, 1998, p. 4), pues se tomó como base la muñeca de trapo con traje de Chamula a la que se le añadieron elementos que caracterizan a las y los zapatistas como el pasamontaña, el paliacate, el fusil y la mochila, por solicitud del consumo extranjero. Inicialmente, por parte de los corresponsales extranjeros que cubrieron el levantamiento armado, y más tarde, por el mercado turístico de San Cristóbal y Chamula.¹⁴³

Con el paso del tiempo, estas muñecas dejaron de “estar de moda” y se elaboran cada vez con menos frecuencia, como indican la pareja de artesanos Roberto Díaz y Matilde Hernández: “Ya tiene rato que se dejaron de hacer, yo creo que es porque ya no están de moda.”¹⁴⁴ Matilde coincide con la apreciación de su esposo: “Pues no sé porque ya casi no se venden, ya no están de moda. Lo que está de moda es lo que se vende.”¹⁴⁵

¹⁴³ Bartra relata que fue el corresponsal extranjero del diario *La Vanguardia*, Joaquim Ibarz, quien estando en Chamula y cansado de la insistencia de una artesana para que le comprara sus muñecas, le dijo que “si las hacía zapatistas se las compraría todas” (Bartra, 1998, p. 5). La artesana se las ingenió para añadirles pasamontañas a sus muñecas vestidas de chamula, y ante el éxito de la venta, se continuaron haciendo por imitación.

¹⁴⁴ R. Díaz, comunicación personal, 10 de septiembre de 2020.

¹⁴⁵ M. Hernández, comunicación personal, 10 de septiembre de 2020.

Imagen 39. Muñecas zapatistas



Fuente: Fotografías propias (2019)

Marta Turok (1988) considera que la producción artesanal al integrarse al sistema de economía capitalista se encuentra en la disyuntiva entre la continuidad de la tradición y el cambio, la creatividad colectiva e individual, la autenticidad y la innovación. La situación del artesanado y sus producciones se ven afectadas por el fenómeno del consumismo, de acuerdo con Turok, los tres aspectos que alimentan este fenómeno e influyen en los cambios de la producción artesanal son: la expansión del mercado “por vía de las modas y la creación de nuevas y constantes necesidades”,¹⁴⁶ el dominio del diseño y la promoción, y “el consumidor canonizado como mecenas o patrocinador y juez final del éxito o fracaso” (Turok, 1988, p. 150).

Una vez que las muñecas de trapo se consideraron mercancías, su producción artesanal se fue adaptando a las exigencias del mercado que, en la coyuntura del levantamiento neozapatista, requería de un objeto que simbolizara a hombres y mujeres zapatistas. Esto significó para el artesanado de Chamula y San Cristóbal –tanto artesanas y artesanos como aprendices– que aprendieran a elaborar las muñecas zapatistas. Cabe mencionar que las tres maestras artesanas que entrevisté –María López, Matilde Hernández y Ruth Díaz–, cuyas edades oscilan entre los 40 y 55 años, coinciden en que los primeros muñecos que hicieron en su formación como artesanas fueron “los zapatistas” que vendían en el centro de San Cristóbal. Años más tarde diversificaron su producción hasta especializarse en la elaboración de “animalitos de lana”.

Así fue como la muñeca vestida de chamula se fusionó con la identidad neozapatista, dando por resultado a la muñeca zapatista. Para Lucía Jiménez estas muñecas simbolizan una marca del levantamiento armado: “es algo que quedó, una marca para no olvidar”.¹⁴⁷ El espacio material

¹⁴⁶ Artesanas y artesanos, además de ser productores, también son consumidores de mercancías. Sus consumos también se adhieren a los cambios en sus producciones, por ejemplo, en la década de los setenta comenzó el uso de hilos de acrílico en los bordados y tejidos de las mujeres de Chamula a partir de la llegada de “un comerciante de Tlaxcala apareció con un camión lleno de chales acrílicos baratos tejidos con telar de pedal. En poco tiempo, las mujeres empezaron a guardar sus chales de lana negra para las ceremonias y se involucraron en una multitud de colores.” (Morris & Karasik, 2015, p. 198).

¹⁴⁷ L. Jiménez, comunicación personal, 11 de agosto de 2020.

y simbólico de la muñeca zapatista media los recuerdos y los significados del levantamiento armado, constituyéndolo como un objeto mnemónico que conserva la memoria colectiva de la lucha neozapatista (Bastide, 2005; Bartra, 1998). Este objeto textil es un recordatorio de lo que ha significado el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) para la población local y el resto del mundo.

Las muñecas de trapo vestidas de mujeres chamulas (Imagen 40) han ido recuperando terreno entre la producción textil artesanal, junto con los “animalitos” de lana. Actualmente, se observan con más frecuencia en los puestos del mercado de artesanías y entre vendedoras ambulantes del centro de San Cristóbal.

Imagen 40. Muñeca chamula con traje de *me martoma*



Fuente: Fotografías propias (2023)

Estas muñecas, que algunas vendedoras llaman *Maruch*, se les han hecho modificaciones y adaptaciones para hacerlas “más llamativas”. En primer lugar, se les viste con diversas indumentarias que se identifican con los distintos pueblos originarios de la región de Los Altos, de esta manera hay una diversidad de muñecas vestidas con trajes de Zinacantán, San Andrés Larráinzar, Chenalhó y, por supuesto, Chamula. Además, se les han añadido accesorios como collares de cuentas. Asimismo, el cuerpo de la muñeca se ha modificado, haciéndolo más flexible y cambiando el material de relleno de pedacería de tela por algodón siliconado o sintético. Al hacer el cuerpo más flexible, también se le añadieron unos broches de presión en las extremidades superiores con el propósito de que abra y cierre sus brazos. La flexibilidad de la muñeca es importante, ya que en algunas ocasiones se les coloca la figura de un bebé (*olol*) que es confeccionado con los mismos materiales del cuerpo de la muñeca, de esta manera la muñeca sostiene al bebé entre sus brazos. Un elemento adicional de estas muñecas, que representan a una madre con su bebé, es que también se les costuran broches de presión a la altura del pecho y a la figura del bebé en la boca —el broche parece un chupón—, para simular el acto de amamantar al bebé (Imagen 41).

Imagen 41. Muñeca *Maruch' x'chiu'k s'nene*



Fuente: Fotografías propias (2020)

Ahora las muñecas de trapo no sólo son representaciones de las mujeres de los diferentes pueblos de la región de Los Altos, también simbolizan su maternidad figurando dos actos especialmente significativos en la construcción sociocultural del amor maternal: el amamantamiento y el abrazo. El primer acto vivencial de satisfacción y experiencia del ser humano se ubica en el encuentro corporal de una madre con su hijo durante el amamantamiento (Maturana, 1996), el acto de amamantar al bebé no sólo constituye un acto de supervivencia al ser alimentado por la leche materna, además simboliza un acto de amor (Bordelois, 2006). El acto de abrazar para los tsotsiles de Chamula tiene un sentido más profundo que el vínculo afectivo, “abrazar” significa protección y compromiso, la persona que “abrazo” al recién nacido se convierte en su protector (Perezgrovas, 2004). “Nosotros no acostumbramos dar abrazos (*ote*) como ustedes”, me explica Lucía Jiménez,¹⁴⁸ cuando se abraza a alguien hay un compromiso de por medio.

5.1.2 UN BESTIARIO DE LANA

Los objetos son testimonios culturales de las relaciones entre grupos y del proceso de transmisión-transferencia de conocimientos y tecnologías producto de contactos culturales –desiguales y, en muchos casos, por imposición– a lo largo de la historia, que se objetivan en su forma (Hoffmann, 2018; Halbmayer, 2018); asimismo, son evidencia de las relaciones con la naturaleza, el cosmos y otras entidades míticas y divinas (López-Austin, 2013). Los artefactos revelan las maneras de mirar, entender e imaginar el mundo.

Guillermo Tovar de Teresa y Jorge F. Hernández encuentran en los juguetes las primeras formas de conocimiento del mundo y la cultura, como “nuestros primeros objetos culturales” son representaciones que corresponden “a un cierto modo de concebir el mundo” (Tovar de Teresa & Hernández, 1993, p. 50). En el amplio repertorio de la juguetería artesanal, ocupan un lugar especial las representaciones de animales que siempre causan fascinación, “los animales

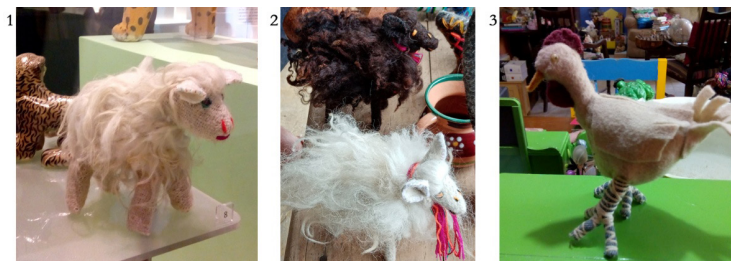
¹⁴⁸ L. Jiménez, comunicación personal, 3 de septiembre de 2020.

gozan de una anatomía dictada en gran parte por los materiales en que están hechos y la forma aparentemente elemental en que son trabajados” (De Orellana, 2020, p. 7). Margarita de Orellana advierte que, de manera equivocada, estas representaciones artesanales han sido clasificadas como “arte menor o *naij*”, cuando su “importancia cultural” estriba en que son expresiones populares llenas de “gracia, creatividad e ingenio especial para leer el entorno vivo de cada comunidad” (De Orellana, 2020, p. 7).

Actualmente, podemos encontrar una vasta diversidad de representaciones zoomorfas en los “animalitos” de lana, de múltiples formas, colores y tamaños. Todos los animales entran en el *reino de la lana*, hay animales de diferentes ecosistemas: selva, bosque, mar, tundra, desierto..., así como animales domésticos, extintos, mitológicos y monstruos. Toda la fauna cabe, su ingreso depende del ingenio y la habilidad de su creadora o su creador para manipular los materiales.

Aunque en las primeras representaciones no existía tal variedad, pues como se indicó antes, estos animales de lana ya se elaboraban junto con las proto-muñecas de trapo que se hacían con pedacería de lana en los hogares de San Juan Chamula, sólo que no se producían con la finalidad de ser vendidos como mercancías para los turistas, sino para la diversión de niñas y niños. Posiblemente, los primeros animales que se representaron fueron sus animales domésticos (Imagen 42), como los borregos (*chijetik*) y las gallinas (*me alaketik*), como sugiere Roberto Ramos Maza.¹⁴⁹ Suena lógico pensar en esta hipótesis pues, así como en los primeros años de vida aprendemos a nombrar lo que conocemos, en el juego y los juguetes recreamos nuestra comprensión de lo propio, como los borregos de piña con los que jugaban Lucía y sus hermanos. Incluso la maestra artesana María López lo aclaró al mostrarme las diferencias entre las variedades de borregos que elaboran en su taller, entre unos más caricaturizados, “así los piden”, y otros que tienden hacia el naturalismo, “es otro tipo de borrego como los hacíamos de pura lana, pura lana... como los nuestros”¹⁵⁰ (Imagen 42.2).

Imagen 42. Borregos y gallina



Nota: 1. Borrego de lana cosida, colección MAP (2019); 2. Borregos, taller María López (2021); 3. Gallina de lana y fieltro, colección Roberto Ramos Maza (2020). Fuente: Fotografías propias.

¹⁴⁹ R. Ramos Maza, comunicación personal, 29 de febrero de 2020.

¹⁵⁰ M. López, comunicación personal, 18 de marzo de 2021

Desde tiempos ancestrales, el ser humano ha dejado evidencia de su relación con el reino animal en múltiples manifestaciones artísticas. En el arte mesoamericano, “el poder de las especies” se sintetizaba en sus representaciones que tendían hacia el naturalismo; las esculturas, por ejemplo, eran objetos “capaces de contener la sustancia divina” de los animales que eran considerados manifestaciones de los dioses (López-Austin, 2013, p. 64). Alfredo López-Austin (2013) clasifica la fauna mesoamericana en dos principales grupos: lo animal –animales, protoanimales, zooides, zoomorfos, híbridos y residuos corporales– de la dimensión mundana o “ecúmeno” y, por oposición, lo animal de la dimensión exclusivamente sobrenatural o “anecúmeno”. El *ecúmeno* es la “dimensión espacio-temporal del cosmos donde moran las criaturas (astros, montes, valles, elementos, mar, ríos, lagos, meteoros, minerales, vegetales, animales, ser humano...); pero que también ocupan dioses, muertos y fuerzas que llegan del anecúmeno” (López-Austin, 2013, p. 79). El *anecúmeno* es la contraparte del ecúmeno, es la “dimensión espacio-temporal del cosmos que constituye el ámbito exclusivo de dioses, fuerzas y procesos sobrenaturales” (López-Austin, 2013, p. 79).

Dentro de los animales anecuménicos se ubican los animales míticos que corresponden al “mito fundador de la realidad del mundo”, son los denominados protoanimales como el jaguar, el armadillo y las hormigas. Los animales que forman parte del “aparato cósmico” como el cocodrilo, la serpiente, el águila y el conejo; los animales astrales como la tortuga, la serpiente, el pájaro carpintero, la libélula y el pecarí. Los dioses con forma de animales: la serpiente emplumada (*Quetzalcóatl*), la mariposa de obsidiana (*Itz'papálotl*) y los híbridos como la diosa *Coatlicue* que posee las garras de un águila y la diosa *Acpaxxapo* que se asemejaba a una gigantesca culebra con el rostro, el cabello y el olor de una mujer que habitaba la zona lacustre del Valle de México, su apariencia guarda similitud con las sirenas medievales cuyas historias y representaciones fueron transmitidas con la colonización española. Los animales mensajeros de los dioses como el búho y la lechuza, considerados portadores de malos augurios. Los animales servidores de los dioses como las ranas y los sapos que anuncian la temporada de lluvias. Los animales oníricos como el águila y el jaguar (López-Austin, 2013).

La fauna ecuménica abarca a todos los animales que habitan la dimensión mundana, sean vivos o muertos. Se incluyen especies extintas, animales que simbolizan enfermedades como la guacamaya y la tarántula negra, y los restos de animales que conservan los poderes que tuvieron en vida, como es el caso de las partes corporales del jaguar –piel, garras, cola, colmillos

y corazón—, las manos del mono, las plumas y patas del guajolote, y la sangre del puma, lobo y ocelote (López-Austin, 2013).

Los mayas antiguos, ancestros de los tsotsiles y tseltales de la región de Los Altos de Chiapas, concibieron a la fauna como “el elemento natural y sagrado que interactuaba con el hombre; de igual forma, las fuerzas de los animales poderosos representaron el poder y la posición social del individuo” (Sánchez Álvarez, 2000, p. 85). Los animales poderosos son el jaguar (*bolom*), el puma (*bankilal*) y el coyote (*ok’íl*); los menos poderosos son “el gato montés (*its’inal bolom*), la zorra (*vet*), el mapache (*me’el*), el águila (*ichin*), la comadreja (*saben*), el zopilote rey (*va’kos*), el colibrí (*ts’unun*), el búho (*kuxkux*), el pájaro carpintero (*tí*) y la mariposa (*pepen*)” (Sánchez Álvarez, 2000, p. 39).

Para tsotsiles y tseltales, el *ch’ulel* se compone por un conjunto de entidades alojadas en el corazón de la persona que están asociadas a los animales (Pitarch, 1996; Sánchez Álvarez, 2000; López-Austin, 2013). En San Juan Chamula, el *ch’ulel* tiene forma de animal, durante el sueño se le presenta a la persona la forma de su alma simbolizado por un animal (Sánchez Álvarez, 2000), puede ser un jaguar (*ch’on bolom*), un pájaro (*mut*), un murciélago (*xoch’*) o un borrego (*chij*). Cuando una persona enferma o le ocurre alguna desgracia se dice que es a causa de que su “alma está amarrada” (*chuxbil jchulel*). Para “desamarrar el alma” (*jítunem jtsulel*) la persona debe acudir con una curandera (*jilol ants*) o curandero (*jilol viniik*), quien mediante sus rezos y rituales puede desamarrar el alma de la persona.¹⁵¹

El papel activo de los animales se encuentra registrado en la tradición oral, por medio de los mitos fundacionales, leyendas y cuentos. Respecto a las leyendas, López-Austin (2013) refiere que en su mayoría están relacionadas con episodios de los dioses patronos de los pueblos, que relatan sus aventuras hasta perder su naturaleza inicial como dioses. En los cuentos, los animales “son extraordinarios, por el simple hecho de poseer atributos humanos, entre ellos el lenguaje, que los hace personajes idóneos para este tipo de relatos” (López-Austin, 2013, p. 70-71). La estructura del cuento es más libre que en la leyenda, dado que su fin es divertir, así que en este tipo de relatos se pueden identificar adaptaciones y adopciones de otro tipo de géneros —como el mito— y de “narrativas exógenas” como los cuentos traídos por esclavos africanos cuya estructura cíclica establece

¹⁵¹ El tipo de amarre que tenga el *ch’ulel* determina la forma del ritual, los rezos y el santo con el que *jilol ants* o *jilol viniik* interceden como mediadores entre el mundo natural y el sobrenatural. En algunos casos basta con rezar y pasar por el cuerpo de la persona un huevo de gallina (*ton alak*), pero si el *ch’ulel* está “muy amarrado” se sacrifica una gallina si es mujer o un gallo si es varón (L. Jiménez, comunicación personal, 18 de agosto de 2020).

...un duelo permanente entre dos personajes animales que se relata en forma de cadena. El fuerte quiere aprovecharse del débil pero astuto; este se defiende con tretas, burlándose del poderoso, y con su triunfo concluye una etapa del relato; pero un nuevo encuentro hace que el fuerte quiera vengarse de la afrenta, y se inicia el siguiente eslabón narrativo (López-Austin, 2013, p. 71).

En la adopción de esta estructura narrativa se reemplazan los personajes por animales autóctonos, como en el cuento de “El tlacuache y el coyote” cuyas versiones varían conforme a la lengua y el contexto. Por ejemplo, hay dos versiones en náhuatl: una, en la que el tlacuache es engañado por el coyote en diversas ocasiones para deshacerse de él (Barrera Lagunas, 2022); y una segunda versión, en la que el tlacuache es quien engaña al coyote por orden de Dios, pues se propone guardar ayuno para comerse a todas las criaturas creadas por él, así que el tlacuache tiene la encomienda de evitar que el coyote cumpla su propósito engatusándolo de diferentes formas (Navarrete Gómez, 2015).

Los animales son una constante presencia en las expresiones creativas –dibujos, modelado, pinturas–, juegos y relatos de niñas y niños artesanos, como en la animación *stop motion* de “Los 3 cazadores y los animales” (ver Imagen 28), los mosaicos de figuras geométricas (ver Imagen 18), sus pinturas y *collages* (ver Imagen 19). Los animales son compañeros en lo cotidiano y en lo extraordinario, cuando emergen de su imaginación y poseen atributos humanos, como en el cuento de “La mariposa” (*Pepen*) escrito por Zabdi.

Pepen

Oy jun bulu’k sa’t laj s’kotbin sba ta pepen.

Li pepene ch’i batel va’un jujut’i jujut’i ba’t yojtiki’n ep pepenetik, va’un koo’l la x’chin s’bai.

Taj j’likelne, ka’lal la ch’vile laj la yilik va’k nak’obal, vau’n x’muyobajik la’un.

Va u’n la’j s’naksbaik nichimetik y lek c’haik c’hlokik c’hvilike, j’a n’oox l’a mi oy t’i k’ak’ale m’i alak’sbae.¹⁵²

“La mariposa”

Había una vez una oruga que se convirtió en mariposa.

La mariposa fue creciendo y poco a poco fue conociendo más mariposas, y entre ellas se hicieron amigas. De pronto, cuando volaban vieron un arcoíris, y se pusieron muy felices.

Y se escondían en las flores y les gustaba salir a volar, cada vez que el día se ponía soleado y bonito (Zabdi, 9 años, 13 de noviembre de 2021).

¹⁵² Traducción en lengua *bats’ik’op*, Lucía Jiménez.

Los animales de lana son artefactos que representan “un pedazo de mundo” de la dimensión mundana y la dimensión sobrenatural, que bien desempeñan su función lúdica. Las artesanas y los artesanos los han puesto a disposición de una comunidad de práctica específica: la del juego.

Sirva este epígrafe como compendio de los fabulosos animales de lana (Imagen 43). Tal y como ocurre con el mundo animal pueden clasificarse en distintos grupos: 1) el primer grupo corresponde a la fauna doméstica como el borrego (*chij*), la gallina (*m'e alak'*), el gallo (*k'ots*), el perro (*ts'i*), el gato (*suf*), el burro (*burro*) y la vaca (*vacax*). 2) La fauna silvestre es el segundo grupo donde se ubican el puma (*tsajal bolom*), la ardilla (*chuch*), el zorrillo (*poj*), el conejo (*t'ul*), el mono (*max*), el armadillo (*mail chon*), el búho (*kuxkux*), la lechuza (*xoch'*), el quetzal (*mu'ke ta mut*), el tucán (*pan mut*), la serpiente o culebra (*chon*), el cocodrilo (*cocorilo*), el sapo (*x'pokok*), la rana (*ch'uch*), la iguana (*inatal*) y la mariposa (*pepen*). 3) La fauna exótica agrupa animales como el león (*bolom*), la jirafa, la cebra, el elefante, el pingüino, el erizo, la llama, el rinoceronte, la tortuga, el cisne, el flamenco, el delfín, el hipocampo, el hipopótamo, el pavo real y el canguro, de hecho, en este grupo no hay nombres en lengua tsotsil excepto para el león que se nombra igual que el jaguar. 4) El cuarto grupo corresponde a la fauna extinta como el mamut, el triceratops, el tiranosaurio rex, el estegosaurio y el brontosaurio. 5) Por último, la fauna mitológica y fantástica incluye a la sirena (*p'op chon*), el dragón y el unicornio.¹⁵³

Los animales que aquí se mencionan son los que he ido identificando desde hace 8 años y que, en algunos casos, también he ido adquiriendo en la producción artesanal de San Cristóbal y Chamula. Además, he comprado “animalitos” de lana en la Ciudad de México y Puebla. Al preguntarles a las jóvenes vendedoras por su origen, indicaron que los traen de Chamula de donde son sus familias. Estos animalitos poseen cualidades extraordinarias, tanto por el proceso creativo que les da origen, como por el acto lúdico del que son parte en las manos de niñas y niños. En la Imagen 43 sólo se muestran algunos “animalitos” que forman parte de mi colección particular, ordenados conforme a la clasificación de los cinco grupos.

¹⁵³ Traducción de los nombres en lengua *bats'ik'op* de fauna doméstica, exótica y mitológica, Lucía Jiménez. Traducción en lengua *bats'ik'op* de fauna silvestre en Sánchez Álvarez (2000).

Imagen 43. Un bestiario de lana



Nota: Borrego, perro, burro, vaca, lechuza, búho, elefante y unicornio (elaboración: María López); gallo, flamingo y mamut (elaboración: Ruth Díaz); jirafa y tiranosaurio (elaboración: Matilde Hernández); gato, puma y triceratops (mercado de Santo Domingo, SCLC); cocodrilo (tienda de artesanías, SCLC); sapo (puesto semifijo, CDMX); león (andadores turísticos, SCLC); cebra (mercado, Chamula); y sirena (tienda MAP, CDMX). Fuente: Elaboración propia (2022).

Los animales de lana, como cuerpos textiles, fusionan elementos y símbolos provenientes de la tradición maya-tsotsil, de la moda, de los consumos culturales de sus creadores y de su imaginación, que son combinados y ensamblados gracias a la inteligencia creativa y la habilidad corporal de cada artesana y artesano que los elabora. Estos objetos son representaciones integrales de la naturaleza, pues si bien sus variadas formas representan lo animal, están cubiertos por bordados

que simbolizan las flores, la vegetación –hojas, hierbas y tallos–, el camino de la serpiente, los ojos del maíz y la milpa.

La artesana o el artesano que los elabora debe saber-mirar, “analizar antes” al animal:¹⁵⁴su forma, sus movimientos, su posición corporal, su piel o su pelaje, su mirada... Debe decidir en qué posición lo va a representar, incluso si estará ejecutando algún movimiento como la cola del gato (*sup*) y el ajolote (*axolótl*), o el águila (*ichin*) que pliega y despliega sus alas (Imagen 44). La mirada de la artesana y el artesano no es como la mirada oblicua del visitante del zoológico (Berger, 1998 [1980]), su mirada devela una profunda vinculación con la naturaleza.

Imagen 44. Animales de lana ejecutando movimientos



Nota: 1. Gato (elaboración Yolanda López); 2. Ajolotes (elaboración Marcelino López); 3. Águila (elaboración Ruth Díaz). Fuente: Fotografías propias (2022).

La fauna de lana también se ha integrado a la literatura infantil a través de poemas y cuentos, ya sea como personajes de los relatos o bien para ilustrarlos (Imagen 45). En el libro de poesía infantil *Caballo verde para la poesía de peluche* (2016) de Luis Arturo Guichard, el personaje central es un caballo verde de lana. El poemario de Efraín Bartolomé, *Ecos de selva y sueño* (2017) está ilustrado con animales de lana y bordados. Y el cuento ¿No has visto a mi hermano? (2017) de Rodrigo Vargas, relata como unos animales de lana trabajan en equipo para encontrar a sus hermanos, el cuento puede ser leído por el principio o el final y el desenlace se desarrolla en el centro del libro.

Imagen 45. Animales de lana en la literatura infantil



Fuente: Guichard (2016); Bartolomé (2017) y Vargas (2017).

¹⁵⁴ MC. López, comunicación personal, 18 de marzo de 2021.

En diciembre de 2022, al retomar las actividades del taller en Santo Domingo, le llevé al grupo estos libros para que seleccionaran uno de ellos y se leyera en voz alta. Escogieron el libro *¿No has visto a mi hermano?*, les llamó la atención porque los “animalitos de lana” eran los personajes del cuento. “Estos son como los que se hacen aquí, ¿tú hiciste el libro maestra?”, preguntó Fabricio; “estos leones los hacemos”, mencionó Brayan. Al terminar la lectura revisaron con más detenimiento el libro, se lo turnaron para hojearlo y observaron que uno de los personajes –la rata– era diferente a las que se elaboran en el mercado: “de estos no he visto aquí”, señaló Luiz.¹⁵⁵

Durante el ejercicio de reconocimiento de lo propio y lo ajeno a través del libro, el grupo fue identificando a los animales de lana que se venden en el mercado, así como algunos animales que se dejaron de hacer –un chivo– y aquellos que nunca han visto en la producción artesanal del mercado –la rata y el dragón–. La forma del animal, el material del que está hecho, los patrones de bordado comunican parte del repertorio textil que niñas y niños van aprendiendo a dominar desde pequeños. La expresión “*estos los hacemos*” habla del trabajo colectivo en el que participan activamente niñas y niños, así como del sentido de pertenencia de los objetos a la cultura material de su comunidad. Y, *¿qué animales faltaron en el cuento?* “...un elefante, ...un conejo, ...un caracol y ...un oso” (Imagen 46).¹⁵⁶

Imagen 46. ¿Qué animales faltan en el cuento?



Fuente: Registro fotográfico del 27 de diciembre de 2022.

5.2 PROCESO DE CREACIÓN DE LOS MUÑECOS DE LANA

¿Cómo *nace* un muñeco de lana? A lo largo de todo el proceso creativo y de elaboración de este artefacto textil, además de la intervención de diferentes manos y corazones, se involucran diversos conocimientos, técnicas y herramientas en las distintas etapas del proceso, que culmina con la entrega de una pieza tridimensional de lana tejida.

¹⁵⁵ Fabricio (9 años), Brayan (10 años) y Luiz (8 años), diario de campo, 27 de diciembre de 2022.

¹⁵⁶ Michel (8 años), Luiz (8 años) y Kevin (10 años), diario de campo, 27 de diciembre de 2022.

A partir de las conversaciones sostenidas con María López y su familia tuve acceso al proceso creativo familiar que define y garantiza su producción artesanal, en el cual se distinguen cada una de las etapas que se describen a continuación:

1. *Selección de materiales.* Una artesana debe saber seleccionar sus lanas o *mantas*. Esto requiere de un conocimiento profundo del material que involucra el saber-mirar y el saber-sentir para identificar cuáles son “las lanas buenas” (Imágenes 47.1 y 47.2). Significa que debe aprender a evaluar la calidad del tejido, que resulta de la aplicación de fuerza, destreza y ritmo que la tejedora imprime a los hilos de lana al momento de tejerlos.

Cuando vienen las telas más buenas, se puede bordar más. A veces cuando vienen como que muy débil las telas y como que no muy se puede... Bueno cuando lo tejen, lo ponen muy suave, y hay otras personas que lo tejen bien duro (hace el movimiento del telar de cintura). Pero como nosotros... como mi mamá más que lo trabaja, ya tiene su propio proveedor de telas, por eso ya casi tenemos las telas más mejores. Porque antes cuando empezábamos, no sabíamos donde conseguir las telas, llegábamos hasta Chamula antes. Pero de Chamula a veces, como llegan a vender, hay otras telas que llegan a vender, hay unas que ya son ancianitas, algunas llegan jovencitas, algunas como ya tienen edad, ya no tienen la misma fuerza... para poder tejer bien las telas. Vienen las telas más suaves... al rellenarlo, a veces se revienta, se salen pues los algodones. Sí, por eso como mi mamá ya aprendió más, ya tiene sus propios proveedores donde venden las telas. Ya solo los mandamos pedir (MC. López, comunicación personal, 18 de marzo de 2021).

Las lanas tejidas por tejedoras jóvenes son las preferidas por las artesanas que elaboran los muñecos, ya que les proporcionan mayor resistencia y soporte al momento del relleno y costurado de las piezas. La *lana buena* o tela buena (*bat'si tso'ts*) es aquella que fue tejida con fuerza por manos jóvenes, por el contrario, una *lana débil* o suave (*bu'k chonel*) es aquella que fue tejida con menos fuerza por las manos de una tejedora anciana, la edad y la fuerza de quien teje se conserva en la tela. Para elegir lo mejor, la artesana requiere desarrollar su conciencia material, pues la maleabilidad de los materiales repercute en el diseño y la confección del muñeco, así como en la calidad de la pieza entregable.

Selección de materiales de relleno. El relleno es lo que le proporciona volumen al muñeco, además de brindarle equilibrio para que se sostenga y no se venza por el peso y/o la dimensión. Los materiales de relleno (Imagen 47.3) pueden ser: algodón siliconado, retazos o pedacera de tela, palitos de madera, cartón y aserrín. Junto con la lana, el tipo y la calidad del relleno influyen en la durabilidad de la pieza, por así decirlo, en el “tiempo de vida” del cuerpo-textil.

M: En Santo Domingo lo hacen así, pero nosotros siempre compramos palo.
 - ¿Pero ya no le ponen otro material?
 MC: No, nosotros no. Puros algodones, le metemos puro algodón.
 - Hay algunos que les llegan a meter cartón, ¿no?
 M: Sí dicen así... Que le meten cartón o aserrín.
 ML: Sí, es lo que nos vienen a decir los clientes que hay varias personas que meten cartones o aserrín, algunos dicen eso, o sino...
 M: Ropa usada.
 ML: Ropas. Sí es lo que dicen. Pero nosotros como nos vienen a entrevistar, nada de cartones.
 M: Sólo usamos como de este... (se refería a los sobrantes de lana).¹⁵⁷

Además, el tipo de relleno también condiciona la calidad del muñeco y su posición en el mercado. La artesana que emplea únicamente algodones para rellenar sus piezas puede cotizarlas a un precio más elevado, en comparación con quienes emplean retacería de tela, cartón o aserrín.

Selección de hilos para costurado, bordado y acabados. Por lo general, se usan hilos de acrílico (Imagen 47.4) para coser y bordar, así como para elaborar los elementos de acabado tales como melenas, pompones y trenzados que le proporcionan identidad al muñeco. La preferencia por el empleo de este tipo de materiales se debe a la amplia gama de colores que puede emplear la artesana, ya que una de las características de estos muñecos es su gran colorido.

Imagen 47. Selección de materiales



Nota: 1 y 2. María López mostrando las “lanas buenas”; 3. Material de relleno; 4. Hilos. Fuente: Fotografías propias (2020).

2. *Diseño de la pieza.* Esta etapa consiste en planear cómo se hará el “animalito” de lana. La artesana o el artesano debe tratar de imaginar tridimensionalmente la pieza —proporción, estilo, colores— y deconstruirla en sus partes. Una vez que se ha analizado cómo elaborar el “animalito”, se experimenta cortando las partes que lo conforman en fieltro, para confeccionar un prototipo (Imagen 48). Las imágenes del prototipo terminado se envían al cliente para verificar si está conforme con el diseño. Si el diseño es aprobado, se trazan los patrones en fieltro y, posteriormente, se cortan las figuras en los lienzos de lana para después coser los muñecos y bordarlos.

¹⁵⁷ M. López y MC. López, comunicación personal, 18 de marzo de 2021.

Bueno, depende, depende como qué pedido, digamos... nos piden un oso, por ejemplo, y nosotros... el cliente nos pide un oso, y nosotros vamos a pensar qué... cómo lo vamos a armar ...ejemplo, de la pancita, o cómo lo vamos armando, o ponerlo juntos, ¿hacer un molde junto o separado? Eso que estamos haciendo, pensando nosotros, analizamos antes, para antes de armarlas. Pensamos cómo le vamos a hacer y sino cortamos esto, un ejemplo, cortamos una pieza de acá, ese es un ejemplo... Le corto una tela pequeña y pongo otro molde y lo armo, más bien dicho, primero lo costuro, de costurarlo, lo relleno y hago una bolita, y acá del otro, lo costuro. Pongo un ejemplo, cuando ya tengo otro, digamos ya tengo armado así, le pongo, veo qué le falta, las orejitas o la carita, el diseño cómo lo vamos a... Tenemos que pensar antes de armarlo. Ya vamos haciendo el molde y ya mandarle a los clientes cómo quedó. Siempre lo hacemos uno. Cada vez, cuando nos piden un nuevo modelo, sólo lo armamos uno. Antes de cortar muchas telas, sólo armamos uno, y de ahí cuando terminamos mandamos al cliente, sí es así como quedó, quiere algún detalle o qué le hace falta (MC. López, comunicación personal, 18 de marzo de 2021).

El diseño, por lo general, permanece en la mente de su creadora o creador, no se hacen bocetos ni dibujos de cómo quedará la pieza, se trata de sentir los materiales y proyectar la imagen del muñeco. La materialización textil de esa proyección es producto de la relación dialéctica que se tiene con los materiales.

Imagen 48. Diseño de la pieza



Fuente: Fotografías propias (2021).

3. *Teñido*. Principalmente en San Cristóbal, las artesanas y artesanos emplean tintes industriales para teñir los lienzos de lana, pues como expresa la maestra artesana Matilde Hernández “acá ya no hay mucha montaña”. La deforestación, la explotación de bancos de arena, la gentrificación y la falta de planeación urbana han ocasionado la degradación de cerros, bosques y humedales que circundaban el valle de *Jovel*, donde se estableció la ciudad de San Cristóbal antes Ciudad Real (Paniagua, 2022), esto además de afectar la calidad de vida de sus habitantes, también ha repercutido en el acceso a materias primas que las artesanas implementaban en la elaboración tradicional de tintes naturales. En Chamula, algunas artesanas todavía emplean hierbas, flores,

lodo y minerales para teñir la lana, pero estos procesos de tinción natural se realizan con menos frecuencia, por lo que la transmisión de saberes y manejo de colorantes naturales se ha ido perdiendo entre las generaciones jóvenes.

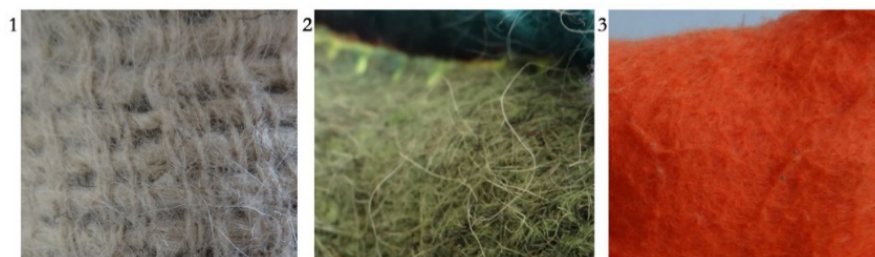
Yo pinto la lana. Se pone a hervir el agua y nosotros los pintamos algunos con hierbas. Hay una hierba en el monte que hace el color amarillo, el color negro se pinta con tierra. También usamos colores de fábrica, yo uso de los dos, ahora uso más los de fábrica porque acá en San Cristóbal ya no hay mucha montaña (M. Hernández, comunicación personal, 10 de septiembre de 2020).

Los colorantes de fábrica que suelen emplearse son en polvo y se van combinando para obtener distintos colores y tonalidades dependiendo del color de la lana, ya sea blanca, negra, gris, café o combinada con franjas blancas y negras (Imagen 49). El teñido de lanas es un proceso lúdico de experimentación físico-química con los colores y los materiales.

...son polvitos, yo lo voy mezclando ya por colores. Este es blanco y este es color gris y este es rayado, y yo lo combino el color. Este rosado lo combino en anaranjado y se convierte en rojo. En cambio, este es azul. Este azul apenas lo conseguí, es que a veces no hay. El azul, a veces lo combino en piña y se convierte en verde limón. Y este si se queda el rojo lo hago anaranjado con un piña... así lo voy combinando. A veces, cambia el color (R. Díaz, comunicación personal, 5 de agosto de 2022).

No siempre se tiñen los lienzos de lana. En el taller de María López, por ejemplo, se prefiere utilizar la lana sin teñirla y, salvo que algún cliente lo solicite, se tiñe con colorantes artificiales, “...como vienen las telas, vienen naturales, pero hay personas que quieren pintado, nosotros pintamos las lanas. Depende de los clientes, de cómo nos pidan. Pero la mayor parte nos pide puro natural” (MC. López, comunicación personal, 18 de marzo de 2021). La lana “al natural” evoca el sentido de pureza del material (Bayly, 1991), lo que se ofrece al consumidor es una lana pura, hecha a mano, no artificial ni industrializada. Esto realza el valor del material, la calidad del muñeco y, en consecuencia, su costo.

Imagen 49. Lanas y fieltro



Nota: 1. Lana al natural; 2. Lana teñida y 3. Fieltro. Fuente: Fotografías propias (2020).

4. *Confección*. Corte y costuras. Una vez que se tienen definidos los patrones, la artesana o artesano procede a cortar las partes del muñeco en los lienzos de lana que se ensamblan y articulan por medio de costuras (Imagen 50.1).

5. *Rellenado*. El relleno de las piezas es el punto en el que el cuerpo-textil se estructura en tres dimensiones. Suelen emplearse desarmadores para ir acomodando el relleno de algodón o el material seleccionado dentro del cuerpo del muñeco. Esta etapa determina si la artesana aprendió a seleccionar sus lanas y si realizó correctamente las costuras para que el muñeco no se desbarate (Imagen 50.2).

Imagen 50. Confección, relleno y mesa de trabajo



Nota: 1. Costuras; 2. Relleno y 3. Mesa de trabajo con materiales e instrumentos. Fuente: Fotografías propias (2021).

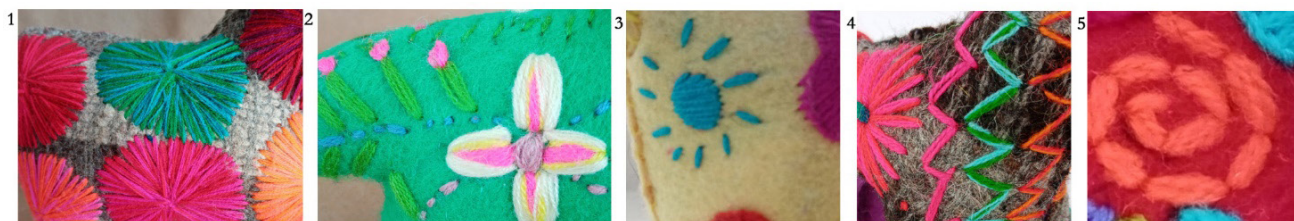
6. *Bordados y acabados*. En esta etapa se define la identidad del cuerpo-textil a través de los bordados y otros elementos como melenas, trenzas, caudas, moños y pompones. Los hilos y la aguja de la artesana son un símil de las pinturas y el pincel del pintor, pues el bordado es la técnica creativa y comunicativa a través de la cual la artesana se expresa simbólicamente representando la memoria colectiva de su comunidad, sus experiencias, sus sueños, sus emociones y su imaginación. El cuerpo-textil es el instrumento de mediación de la relación dialéctica del cuerpo de la artesana con el mundo, la naturaleza, los ancestros, la milpa y las entidades espirituales. Los diferentes tipos de puntadas comunican la identidad del objeto. “El bordado es de Chamula”, “...siempre uso ese tipo de bordados, desde pequeña aprendí a hacer eso”,¹⁵⁸ son frases que revelan el sentido de pertenencia de los bordados como expresiones culturales táctiles y visuales de una comunidad y un territorio.

El bordado de los ojos es un rasgo característico de estos objetos textiles que, por lo general, tienen la forma del símbolo *sat* (ver Imagen 7), aunque también se pueden bordar de forma circular con la técnica del bordado de cadenas o *sat pasbil ta scarina luchom*. A pesar de que

¹⁵⁸ L. Jiménez, comunicación personal, 26 de mayo de 2021.

la forma de los ojos se ha modificado por influencias de la moda y el mercado para hacerlos “más atractivos”, el símbolo *sat* se ha preservado como figura elemental de la iconografía textil maya-tsotsil. De los bordados brotan flores, ramas, hojas y milpas, a veces destellan rayos, soles y estrellas, el andar de la serpiente deja su huella ondulante y la mano de la artesana se firma con espirales (Imagen 51).¹⁵⁹

Imagen 51. Bordados (detalle en “animalitos” de lana y fieltro)



Nota: 1. Flores (bordado María López); 2. Hojas, hierba y flores (bordado Abigail, 10 años); 3. Sol (bordado Ernestina, CDMX); 4. Camino de la serpiente (bordado Ruth Díaz); 5. *Jk'ob* (mano cerrada, bordado Matilde Hernández). Fuente: Fotografías propias (2021, 2022 y 2023).

5.3 CIRCUITOS DE CONSUMO DE LOS MUÑECOS DE LANA

Una vez que los muñecos de lana salieron del ámbito doméstico para entrar en circulación como mercancías tuvieron que modificarse para adaptarse a las necesidades e intereses del mercado artesanal. La creatividad, la confección y la calidad de los materiales de los muñecos son puestos en tela de juicio por parte de consumidores e intermediarios, quienes definen criterios de valor y posición en el mercado de estas producciones artesanales, cuyos diseños deben ser novedosos, lo que ha repercutido en transformaciones en su proceso de elaboración y en la selección de materiales e instrumentos.

A la estratificación de las producciones artesanales se suma la diferenciación de los lugares de compra-venta, como galerías, tiendas boutique, tiendas en línea, tiendas de *souvenirs*, mercados públicos, plazas y calles que, a su vez, inciden en la segmentación de la producción y el consumo del trabajo artesanal. Debido a que operan como espacios de distinción y legitimación para los creadores y sus producciones y, por otra parte, organizan a los consumidores de acuerdo con sus intereses y necesidades de consumo, así como por su capacidad de compra.

De esta manera, se van conformando circuitos de consumo integrados por consumidores, lugares de consumo y otros agentes que también influyen en los procesos de elaboración artesanal como intermediarios, gestores culturales y diseñadores que clasifican, legitiman y valoran al artesanado y sus producciones. En 1988, Turok identificó cuatro categorías de consumo dentro

¹⁵⁹ En la iconografía textil de Los Altos, las líneas ondulantes (quebradas o curvas) representan la huella que deja la serpiente sobre la tierra y la espiral simboliza el puño o la mano cerrada de las tejedoras (Morris, 2009).

del mercado artesanal mexicano: mercado turístico, mercado de decoración de interiores, mercado para coleccionistas y por encargo especial, y mercado para galerías de arte. A cada categoría corresponde un tipo de producción artesanal, una forma de organización para su producción y una forma de relación mercantil. No obstante, las exigencias mutables del mercado inciden en cambios y ajustes en las tipologías de consumo y producción, por lo que las fronteras entre uno y otro segmento no suelen ser tan claras y, en ocasiones, se traslapan una con otra. Mientras tanto, artesanas y artesanos buscan nuevas formas para organizarse y mantenerse dentro de un mercado competitivo y exigente.

En los circuitos de consumo de juguetes artesanales, donde se incluyen los muñecos de lana, es posible diferenciar dos tipologías que se integran por los lugares de compra, el tipo de consumidores, las cualidades de las producciones artesanales y sus creadores, así como por agentes de intermediación, mecenazgo y colaboración.

Por un lado, los *circuitos populares* en los que se integran consumidores que buscan y adquieren los muñecos artesanales como *souvenirs*, al considerarlos como curiosidades o recuerdos del lugar, en este grupo se encuentran los turistas. Además, se incluyen los consumidores que compran los muñecos como obsequios para niñas y niños o como objetos decorativos. Las producciones artesanales para estos circuitos son de menor calidad en términos de materiales, diseño y confección, en esta categoría se ubicarían los muñecos elaborados con fieltro y con rellenos de aserrín o retacería de tela. La distribución y venta puede realizarse por vía directa, productor-consumidor, lo que implica que el artesanado se desplaza con frecuencia hacia el centro turístico que conduce a una movilidad laboral pendular o bien a su migración y cambio de residencia permanente. La otra vía es a través de la intermediación, que en ocasiones también se trata de artesanos que compran artesanías a otros talleres familiares para incrementar su oferta y diversificarla, con el propósito de ofrecer variedad al visitante. Esto ocasiona que los objetos artesanales se produzcan como maquila en las unidades domésticas artesanales, en aras de cumplir con una mayor oferta. El tipo de venta es por medio del ambulante, en mercados públicos y las tiendas de *souvenirs* que ofrecen precios asequibles para un consumo popular. El regateo es una práctica común entre consumidores y vendedores, afectando el trabajo del artesanado al devaluarlo y malbaratar sus producciones.

Dentro de este circuito se encuentran también los consumidores que buscan lo novedoso y lo versátil en estas artesanías textiles, como grupo de consumo intermedio con el circuito de élite. Su consumo puede ser con propósitos decorativos o como obsequios. Las ferias artesanales, tiendas boutique y tiendas en línea son espacios —físicos y digitales— para este tipo de mercado.

Salvo en las ferias artesanales donde es más factible que se realice una relación mercantil directa, en el resto de los espacios prevalece la intermediación que establece costos más elevados y promueve cambios e innovaciones en el diseño y la confección. Los materiales y la hechura son de mejor calidad lo que realza el valor de las producciones artesanales. En este rubro se ubican los muñecos confeccionados con lana en su totalidad o bien con mezclas en fieltro, sólo que la lana debe ser el material predominante, puede ser lana ‘pura’ o teñida con colorantes artificiales, relleno de algodón y bordados más complejos.

El circuito de consumo opuesto al popular es el *círculo de élite*, en el cual se integran coleccionistas, galerías de arte y museos. Las necesidades e intereses de consumo están orientadas a la búsqueda y adquisición de piezas exclusivas o elaboradas a partir de pedidos especiales solicitados directamente con la maestra o maestro artesano, o bien, con agrupaciones de artesanas y artesanos que firman sus piezas bajo la denominación de marcas colectivas. Se trata de “juguetes o piezas de autor”, como las denomina el coleccionista Roberto Ramos.¹⁶⁰ Lo que se realza en estas piezas es la calidad de la confección y los materiales, así como lo estético del diseño. Se privilegia que la totalidad de los materiales provengan de materias primas naturales, incluidos los tintes, así como los procedimientos de hilado, tejido, teñido, costura y bordado deben ser realizados mediante técnicas tradicionales. Son piezas que tardan varias semanas o meses en su elaboración, ya que se busca prolijidad no cantidad ni tiempo.

El coleccionista evalúa las piezas por la calidad de su diseño, técnicas y materiales, por lo que suele tener conocimientos especializados en arte y diseño, la exclusividad de las piezas que posee le significan prestigio y reconocimiento en el sector cultural. Las piezas destinadas a galerías de arte y museos poseen cualidades similares, adicionalmente son piezas que han obtenido premios y reconocimientos en concursos y bienales de arte popular. El recibir este tipo de distinciones eleva su valor simbólico al tiempo que realza el prestigio y la legitimidad de su creadora o creador. Dentro de este circuito también se encuentran las producciones artesanales que se integran a diseños y piezas de arte bajo la firma o marca de artistas y diseñadores; sin embargo, este tipo de trabajos denominados como “colaboraciones” suelen restarle crédito al artesano, ya que se subordina a los criterios y decisiones creativas del diseñador o artista.¹⁶¹

¹⁶⁰ R. Ramos Maza, comunicación personal, 29 de febrero de 2020.

¹⁶¹ En la primera edición del encuentro de arte textil mexicano “Original” (2021), en la pasarela de la diseñadora Carmen Rion, se modificaron y adaptaron muñecos de lana como accesorios y tocados para su colección. En los créditos se omitieron los nombres de las artesanas del colectivo *Sna Maruch* que confeccionaron los textiles. Video recuperado el 20 de noviembre de 2021 de <https://www.youtube.com/live/Ja1imgL6K-A?feature=share>

En los cuarenta años de trayectoria de la maestra artesana María López se puede apreciar su paso gradual por los circuitos populares y su proximidad hacia el circuito de élite. De niña aprendió las técnicas textiles para elaborar muñecas chamulas y zapatistas que vendía en las calles del centro histórico de San Cristóbal, con el paso de los años perfeccionó sus habilidades y técnicas, y más tarde cambió su lugar de venta por el mercado de Santo Domingo. Ahí fue donde conoció a Mario Uvence, dueño de hoteles, tiendas y una galería de arte en San Cristóbal. Mario Uvence se define a sí mismo como filántropo y promotor cultural, fungió como Secretario de Turismo durante la gestión del gobernador chiapaneco Manuel Velasco Suárez; sin embargo, en su momento fue cuestionado por aprovechar su cargo para obtener beneficios personales.¹⁶² Cuando María y su familia comenzaron a realizar su producción artesanal para Uvence y su tienda boutique “Eklektik”, se introdujeron cambios en el diseño de sus muñecos de lana:

Ya tiene años que trabajamos de ahí. Este... bueno él, el señor de la tienda nos dio la idea que si hiciéramos las piezas más grandes, pero era un león... Y sí lo hicimos y le gustó. De ahí empezamos a hacer esos leones grandes (M. López, comunicación personal, 7 de agosto de 2020).

Además del cambio en las dimensiones de los muñecos, con el propósito de ser vendidos como objetos decorativos en la tienda boutique,¹⁶³ María y su familia han procurado emplear los mejores materiales para garantizar una mayor durabilidad y calidad en las piezas,

...la diferencia es que nosotros manejamos lo que es pura lana, no manejamos fieltros y los rellenos son puro algodones no manejamos lo que le meten trapos o algo así, porque algunos clientes como van de Estados Unidos, como según dicen que no pasó así trapos o más pesados, que sea puro algodones. Es la diferencia, lo que nosotros trabajamos y el precio también lo que damos es por eso, la calidad de esos trabajos que hacemos (M. López, comunicación personal, 7 de agosto de 2020).

Actualmente, María ha optado por ofrecer sus producciones artesanales en la red socio digital Facebook, donde su nieta Yoli se encarga del manejo de su página personal. Con ello ha logrado acercarse a una forma de relación mercantil más directa con sus clientes y evitar en cierta medida el intermediarismo,

¹⁶² “Mario Uvence, lucro desde la Secretaría de Turismo”, nota firmada por Edgar Ramírez, publicada en el medio digital *Chiapas Paralelo* el 28 de marzo de 2014. Recuperado de <https://www.chiapasparalelo.com/opinion/2014/03/mario-uvence-lucro-desde-la-secretaria-de-turismo/>

¹⁶³ El costo de los muñecos también se incrementa con el tamaño, en la página de la tienda en línea “Eklektik” el precio de los “animalitos” de lana es 3 veces más que el precio al que los vende María, por ejemplo, un león de 67 cm (pieza grande) se vende en \$4,250 pesos, mientras que María lo vende en \$1,500 pesos. En la página se indica el tiempo que se tarda en confeccionar cada pieza, pero no se menciona la autoría de quien la elaboró. Datos consultados el 19 de agosto de 2020 en el sitio oficial de Eklektik, recuperado de <http://eklektik.com.mx/website/productos-interiorismo>

...como la gente, las personas, sobre todo nos piden y nos dicen que es sobre la calidad, el diseño que nosotros lo hacemos, también sentimos que es valorado porque también nos invitaron de la Feria (se refiere a la Feria de Artesanos de Chapala, Jalisco), (M. López, comunicación personal, 7 de agosto de 2020).

María López y su familia trabajan para una modalidad del mercado artesanal por pedido, que demanda la participación de todos los miembros de la unidad doméstica. La introducción de diseños especiales se integra más tarde a la oferta del taller familiar como se detalló en el cuarto capítulo. Los cambios e innovaciones en la producción artesanal se realizan con más frecuencia y en menor tiempo, pues forman parte de las exigencias del mercado inscrito en el sistema moderno-capitalista, esto necesariamente ha implicado ajustes en la organización familiar del artesanado quienes involucran a todos sus integrantes para cubrir con las expectativas y exigencias de consumidores e intermediarios. Asimismo, han buscado otras estrategias y soluciones organizativas para proteger su trabajo, por medio de la unión de unidades domésticas artesanales en forma de colectivos(as) y asociaciones, que se registran bajo la denominación de marcas colectivas.

5.4 PATRIMONIALIZACIÓN DE LAS ARTESANÍAS

A partir de la segunda mitad del siglo XX, la creatividad ha cobrado especial relevancia como recurso de la cultura, la educación, la economía y la política. La creatividad y el conocimiento se integraron a la economía de mercado como riquezas y el fundamento legal de su gestión se naturalizó a través del sistema de propiedad privada, que se inscribe en la lógica racionalista moderna. Al fusionarse con el programa político del multiculturalismo, cuya raíz es la diferencia cultural, se configuró la denominada “economía creativa” (Yúdice, 2002). Bajo esta lógica, la creatividad se celebra desde las diferencias culturales y se promueve su aprovechamiento para “el desarrollo, la inclusión de la diversidad y la coexistencia pacífica” (Yúdice, 2002, p. 31). Empero, al tiempo que se celebran estas diferencias, se encubren las desigualdades sociales y las asimetrías de poder que las estructuran.

La naturalización del sistema de propiedad privada ha privilegiado los derechos individuales frente a los colectivos, además de valorar el conocimiento científico de occidente como único y universal, excluyendo el conocimiento tradicional y popular, que se considera de dominio público. La posesión de los derechos de propiedad exclusiva ha favorecido la explotación de la creatividad y el conocimiento como mercancías, a la par de fomentar la inversión y la

competitividad mediante incentivos fiscales y leyes que gestionen la propiedad intelectual (Yúdice, 2002).

La Declaración Universal de los Derechos Humanos reconoce en su artículo 27 que “toda persona tiene derecho a la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora” sin distinción de raza, color, sexo, idioma, religión, origen, opinión política o cualquier otra condición (ONU, 1948). Hasta 2003, la UNESCO promovió la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial que “oficializa el reconocimiento por parte de la comunidad internacional de la necesidad de preservar y promover las artesanías como elementos distintivos de la cultura tradicional y popular” (Vencatachellum, 2016, p. 47). La Convención define el término *salvaguardia* como: “las medidas encaminadas a garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial, comprendidas la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión –básicamente a través de la enseñanza formal y no formal– y revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos” (Vencatachellum, 2016, p. 49).

Indrasen Vencatachellum advierte que “las nuevas riquezas” son la diversidad, la creatividad y el patrimonio, razón por la cual, la UNESCO tiene por objetivo la salvaguardia tanto de las expresiones de la cultura material como de “las expresiones inmateriales que son, sin duda, un elemento fundamental en la transmisión de conocimientos y valores de una comunidad y en la definición de su identidad” (Vencatachellum, 2016, p. 47). La Convención define el patrimonio cultural inmaterial (PCI) como:

[...] los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas –junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes– que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana (UNESCO, 2003, artículo segundo).

Es considerado PCI el que se manifiesta en: tradiciones y expresiones orales incluido el idioma, artes del espectáculo, usos sociales como rituales y actos festivos, conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo, así como las técnicas artesanales tradicionales. Posterior a la Convención, se creó una Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial

de la Humanidad para el ordenamiento y clasificación del PCI. La evaluación e inscripción de prácticas y expresiones del PCI se revisan anualmente por parte del Comité Intergubernamental integrado por 18 Estados Miembros; los Estados Partes podrán solicitar la inclusión de manifestaciones de PCI en la lista, siempre y cuando cumplan con los siguientes requisitos: 1) el elemento es PCI tal y como se define en el artículo 2 de la Convención; 2) su inscripción contribuirá con la promoción y valorización del PCI para “poner de manifiesto la diversidad cultural a escala mundial y dar testimonio de la creatividad humana”; 3) “se elaboran medidas de salvaguardia para proteger y promover el elemento”; 4) la propuesta se presenta con la participación amplia de la comunidad, grupo o de los individuos interesados bajo su consentimiento; y 5) el elemento ya se encuentra incluido en un inventario del PCI en el territorio del Estado Parte solicitante (Vencatachellum, 2016, p. 51).¹⁶⁴

Estos procesos de patrimonialización de la cultura material e inmaterial son instrumentos de la política de la autenticación (Appadurai, 1991), que procura ejercer y mantener un control sobre las expresiones culturales de los grupos y comunidades, al encargarse de legitimar y jerarquizar ciertos elementos culturales puestos en valor a partir de un sistema de representaciones, el cual suele ser negociado a partir del ideal cultural de una sociedad determinada entre el poder político y el poder económico (Prats, 2005). La Lista Representativa es una muestra de cómo ciertas manifestaciones y expresiones culturales son consideradas excepcionales y más valiosas que otras, así mismo son atribuibles a identidades y estéticas específicas a las que se les reconoce como herederas de dichas prácticas y expresiones.

A partir de la primera década del siglo XXI, en México se han promovido diversas iniciativas para salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial del país.¹⁶⁵ En 2018, desde el Senado de la República se impulsó el proyecto de Ley de Salvaguardia de los Conocimientos, Cultura e Identidad de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanos con el objeto de “salvaguardar los conocimientos, cultura e identidad de los pueblos y comunidades indígenas y afromexicanos, en su calidad de derecho humano de naturaleza patrimonial, difusa y colectiva”

¹⁶⁴ Desde 2008, México ha inscrito en la Lista Representativa del PCI diez manifestaciones y expresiones culturales: las fiestas de día de muertos, los lugares de memoria y tradiciones de los otomí-chichimecas en Peña de Bernal, la ceremonia ritual de los voladores de Papantla, los parachicos de Chiapa de Corzo, la pirekua (canto tradicional p'urhepecha), la cocina tradicional de Michoacán, el mariachi, la charrería, la romería de Zapopan, y los procesos artesanales para la elaboración de talavera en Puebla y Tlaxcala en conjunto con las localidades españolas de Talavera de la Reina y el Puente del Arzobispo (UNESCO, 2020).

¹⁶⁵ En 2004 se presentó la primera iniciativa de esta índole durante la LIX Legislatura, con el proyecto de decreto de Ley General de Protección a los Conocimientos Tradicionales de los Pueblos Indígenas, que proponía “reconocer, promover, preservar y proteger los derechos colectivos de propiedad intelectual de los pueblos indígenas sobre sus conocimientos tradicionales” (Senado de la República, 2018).

(Senado de la República, 2018). En la iniciativa se propuso que la Ley de Salvaguardia debía articularse con una reforma al artículo cuarto de la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA, 2020), en la cual debía reconocerse que todas las obras creadas por pueblos y comunidades indígenas son objeto de protección, dado que por su carácter colectivo no es posible atribuir “un derecho distinto e indiviso sobre las creaciones” (Cámara de Diputados, 2021).

Los documentos vinculantes del proyecto de Ley de Salvaguardia fueron: la Declaración Universal de Derechos Humanos, el Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas, el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales, el Convenio sobre la Diversidad Biológica, el Protocolo de Nagoya, la Declaración sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas, el Convenio 169 de la OIT y la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. Con base en esta última se elaboró la iniciativa de Ley de Salvaguardia, a partir de la conceptualización de patrimonio cultural inmaterial (PCI).

Finalmente, el 17 de enero de 2022 se publicó en el Diario Oficial de la Federación, la Ley Federal de Protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanas (LFPPCPCIA), cuyo fundamento es la iniciativa de Ley de Salvaguardia con algunas modificaciones. La Ley de Protección del Patrimonio Cultural tiene por objeto “reconocer y garantizar el derecho de propiedad de los pueblos y comunidades indígenas y afromexicanas sobre los elementos que conforman su patrimonio cultural, sus conocimientos y expresiones culturales tradicionales, así como la propiedad intelectual colectiva respecto de dicho patrimonio”; así como establecer disposiciones y sanciones para que los pueblos y comunidades puedan definir, preservar, aprovechar y controlar su patrimonio cultural, y en su caso, ceder bajo consentimiento el derecho de uso, aprovechamiento y comercialización por terceros (LFPPCPCIA, 2022, artículo segundo).

No obstante, ante controversias presentadas por el uso indebido para la comercialización y el aprovechamiento por terceros, la institución responsable de resolver estos casos será el Instituto Nacional del Derecho de Autor (INDAUTOR), cuya ley continúa sin reformarse. La LFDA (2020) no reconoce los derechos colectivos sobre expresiones culturales de pueblos y comunidades indígenas y afromexicanas, en tanto no se encuentren en un soporte material o se desconozca la identificación de titularidad, en estos casos, serán consideradas de libre uso. Para controversias internacionales, la Ley de Protección no es vinculante con el Convenio de Berna, por lo que la protección del patrimonio cultural depende directamente de su pertenencia a la Lista Representativa de PCI de la UNESCO.

Si bien, se reconoce que la Ley de Protección es un avance considerable en aras de proteger y garantizar los derechos de las comunidades sobre su patrimonio cultural, resulta insuficiente en tanto las garantías de salvaguardia de sus expresiones culturales, tangibles e intangibles, no sean vinculantes con otras leyes y convenios federales e internacionales, por lo que quedan entrampadas entre términos y discursos legaloides. Cuando no existe una clara representatividad de estos sectores de la población dentro de los comités que determinan los criterios de admisibilidad dentro de las listas y los sistemas de salvaguardia, así como en el diseño, seguimiento y evaluación de las políticas públicas para la protección, defensa y promoción de sus conocimientos y expresiones, se les limita y restringe en la toma de decisiones que atañen a su patrimonio cultural. Las artesanas y los artesanos de origen indígena, como creadores de expresiones culturales y poseedores de conocimientos ancestrales, requieren la garantía y la protección de sus derechos intelectuales como autores de las obras que realizan, además del reconocimiento colectivo que les deben brindar las leyes.

Reflexiones

Si el juego es el fundamento de la cultura, los juguetes por su parte son los primeros objetos de contacto cultural en la infancia. Los juguetes son representaciones en miniatura de una forma de entender, interpretar e imaginar el mundo. Los muñecos de lana emergieron en los hogares de la población tsotsil de Chamula como objetos lúdicos para la diversión de bebés, niñas y niños, inicialmente se elaboraban con retacería de lana y ropa vieja, estas muñecas de trapo le daban un nuevo ciclo de vida a los textiles. Estos objetos literalmente se constituyen como cuerpos textiles, pues son representaciones en miniatura de las infancias tsotsiles, tal y como su nombre lo indica: el ‘bebé de juguete’ (*ixtolal ol’ol*) o ‘la niña’ y ‘el niño de juguete’ (*ixtolal tseb/ixtolal kerem*). Además de estos objetos lúdicos, los elementos que la naturaleza les provee también sirven como juguetes: flores, hojas de maíz, zacate, piñas y ramas, en las manos de una niña o un niño se transforman en animales, muñecas, herramientas y objetos de la vida cotidiana en Chamula.

Con la apertura al mercado turístico y la incorporación de las artesanías textiles como mercancías, los muñecos abandonaron el espacio doméstico y comenzaron a circular en circuitos diferenciados del mercado artesanal. Esto provocó que tuvieran que modificarse conforme a las exigencias e intereses del mercado, uno de esos cambios fue la integración de elementos del neozapatismo a la vestimenta de la muñeca con la irrupción del levantamiento armado en 1994. Las muñecas dejaron de representar los cuerpos chamulas, para ser objetos de consumo que simbolizaban el zapatismo y su lucha. Cuando pasó ‘la moda’ de las muñecas zapatistas, las

representaciones fáunicas se hicieron presentes en el mercado, aunque ya se elaboraban muñecos zoomorfos de su fauna doméstica. El mercado demanda diversidad y novedad, así que la mayor parte del reino animal ha encontrado cabida en la producción de los muñecos de lana.

La moda y los consumos han ido marcando pautas para las innovaciones textiles, buscando que los muñecos sean más llamativos y vistosos se han cambiado los materiales, se mejoraron las técnicas de confección, se han añadido bordados y decoraciones, así como se han modificado sus dimensiones, ya sea miniaturizándolos para ser transportados como *souvenirs*, o bien, agrandándolos para que puedan venderse como objetos decorativos. Todos estos cambios traen consigo la reorganización y división del trabajo en las unidades domésticas artesanales, que además de requerir la participación de todos sus miembros, se articulan con otras UDA para conformar redes de trabajo artesanal.

Una vez que las expresiones culturales, entre ellas las artesanías, pasaron a ser entendidas como recursos, se les ha explotado, administrado, controlado y ordenado a través de diversos mecanismos y procedimientos de gestión política. La patrimonialización es un procedimiento legal e institucionalizado para autenticar y legitimar ciertas expresiones culturales consideradas de más valor que otras. A través de las listas representativas del patrimonio cultural se registran los elementos, las representaciones y las expresiones de un grupo o comunidad para gestionar su aprovechamiento, empero aquellos elementos o expresiones que no estén registrados o admitidos se consideran del dominio público y su usufructo no es sancionado. La creatividad, los conocimientos y las expresiones culturales del artesanado de origen indígena suelen estar en disputa para su control y aprovechamiento por parte de empresas y corporaciones que los comercializan y explotan.

CAPÍTULO 6. CUERPOS LUGARES: LOS ESPACIOS

DE EXPERIENCIA DEL ARTESANADO INFANTIL

Mi lugar favorito
...es el kiosco
FABRICIO, 9 AÑOS

La experiencia al cobrar forma material, como parte del proceso también adopta configuraciones espaciales. En este capítulo se exploran los lugares donde las experiencias del artesanado infantil se encarnan y se adhieren forjando sus sentidos de pertenencia, de solidaridad y de apego a un grupo o grupos, que paralelamente constituyen el tejido de *hilos* que orientan su vida y su comprensión del mundo. El recorrido inicia con las relaciones de dominación y subordinación entre el municipio de San Cristóbal de Las Casas y San Juan Chamula, que datan desde la Colonia cuando se funda la Ciudad Real en la región de Los Altos. La Ciudad Real, nombrada posteriormente San Cristóbal, desde su origen ha gozado de un papel dominante como la cabecera y el principal centro mercantil de la región, lo que a su vez ha derivado en conflictos, levantamientos armados e invasiones por parte de la población indígena. Hacia fines del siglo XX, se comenzó a impulsar la segunda actividad económica más importante de la ciudad: el turismo. La actividad turística ha traído consigo cambios en la reorganización laboral y social de la ciudad, así como modificaciones en el espacio urbano a través de la creación y designación de lugares que favorezcan su desarrollo como actividad generadora de riqueza.

Más adelante se exploran los lugares de creación de las artesanías textiles, los talleres domésticos que se han ido instalando en los márgenes de la ciudad de San Cristóbal, como resultado de los asentamientos irregulares de población indígena producto de las migraciones y desplazamientos forzados. Posteriormente, el recorrido se dirige hacia el Mercado de la Caridad y Santo Domingo, uno de los dos lugares de mayor venta de artesanías en San Cristóbal. Este lugar, desde su origen, ha sido disputado por grupos de comerciantes desplazados de Chamula, lo que ha derivado en pugnas violentas y negociaciones corruptas con el poder político local. El recorrido continúa andando por las calles del centro de San Cristóbal, donde las niñas artesanas aprenden a tejer, costurar, bordar y vender sus producciones artesanales, al tiempo que son susceptibles de vivir discriminación y violencia. Por último, se analiza como niñas y niños artesanos también desarrollan maneras específicas de operar el espacio a partir de sus prácticas, sus relaciones y su movilidad.

6.0 HILATURAS ENTRE SAN CRISTÓBAL Y CHAMULA

Desde tiempos de la Colonia, la ciudad de San Cristóbal ha ocupado un papel dominante económica, política y socioculturalmente como cabecera de la región de Los Altos de Chiapas.¹⁶⁶ La Ciudad Real como fue denominada en el periodo colonial, fue fundada por los colonizadores españoles como la capital de la alcaldía mayor de Chiapas. Asentada en el valle de Jovel, la carencia de recursos minerales como metales preciosos y de rutas comerciales, propició que se convirtiera en

...una sociedad parásita que sobrevivió a base de despojar a los naturales de parte de su producción. La ausencia de atractivos económicos en Los Altos de Chiapas hizo que la población española, criolla y mestiza fuese siempre muy reducida, propiciando el surgimiento de una rígida sociedad de castas (Viqueira, 1995, p. 222).

A través de mecanismos políticos y jurídicos, las autoridades españolas se encargaron de homogeneizar a la población originaria bajo la condición de indios. Con su invención como estamento cerrado y diferenciado de las otras castas también se les segregó espacialmente del resto de la sociedad colonial, ya que “en los pueblos de indios no podían radicar españoles, mestizos, mulatos o negros, con la única excepción del sacerdote que los administraba” (Viqueira, 2002, p. 339), fue una forma de *apartheid* impuesto mediante las Leyes de Indias. No obstante, debido a que la población indígena se le destinaba a la servidumbre y a la realización de trabajos pesados en las casas y las haciendas de los colonos españoles, el mestizaje entre las castas se efectuó a pesar de la prohibición (Viqueira, 2002).

A partir de la segunda mitad del siglo XVII, la región de Los Altos sirvió como base de reserva para expulsar mano de obra barata a otras regiones de Chiapas y Tabasco donde la población era escasa y había más recursos naturales, esta función se preservó por más de tres siglos gracias a que se instrumentalizó la coerción social por dos vías: jurídica y económica (Viqueira, 1995). Los oligarcas sancristobalenses se beneficiaron de este sistema de dominación, y a pesar de que se buscó eliminar el régimen estamental con la Constitución de 1824, que otorgaba derechos políticos a los indígenas como ciudadanos mexicanos, se les continuó explotando y excluyendo al no hablar castellano, tener altos niveles de analfabetismo y desconocer sus derechos de ciudadanía (Viqueira, 2002).

¹⁶⁶ La región Altos Tsotsil-Tzeltal es la quinta de 15 regiones socioeconómicas en las que se ha dividido el estado de Chiapas. La región Altos se conforma por 17 municipios: Aldama, Amatenango del Valle, Chalchihuitán, Chamula, Chanal, Chenalhó, Huixtán, Larráinzar, Mitontic, Oxchuc, Pantelhó, San Cristóbal de las Casas, San Juan Cancuc, Santiago El Pinar, Tenejapa, Teopisca y Zinacantán (CEIEG, 2012).

Alrededor de tres siglos, la migración estacional de población indígena se mantuvo bajo cierto control y equilibrio por parte de la oligarquía sancristobalense, a través de diferentes mecanismos de dominación colonial, a saber: la segregación socioespacial de población indígena hacia los márgenes de la ciudad y municipios rurales aledaños, la interdependencia económica entre municipios rurales y la ciudad que concentró la mayoría de las riquezas, el control político de los municipios indígenas por medio de alcaldes y regidores de origen ladino,¹⁶⁷ y más tarde, a través de la adhesión de líderes indígenas a las filas del Partido Revolucionario Institucional (PRI), que durante siete décadas mantuvo su hegemonía política a nivel federal, estatal y municipal (Viqueira, 1995; Robledo-Hernández, 2009). A pesar del cambio democrático, su hegemonía ha pervivido camuflajeado a través de poderes fácticos que promueven e imponen sus intereses.

Durante la segunda mitad del siglo XX, la dinámica de la región se transformó debido a la construcción de carreteras. En 1950 se inauguró la carretera Panamericana que comunicó la ciudad de San Cristóbal con la capital del estado —Tuxtla Gutiérrez—, y con la frontera con Guatemala. Para 1968, se conformó un circuito turístico por medio de la carretera que enlazó San Cristóbal con Palenque, que también incluyó una ruta hacia la península de Yucatán y el Caribe, lo que propició el incremento de la dinámica turística de San Cristóbal (Robledo-Hernández, 2009).

Hacia la década de los noventa del siglo XX, con la puesta en marcha del modelo neoliberal, se intensificó la migración de población originaria del municipio de Chamula cuyas causas fueron diversas. Previamente, la crisis de los ochenta trajo consigo el alza en los precios de agroquímicos, el encarecimiento de créditos agrícolas y la caída de los salarios del campesinado en las regiones agrícolas de Chiapas, al tiempo que la población de la región de Los Altos crecía exponencialmente. Una vez que entró en vigor el Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos y Canadá (TLC) en 1994, el precio del maíz se devaluó junto con otros productos del campo, el desempleo se incrementó y la oferta de empleo se precarizó; asimismo, la economía de las mujeres que se centraba en la producción tradicional de bienes artesanales se vio afectada a causa de la instalación de maquiladoras textiles pertenecientes a empresas extranjeras y a la introducción masiva de productos provenientes de China y Taiwán. Además de los cambios en las condiciones económicas y demográficas, se sumaron los conflictos de índole religiosa que ocasionaron la expulsión de varias familias en Chamula. Estos factores

¹⁶⁷ Durante el siglo XIX, se adopta el término “ladino” para referirse al individuo perteneciente al grupo de pobladores de origen criollo, mestizo, mulato e indígena que adoptaron los rasgos culturales hispanos y que vivían en la ciudad de San Cristóbal (Viqueira, 2002).

combinados con las expectativas de una mejora en las condiciones de vida influyeron en el éxodo masivo de la población de Chamula que involucró a familias enteras, la migración ya no sólo se realizaba por parte de hombres jóvenes y adultos, sino que incluía a todos los integrantes de las familias. La migración interna se dirigió principalmente hacia el municipio de San Cristóbal –aproximadamente un treinta por ciento– y hacia las regiones agrícolas de los Valles Centrales. Mientras que, la migración internacional se comenzó a intensificar hacia finales de los noventa, teniendo como destino principal los Estados Unidos (Rus & Rus, 2008).

En 2003, la ciudad de San Cristóbal se adhiere al programa *Pueblos Mágicos* de México, impulsado por la Secretaría de Turismo (Sectur) para promover el turismo local, como actividad económica que se inscribe en el modelo de desarrollo neoliberal. El atractivo turístico de San Cristóbal quedó consignado en la expresión: “el pueblo más mágico de los Pueblos Mágicos” (Olivera & Fernández, 2015, p. 134). Este discurso que realza la singularidad del lugar a través de “su magia”, se sostiene en el basamento de dos construcciones identitarias que se contraponen históricamente: lo colonial y lo indígena. Su armonización, contradictoria e imaginaria, a través del discurso de promoción turística, esencializa ambas identidades al tiempo que mantiene soterradas las profundas desigualdades y opresiones que las estructuran (Olivera & Fernández, 2015).

En la jerga turística, lo colonial de la ciudad se puede apreciar en su patrimonio cultural material de tipo arquitectónico, que se muestra en edificaciones del siglo XVI, XVII y XVIII como la catedral, templos, iglesias, casonas, portales y plazas. En tanto que lo indígena, se interpreta y se reduce a lo exótico y lo auténtico de la población indígena, así como a sus manifestaciones culturales que conforman su patrimonio inmaterial que incluye su lengua, su indumentaria, sus artesanías, sus fiestas y celebraciones patronales, sus conocimientos herbolarios y medicinales, su alimentación y todas aquellas expresiones culturales que se consideren peculiares y únicas, que puedan interesar al visitante y que cumplan con las expectativas de la experiencia del turismo étnico (Olivera & Fernández, 2015; Prats, 2005).

Al circunscribirse a las políticas económica y cultural diseñadas para fomentar el turismo como principal actividad económica, los servicios destinados a la atención de turistas como alojamiento y preparación de alimentos se han convertido en la segunda actividad económica más importante de la ciudad, junto con el comercio al por menor. Baste revisar las cifras de los censos económicos 2009, 2014 y 2019 (INEGI, 2021c) para apreciar el crecimiento de este sector por su concentración de unidades económicas (Cuadro 8).

Cuadro 8. Porcentaje de unidades económicas por sector en el municipio de San Cristóbal de Las Casas, 2009-2019

Año	Comercio al por menor	Servicios de alojamiento temporal y de preparación de alimentos y bebidas	Otros servicios excepto actividades gubernamentales
2009	55.6%	11.6%	11.0%
2014	55.0%	12.6%	11.3%
2019	51.8%	14.0%	11.9%

Fuente: Elaboración propia con base en el DENUÉ 2003-2020 (INEGI, 2021c).

En el cuadro 8 se muestran los tres principales sectores económicos de San Cristóbal entre 2009 y 2019, según su concentración de unidades económicas. Para 2019, el comercio al por menor continuó siendo la principal actividad económica del municipio, concentrando más del cincuenta por ciento de las unidades económicas (51.8%). El municipio ha conservado su orientación como centro mercantil de la región, que comenzó a configurarse desde el período colonial. Entre los siglos XVI y XIX se conformaron dos anillos barriales centrípetos, orientados a los oficios y el comercio para abastecer a la ciudad de alimentos, muebles, textiles y artículos diversos (Paniagua, 2022). En comparación con el sector turístico (14.0%), guarda una considerable proporción respecto a su concentración de unidades económicas; sin embargo, en el transcurso de la última década, el turismo ha mantenido un crecimiento continuo, que conlleva a la reorientación de la fuerza de trabajo y la conversión de los espacios para amoldarse a las necesidades e intereses de este sector.

La conversión de la ciudad como principal centro turístico de la región de Los Altos, se ha realizado sin una planificación de ordenamiento territorial, esto ha repercutido en su crecimiento desordenado, la ocupación de humedales y la gentrificación de los barrios aledaños al centro (Paniagua, 2022). En el centro histórico cada vez hay menos viviendas particulares a causa del encarecimiento del uso de suelo, las casonas se adaptaron como hostales y hoteles, en años recientes, las habitaciones y casas particulares se rentan como alojamientos vacacionales bajo la modalidad de Airbnb, el número de plazas comerciales se incrementó y se designaron andadores turísticos donde se concentran restaurantes, bares, cafeterías y tiendas de ropa y souvenirs; mientras que ‘lo indígena’, utilizado discursiva y representacionalmente como parte del atractivo del *pueblo mágico* de San Cristóbal, está destinado al comercio informal en los mercados públicos con puestos semifijos y al ambulante en plazas, parques y calles.

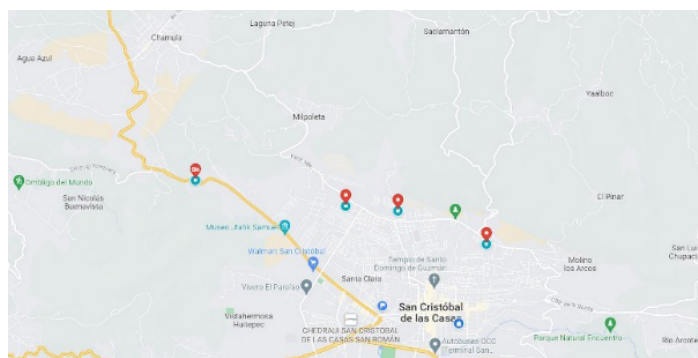
La población indígena que migró de los municipios rurales se ha asentado en los márgenes de la ciudad. Uno de los primeros asentamientos de población desplazada de Chamula, por motivos religiosos, fue la colonia La Hormiga que está emplazada al noreste de la ciudad. Esta

colonia inicialmente se formó como campamento de refugiados para los pobladores chamulas expulsados en 1976, pertenecientes a la congregación presbiteriana que los apoyó financieramente para asirse de una porción de tierra en los márgenes de San Cristóbal (Rus, 2012). De ser un campamento pasó a ser un asentamiento permanente en donde se hacinó la población indígena, al igual que en otras colonias apartadas y periféricas que se fueron estableciendo por causa de la migración y los desplazamientos forzados. Esto en parte se debió al elevado costo de la tierra para los recién llegados, a quienes les resultaba “más fácil asentarse como grupos”, lo cual incidió en la variedad de estas colonias. “Sin embargo, también estaba claro que los “viejos” habitantes ladinos de San Cristóbal seguían viendo a los migrantes indígenas como ciudadanos de segunda clase y los disuadían de avecindarse en sus cercanías” (Rus, 2012, pp. 220-221).

Como se establece en el cuarto capítulo, el desplazamiento del entorno rural al urbano implica el traslado de ciertos valores y patrones culturales que se mantienen para preservar los lazos identitarios con las comunidades de origen, organizar la convivencia y liderazgos e incluso garantizar la propia subsistencia por medio del tejido de redes de solidaridad y ayuda mutua. Asimismo, hay formas culturales pertenecientes al lugar de llegada que se van adaptando e incorporando. La organización familiar y la división del trabajo también se ajustan a las nuevas condiciones espaciales, en donde la actividad agrícola se reemplaza como actividad principal por las actividades de orden complementario que, por lo general, son atribuibles a lo femenino y lo doméstico como el trabajo artesanal.

En las colonias emplazadas en el cuadro norte de San Cristóbal, como La Hormiga, se ubica una gran parte de las unidades domésticas artesanales del municipio, que también guardan comunicación con las UDA de Chamula y Zinacantán, principalmente. No fue casual que las UDA que visité entre septiembre de 2020 y diciembre de 2022 se ubicaran en esta zona, como se puede observar en el Mapa 1.

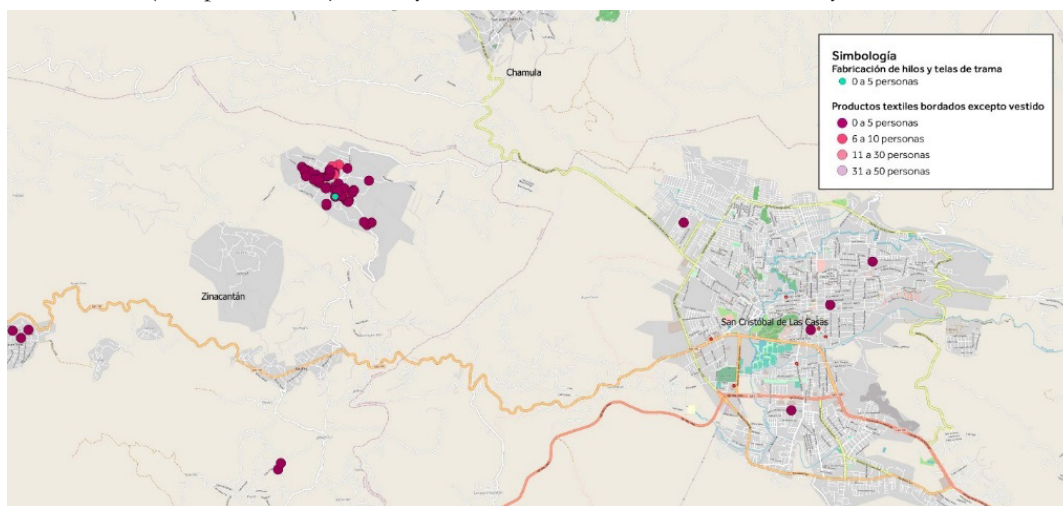
Mapa 1. Unidades domésticas artesanales registradas en trabajo de campo, 2020-2022



Fuente: Registro realizado con la herramienta Google Maps (2020-2022).

Con la economía orientada hacia el comercio y el turismo, las actividades complementarias de las unidades domésticas realizadas principalmente por mujeres comenzaron a cobrar más importancia para el sostenimiento y la reproducción familiar. La producción artesanal, realizada originalmente para el autoconsumo, se ha reorientado como la principal actividad económica de muchas familias. En 2015, la mayor parte de la producción textil de bordados (excepto prendas de vestir) y la fabricación de hilos y telas de trama¹⁶⁸ se concentraba en el municipio de Zinacantán, gracias a las UDA de no más de diez integrantes,¹⁶⁹ como se ilustra en el Mapa 2.

Mapa 2. Distribución de unidades económicas artesanales orientadas a la producción de textiles bordados (excepto vestido), hilos y telas de trama en SCLC, Chamula y Zinacantán, 2015



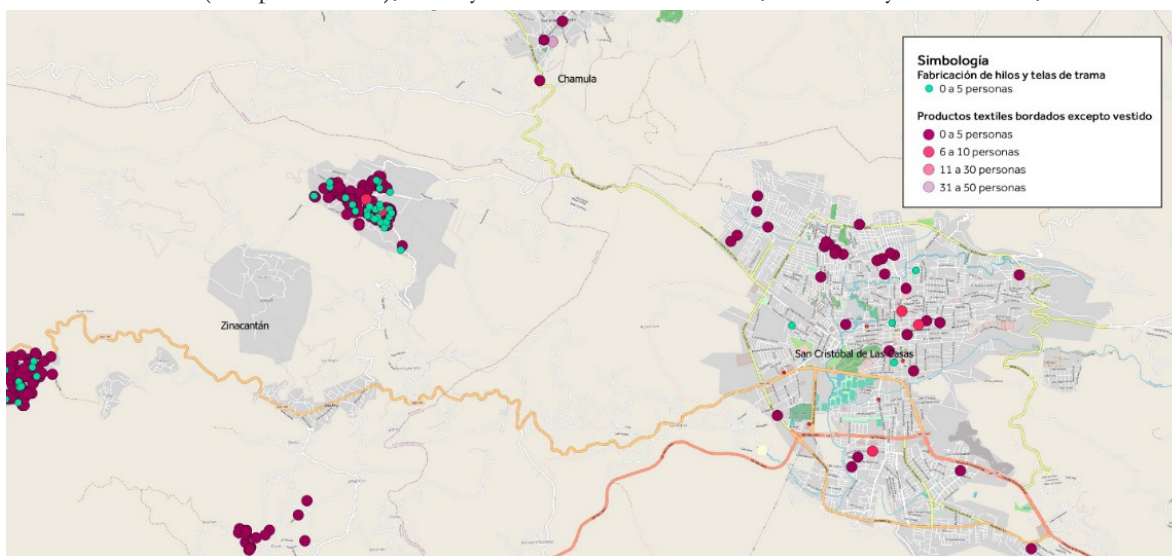
Fuente: Elaboración propia con base en el DENUE 2003-2020 (INEGI, 2021c).

En el lapso de seis años, se ha observado un notable incremento en las UDA para la producción de textiles bordados y elaboración de hilos y telas de trama en San Cristóbal, Zinacantán y Chamula como se observa en el Mapa 3.

¹⁶⁸ De acuerdo con el Sistema de Clasificación Industrial de América del Norte (SCIAN) 2018, estas actividades del sector de la industria textil consisten en: confección, bordado y deshilado de productos textiles excepto prendas de vestir; preparación e hilado de fibras blandas naturales y fabricación de telas anchas de tejido de trama (INEGI, 2021c).

¹⁶⁹ El Directorio Estadístico Nacional de Unidades Económicas (DENUE) define unidad económica como aquella en la que se realiza una actividad económica específica, es decir, que implica un proceso productivo que reúne un conjunto de factores como fuerza de trabajo, organización, materia prima, equipo, etc. El Directorio ofrece información georreferenciada de empresas y establecimientos, incluidas las viviendas en las que se realizan actividades económicas (INEGI, 2021c). Conforme a los datos recuperados a través del Directorio, se deduce que la mayoría de las unidades económicas registradas para la producción artesanal de textiles bordados, hilos y telas de trama son de tipo doméstico por el número de integrantes, los datos de identificación (no tienen nombre ni razón social) y su ubicación.

Mapa 3. Distribución de unidades económicas artesanales orientadas a la producción de textiles bordados (excepto vestido), hilos y telas de trama en SCLC, Chamula y Zinacantán, 2021

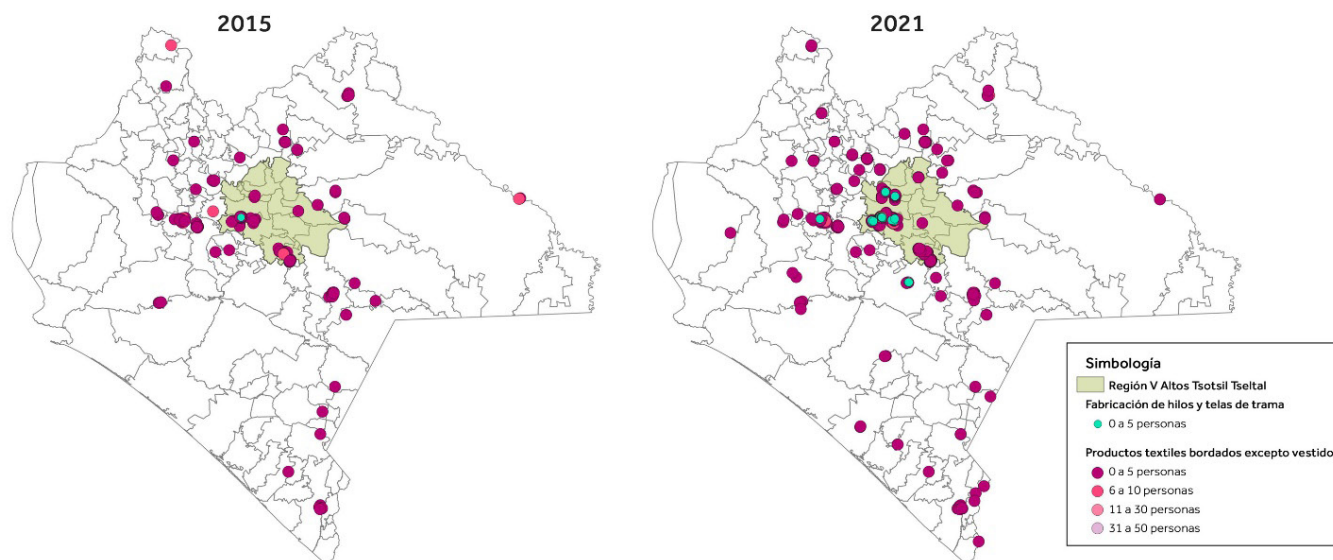


Fuente: Elaboración propia con base en el DENU 2003-2020 (INEGI, 2021c).

En el Mapa 3 se hace evidente la vocación textil del municipio de Zinacantán, que concentra la mayor parte de las UDA. Asimismo, se puede apreciar que la mayor concentración de UDA en San Cristóbal se ubica al norte de la ciudad en la zona limítrofe con Chamula. Este municipio, a pesar de contar con menos UDA respecto a San Cristóbal y Zinacantán, observa la existencia de unidades económicas artesanales que están organizadas como cooperativas o asociaciones integradas por más de 30 personas, mientras que en los otros dos municipios predomina la organización del artesanado a través de unidades domésticas. El Mapa 3 es ilustrativo de como las UDA de San Cristóbal se han asentado y concentrado principalmente en los márgenes del municipio, manteniendo proximidad con los municipios circunvecinos –Zinacantán, Chamula y Teopisca– que son de los principales proveedores de materias primas y textiles de Los Altos.

La reorientación de las principales actividades económicas de los municipios no sólo impacta a nivel local y regional, también se observan cambios a nivel estatal. En el estado de Chiapas, la elaboración de textiles artesanales progresivamente ha pasado de ser una actividad considerada para el ámbito doméstico y el autoconsumo, a cobrar mayor relevancia como generadora de la economía familiar con la cual contribuyen prácticamente todos sus integrantes (Mapa 4).

Mapa 4. Distribución de unidades económicas artesanales orientadas a la producción de textiles bordados (excepto vestido), hilos y telas de trama en Chiapas, 2015-2021



Fuente: Elaboración propia con base en el DENU 2003-2020 (INEGI, 2021c).

En el Mapa 4 es posible advertir que la región de Los Altos es la principal región textilera del estado de Chiapas. Para 2015, ya concentraba la mayor proporción de UDA dedicadas a la confección de productos textiles bordados (excepto vestido), junto con los hilados y la elaboración de telas de trama, principalmente en los municipios de Zinacantán, San Cristóbal, Teopisca, Amatenango del Valle y Chenalhó. En 2021, el número de UDA se incrementó en la región, donde la mayor concentración se ubicó en los municipios de Zinacantán, San Cristóbal, Teopisca, Amatenango, Chamula, Chenalhó, Larráinzar y Aldama.

En un corto intervalo de tiempo (6 años) se han incrementado las UDA productoras de textiles en el resto del territorio chiapaneco, especialmente las que se sitúan alrededor de la región de Los Altos, como ocurre con los municipios de Comitán, Ocosingo, Altamirano, Bochil, El Bosque y Venustiano Carranza que son limítrofes con los municipios textiles de Los Altos que operan como nodos de atracción de las UDA. Salvo los municipios de Tuxtla Gutiérrez, Chiapa de Corzo, Palenque y Tapachula que tienen una alta actividad comercial y turística, ya sea por ser la capital del estado como es el caso de Tuxtla Gutiérrez, por ser centros turísticos como ocurre con Chiapa de Corzo y Palenque o por ser municipios mercantiles y fronterizos como Tapachula. Mientras que, hacia el resto del territorio hay una mayor dispersión de UDA dedicadas a la producción textil de bordados (excepto vestido), hilos y tejidos de trama.

6.1 LUGARES DE CREACIÓN: LOS TALLERES ARTESANALES DOMÉSTICOS

La manera como se realiza nuestra experiencia corporal en el espacio involucra tanto nuestra percepción como la forma en que nuestro propio cuerpo se abre lugar a través de acciones y movimientos corporales, desplazamientos, permanencias, proximidades, alejamientos y las diversas operaciones o “maneras de hacer otra espacialidad” (De Certeau, 2000, p. 105) para apropiarnos del espacio y crear lugares. Setha Low (2003) explica que el lugar simboliza nuestra conexión espacio-temporal como resultado de nuestras interacciones y relaciones corpo-espaciales, que además son moldeadas socioculturalmente. La manera como establecemos límites para incluir o excluir ciertos espacios proyecta las significaciones culturales que nos son compartidas y que se refuerzan o modifican mediante nuestras propias experiencias y percepciones al “estar-allí”. El lugar es, pues, el espacio encarnado donde se objetivan espacial y materialmente la experiencia y la conciencia (Low, 2003).

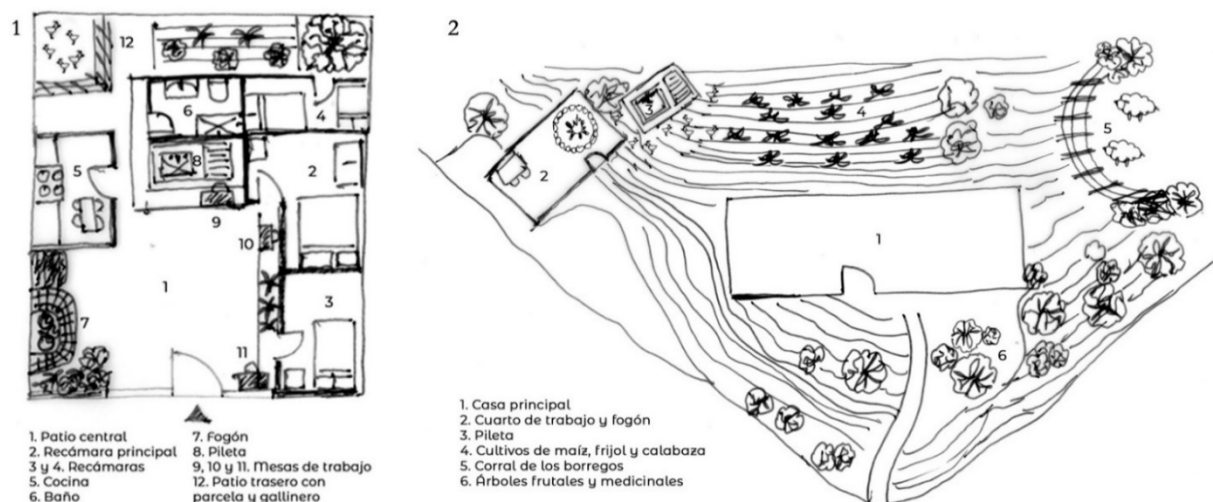
Hay un elemento fundamental e indispensable que influye en la manera como concebimos el espacio y construimos lugares, es el afecto. La afectividad resalta nuestra experiencia corporal con el espacio, pues nos provee de cualidades que seleccionamos y asociamos con un cierto lugar a partir de nuestras relaciones e inter-acciones en/con el espacio y con otros cuerpos. Un lugar con el que nos vinculamos y mantenemos un sentido de pertenencia, de proximidad y de protección, o bien, ocurre lo opuesto, guardamos un sentido de separación, de alejamiento y de peligro, por lo cual procuramos evitarlo (Calmels, 2011).

La casa, como “nuestro primer universo”, es un sujeto-objeto que reúne los valores de intimidad, adhesión y refugio del espacio habitado, porque “la casa es nuestro rincón del mundo” (Bachelard, 2000 [1957], p. 28). La casa es un espacio para resguardar la imaginación y la memoria que trabajan indisociablemente para hilar recuerdos y tejer la historia de nuestra vida cotidiana. Nuestra movilidad corporal, nuestras prácticas y nuestros hábitos definen la manera como habitamos ese espacio.

La casa-taller es un lugar en el que se entremezclan el trabajo y la vida (Sennett, 2009). Es el espacio que alberga a las familias del artesanado, por consiguiente, está organizado para ejecutar múltiples tareas de manera colectiva (Figura 14). A la par que se realizan y reparten las tareas domésticas como la preparación de alimentos, limpieza y arreglo del hogar, entre otras, se efectúan las prácticas propias del saber-hacer artesanal entre sus integrantes. En los talleres o unidades domésticas artesanales (UDA) se configura una cierta manera de habitar el espacio,

pues son espacios de creación y de formación corpo-pedagógica. Ahí se efectúan los primeros acercamientos de las niñas y los niños con las prácticas artesanales familiares. En la casa-taller aprenden a conocer los materiales, sus instrumentos de trabajo y a formar su cuerpo para hacerlo habilidoso técnica y creativamente.

Figura 14. Organización del espacio en las unidades domésticas artesanales urbana y rural



Nota: 1. Casa-taller de María López y 2. Casa-taller de Xunca López. Fuente: Elaboración propia.

En la Figura 14 se ilustran dos espacialidades diferentes orientadas a la producción de bienes artesanales. Una instalada en el espacio urbano –la ciudad de San Cristóbal– y la otra en el espacio rural –la localidad de Ichintón, en Chamula–. Además de su ubicación geográfica, la extensión de terreno disponible varía entre una y otra. En el espacio urbano hay que ajustarse a las áreas reducidas del lugar y organizar las habitaciones de tal forma que se puedan realizar de manera efectiva las prácticas domésticas y artesanales. Por ejemplo, la casa-taller de María López (Figura 14.1) tiene como elemento central el patio, alrededor del cual se encuentra organizada la vivienda. El patio es el espacio más amplio de toda la casa y el lugar privilegiado para trabajar pues recibe luz natural la mayor parte del día, incluso cuando está nublado, lo cual ocurre con frecuencia en San Cristóbal. Para poder trabajar en el patio, el techo se construyó como un cobertizo, cubriendo la mayor parte del pasillo que lo rodea. Además, se colocó una pileta para lavar la ropa y los lienzos de lana, así como un fogón que encienden en temporada invernal para calentarse mientras trabajan. El lugar está decorado con muchas plantas y macetones que le dan un aspecto natural, de hecho, Yoli suele aprovecharlo como escenografía para sus composiciones fotográficas con los ‘animalitos’ de lana.

Cada uno tiene su mesa de trabajo, son mesas de madera de aproximadamente 120 cm, donde colocan sus materiales y herramientas (ver Imagen 50), dependiendo del muñeco que se esté confeccionando es la cantidad de material que se dispone en la mesa. Por lo general, la mesa de María no suele estar saturada de materiales, ya que ella se encarga de los muñecos más grandes, que ocupan casi toda la mesa por sus dimensiones, por lo que prefiere mantenerla lo más despejada posible; en cambio, las mesas de Marcelino, Lucía y Yoli suelen estar llenas de materiales, de diversas partes del cuerpo de los muñecos, pues ellos se encargan de piezas pequeñas y medianas.

Mientras que, en el espacio rural se dispone de una mayor extensión de terreno, lo que hace posible conservar las prácticas tradicionales de crianza de borregos y agrícolas, como ocurre en la casa-taller de Xunca López (Figura 14.2). A diferencia de la vivienda de María, donde las habitaciones se organizan de forma contigua y con poco espacio, en la casa de Xunca hay una separación y distanciamiento entre su espacio de trabajo y el resto de la casa. De hecho, como indica su hija Lucía Jiménez, Xunca pasa gran parte del día entre sus cultivos y el cuarto de trabajo hasta que cae la noche y entra a descansar a la casa principal. Los hijos de Xunca pasan poco tiempo en la casa pues salen a trabajar al mercado de Chamula para atender sus negocios. En la faena de Xunca se alternan intervalos para cuidar a sus borregos, sus cultivos y hacer sus bordados. Sin embargo, ha disminuido la frecuencia con la que borda pues su vista se cansa por el esfuerzo visual que requiere la práctica textil, además de que su lugar de trabajo no tiene suficiente iluminación, salvo cuando trabaja en el exterior con luz de día.

En las rutinas del quehacer textil se configura una cierta ritualidad en el espacio de trabajo. La familia López organiza su día dependiendo de la cantidad de trabajo, su labor textil inicia después de haber desayunado entre las 9 y 10 de la mañana. Cada uno acomoda su mesa y su silla en su lugar preferido del patio, Marcelino suele acomodarse cerca de la puerta, María en cambio se sienta al fondo, cerca de su recámara o en invierno junto al fogón, Yoli, por lo general, siempre se sienta al lado de su abuela. Mientras trabajan conversan acerca de diversas situaciones familiares, además de resolver algunos problemas creativos propios de su actividad. Cuando no están platicando, Marcelino suele escuchar música cristiana, coloca unas bocinas con *bluetooth* que conecta a su celular donde almacena su discoteca digital. El mediodía es la hora del café con pan, aprovechan para tomar un descanso, platicar y luego continúan trabajando, la hora del café también depende del clima, cuando hace mucho frío lo adelantan, en tiempo de calor puede ser hasta la una de la tarde. Entre las tres y cuatro de la tarde toda la familia se reúne para comer, a

esa hora llega el esposo de María después de trabajar como chofer de un taxi, después ya no sale pues se queda a ayudar en la elaboración de los muñecos.

La preparación de alimentos solía estar a cargo de su hija Lucía, pero desde que migró a los Estados Unidos, su nieta Yoli se ha hecho responsable de preparar la comida para todos: “ahora vas a probar mi comida”, me dijo cuando fui de visita en diciembre de 2022. La elaboración de tortillas ya no se incluye en sus quehaceres domésticos como señaló el esposo de María: “Anteriormente hacían ellas la tortilla, pero como no hay tiempo para hacerlo, como hay trabajo ya no da tiempo”.¹⁷⁰ La reorganización familiar, en torno al trabajo artesanal como principal actividad económica, ha modificado algunas actividades que eran asumidas únicamente por las mujeres, incluida la labor textil. Ahora se suple comprando algunos alimentos ya preparados como las tortillas.

En general, María se siente tranquila trabajando en su casa, no es igual que estar vendiendo en las calles y andadores de San Cristóbal. A diferencia del mercado de Santo Domingo, donde siempre hay bullicio y música de todo tipo, en el patio de la casa-taller de María se puede trabajar con una tranquilidad relativa. Sin embargo, ya no se está con calma en la colonia donde viven. Entre 2022 y 2023 la violencia a manos de la delincuencia organizada se ha incrementado en el municipio de San Cristóbal.¹⁷¹

E: Aquí diario escuchamos balazos.

- ¿En serio?

Y: Ya nos acostumbramos.

E: Sí, nos da miedo.

[...]

MC: Hay vecinos que disparan acá...

Y: Aquí pegado de mi casa también.

MC: Donde quiera ya se escucha la balacera, es ahí donde ya tienen miedo los turistas, es que es zona turística San Cristóbal. Como dicen, antes era “San Cristóbal de Las Casas, pueblo mágico”, y ahora es “San Cristóbal de Las Balaceras”.¹⁷²

La violencia se ha normalizado entre las familias que habitan las zonas periféricas del municipio, escuchar balazos a diario hace parte del cotidiano. El escalamiento de la violencia también resalta las zonas de la ciudad negativamente, estigmatizando a sus habitantes. La “zona norte” se

¹⁷⁰ Diario de campo, 28 de diciembre de 2022.

¹⁷¹ Sin embargo, desde el año 2000 se reportó el aumento de la violencia en San Cristóbal, siendo las mujeres las principales víctimas. El Centro de Estudios Miguel Enríquez (CEME) Archivo Chile, presentó en su estudio sobre la violencia en SCLC (2005), que la violencia callejera se había incrementado a partir del 2000, año en el que 13 mujeres fueron víctimas de violencia, para el 2004 se reportaron 184 casos de violencia y 13 asesinatos de mujeres (CEME, 2005). Las violencias latentes dirigidas hacia las mujeres son progresivas y alimentan otras formas de violencia que destruyen el tejido social.

¹⁷² Esposo de M. López, Yoli (16 años), MC. López, comunicación personal, 28 de diciembre de 2022.

ha vuelto un identificador de la zona de más violencia del municipio de San Cristóbal (Toledo, 2022). Sin embargo, esta delimitación geoespacial de la violencia también está vinculada con la marginación de la población indígena que se asentó en la periferia del centro urbano, como resultado de desplazamientos forzados y por la propia dinámica colonial de la ciudad.

La casa-taller es un refugio para María y su familia: “aquí nos estamos encerrados, no salimos”, señala Marcelino.¹⁷³ Salir a las calles de San Cristóbal es salir con miedo, el esposo de María también ha visto mermados sus ingresos como chofer, pues la gente evita salir, además el turismo ha disminuido. En abril de 2023, el gobierno de Estados Unidos emitió una alerta de viaje a San Cristóbal para evitar que sus ciudadanos viajen a este destino turístico (Mariscal, 2023). Al depender del turismo, tanto el comercio como los servicios de hospedaje y alimentación se ven afectados. El artesanado también depende de la actividad turística para subsistir. “La violencia nos afecta a todos”, concluye Marcelino.¹⁷⁴ La violencia trastoca la ciudad, las calles se evitan pues representan peligro para los transeúntes, la vida de todos sus habitantes se vulnera, no se puede estar-bien si se vive a diario con temor a causa de la delincuencia.

6.2 MERCADO DE LA CARIDAD Y SANTO DOMINGO:

ESPACIO EN DISPUTA

El 17 de abril de 2023, asesinaron a Jerónimo Ruiz afuera de su domicilio en la colonia Nueva Esperanza. Jerónimo junto con su primo hermano Narciso Ruiz lidereaban la Asociación de Locatarios de Mercados Tradicionales de Los Altos de Chiapas (ALMETRACH). Esta es una de las principales organizaciones que se encarga de vender y asignar los puestos a los locatarios de los mercados públicos de San Cristóbal, entre los que se incluye el Mercado de la Caridad y Santo Domingo. Razón por la cual, a Jerónimo se le reconocía como “el líder de los artesanos” (Mandujano, 2023); sin embargo, esta asociación con el artesanado de Santo Domingo ha reforzado los discursos que los vinculan con actos ilícitos y con una imagen estereotipada del artesanado indígena de ser maleantes.

Jerónimo y Narciso además de controlar puestos y locatarios en los mercados también se asociaron con la organización delincuenciales de “Los Motonetos”, que controla una parte del narcomenudeo de la ciudad junto con la venta de armas y robo de autopartes. En Santo Domingo, Jerónimo ejercía su control sobre artesanos y comerciantes con el uso de la violencia,

¹⁷³ MC. López, comunicación personal, 28 de diciembre de 2022.

¹⁷⁴ MC. López, comunicación personal, 14 de julio de 2023.

amedrentándolos con quitarles el puesto, cobrándoles el derecho de piso para, supuestamente, mantener el mercado libre de “invasiones” de otras organizaciones de comerciantes.

A pesar de que se construyó un mercado de dulces y artesanías cerca de la terminal de autobuses de San Cristóbal, el mercado de Santo Domingo es el más concurrido por los turistas (Imagen 52). Desde su origen ha sido un lugar disputado por los comerciantes de artesanías de origen indígena. En los noventa, producto del éxodo de familias originarias de Chamula, comenzaron a instalarse algunos vendedores ambulantes en la plaza del Templo de Santo Domingo.

Su participación en este mercado, se inició a través del comercio de hilos de Guatemala, pues algunos de ellos se dedicaban a comprar materiales en la zona de la frontera con Guatemala, de esta manera introdujeron también los textiles manufacturados del vecino país. [...] Los chamulas y sus familias controlan este espacio turístico y se dedican a revender artesanía de varios poblados de Los Altos, a producir bajo sistema de maquila diferentes prendas, desde los textiles tradicionales hasta blusas hechas totalmente a máquina (Ramos Maza, 2005, p. 136).

El mercado de artesanías pertenece casi por completo a una élite de familias chamulas que controlan el lugar, a través de vínculos con el poder político local y regional en manos de la oligarquía sancristobalense. Hasta 2019 se tenían contabilizados alrededor de 890 puestos semifijos en el mercado, de acuerdo con la información proporcionada por líderes del mercado (Villagrana, 2019). Además de la ALMETRACH, que es una de las organizaciones con mayor control sobre Santo Domingo, existen al menos otras 27 organizaciones de comerciantes y artesanos que se distribuyen la plaza, en donde se identifican tres zonas principales¹⁷⁵ para la ubicación de puestos y locatarios: 1) alrededor del Templo y Ex Convento de Santo Domingo, 2) el kiosco y 3) la alameda. Algunas de las organizaciones más relevantes por su tiempo de antigüedad son: Jolobil Nutselik ta Chamula, Unión del Mercado de Artesanías de Santo Domingo y OBA I (Villagrana, 2019). La conformación y adhesión a estos grupos en parte se debe a las alianzas entre familias, las relaciones de compadrazgo e inclusive por defender la ‘herencia’ entre locatarios, pues algunos de los puestos se han traspasado por lo menos entre tres

¹⁷⁵ Estas zonas se delimitan principalmente por tres criterios: tiempo de antigüedad en el mercado, origen (población de origen tsotsil principalmente de Chamula, aunque también hay pertenecientes a otros municipios que igualmente se agrupan y organizan por afinidad identitaria; y los ‘fuereños’ que suelen ser extranjeros a quienes dejan las ubicaciones menos atractivas), y los recorridos para los grupos de turistas (Villagrana, 2019).

generaciones, lo que les garantiza mayores derechos y legitimidad por motivos de antigüedad en el mercado.

Imagen 52. Templo de Santo Domingo y puesto de artesanías textiles a un costado



Fuente: Fotografías propias (2015).

Desde la ocupación de este espacio por comerciantes y artesanos, los gobiernos municipales en turno han intentado desalojarlos sin ningún resultado, pues terminan negociando con los líderes mediante el pago de derecho de piso con la municipalidad. La corrupción y la extorsión median los términos negociados entre uno y otro lado. Además del pago, los políticos en turno mantienen una considerable base de votos a través del control de comerciantes y artesanos.

Junto con las autoridades locales, hay otras instituciones y actores sociales que entran al juego de disputas por Santo Domingo. Tal es el caso del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), cuya motivación es la preservación y salvaguarda del templo barroco edificado en el siglo XVI como patrimonio cultural de la ciudad, donde además se fundó el Museo de Los Altos de Chiapas en 1984, como parte de las acciones de patrimonialización del Ex Convento de Santo Domingo. Asimismo, los residentes aledaños que buscan que el espacio sea ‘liberado’ de los comerciantes y se les reubique en otro lugar, además de las autoridades eclesiásticas que apelan a que el espacio esté orientado a las prácticas religiosas (Villagrana, 2019).

Durante mi estancia en el mercado, negocié la posibilidad de que la biblioteca del grupo de infancias artesanas se quedara de manera permanente con alguno de los locatarios, o bien, se turnara para que siempre tuvieran acceso a sus libros (ver Anexo 3). A pesar de mis intentos, el Sr. Montejo, uno de los líderes del mercado a quien siempre solicitaba permiso para realizar las actividades en el kiosco, me explicó que era muy difícil que lograra mi cometido, “seguido hay invasiones, lo veo difícil”.¹⁷⁶

¹⁷⁶ F. Montejo, comunicación personal, 4 de febrero de 2022.

Los desalojos por parte del gobierno municipal, las invasiones por parte de otros grupos de comerciantes, las extorsiones a las familias del artesanado y comerciantes, el clientelismo político, los conflictos por su reubicación y la salvaguarda del patrimonio histórico hacen del mercado de Santo Domingo un espacio en disputa permanente.

6.2.1 EL KIOSCO COMO ESPACIO ENCARNADO

Existen espacialidades específicas donde las prácticas comunes abren la posibilidad de potenciar cambios, a partir de la reorganización lúdica y creativa del espacio y del tiempo. Las actividades del taller fueron oportunidades para que las niñas, los niños y yo pudiéramos transformar, temporalmente, el kiosco del mercado de Santo Domingo.

Inicialmente el Sr. Montejo me sugirió que utilizara el área ajardinada del mercado para hacer las actividades con las niñas y los niños, “...vea usted si ahí pueden trabajar, sino mejor ahí por las jardineras, donde están los botes de basura”.¹⁷⁷ El área donde están las jardineras era inadecuada para hacer las actividades con el grupo, pues está ocupada como tiradero de basura, por lo que las condiciones insalubres del lugar impiden realizar cualquier juego o actividad. Incluso por esas fechas se había vuelto hogar de una manada de perros que se alimentaban del basural (Imagen 53).

Imagen 53. Jardineras del mercado de Santo Domingo



Fuente: Fotografías propias (2021).

El kiosco quedó como el espacio para el taller bajo el compromiso de dejarlo limpio y recogido, además de no incomodar a los locatarios. Como expliqué en la introducción, las actividades fueron una oportunidad para conocer y empatizar con las infancias trabajadoras de Santo Domingo, a través de las cuales forjamos vínculos afectivos. Nuestras prácticas hacían que nuestra percepción temporal se sintiera diferente al tiempo del resto del mercado, como dice la expresión “el tiempo se nos iba como agua”, pues eran momentos para jugar, crear y narrar,

¹⁷⁷ F. Montejo, comunicación personal, 14 de marzo de 2021.

haciendo posible la apertura a la dimensión imaginaria de manera colectiva. A pesar de las interrupciones por alguna discusión entre los participantes, la oportunidad de regresar al juego siempre era posible (Imagen 54).

Imagen 54. Actividades en el kiosco



Fuente: Registro fotográfico del 27 de diciembre de 2022.

Mientras las niñas se dedicaban de lleno a su actividad creativa, los niños solían salir corriendo por sus hermanos menores o regresaban a cuidar su puesto. La manera en cómo corrían entre los pasillos daba la impresión de que podían recorrer el mercado con los ojos cerrados. No en vano, Fabricio (9 años) era uno de mis guías cuando se trataba de ir a visitar a algunos de los integrantes del grupo en sus puestos.

El apego es fundamental para crear lugares, es el hilo con el que hilvanamos nuestra memoria para juntar los fragmentos de nuestros recuerdos de ciertos espacios. Nuestra memoria se organiza de manera artesanal con ese *patchwork* de recuerdos, en los que seleccionamos detalles significativos de nuestra propia experiencia en un espacio determinado. “Mi lugar favorito es el kiosco”, expresa Fabricio mientras me muestra el dibujo de su lugar favorito en el mercado (Imagen 55).

Imagen 55. “El kiosco” de Santo Domingo



Nota: Fabricio (9 años). Fuente: Registro fotográfico del 27 de diciembre de 2022.

En el espacio de dibujo, también ilustró las delimitaciones espaciales entre niñas y niños, cada pareja la dibujó por su afinidad y género, que representó a través del color de la ropa y el largo del cabello. Considero que lo más relevante de su dibujo es la representación de lo que el kiosco significó para él y sus pares, pues el kiosco simbolizó un espacio lúdico-creativo para poder expresarse colectivamente.

El espacio encarnado o vivido “es un espacio de reconocimiento y familiaridad vinculado a la vida cotidiana” (Bonnemaison, 2000, p. 56), que se configura por el proceso de la experiencia en determinados lugares y recorridos que son afines a un grupo o a un individuo. Su trascendencia se define a partir del afecto y el sentido atribuido al lugar. Para las infancias trabajadoras del mercado de Santo Domingo es evidente la falta de espacios para la re-creación, el brindarles estos espacios es necesario y un derecho fundamental de la niñez, pues deben tener espacios para participar libremente en actividades lúdicas y creativas, ya que la mayor parte de su actividad diurna se realiza en el mercado. Estar re-unidos, convivir en grupo, jugar y expresarse hacía que el kiosco adoptara una dimensión imaginada.

6.3 ANDAR, VENDER Y APRENDER ENTRE

LAS CALLES DE SAN CRISTÓBAL

Junto con el mercado de Santo Domingo, los espacios de mayor concentración para la venta de artesanías son los andadores turísticos, las plazas y los parques del centro histórico de San Cristóbal (Olivera & Fernández, 2015). El tipo de venta en estos espacios es por medio del ambulante realizado principalmente por mujeres, niñas y niños.

Las mujeres indígenas andan entre las calles cargando grandes bultos de artesanías textiles en sus espaldas. A veces van en grupo de dos o tres, por lo general, van acompañadas de niñas y niños que son parte de su familia. Conforme avanza su edad, se encorva su espalda por el peso que cargan durante años y por la postura inclinada que adoptan para costurar o bordar. Pues la calle, además de ser su espacio para la venta, también es un espacio para el quehacer textil. Ya sea sentadas en la banqueta o en los escalones de algunos comercios se les observa confeccionando muñecas, animalitos y corazones de fieltro, bordando blusas o tejiendo pulseras y cinturones. Estas escenas se repiten cotidianamente y hacen parte de la narrativa del *pueblo mágico* (Imagen 56).

Imagen 56. Andador 20 de noviembre y puesto ambulante de muñecos de lana y fieltro



Fuente: Fotografías propias (2019, 2022).

A veces se les fotografía resaltando lo exótico de la escena, como si su presencia fuera parte de la escenografía de la calle. Tal como ocurrió con la campaña publicitaria de la tienda departamental *Sears* para promover su ropa de la temporada primavera-verano 2020, en la cual se observan a sus modelos de tez blanca con lentes de sol y prendas de diseñador en las calles de San Cristóbal, junto a mujeres indígenas artesanas que los publicistas incorporaron como si fueran un elemento escénico (Imagen 57).

Imagen 57. Publicidad en parabuses de *Sears*, 2020



Fuente: Santiralph (2020).¹⁷⁸

Las calles de San Cristóbal funcionan como espacios diferenciadores que distribuyen y separan a sus transeúntes. Por un lado, se promueve que los turistas —especialmente extranjeros— se paseen por sus calles de origen colonial y admiren sus edificaciones históricas, que consuman en sus bares, restaurantes y cafeterías lo mejor de su gastronomía y que observen su folclor del lugar en las artesanas indígenas y sus coloridas mercancías. Por otro lado, a la población indígena —principalmente las mujeres que suelen vestir con sus prendas tradicionales— se les discrimina

¹⁷⁸ Santiralph [@Santiralph]. (2020, 5 de marzo). *Creativo de MKT: Imagínate a un hombre blanco y alto, viéndolo a una mujer indígena por debajo del hombro #SearsNoEntiende* [Imagen adjunta] [Tweet]. Twitter. <https://x.com/Santiralph/status/1235582824679264257?s=20>

y expulsa de los espacios públicos. Su entrada es inadmisibles en restaurantes, bares y cafeterías, igualmente se les niega el acceso a las tiendas y boutiques, pues se considera que su presencia molesta a los clientes. Estas exclusiones y discriminaciones no sólo las realizan empleados y dueños de comercios, también los empleados municipales se encargan de retirar al ambulante de los andadores turísticos del centro de la ciudad, práctica que también opera dentro de las políticas del gobierno local para erradicar el trabajo infantil en San Cristóbal.

Niñas y niños que acompañan a sus familias y/o que trabajan en las calles están sujetos a estas prácticas de invisibilización y discriminación, además de trabajar y comer en condiciones insalubres e inseguras, deben aprender las tácticas de calle para guarecerse de las inclemencias del tiempo y escabullirse de las autoridades para que sus mercancías no les sean decomisadas. Esto implica el aprendizaje de códigos de calle compartidos entre el ambulante, por ejemplo, un chifido que se replica entre los vendedores ambulantes significa que “los municipales” andan cerca y que deben levantar rápidamente sus mercancías.¹⁷⁹ Cuando conocí a la niña artesana Marta (12 años), recién había llovido, sus pies estaban mojados y parte de sus artesanías también. Se disculpó conmigo y me explicó que su hermano tenía más muñecos que no estaban mojados para que yo no perdiera el interés: “. . . es que se me mojó del agua... mi hermanito no se mojó. Allí tiene una bolsa, pero no se mojó”.¹⁸⁰ Estas situaciones son frecuentes entre las infancias trabajadoras del centro de San Cristóbal.

Los integrantes de las familias se reparten las ubicaciones para realizar su venta. En ocasiones, tienen que hacer su labor textil de pie cuando no hay espacio para sentarse, ya sea porque se los impiden o porque las condiciones no son propicias, como lo hace Celestina (14 años) cuando teje sus pulseras. Ella aprendió a tejer mientras está de pie, fue sorprendente observar lo rápido que movía sus manos mientras tejía, incluso podía voltear la mirada sin perder el ritmo ni cometer errores en el diseño de su tejido.¹⁸¹

Las niñas artesanas que logré entrevistar en los andadores turísticos nunca han asistido a la escuela o dejaron de asistir para trabajar de tiempo completo. Lo aprehendido en las calles se integra a su formación, tanto lo relativo a sus prácticas artesanales como a la venta de sus artesanías. Aprenden a regatear con los clientes por la motivación de que su venta se haga efectiva, esta práctica es alentada por compradores y consumidores lo que conlleva a la devaluación de su trabajo y de sus producciones artesanales.

¹⁷⁹ Este gesto lo observé en uno de mis recorridos por el Andador Eclesiástico (diario de campo, SCLC, 10 de septiembre de 2020).

¹⁸⁰ Marta (12 años), comunicación personal, 4 de octubre de 2019.

¹⁸¹ Diario de campo, SCLC, 14 de julio de 2021.

6.4 TEJER EL ESPACIO

San Cristóbal de Las Casas es una ciudad que sostiene la colonialidad de su espacio público a través de las prácticas y las relaciones de poder que mantienen vigente de alguna forma el sistema de orden colonial que le dio origen. Al diferenciar, separar y desalojar a la población de origen indígena que la transita, de la cual también se vale para destacar su halo místico y garantizar el desarrollo de sus principales actividades económicas —el comercio y el turismo—, por lo que intenta organizarla y administrarla sólo en ciertas zonas. No obstante, esa población aprovecha su propia alteridad para redistribuir, alterar, desplazar y abrir otras posibilidades dentro del orden urbanístico-colonial impuesto, por medio de sus prácticas cotidianas y sus socialidades.

Las prácticas cotidianas son las que operan el espacio encarnado, las que “...tejen en efecto las condiciones determinantes de la vida social” (De Certeau, 2000, p. 108). Tejer es un saber-hacer feminizado, una práctica corporalizada de enunciación y entrelazamiento que reúne, organiza, crea y cuida la vida. Ahí donde se busca separar y aislar la otra-presencia, *se teje* a través de los recorridos para agrietar y trasgredir las limitaciones impuestas. Niñas y niños artesanos tejen en el espacio una multiplicidad de trayectos cotidianos con su vaivén ciudadano, yendo y viniendo por las calles con sus artesanías, abriendo otras espacialidades para escabullirse, corriendo entre puesto y puesto por medio de atajos para ir con sus amigos o familiares.

Sus saberes-haceres son puestos en práctica una y otra vez, no únicamente en lo que respecta a su trabajo creativo de transformación material, también en la forma en la que se organizan y alteran temporalmente sus espacios de convivencia. Tejer es re-unir. Las socialidades infantiles forman otras espacialidades, aquellas en las que se hacen de un escondite secreto para jugar y compartirse sus experiencias, como las niñas que se quedan conversando entre los puestos del mercado de Santo Domingo para contarse secretos o los niños que se organizan en grupos para jugar y pasar el tiempo. Tejer es abrir la dimensión imaginaria, donde quepa la broma, la risa y el juego, donde se disfrute y se comparta con otras y otros del momento extraordinario del día.

Las infancias artesanas aprenden a organizarse *tejiendo* unas/unos con otras/otros para aprender los saberes-haceres de las otras y los otros, para acompañarse y no andar en soledad, para hacerse “comadres” o “compadres” como Brayan y su amigo Kevin, “es mi compadre porque nos hicimos amigos desde hace mucho, veníamos aquí [el mercado] desde bebés...”,¹⁸² para apoyarse y cuidarse en sus espacios de trabajo. Tejer es crear islas para hacerse de un refugio, a donde se pueda emprender la huida y guarecerse, porque la calle les responde con violencia.

¹⁸² Brayan (10 años) y Kevin (10 años), comunicación personal, 27 de diciembre de 2022.

Niñas y niños artesanos han aprendido que su subsistencia y la de sus familias depende tanto del trabajo realizado colectivamente como de las alianzas y el tejido de redes de ayuda mutua y colaboración. Se tejen puentes entre espacios distantes, para distribuir y hacer circular sus producciones artesanales en otros estados del país y el extranjero, formando conexiones entre personas-objetos-espacios. Tejer es cuidar la vida, por eso *hay que repartir lo que es... lo que tenemos* para garantizar recíprocamente el sostenimiento de la vida y la existencia de unas/unos y otras/otros.

Reflexiones

Las experiencias se enraízan en los espacios a partir del trabajo del cuerpo. Inicialmente por medio de la dimensión sensorial, lo que vemos, oímos, tocamos y olemos construye un primer esquema del espacio en el que nos encontramos. A esto se suma la movilidad del cuerpo, desplazamientos, proximidades, alejamientos o acercamientos, ... van completando la lectura del espacio. Las acciones que se realizan y sus frecuencias van sedimentando la experiencia corpo-espacial, a la que se agrega el tipo de relaciones e interacciones que sostenemos con otros cuerpos en un espacio determinado. El aglutinante es el afecto por cierto espacio, es cuando cobra sentido al atribuirle valores que lo destacan de otros y se crea el lugar. La casa es un lugar creado y habitado. La casa-taller del artesanado es un lugar que abre posibilidades para la imaginación y la invención.

Los talleres domésticos artesanales orientados a la producción de objetos textiles se han incrementado y concentrado principalmente en la región de Los Altos. Su origen tiene que ver con las relaciones de orden colonial sostenidas entre el enclave de la región, San Cristóbal, y el resto de los municipios de origen indígena. El comercio y el turismo como principales actividades económicas han incidido en la reorganización familiar de población indígena para buscar su sobrevivencia dentro del sistema capitalista-moderno. El cambio de las artesanías como mercancías para turistas es parte de ese proceso. La comunicación, la ayuda mutua y la solidaridad entre redes de unidades domésticas artesanales resultan indispensables para la colaboración y el intercambio de materiales, técnicas y para completar los procesos artesanales de producción textil, pues su subsistencia está de por medio.

La instalación de mercados públicos para la venta de artesanías trae consigo disputas por el control de los espacios, en las que intervienen actores políticos, líderes de agrupaciones y las propias familias que buscan un espacio para vender sus producciones artesanales. El artesanado además de tratar de sacar la venta del día también tiene que lidiar con las extorsiones y la violencia

ejercida por grupos delincuenciales, que negocian con el poder político local. La representación social del artesanado de origen indígena se ha estigmatizado a través de discursos que justifican su desalojo de las calles, plazas y parques al asociarlo con la delincuencia y con invasiones que dañan el patrimonio histórico de la ciudad.

El comercio informal y el ambulante son formas de relación mercantil que conllevan a la explotación laboral del artesanado infantil que se encuentra en condiciones de mayor vulnerabilidad. Principalmente las infancias y las mujeres están permanentemente bajo el asedio de las autoridades locales con mandatos patriarcales, de la blanquitud y el capital privado, que les excluye y discrimina por su condición étnica y sus condiciones laborales son precarias e insalubres. No obstante, esta forma de trabajo y venta en los espacios públicos de la ciudad es capitalizada por los discursos que dibujan escénicamente el paisaje del *pueblo mágico* de San Cristóbal. Para esta población ha resultado indispensable formar alianzas entre vendedores y organizarse colectivamente para hacerse de espacios en la ciudad.

Las prácticas textiles son reconfiguradoras del espacio público y privado. Moldean, organizan y estructuran otras espacialidades y temporalidades al enlazar socialidades, anudar sensibilidades y desbordar la imaginación. Son prácticas que se extienden espacialmente gracias al tejido de redes de personas, objetos y lugares para procurar su pervivencia a lo largo del tiempo, por medio de la transmisión, la recuperación y la reproducción de los sistemas de saberes-haceres textiles que se socializan entre generaciones y comunidades.

CONCLUSIONES

CERRAR EL TEJIDO

Con esta investigación me propuse mostrar cómo niñas y niños tsotsiles se incorporan al trabajo artesanal como una actividad creativa y productiva, dado que, en el contexto de pobreza y marginación en el que viven, el trabajo artesanal se considera como una forma digna de subsistencia y, simultáneamente, es una vía de aprendizaje no formal ni institucionalizada, que implica el desarrollo de habilidades y capacidades adquiridas a través de la práctica constante. Además, el trabajo artesanal es valorado por sus familias y por su comunidad como parte del cumplimiento cabal de sus responsabilidades, representa la continuidad a la costumbre de las abuelas y ser portadora o portador de habilidades y cualidades sobresalientes como la inteligencia y el compromiso. En suma, el trabajo artesanal es tanto una actividad para la reproducción socioeconómica de las familias como una forma cultural para preservar sus saberes-haceres, es un modo de subsistir y resistir de las familias y comunidades.

A pesar de que numerosas investigaciones se han realizado en torno a la importancia cultural, estética y material que emana el trabajo artesanal en México, son pocos los estudios que se han interesado en indagar sobre la etapa inicial del artesanado, que suele comenzar durante la infancia, pues la mayor parte de la literatura identificada se concentra en la etapa de madurez de este grupo. El análisis sociocultural que me planteé realizar para conocer al artesanado infantil de San Cristóbal de Las Casas y San Juan Chamula, partió desde un enfoque relacional de la infancia en el que se reconoce que niñas y niños son actores sociales y constituyen un grupo generacional con estatus y capacidad de agencia relativa, cuyas expresiones y producciones son resultado de sus experiencias cotidianas, en este caso como practicantes de saberes-haceres, así como de sus relaciones, sensibilidades y subjetividades.

Con base en este posicionamiento elaboré la definición conceptual de la categoría infancias artesanas, que entrelaza la pluralidad de formas de la infancia, entendida como una construcción sociocultural, relacional, histórica y situada en contextos concretos, junto con la categoría artesana-artesano, que se refiere a la o él practicante habilidoso y comprometido con su trabajo de transformación y apropiación material, a través del dominio de técnicas, instrumentos y tecnologías vinculadas a una comunidad de práctica específica, su dominio es obtenido gracias al proceso de enseñanza-aprendizaje que consta de la observación atenta, la práctica constante y la evaluación, haciéndola portadora o portador del saber-hacer de su comunidad.

Además de identificar las condiciones sociales en las que niñas y niños tsotsiles realizan su actividad artesanal, era necesario analizar los aspectos culturales que enmarcan sus prácticas y priorizar sus puntos de vista acerca de su vida, su trabajo, sus emociones y su imaginación para comprender desde diversos ángulos el entramado que subyace a sus experiencias, prácticas y producciones en el quehacer artesanal.

La evidencia empírica que se reunió entre 2020 y 2022 fue recopilada por medio de entrevistas semiestructuradas con artesanas niñas y adultas, visitas a tres unidades domésticas artesanales y un taller de actividades lúdico-creativas con niñas y niños trabajadores de un mercado de artesanías, además de contar con la valiosa colaboración de mi maestra de tsotsil Lucía Jiménez López durante todo el proceso de la investigación. Asimismo, el análisis se fue complementando con datos estadísticos que evidenciaron los factores estructurales que condicionan a las y los agentes y sus prácticas.

Desarrollé una propuesta teórico-metodológica culturalmente pertinente para analizar los datos sensibles recuperados en el trabajo de campo, ocupando la gramática textil como recurso metonímico. Entiendo por gramática textil como el conjunto de regularidades que organizan, estructuran y orientan el sistema de conocimientos, técnicas, tecnologías y representaciones constitutivo de los textiles. Por consiguiente, la gramática textil implica la capacidad interpretativa de las y los practicantes de saberes-haceres textiles que está vinculada a convenciones y patrones culturales y, depende directamente de sus experiencias. La matriz de análisis que propuse se basó en dos elementos mínimos de la gramática textil, los nudos y los hilos, que al agruparse forman un sistema complejo de relaciones, oposiciones, uniones e intersecciones configurando el símbolo básico *sat* de la iconografía textil de Los Altos de Chiapas. Con base en este símbolo que significa ojo, agujero o grano (de maíz), se definieron los ejes de problematización, las dimensiones y las categorías de análisis para comprender los distintos aspectos que intervienen en las experiencias de las infancias artesanas y en los objetos culturales que producen resultado del trabajo material y simbólico de sus cuerpos. En general, esta propuesta de modelo de análisis cultural del trabajo infantil artesanal sigue algunos conceptos y elementos contextuales para poder aportar de manera original al conocimiento de las matrices culturales de los cuerpos de las infancias, de sus creaciones y sus experiencias corporales en sus espacios de vida, y así poder evidenciar sus capacidades de agencia.

La primera hipótesis que busqué demostrar con este trabajo explica que la corporalidad de niñas y niños artesanos se constituye tanto por sus acciones corporales e instrumentales con

la materia que realizan cotidianamente, como por las interacciones con otros cuerpos (pares y adultos), a través de las cuales incorporan conocimientos, prácticas y significaciones culturales. En el cuarto capítulo se analizó como la materialidad de los cuerpos de niñas y niños artesanos se constituye por discursos y prácticas que configuran esquemas de regulación corporal diferenciados sexualmente, mediante el control de su expresividad corporal, así como por la asignación de tareas domésticas que incluyen las prácticas textiles. Estas diferencias se hacen evidentes especialmente durante ciertas manifestaciones lúdicas como el juego, la risa, la broma y la fiesta en Chamula, en las cuales se establecen mayores restricciones hacia las expresiones corporales de las niñas, en tanto que los niños gozan de más libertades, lo cual refuerza las relaciones de dominación patriarcal y de subordinación femenina desde temprana edad. No obstante, también se evidenció durante el taller de actividades lúdico-creativas, que los niños son sensibles ante las formas de violencia hacia su contraparte femenina y hacia la defensa de su propia sensibilidad, al manifestarse a través de expresiones como tener “derecho a llorar” o “no maltratar ni pegarle a las niñas”.

El vestido también es un elemento que constituye la corporalidad infantil, especialmente la de las niñas, pues el uso de prendas tradicionales opera como un marcador social. Al interior de las comunidades de Chamula es indicativo de que la familia de la niña preserva la herencia de las abuelas, o bien, que tienen un estatus económico más o menos alto para poder adquirir las prendas en el mercado, ya que la mayor parte de las familias son de escasos recursos y visten a sus hijas e hijos con ropa usada o vieja. Mientras que, en el espacio público de San Cristóbal, sus prendas tradicionales hacen parte de la imagen estereotipada que se ha construido discursivamente acerca de lo exótico y lo auténtico de su identidad indígena, y adicionalmente, les excluye de espacios como tiendas, restaurantes, bares y cafeterías que son exclusivos para el disfrute de los turistas.

En el grupo colaborador de infancias artesanas se identificó que el 94% de los niños asisten a la escuela, mientras que sólo el 74% de las niñas tenían asistencia escolar. En la escuela aprenden las capacidades básicas como leer, escribir y hacer cuentas para hacerse cargo del negocio familiar, ya sea en la elaboración de artesanías, en su venta o en ambas. En el caso de las niñas, generalmente abandonan la escuela al terminar la primaria; en contraste, los niños continúan estudiando en secundaria, lo que también contribuye a marcar diferencias y desigualdades entre uno y otro sexo y, en consecuencia, en la toma de decisiones y posibilidades a futuro.

Dadas las condiciones de precariedad y desigualdad en la que viven sus familias, se requiere de la participación de todos los integrantes para la sobrevivencia de la unidad doméstica. En la mayoría de los casos, la integración de niñas y niños en la vida laboral temprana se va dando de manera gradual, sus familias procuran enviarles a la escuela y dejarles tiempo libre para sus juegos y relaciones con amigos. También, se identificaron algunos casos en los que las niñas y los niños se integraron a edades más tempranas a la vida laboral del mercado de artesanías y del trabajo artesanal, además de hacerse cargo del cuidado de sus hermanos menores. Estos casos son coincidentes con quienes nunca habían asistido a la escuela y desconocían aspectos de su propia identidad como su apellido o incluso su edad. Así que si bien en estas unidades domésticas urbanas se trasladan algunos patrones culturales del medio rural, donde la fuerza laboral reside en cada integrante de la familia incluyendo a niñas y niños, también hay cambios sobre el tipo de cuidados y la atención que las familias brindan a sus hijas e hijos, lo que limita o no las posibilidades que tengan para reproducir patrones familiares, tener mayores ventajas en el campo laboral y disfrutar de derechos primordiales de la niñez como el derecho al juego y a la educación.

Las prácticas textiles artesanales anteriormente eran parte de los repertorios culturales de las niñas y las mujeres junto con los quehaceres domésticos en el ámbito rural. Sin embargo, con la migración del campo a la ciudad, estos repertorios se han ajustado a las nuevas condiciones del contexto, en donde estas actividades secundarias se convierten en la principal fuente de ingresos de las familias. En la actualidad, esto ha llevado a que haya una mayor participación de niños y hombres en labores artesanales, incluidas las de tipo textil.

Las labores artesanales están integradas a las rutinas de niñas y niños, las cuales van aprehendiendo a temprana edad, inicialmente mediante el juego con los materiales y más adelante, conforme crecen y desarrollan sus habilidades y capacidades en la práctica artesanal se integran en los procesos de producción artesanal de sus familias. La importancia sociocultural del dominio de su saber-hacer repercute en el reconocimiento social de la o él aprendiz, y más tarde en su consolidación como artesana/artesano, como una persona inteligente, hábil, responsable, que hace un trabajo con dignidad, belleza y compromiso pues es un trabajo hecho con el corazón (*tas junul k'onton chi amtej*), es decir, les significa el reconocimiento de sus habilidades y cualidades sobresalientes y un sentimiento de orgullo por sus dones. Para las niñas y las mujeres que profesan la religión católica en Chamula, el dominio de los saberes-haceres textiles es considerado un don divino, por lo cual le rezan y entregan ofrendas a Santa Rosa para

hacerse merecedoras del mismo. Lograr la completitud de las habilidades ideales y necesarias para una mujer tsotsil en Chamula –ser tejedora, artesana, curandera y partera– significa que posee el *ts'akal yich'ojtal* o don completo, brindándole prestigio y un alto reconocimiento social.

En la segunda hipótesis que guio este trabajo, planteé que las valoraciones y significaciones del juego, el arte y el trabajo están entrelazadas en las prácticas y expresiones de niñas y niños artesanos, quienes contribuyen con su trabajo al sostenimiento de sus familias en un contexto condicionado por precariedades y desigualdades, donde el comercio y el turismo son las principales actividades económicas. Por lo cual, sus producciones artesanales deben ser revalorizadas como manifestaciones de su patrimonio cultural y expresiones de su ser-estar en el mundo.

Constaté que, dentro del grupo colaborador de infancias artesanas, en su mayoría, encuentran similitudes entre hacer artesanías y hacer arte, pues son formas a través de las cuales se pueden expresar creativamente. Aunque su idea de arte está más asociada con la pintura y el dibujo, identifican que estas técnicas también hacen parte de sus prácticas artesanales por lo cual son similares. Para niñas y niños es indispensable tener medios para expresar sus emociones, pensamientos y fantasías, más que por el resultado, por el disfrute que les proporciona su experiencia estética durante el proceso creativo, al dar rienda suelta a su imaginación y a la liberación de sus emociones. Su capacidad creadora se nutre de sus pensamientos, emociones, experiencias y de un profundo sistema de conocimientos, prácticas y significaciones de origen ancestral.

De manera intuitiva, las infancias artesanas dieron muestra de su despliegue creativo para tejer narraciones colectivas que fácilmente trasladaron a la bidimensionalidad del dibujo y, posteriormente, a la tridimensionalidad del modelado con plastilina. Se apropiaron de estéticas comerciales y hegemónicas que recombinaron con sus propias expresiones artísticas y manifestaron de múltiples formas el afecto hacia su familia al materializarlo en esculturas de papel, dibujos y pinturas. En la resolución de problemas de diseño también se hizo presente esa intuición obtenida por su práctica artesanal, constante y comprometida, adaptando patrones, seleccionando materiales y colores, y proponiendo nuevas formas en los diseños y bordados.

Involucrarse en las actividades artesanales de sus familias los integra a su grupo doméstico, no sólo por sus aportaciones económicas sino por su sentido de pertenencia a un hogar y a un grupo y, de esta manera, también garantizan la continuidad del saber-hacer de sus ancestros. El que se vendan sus producciones artesanales los hace sentir bien, porque de esa manera ayudan con los gastos de sus hogares y perciben su propio ingreso. Desde pequeños se

dan cuenta que sólo con el trabajo de todos pueden subsistir sus familias. Conforme crecen y adquieren más habilidades en su saber-hacer también aportan con su creatividad al mejoramiento de las producciones artesanales de sus unidades domésticas, les hacen partícipes de los procesos creativos familiares en donde son consideradas sus opiniones y sugerencias. Asimismo, sus conocimientos en el manejo de dispositivos tecnológicos como el celular y el uso de redes socio digitales son valorados por sus familias, pues estas habilidades les han permitido dar a conocer y vender sus producciones a través de internet. Este medio se hizo indispensable durante la pandemia por covid-19, pues fue ampliamente utilizado para comercializar sus artesanías ante las restricciones sanitarias.

Las múltiples formas en las que manifiestan su creatividad dan constancia de su capacidad para tomar elementos de su entorno y transformarlos en objetos de diversa índole, incluidos sus juguetes. Estas creatividades domésticas, propias de las mujeres, demuestran su ingenio para emplear técnicas de reciclaje y reutilización de los recursos que tienen a la mano como ropa vieja, retacería de tela, hilos, varas, hojas secas de maíz... para elaborar los juguetes que disfrutaban niñas y niños. Una muñeca puede estar formada con los sobrantes del maíz, sus hojas anudadas hacen de cuerpo y el cabello es el jilote; o bien, con trozos de tela anudados se forman las extremidades de la muñeca y enredando un trozo de tela de lana se simula su cuerpo con el traje tradicional de Chamula. Así se le dio origen a la muñeca Chamula que comenzó a comercializarse para el turismo, más adelante la muñeca zapatista emergió durante el levantamiento armado del EZLN, y posteriormente, los animales ocuparon su lugar para ser recreados como muñecos de lana. Estas transmutaciones parciales han estado influidas por la moda y los consumos, buscando hacer más llamativos y comercializables a estos artefactos textiles se han cambiado los materiales y las técnicas de confección.

No obstante, en los objetos quedan huellas o rastros de su origen, pequeñas marcas que comunican su pertenencia a una comunidad específica. Por ejemplo, la diferencia entre la muñeca Chamula y la zapatista consistió en añadir elementos propios de la identidad neozapatista como el morral, el fusil y el pasamontañas, conservando su indumentaria tradicional. En el caso de los animales de lana, el signo que retrotrae el pasado y que forma parte de la iconografía textil maya de las tierras altas de Chiapas es su ojo. La forma de los ojos representa el símbolo *sat*. Si bien, en la actualidad se pueden identificar variadas formas en los ojos de los animales, haciéndolos más caricaturescos, también es cierto que el bordado de los ojos más común tiene la forma de *sat*. Asimismo, hay un constante diálogo con la naturaleza a través de los bordados que

adornan los cuerpos de los animales de lana, que dan cuenta de la cosmovisión de sus creadores, además de identificar a los objetos como propios de su territorio.

Esto me lleva a mi tercera hipótesis, en la que planteé que existe una episteme profunda de las prácticas textiles que comprende el conjunto de conocimientos tácitos de origen ancestral que permea la manera de percibir, entender e interpretar el mundo, su pervivencia se ha logrado gracias a la transmisión inter-generacional de estos conocimientos y a su flexibilidad ante los cambios, las influencias y las apropiaciones de otras formas de conocimiento que se han realizado por imposiciones y diversas formas de intercambio. Su forma discursiva es el lenguaje textil que incluye símbolos, patrones, estructuras, materiales y técnicas textiles cuyo aprendizaje se realiza por el constante y comprometido hacer material del cuerpo, agudizando su sensibilidad y habilitándolo para hacer traducciones textiles de elementos de su entorno, experiencias, recuerdos, acontecimientos, relatos y sueños que se condensan materialmente en los objetos y se extiende a otras formas de expresión no materiales.

Tanto en el cuarto como en el quinto capítulo se mostró que las producciones textiles artesanales son los testimonios materiales de sus maneras de apropiarse de otras estéticas y otros sentidos transculturales, que llegan a este segmento de la población a través de sus consumos culturales, principalmente por medio de la televisión, el celular y los videojuegos. Las artesanías son creatividades que emergen en el espacio doméstico, que al introducirse en la economía de mercado se someten a transformaciones definidas por los gustos y las modas de intermediarios y consumidores. Las artesanías representan el paso de lo doméstico a lo público y de lo utilitario a lo decorativo.

También se demostró que las niñas y los niños artesanos conforme desarrollan su conciencia material son capaces de identificar patrones, símbolos, diseños y formas que son propios de su comunidad. Al discriminar entre los objetos mediante expresiones como “estos los hacemos” o “estos no son de aquí”, manifiestan el reconocimiento y la pertenencia de los artefactos a la cultura material de sus grupos y comunidades. En el objeto se hace manifiesto su saber encarnado y compartido colectivamente, así como su sentido de identidad. De igual forma, cuando explican a detalle sus prácticas están demostrando el dominio que han desarrollado en sus técnicas y el uso de tecnologías y materiales propios de su actividad artesanal. Además, se identificó el traslado de su dominio a otras técnicas y manifestaciones artísticas como el dibujo, la pintura y el modelado en las que mostraron composiciones y diseños propios de su saber-hacer textil.

En la investigación se hizo evidente que, estos conocimientos tácitos que son aprehendidos durante la infancia, quedan guardados en la memoria corporal de sus aprendices, y aunque pasado el tiempo no se realicen en la práctica cotidiana, pueden emerger en su juventud o adultez, como ocurrió con la artesana Xunca López, quien motivada por mostrarme los saberes-haceres textiles de su comunidad decidió tejer un textil con el que adornaban y embellecían su cuerpo las mujeres, *spech jo'lal*, el cual tenía más de 30 años de no hacerlo; asimismo, elaboró una muñeca con retazos de tela y nudos como las que se acostumbraban hacer para las niñas antes de ser comercializadas para los turistas. Así que la memoria individual y colectiva queda resguardada en los objetos textiles, el tejido y la muñeca de Xunca fueron una manera de recuperar su saber-hacer y de protegerse así misma ante el riesgo del olvido. Los saberes-haceres textiles son potencias de lo sensible para recuperar la memoria de las comunidades, reservorios con raíces profundas para construir su identidad y fortalecer la unión comunitaria.

Es necesario destacar que además de encontrar evidencia de la continuidad del modelo tradicional de transmisión de saberes-haceres de padres a hijos, también se evidenció un modelo de enseñanza-aprendizaje entre pares. Los movimientos migratorios de familias de Chamula hacia centros urbanos como San Cristóbal han llevado a cambios en sus patrones culturales y, en ocasiones, a la interrupción del aprendizaje de saberes-haceres por la vía inter-generacional. Asimismo, se pudo constatar otra vía de aprendizaje de saberes-haceres entre pares, producto de las relaciones y amistades en los espacios de trabajo como las calles o el mercado de artesanías. Tal como ocurrió en los casos de dos maestras artesanas, quienes aprendieron las técnicas de elaboración de muñecos de lana en su niñez y juventud a partir de sus amistades, a pesar de que sus madres no les transmitieron esos conocimientos por desconocimiento o por su separación a causa de la migración. Las socialidades infantiles dan pie a la conformación de comunidades de aprendizaje entre pares, además de la formación de vínculos afectivos y de redes de cuidado.

En el quinto y sexto capítulo se constató que la producción textil en Chiapas ocupa un lugar especial en el universo de producciones artesanales de esta entidad federativa, y que su importancia se resalta en los discursos publicitarios que fomentan la actividad turística del estado. La integración de la población indígena en la economía de mercado se ha realizado de manera progresiva, iniciándose con imposiciones del orden colonial que modificaron sus consumos, empezando por la indumentaria que se modificó a semejanza de las prendas españolas. Artesanas y artesanos han ido incorporando en sus discursos la retórica del mercado, que se evidencia en expresiones como “ya no está de moda” o “esa es la moda o está de moda”, y cuando se refieren

a “la novedad” o “las innovaciones”. Esto ha traído consigo cambios y transformaciones en las producciones artesanales que se realizan con más frecuencia, en la búsqueda por responder a las demandas del mercado. Por consiguiente, las familias del artesanado se han reorganizado, además de requerir la fuerza de trabajo de todos sus integrantes, han tejido redes de colaboración y distribución del trabajo artesanal y de sus artesanías. Reconfigurando el espacio de la región de Los Altos, donde se concentra la mayor parte de la producción textil del estado de Chiapas.

No obstante, esta retórica capitalista no es asumida por completo, ya que se entretiene con las relaciones no capitalistas que organizan su vida y convivencia familiar, en donde los sentidos de ayuda mutua, reciprocidad y responsabilidad con la colectividad interfieren con las formas hegemónicas del capitalismo. Estos hilos o sentidos de vida son códigos culturales profundos que conforman un sistema de principios y sentidos elementales que se aprehenden durante la infancia y fundamentan las maneras de saber-hacer y las relaciones de las infancias artesanas y sus familias.

El sistema de conocimientos de las prácticas textiles también se extiende a las formas de habitar los espacios y de su apropiación para formar lugares. Las unidades domésticas artesanales o talleres domésticos son prueba de la manera en que el espacio se organiza en torno a la actividad principal de las familias, el quehacer textil artesanal. Se adaptan habitaciones, se establece una forma de circular cómoda y práctica para tener al alcance el instrumental y los materiales necesarios de la práctica artesanal y se habilitan zonas que congregan a los integrantes de la UDA para conversar y trabajar. Niñas y niños artesanos también se las han ingeniado para hacerse de escondites y de pequeñas islas en el mercado de artesanías, donde puedan jugar, expresarse y compartir en grupo. Lo textil convoca a lo colectivo y a lo sensible.

Por último, me interesa destacar que, en años recientes, en los sectores académicos y culturales se ha hecho énfasis por la pérdida de saberes-haceres tradicionales al no haber generaciones de reemplazo del artesanado, lo cual necesariamente requiere de la formación de generaciones jóvenes. Esta preocupación conlleva a una contradicción, pues al incorporar a las niñas y los niños en el quehacer artesanal se debe reconocer que esa formación implica una forma de trabajo con aportaciones relevantes, que puede ser aceptable o no para los parámetros de organismos internacionales como el OIT. Por lo tanto, resulta necesario que el Estado garantice que las producciones artesanales derivadas de su trabajo y el de sus familias sean revalorizadas como expresiones culturales; por las que, al integrarse dentro de los circuitos de comercialización y consumo se les pague un precio justo, sin regateos, además de garantizarles a sus familias

ingresos más estables para que su incorporación en el trabajo artesanal esté motivado por su deseo de aprender más que por sufragar las necesidades económicas familiares. Asimismo, su formación escolarizada debería estar articulada con los conocimientos de su formación cotidiana en el trabajo artesanal.

La Secretaría de Cultura federal ha impulsado un primer esfuerzo por ofrecer un espacio de encuentro y colaboración para las artesanas y los artesanos del país, a través de la iniciativa de *Original. Encuentro de Arte Textil Mexicano*, evento que se ha realizado por tres años consecutivos a partir de 2021. Durante el evento se realizan talleres formativos para el artesanado, principalmente de índole comercial y legal para que conozcan sus derechos de autoría y los mecanismos de protección, también se presentan conferencias para concientizar a las y los consumidores a pagar sin regateos el trabajo artesanal y a revalorizarlo como una forma de creación del patrimonio cultural. Además de facilitar el espacio para la venta directa de las artesanías. Sin embargo, hay tres aspectos que considero deben ser atendidos por esta iniciativa; la primera es la continuidad, pues como la mayor parte de los proyectos gubernamentales su permanencia está en riesgo con el fin de la administración actual; la segunda es la conformación de su comité de selección de creadoras y creadores, a partir de 2022 este comité se conformó por artesanas y artesanos de diversos estados de la república, pero su carácter no es rotativo, lo que puede contribuir a que la selección de participantes sea con base a criterios arbitrarios y limitar una mayor participación de artesanas y artesanos; y la tercera, en el comité hay una disparidad tanto etaria como étnico-racial, al no haber representantes de todos los pueblos originarios y de población afrodescendiente del país, con escasa representación de jóvenes y sólo una niña integrante del comité.

HILATURAS POSIBLES

Esta investigación sobre el artesanado infantil de San Cristóbal y Chamula, si bien es extensa, tuvo algunas limitantes durante su desarrollo. La primera, las restricciones a causa de la pandemia por covid-19 para hacer un registro *in situ* más exhaustivo, las cuales se sortearon a través de la comunicación vía WhatsApp con mis interlocutoras y con el taller lúdico-creativo con niñas y niños del mercado de artesanías. Destaco esta última técnica de investigación con las infancias para lograr un acercamiento menos intrusivo, mediado por el juego, la palabra y el arte, con la cual se obtuvieron resultados tangibles de los procesos creativos de las infancias artesanas. La segunda, el estudio no contempló la visita a las escuelas de las niñas y los niños artesanos para

indagar con mayor profundidad acerca de su formación institucionalizada y poder contrastar entre ambas vías formativas. La tercera, la imposibilidad de extender la investigación hacia las demás familias del grupo de niñas y niños artesanos, además de incluir a otros actores como los líderes del mercado de artesanías y los gestores culturales. Y, la cuarta, también se debe considerar la perspectiva de los varones acerca de la diferenciación por sexo en sus prácticas.

Estas limitantes son potenciales líneas de investigación para continuar aprendiendo y conociendo al artesanado infantil. Además de abrir el trabajo hacia otros territorios, al menos a nivel nacional. Esta posibilidad se ha hecho factible al entrar en contacto con artesanas del estado de Michoacán y Querétaro, quienes me han detallado que en sus comunidades de igual manera participan niñas y niños en el quehacer artesanal textil a través de las prácticas de deshilado y pepenado, además de reconocer que los hombres también contribuyen con estas labores de aguja. De tal manera que, es pertinente seguir valorando la relevancia del aporte de las infancias artesanas en medio de procesos de cambios culturales en contextos disímiles.

Es indudable que niñas y niños también han aportado creativa y materialmente a los repertorios culturales de sus comunidades. El cambio en el enfoque de diversas investigaciones arqueológicas, antropológicas e históricas considerando la participación infantil, ha contribuido con nuevas interpretaciones y hallazgos en los que se da cuenta de las aportaciones que hicieron a sus grupos domésticos, sus huellas han sido identificadas en objetos que inicialmente se pensaron eran parte de rituales, ahora se sabe que manufacturaban sus propios juguetes con elementos del entorno.¹⁸³

Así como ha existido un sesgo patriarcal que ha invisibilizado las aportaciones sociales y culturales de las mujeres, lo mismo ha ocurrido con las infancias, quienes también reclaman su lugar en el mundo y han dejado huellas de su existencia.

¹⁸³ En 2018, la arqueóloga Michelle Langley dio a conocer que en un yacimiento arqueológico que data del final del Paleolítico Superior (21,000-14,000 a.C.), ubicado en la cueva de Isturitz, en Francia, se encontraron figurillas talladas en hueso en las que se pudieron identificar huellas dactilares infantiles (Martín, 2018).

BIBLIOGRAFÍA

- Acha, J. (1999). *Teoría del dibujo. Su sociología y su estética*. México: CONACULTA-FONCA, Ediciones Coyoacán.
- Acosta, A. (2016). Aporte al debate: El extractivismo como categoría de saqueo y devastación. *FLAR: Forum for Inter-American Research*, Vol. 9.2, 25-33.
- Agudelo Blandon, E. & Pardo Carreño, M. (2004). *Cordón umbilical, cuerpo tierra. El tejido andino una propuesta de estudio etnoliterario* [Trabajo de grado]. Universidad de Nariño. San Juan de Pasto, Colombia.
- Ajú Patal, C. & López Ixcoy, C. (2016). *El tejido maya, lazos de vida*. Eutopía, 1(1), 109-120.
- Albornoz, M. B. (Coord.). (2010). *En los márgenes: el trabajo infantil como práctica cultural*. Quito: FLACSO.
- Alcubierre Moya, B. (2018). De la historia de la infancia a la historia del niño como representación. En Lionetti, L., Cosse, I. & Zapiola, M. C. (Comps.). *La historia de las infancias en América Latina* (pp. 15-31). Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
- Alonso, A. M. (2007). El “mestizaje” en el espacio público: estatismo estético en el México posrevolucionario. En De la Cadena, M. (Ed.). *Formaciones de indianidad. Articulaciones raciales, mestizaje y nación en América Latina* (pp. 173-196). Colombia: Envión.
- Appadurai, A. (1991). Introducción: las mercancías y la política del valor. En Appadurai, A. (Ed.). *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías* (pp. 17-87). México: Conaculta, Grijalbo.
- Aramoni Calderón, D. & Morquecho Escamilla, G. (1997). La otra mejilla... pero armada. El recurso de las armas en manos de los expulsados de San Juan Chamula. En *Anuario 1996 del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica* (pp. 553-611). Chiapas: UNICACH-CESMECA.
- Ariès, P. (1988 [1960]). *El niño y la vida familiar en el antiguo régimen*. Madrid: Taurus
- Arnold, D. & Espejo, E. (2013). *El textil tridimensional: la naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*. La Paz: ILCA.
- Arnold, D. & Espejo, E. (2019 [2010]). *Ciencia de las mujeres: Experiencias en la cadena textil desde los ayllus de Challapata*. La Paz: MUSEF, Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia
- Arnold, D., Espejo, E. & Maidana, F. L. (2013). *Tejiendo la vida: La colección textil de Museo Nacional de Etnografía y Folklore, según la cadena de producción*. La Paz: ILCA.
- Arroyo, S. R. (2004). Elogio del cuerpo. *Artes de México* (69), 8-17.
- Atl, Dr. (1922). *Las artes populares en México, Vol. I*. México: Secretaría de Industria y Comercio, Editorial Cultura.
- Ayús Reyes, R. (2005). *El habla en situación: conversaciones y pasiones. La vida social en un mercado*. México: ECOSUR, UJAT, UAM, FONCA.
- Ayús Reyes, R. & Eroza Solana, E. (2007). El cuerpo y las ciencias sociales. *Revista pueblos y fronteras digital*, 2(4), 38-93. DOI: 10.22201/cimsur.18704115e.2007.4.217
- Bachelard, G. (2000 [1957]). *La poética del espacio*. Buenos Aires: FCE.
- Barrera Lagunas, J. L. (2022). El tlacuache y el coyote (náhuatl). *DILI México. Decenio Internacional de las Lenguas Indígenas*. Recuperado el 4 de noviembre de 2022, de <https://dili.inpi.gob.mx/el-tlacuache-y-el-coyote-nahuatl/>
- Barriga Puente, F. (2011). Presentación. En Cervantes, M. (coord.). *La escritura en los códices mexicanos* (pp. 2-5). México: Academia Mexicana de Ciencias Antropológicas, A. C.
- Bartolomé, E. (2017). *Ecos de selva y sueño*. México: 3 Abejas.
- Bartra, E. (1998). *Neozapatismo, arte popular y género: de humildes muñecas de trapo a zapatistas*. Trabajo presentado en XXI Congreso Internacional de LASA, Chicago.

- Bartra, E. (Comp.). (2004). *Creatividad invisible: mujeres y arte popular en América Latina y el Caribe*. México: UNAM.
- Basail Rodríguez, A. (2022, 9 de mayo). Fe. *Chiapas Paralelo*. <https://www.chiapasparalelo.com/opinion/2022/05/fe/?fbclid=IwAR2gB34GsmbPKCD0slc0BGnxTFEesYoHqeYxih60NDtl-HR7mE5Empgk49GY>
- Bastide, R. (2005 [1970]). Memoria colectiva y sociología del bricolage. En Giménez, G. *Teoría y análisis de la cultura, Volumen II* (pp. 131-157). México: Conaculta.
- Bautista, R. (2013). *Xojobal jalob te'. Telar luminario*. México: Conaculta, Pluralia.
- Baxandall, M. (1978). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bayly, C. A. (1991). Los orígenes de la swadeshi (industria doméstica): telas y sociedad hindú, 1700-1930. En Appadurai, A. (Ed.). *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías* (pp. 353-394). México: Conaculta, Grijalbo.
- Bayona Escat, E. (2013). Textiles para turistas: tejedoras y comerciantes en los Altos de Chiapas. *PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 11(2), 371-386.
- Benjamin, W. (1989 [1969]). *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Bernand, C. (2009). Los nuevos cuerpos mestizos de la América colonial. En Gutiérrez Estévez, M. & Pitarch, P. (Eds.). *Retóricas del cuerpo amerindio* (pp. 87-116). Madrid: Iberoamericana, Frankfurt: Vervuert.
- Berger, J. (1998 [1980]). *Mirar*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- BDMx. Biblioteca Digital Mexicana. (2010). *Bernardino de Sahagún, Códices matritenses de la Real Biblioteca (Madrid), II-3280*. Recuperado el 20 de noviembre 2020, de <http://bdmx.mx/documento/bernardino-sahagun-codices-matritenses>
- Boivin, M., Rosato, A. & Arribas, V. (2004). *Constructores de otredad. Una introducción a la Antropología Social y Cultural*. Buenos Aires: Antropofagia.
- Bonnemaison, J. (2000). *La géographie culturelle. Cours de l'université Paris IV - Sorbonne 1994-1997*. París: C.T.H.S.
- Bordelois, I. (2006). *Etimología de las pasiones*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Bourdieu, P. (1998 [1979]). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P. (2012 [1972]). *Bosquejo de una teoría de la práctica*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Bozzoli, B. (1983). Marxism, feminism and South African studies. *Journal of South African Studies*, 9(2), 139-171.
- Bruner, J. (1983). *Juego, pensamiento y lenguaje*. Conferencia presentada en la reunión anual de la Preschool Playgroups Association of Great Britain, Llandudno, Gales.
- Bustelo, E. (2005). Infancia en indefensión. *Salud Colectiva*, 1(3), 253-284.
- Butler, J. (2002 [1993]). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- Calmels, D. (2011). *Espacio habitado: en la vida cotidiana y la práctica profesional*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones.
- Cámara de Diputados, LXIV Legislatura. (2021). La Cámara de Diputados reforma la Ley Federal del Derecho de Autor. *Boletines*, (6251). Recuperado el 15 de mayo de 2021, de <http://www5.diputados.gob.mx/index.php/esl/Comunicacion/Boletines/2021/Abril/07/6251-Aprueban-por-unanimidad-reconocer-las-obras-de-pueblos-y-comunidades-Indigenas-como-objeto-de-proteccion>

- Carrasco, S. (2009). De los cosmogramas sagrados y los muy antiguos pueblos de Chiapas. En Morris, W. *Diseño e iconografía, Chiapas. Geometrías de la imaginación* (pp. 13-14). México: Conaculta, Coneculta.
- Carvajal, D. (2012). *La investigación cualitativa frente al uso de software para análisis cualitativo: perspectivas, cambios metodológicos y retos*. Ponencia presentada en III Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales (ELMeCS). Manizalez, Colombia.
- Castellón Bermúdez, A. M. (2017). La vida de los llanqay wawas: El movimiento de los niños trabajadores de Bolivia. En Sánchez Martínez, J. S. (et al). *Décimo séptimo certamen de ensayo político* (pp. 147-173). Nuevo León: Comisión Estatal Electoral Nuevo León.
- CEIEG. Comité Estatal de Información Estadística y Geográfica de Chiapas. (2012). *Regiones socioeconómicas*. Recuperado el 19 de noviembre de 2019, de https://www.ceieg.chiapas.gob.mx/home/wp-content/uploads/downloads/productosdgei/CIGECH/CIGECH_REGIONES.pdf
- CEME. Centro de Estudios Miguel Enríquez. (2005). Femicidios en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas. Estudio sobre la violencia a las mujeres en San Cristóbal de Las Casas. *Archivo Chile*. http://www.archivochile.com/Mov_sociales/mov_mujeres/doc_muj_otros/MSdocmujotros0018.pdf
- Chartier, R. (2005). *El presente del pasado: escritura de la historia, historia de lo escrito*. México: Universidad Iberoamericana.
- Citro, S. (2010). La antropología del cuerpo y los cuerpos en-el-mundo. Indicios para una genealogía (in)disciplinar. En Citro, S. (Coord.). *Cuerpos plurales: antropología de y desde los cuerpos* (pp. 17-58). Buenos Aires: Biblos.
- CNDH. Comisión Nacional de Derechos Humanos. (2017). *Ley de los Derechos de Niñas, Niños y Adolescentes del Estado de Chiapas*. https://armonizacion.cndh.org.mx/Content/Files/LGBTTTI/NNA/6Ley_DNNA_Chis.pdf
- Colángelo, M. (2007, 20 de febrero). El procedimiento de la infancia. *Blog El Procedimiento de la Infancia*. <http://elprocedimientodelainfancia.blogspot.com/2007/02/el-procedimiento-de-la-infancia-en-la.html?view=classic>
- Collins. (2021). Embodiment. En *English Dictionary*. Recuperado el 26 de octubre 2021, de <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/embodiment>
- COLMEX. El Colegio de México. (2020). Costurar. En *Diccionario del Español de México*. Recuperado el 23 de noviembre 2020, de <https://dem.colmex.mx/ver/costurar>
- Comrie, B. (2001). Lenguaje. En Barfield, T. (Ed.). *Diccionario de antropología* (pp. 375-378). Madrid: Bellaterra.
- CONEVAL. Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social. (2008). *Medición de la pobreza. Glosario*. Recuperado el 1 de mayo de 2020, de <https://www.coneval.org.mx/Medicion/Paginas/Glosario.aspx>
- CONEVAL. (2021a). *Medición de la pobreza. Resultados de pobreza en México 2020 a nivel nacional y por entidades federativas*. Recuperado el 13 de octubre de 2021, de https://www.coneval.org.mx/Medicion/MP/Paginas/Pobreza_2020.aspx
- CONEVAL. (2021b). *Consideraciones de política para la atención al abandono escolar y rezago de los aprendizajes en el contexto de la pandemia por covid-19 y el regreso a clases en México*. México: CONEVAL.
- Corsten, M. (1999). The time of generations. *Time & Society*, 8(2-3), 249-272. <https://doi.org/10.1177/0961463X99008002003>
- Coy Carrera, L. & Rojas-Sepúlveda, C. (2020). ¡Un, dos, tres por los niños escondidos en el pasado! Hacia una bioarqueología de la infancia en Colombia. *Revista Colombiana de Antropología*, 56(1), 215-243. DOI: 10.22380/2539472X.1051
- Csordas, T. (1990). Embodiment as a paradigm for Anthropology. *Ethos*, 18(1), 5-47.

- Csordas, T. (2012, 1-3 de Agosto). *Something other than his own mass: corporality, animality, materiality* [Resumen de conferencia]. Primer Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas. Universidad Nacional de Rosario, Argentina. *Kiné, revista de lo corporal* (103).
- Cuéllar Barandiarán, G. J. (2010). Cuerpo y corporeidad. Fundamentos para un pensamiento indígena contemporáneo. *Identidades*, 1(1), 31-61.
- Cussiánovich, A. (2008). Notas para un ensayo sobre los aportes del MANTHOC en treinta años de vida al pensamiento social sobre infancia. *Revista Internacional NATs*, 12(16), 21-35.
- DataMéxico. (2021). *Chiapas*. <https://datamexico.org/es/profile/geo/chiapas-cs>
- De Burgos Henríquez, H. (2010). Racismo, símbolos de la belleza, autoestima y salud mental en El Salvador. *Identidades*, 1(1), 8-30.
- De Certeau, M. (2000 [1990]). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, ITESO.
- De Certeau, M. & Vigarello, G. (1997). Historias de cuerpos: entrevista a Michel de Certeau. *Historia y Grafía*, 9(5), 11-18.
- De León Pasquel, M. de L. (1988). El cuerpo como centro de referencia: semántica y uso de algunos clasificadores de medida en tzotzil. *Anales de Antropología*, 25(1), 383-396. <https://doi.org/10.22201/ia.24486221e.1988.1.15828>
- De León Pasquel, M. de L. (2005). *La llegada del alma: lenguaje, infancia y socialización entre los mayas de Zinacantán*. México: CIESAS, INAH.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- DeMause, Ll. (1982). *Historia de la infancia*. Barcelona: Alianza
- De Orellana, M. (2004). Voces entretejidas. En *Artes de México. Revelaciones del arte popular mexicano* (pp. 196-211). México: Artes de México.
- De Orellana, M. (2020). Bestiario doblemente artesanal. *Artes de México* (133), 6-9.
- Díaz Barriga Cuevas, A. (2012). La representación social de la infancia mexicana a principios del siglo XVI. En Sosenski, S. & Jackson Albarrán, E. (Coords.). *Nuevas miradas a la historia de la infancia en América Latina: entre prácticas y representaciones* (pp. 23-62). México: UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas.
- Díaz-Polanco, H. (2008). *Elogio de la diversidad. Globalización, multiculturalismo y etnofagia*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Douglas, M. (1973 [1966]). *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Madrid: Siglo XXI.
- Duek, C. (2014). *Juegos, juguetes y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Durán, G., Bolaños, A., Miranda, J. & Zenón, A. (2000). *Flora nectarífera y polinífera en el estado de Chiapas*. México: SAGAR.
- ECOSUR. El Colegio de la Frontera Sur. (2018). Miel de tahonal. En *Mieles Mesoamericanas*. Recuperado el 31 de octubre de 2022, de <https://www.ecosur.mx/mieles/miel-de-tahonal/>
- Echeverría, B. (1996). El éthos barroco y la estetización de la vida cotidiana. *Escritos* (13-14), 161-188.
- EQUIDE. Instituto de Investigaciones para el Desarrollo con Equidad. (2021). *ENCOVID-19. Siguiendo los efectos de la COVID-19 en el bienestar de los hogares mexicanos. Resultados a octubre de 2021*. Universidad Iberoamericana-EQUIDE, UNICEF, PUED-UNAM, ProDEq.
- Esteban, M. L. (2013). *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Barcelona: Bellaterra.

- Farias Muñoz, S. & Del Carpio Ovando, P. (2017). Re-pensando a las artesanías y a la niñez trabajadora. *Jóvenes en la ciencia. Revista de Divulgación Científica*, 3(2), 1440-1445.
- Fidan, H. (1 de enero de 2020). Artesano turco mantiene vivo el oficio de los amuletos de mal de ojo. *Agencia Anadolu*. <https://www.aa.com.tr/es/turqu%C3%ADa/artesano-turco-mantiene-vivo-el-oficio-de-los-amuletos-de-mal-de-ojo-/1697172>
- Finol, J. E. (2014). Antropo-semiótica y corpusfera: espacio, límites y fronteras del cuerpo. *Opción*, 30 (74), 154-171.
- Foucault, M. (2007). *Nacimiento de la biopolítica. Curso en el Collège de France (1978-1979)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- FONART. Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías. (2020). *Diagnóstico situacional del sector artesanal en México durante el período de la pandemia por el COVID-19*. Recuperado el 24 de noviembre de 2021, <https://www.gob.mx/fonart/documentos/diagnostico-situacional-del-sector-artesanal-en-mexico-durante-el-periodo-de-la-pandemia-por-el-covid19>
- Freitag, V. (2014) Entre arte y artesanía: elementos para pensar el oficio artesanal en la actualidad. *El Artista* (11), 129-143.
- Galeano, E. (2001). *Tejidos. Antología*. Barcelona: Octaedro.
- Gallo, L. E. (2014). Expresiones de lo sensible: lecturas en clave pedagógica. *Educação e Pesquisa*, 40(1), 197-214.
- García Canclini, N. (1977). *Arte popular y sociedad en América Latina*. México: Grijalbo.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- García Canclini, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.
- García Selgas, F. J. (1995). Análisis del sentido de la acción: el trasfondo de la intencionalidad. En Delgado, J. & Gutiérrez, J. (coords.). *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales* (pp. 493-527). Madrid: Síntesis.
- Garza Caligaris, A. M. (2013). Crianzas y trabajo doméstico infantil en un documento judicial del siglo XIX (comentarios al expediente I-399, 1850 “La criada de Manuel Pérez niega deuda”). *EntreDiversidades. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, (1), 171-186.
- Gaytán Sánchez, P. (2011). La contribución del estudio del cuerpo y las emociones a las teorías sociológicas de la acción (vs. los estudios culturales). *Sociológica*, 25(72), 139-165.
- Geertz, C. (2003 [1973]). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Gellner, E. (1997). *Antropología y política. Revoluciones en el bosquecillo sagrado*. Barcelona: Gedisa
- Gil-Corredor, C.A. (2017). Proceder artístico agenciado por mujeres: las tejedoras mayas en los Altos de Chiapas. *LiminaR. Estudios sociales y humanísticos*, 15(2), 60-68.
- Gómez Jiménez, A. (2009). Las crianzas en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas. En Freyermuth-Enciso, G. & Meneses Navarro, S. (Coords.). *De crianzas, jaibas e infecciones. Indígenas del sureste en la migración* (pp. 143-167). México: CIESAS.
- González Marín, I. G. (2018). Infancia indígena y vida cotidiana: un análisis de la niñez en San Juan Chamula, Chiapas. En Ramos Maza, T. (Coord.). *Ruralidades, cultura laboral y feminismos en el sureste de México* (pp. 37-72). Chiapas: UNICACH.
- González-Meneses, C. (2006). Forma y materia. En Matia Martín, P. et al. *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico* (pp. 37-66). Madrid: Akal.
- González Pérez, D. (2017). Mujeres tejedoras, diosas guerreras. Mitos de la tradición textil de comunidades zapotecas de la Sierra Sur de Oaxaca. *Desacatos*, (54), 138-157.
- González Villareal, A. (2014). Palimpsesto: el huipil restaurado atribuido a la Malinche. En Román Torres, R. & García-Alonso, L. *Conservación de arte plumario* (pp. 9-31). México: ENCRYM-INAH.

- Greenfield, P. (2004). *Tejedoras: generaciones reunidas. Evolución de la creatividad entre los mayas de Chiapas*. Chiapas: Sna Jtz'ibajom, CIESAS, Editorial Fray Bartolomé, Universidad Católica de Chile.
- Griswold, W. (1987). A methodological framework for the Sociology of Culture. *Sociological Methodology*, 17, 1-35.
- Gudynas, E. (2013). Conflictos y extractivismos: conceptos, contenidos y dinámicas. *Decursos*, 15(27-28), 79-116.
- Guichard Romero, L. A. (2016). *Caballo verde para la poesía de peluche*. Tuxtla Gutiérrez: CONECULTA.
- Halbawchs, M. (2004 [1968]). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Halbmayer, E. (2018). Fabricando el mundo. Objetos íntimos y la agentividad de los diseños entre los yukpa. En Kraus, M., Halbmayer, E. & Kummels, I. (Eds.). *Objetos como testigos del contacto cultural. Perspectivas interculturales de la historia y del presente de las poblaciones indígenas del alto río Negro (Brasil/ Colombia)* (pp. 319-338). Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut, Preußischer Kulturbesitz.
- Hall, S. (1984). Notas sobre la desconstrucción de “lo popular”. En Samuel, R. (ed.). *Historia popular y teoría socialista* (pp. 93-112). Barcelona: Crítica
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Hendon, J. A. (2011). La evaluación social de las mujeres en la sociedad azteca y maya prehispánica: prestigio, poder político y producción. En Rodríguez-Shadow, M & López Hernández, M. (Eds.). *Las mujeres mayas en la antigüedad* (pp. 139-157). México: Centro de Estudios de Antropología de la Mujer.
- Heller, A. (1987). *Sociología de la vida cotidiana*. Barcelona: Península.
- Hernández, C. G. (2020, 7 de junio). La narrativa de la “nueva normalidad”. *Radio Zapatista*. <https://radiozapatista.org/?p=34811#more-34811>
- Hoffmann, B. (2018). Lo propio y lo otro: culturas materiales desde múltiples perspectivas. En Kraus, M., Halbmayer, E. & Kummels, I. (Eds.). *Objetos como testigos del contacto cultural. Perspectivas interculturales de la historia y del presente de las poblaciones indígenas del alto río Negro (Brasil/ Colombia)* (pp. 339-360). Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut, Preußischer Kulturbesitz.
- Huizinga, J. (2007 [1954]). *Homo ludens*. Madrid: Alianza Editorial, Emecé Editores.
- Ilias, M. y Akter, R. (2017). Social history of childhood and children: a note on the cultural and historical differences in childcare. *IOSR Journal Of Humanities And Social Science (IOSR-JHSS)*, 22(7), 54-59.
- INEGI. Instituto Nacional de Estadística y Geografía. (2015). *Módulo de Trabajo Infantil (MTI) 2015*. [Base de datos] <https://www.inegi.org.mx/programas/mti/2015/>
- INEGI. (2017). *Módulo de Trabajo Infantil (MTI) 2017*. [Base de datos] <https://www.inegi.org.mx/programas/mti/2017/>
- INEGI. (2020a). *Encuesta Nacional de Trabajo Infantil (ENTI) 2019*. [Base de datos] <https://www.inegi.org.mx/programas/enti/2019/default.html>
- INEGI. (2020b). *Censo Económico 2019*. [Base de datos] <https://www.inegi.org.mx/programas/ce/2019/>
- INEGI. (2020c). *Sistema Nacional de Clasificación de Ocupaciones 2019: SINCO*. https://www.inegi.org.mx/contenido/productos/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/nueva_estruc/702825198411.pdf
- INEGI. (2020d). *Encuesta Nacional de la Dinámica Demográfica (ENADID) 2018*. [Base de datos] <https://www.inegi.org.mx/programas/enadid/2018/>
- INEGI. (2020e). *Cuenta Satélite de la Cultura de México 2020*. [Base de datos] <https://www.inegi.org.mx/temas/cultura/>
- INEGI. (2021a). *Presentación de resultados. Estados Unidos Mexicanos. Censo de Población y Vivienda 2020*. https://www.issea.gob.mx/Docs/Censo%20INEGI%202021/Censo2020_Principales_resultados_EUM.pdf

- INEGI. (2021b). *Sistema para la Consulta de Información Censal (SCINCE) 2020*. [Base de datos] <https://gaia.inegi.org.mx/scince2020/>
- INEGI. (2021c). *Directorio Estadístico Nacional de Unidades Económicas (DENUE) 2003-2020*. [Base de datos] <https://www.inegi.org.mx/app/descarga/?ti=6>
- INEGI. (2021d). *Características educativas de la población. Tasa de abandono escolar por entidad federativa 2000-2021* [Tabulados] <https://www.inegi.org.mx/app/tabulados/interactivos/?pxq=9171df60-8e9e-4417-932e-9b80593216ee&idrt=15&opc=t>
- Ingold, T. (2000). *The Perception of the Environment: Essays on livelihood, dwelling and skill*. Londres: Routledge.
- Ingold, T. (2010). The textility of making. *Cambridge Journal of Economics*, 34(1), 91-102. doi:10.1093/cje/bep042
- Ingold, T. (2018). *La vida de las líneas*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.
- INPI-INALI. Instituto Nacional de Pueblos Indígenas. Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (2020). *Atlas de los pueblos indígenas de México*. <http://atlas.inpi.gob.mx/>
- James, A. (2000). Embodied being(s): understanding the self and the body in childhood. En Prout, A. (Ed.) *The body, childhood and society* (pp. 19-37). Londres: Palgrave Macmillan.
- Jenks, C. (1989). Social theorizing and the child: constraints and possibilities. En Doxiadis S. (Ed.) *Early influences shaping the individual* (pp. 93-102). Nueva York: Plenum.
- Kandinsky, V. (1995 [1952]). *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Colombia: Quinto Centenario.
- Kapferer, B. (2001). Agricultura. En Barfield, T. (Ed.). *Diccionario de antropología* (pp. 30-33). Madrid: Bellaterra.
- Kolpakova, A. (2008). El símbolo del rombo en los bordados de los mayas de Chiapas. En Sheseña, A., Pincemin, S. & Del Carpio, C. (Coords.). *Estudios del patrimonio cultural de Chiapas* (pp. 279-293). Chiapas: UNICACH.
- Kolpakova, A. (2018). *Diseños mágicos: Análisis de los diseños con rombos en los huipiles mayas de Chiapas*. Chiapas: Coneculta.
- Korsback, L. (1987). El desarrollo del sistema de cargos de San Juan Chamula: el modelo teórico de Gonzalo Aguirre Beltrán y los datos empíricos. *Anales de Antropología*, 24(1), 215-242. <http://dx.doi.org/10.22201/ia.24486221e.1987.1.10005>
- Kropotkin, P. (2020 [1920]). *El apoyo mutuo: un factor de evolución*. La Rioja: Pepitas de Calabaza.
- Latour, B. (2007). *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Le Breton, D. (2002). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- León-Portilla, M. (2004). En el mito y en la historia. De Tamoanchan a las siete ciudades. *Arqueología Mexicana* (67), 24-31.
- LFDA. Ley Federal del Derecho de Autor. (2020). Diario Oficial de la Federación. DOF 01-07-2020. Recuperado el 24 de mayo de 2021, de <https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/ref/lfda.htm>
- LFPPCPCIA. Ley Federal de Protección del Patrimonio Cultural de Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanas. Diario Oficial de la Federación. DOF 17-01-2022. Recuperado el 18 de enero de 2022, de <https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/ref/lfppcpcia.htm>
- LFT. Ley Federal del Trabajo. (2019). Diario Oficial de la Federación. DOF 02-07-2019. Recuperado el 30 de abril 2020, de <http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/ref/lft.htm>
- Liebel, M. (2003). *Infancia y trabajo*. Lima: Ifejant.
- Liebel, M. (2006). *Malabaristas del siglo XXI. Los niños y niñas trabajadores frente a la globalización*. Ifejant.

- Liebel, M. (2010). América Latina: La OIT y el misterio del “trabajo infantil indígena”. *Papeles de Sociedad*. 7 de mayo. Recuperado el 10 de enero 2020, de http://www.papelesdesociedad.info/?Al_querer_liberarla_de_toda
- Lira, A. & Muro, L. (1998). El siglo de la integración. En Cosío Villegas, D. (coord.). *Historia general de México, Vol. I* (pp. 371-469). México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos.
- López-Austin, A. (2004). La concepción del cuerpo en Mesoamérica. *Artes de México* (69), 18-39.
- López-Austin, A. (2013). La fauna maravillosa de Mesoamérica (una clasificación). En Millones, L. & López-Austin, A. (Eds.). *Fauna fantástica de Mesoamérica y los Andes*. (pp. 31-91). México: UNAM-Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- López-Levi, L., Valverde Valverde, C., & Figueroa Díaz, M. E. (Coords.) (2015). *Pueblos Mágicos: una visión interdisciplinaria. Vol. II*. México: UAM, UNAM.
- López Reyes, Y. (2018). El trabajo infantil: de la discusión teórica a la realidad etnográfica. Motivaciones de la infancia guatemalteca para trabajar en Tapachula, Chiapas. *EntreDiversidades. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 6(1), 137-165.
- Lorenzo Arribas, J. M. (2008). Tejido y texto: de la rueca al libro. *Rinconete. Centro Virtual Cervantes*. https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/octubre_08/08102008_01.htm
- Low, S. (2003). Embodied Space(s). Anthropological theories of body, space, and culture. *Space y Culture*, 6(1), 9-18. DOI: 10.1177/1206331202238959
- Lowenfeld, V. & Brittain, W. L. (1980). *Desarrollo de la capacidad creadora*. Buenos Aires: Kapelusz
- Loyzaaga, K. & Torres, E. (2011). Infancia y trabajo en la cosmovisión maya: una perspectiva tseltal-tsotsil. *Rayuela. Revista Iberoamericana sobre Niñez y Juventud en Lucha por sus Derechos*, 2(4), 81-88.
- Maier, M. S. & Dos Santos Afonso, M. (2007). *Química y color en los textiles*. Buenos Aires: UBA-Facultad de Ciencias Exactas y Naturales.
- Mandujano, I. (2023, 18 de abril). Ejecución de líder indígena desata pánico, bloqueos y balaceras en San Cristóbal de Las Casas (Videos). *Proceso*. <https://www.proceso.com.mx/nacional/estados/2023/4/17/ejecucion-de-lider-indigena-desata-panico-bloqueos-balaceras-en-san-cristobal-de-las-casas-videos-305468.html>
- Mariscal, A. (2023, 19 de abril). Violencia impacta turismo en San Cristóbal de Las Casas; la ciudad intenta levantarse. *Aristegui Noticias*. <https://aristeguinoticias.com/1904/mexico/violencia-impacta-turismo-en-san-cristobal-de-las-casas-la-ciudad-intenta-levantarse/>
- Margulis, M. (1988). Reproducción de la unidad doméstica, fuerza de trabajo y relaciones de producción. En De Oliveira, O., Lehalleur, M. P. & Salles, V. (Eds.). *Grupos domésticos y reproducción cotidiana* (pp. 189–215). México: El Colegio de México. <https://doi.org/10.2307/j.ctv26d8f1.9>
- Margulis, M. (2009). *Sociología de la cultura: conceptos y problemas*. Buenos Aires: Biblos.
- Martín, B. (2018, 22 de marzo). Los juguetes invisibles de la prehistoria. *El País*. https://elpais.com/elpais/2018/03/19/ciencia/1521476157_846001.html
- Martín-Barbero, J. (1991 [1987]). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Martín-Barbero, J. (2002). Tecnicidades, identidades, alteridades: des-ubicaciones y opacidades de la comunicación en el nuevo siglo. *Diálogos de la Comunicación*, (64), 8-24.
- Martínez, A. (2016, 5 de diciembre). Campaña del DIF Municipal de San Cristóbal criminaliza trabajo infantil. *Revista Enbeduanna*. <https://www.revistaenbeduanna.com.mx/chiapas/campana-del-dif-municipal-de-san-cristobal-criminaliza-trabajo-infantil/>
- Martínez Barreiro, A. (2004). La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas. *Papers*, (73), 127-152.

- Martínez-Icó, M., Cetzal-Ix, W., Noguera-Savelli, E. & Hernández-Juárez, R. (2015). Flora vascular de la comunidad de Bazom, los Altos de Chiapas, México. *Botanical Sciences*, 93(1), 1-20. <https://doi.org/10.17129/botsci.136>
- Martínez Muñoz, M. (2008). Los movimientos de niños, niñas y adolescentes trabajadores. Una minoría activa por una vida digna. *Revista Internacional NATs*, 12(16), 83-87.
- Mastache, A. G. (1971). *Técnicas prehispánicas del tejido*. México: INAH.
- Mastache, A. G. (2014). Técnicas de tejido. Atlas de Textiles indígenas. *Arqueología Mexicana*, (55), 82-85.
- Mato, D. (2005). Interculturalidad, producción de conocimientos y prácticas socioeducativas. *Alceu*, 6(11), 120-138.
- Maturana, H. (1996). *El sentido de lo humano*. Chile: Dolmen.
- Mauss, M. (1979 [1950]). *Sociología y Antropología*. Madrid: Tecnos.
- Mayall, B. (2000). The sociology of childhood in relation to children's rights. *The International Journal of Children's Rights*, 8(3), 243-259. <https://doi.org/10.1163/15718180020494640>
- Melel Xojobal A.C. (2012). *Infancia trabajadora en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas. Transformaciones y perspectivas a 10 años (2000 - 2010)*. San Cristóbal de Las Casas, Chiapas: Melel Xojobal
- Melel Xojobal A.C. (2015). *Conteo de niñas y niños trabajadores y acompañantes. Comparativo 2012-2014*. San Cristóbal de Las Casas, Chiapas: Melel Xojobal
- Melel Xojobal A.C. (2019). *Informe anual 2019*. San Cristóbal de Las Casas, Chiapas: Melel Xojobal
- Melel Xojobal A.C. (2020). ¿Cómo se ha visto afectado tu trabajo por el coronavirus? [Archivo de video]. Recuperado el 12 de junio 2020, de <https://fb.watch/khr-hfsEHZ/>
- Merleau-Ponty, M. (1993 [1945]). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- México Desconocido. (2018). *Pueblos Mágicos de Chiapas para viajar y descubrir*. 17 de junio. Recuperado el 18 de marzo 2020, de <https://www.mexicodesconocido.com.mx/pueblos-magicos-de-chiapas-para-viajar-y-descubrir.html>
- MOLACNATS. Movimiento Latinoamericano y del Caribe de Niñas, Niños y Adolescentes Trabajadores. (2016). *Portal de noticias LATINNATS*. Recuperado el 14 de junio de 2020, de <https://molacnats.com/>
- Monserrat, V. J. (2012). Los artrópodos en la mitología, la ciencia y el arte de Mesopotamia. *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa S.E.A.*, (51), 421-455.
- Montoliu Villar, M. (1984). La diosa lunar Ixchel sus características y funciones en la religión maya. *Anales de Antropología*, 21(1), 61-78.
- Morris, W. (2009). *Diseño e iconografía, Chiapas. Geometrías de la imaginación*. México: Conaculta, Conaculta.
- Morris, W. & Karasik, C. (2015). *Maya threads: a woven history of Chiapas*. Colorado: Thrums.
- Música para Despertar. (2014, 12 de noviembre). *Cosiendo hilos mentales a los 100 años* [video]. YouTube. https://youtu.be/JrI7avi_pVY
- Nájera Coronado, M. I. (2004). Del mito al ritual. *Revista Digital Universitaria*, 5(6), 2-18.
- Navarrete Linares, F. (1996). *La vida cotidiana en tiempos de los mayas*. México: Planeta.
- Navarrete Gómez, P. R. (2015). *Cuentos náhuatl de la Malintzin*. Puebla: SEMYCA.
- Negrín, M. E. (2007). Grandes esfuerzos de pequeñas figuras. Niños decimonónicos que trabajan. En Mariscal, B. & Miaja de la Peña, M. T. (Coords.), *Las dos orillas: actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Vol. I. (pp. 83-93). México: Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México.
- Noboa Viñán, P. (2003). *La matriz colonial, los movimientos sociales y los silencios de la modernidad* [Ensayo no publicado] Doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos de la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Quito, Ecuador.

- Noguera de Echeverri, A. P. & Giraldo, O. F. (2017). ¿Para qué poetas en tiempos de extractivismo ambiental? En Alimonda, H., Toro Pérez, C. & Martín, F. (Coords.), *Ecología política latinoamericana: pensamiento crítico, diferencia latinoamericana y rearticulación epistémica*. Vol. I. (pp. 69-93). Buenos Aires: CLACSO, México: UAM
- Novelo, V. (2002). Ser indio, artista y artesano en México. *Espiral*, 9(25), 165-178.
- Novelo, V. (2008). La fuerza de trabajo artesanal mexicana, protagonista ¿permanente? de la industria. *Alteridades*, 18(35), 117-126.
- Nussbaum, M. (2008). *Paisajes del pensamiento. La inteligencia de las emociones*. Barcelona: Paidós.
- Ojinaga Zapata, B. (2020). Los hilos de la memoria: tejiendo narrativas de los centros textiles en México y Perú. *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, (6), 42-61. <https://doi.org/10.25025/hart06.2020.04>
- OIT. Organización Internacional del Trabajo. (1973). *C138-Convenio sobre la edad mínima* (138). https://www.ilo.org/dyn/normlex/es/f?p=NORMLEXPUB:12100:0::NO::P12100_INSTRUMENT_ID:312283
- OIT-CEPAL. Organización Internacional del Trabajo-Comisión Económica para América Latina y el Caribe. (2018). *Modelo de identificación del riesgo de trabajo infantil: metodología para diseñar estrategias preventivas a nivel local*. Lima: OIT, CEPAL
- OIT-IPEC. Programa Internacional para la Erradicación del Trabajo Infantil. (2011). *Niños en trabajos peligrosos. Lo que sabemos, lo que debemos hacer*. Ginebra: OIT.
- OIT-IPEC. (2018). *Convenios de la OIT sobre trabajo infantil*. Recuperado el 24 de junio de 2021, de: <https://www.ilo.org/ipec/facts/ILOconventionsonchildlabour/lang--es/index.htm>
- Olivera Bustamante, M. & Fernández Poncela, A. M. (2015). San Cristóbal de Las Casas, Chiapas. Colonial e indígena? En López-Levi, L. et al. (Coords.), *Pueblos Mágicos: una visión interdisciplinaria*. Vol. II. (pp. 113-134). México: UAM, UNAM.
- OMT. Organización Mundial de Turismo. (2022, 26 de septiembre). *El turismo internacional se sitúa al 60% de los niveles anteriores a la pandemia en enero-julio de 2022*. Barómetro del Turismo Mundial. <https://www.unwto.org/es/taxonomy/term/347>
- ONU. Organización de las Naciones Unidas. (1948). *Declaración Universal de los Derechos Humanos*. <https://www.un.org/es/about-us/universal-declaration-of-human-rights>
- ONU. (2015). *Transformar nuestro mundo: la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible* (A/RES/70/1). Objetivos de Desarrollo Sostenible, Naciones Unidas. https://www.un.org/ga/search/view_doc.asp?symbol=A/RES/70/1yLang=S
- Osadía Informativa. (2014, septiembre). “México sin trabajo infantil”, proyecto nacional al que se une DIF Chiapas. <https://www.osadiainformativa.com/2014/09/mexico-sin-trabajo-infantil-proyecto.html>
- Ospina, G. (2002). Vitalismo y Cuerpo sin Órganos en Gilles Deleuze. *Cuadrante Phi* (22). Recuperado de <https://www.javeriana.edu.co/cuadrantephi/sumario/articulos22.htm>
- Page Pliego, J. (2014). La importancia del cuerpo en la noción de persona entre mayas actuales de Oxchuc, Chamula y Chenalhó, Chiapas. *Revista Pueblos y Fronteras digital*, 9(18), 35-48.
- Paniagua Mijangos, J. G. (2008). De los pueblos indios a la ficción antropológica: los sistemas de cargos en la etnografía de los Altos de Chiapas. Antecedentes, balance y perspectivas. *Revista Pueblos y Fronteras digital*, 3(5), 1-37.
- Paniagua Mijangos, J. G. (2022). Cambio y continuidad del espacio social barrial en San Cristóbal de Las Casas: del barrio como territorio al espacio imaginado. *EntreDiversidades*, 9(1), 6-45.
- Parsons, T. (1999 [1951]). *El sistema social*. Madrid: Alianza.

- Paz, O. (2004). La artesanía: entre el uso y la contemplación. En Artes de México. *Revelaciones del arte popular mexicano* (pp. 11-25). México: Artes de México
- Pera, C. (2012). *Desde el cuerpo. Ensayos sobre el cuerpo, la salud y la mirada médica*. México: Cal y Arena.
- Pérez-Bustos, T. (2019). ¿Puede el bordado (des)tejer la etnografía? *Disparidades*, 74(1), 1-7. <https://doi.org/10.3989/dra.2019.01.002.04>
- Pérez López, N. G. (2012). *Socialización y trabajo desde la perspectiva de li tsebetike xch'unk keremetike (niñas y niños) trabajadores*. [Tesis de Maestría, CIESAS]
- Pérez López, N. G., Núñez Patiño, K & Alba Villalobos, C. (2019). La llegada del “ch'ulel”. Etnografía sobre la niñez en el pueblo tsotsil de San Pedro Chenalhó, Chiapas. En Alba Villalobos, C., et al. (Coords.). *Infancias. Diversas voces y experiencias con la niñez* (pp. 73-87). Chiapas: UNACH.
- Pérez Montfort, R. (2015). Auge y crisis del nacionalismo cultural mexicano, 1930-1960. En Pérez Montfort, R. (Coord.). *México contemporáneo, 1808-2014. La cultura, Vol. IV* (pp. 153-207). México: El Colegio de México, Fundación Mapfre, Fondo de Cultura Económica.
- Pérez Roldán, G. & Valadez Azúa, R. (2009). Herramientas de hueso prehispánicas. *Cienciorama* (215). http://www.cienciorama.unam.mx/a/pdf/215_cienciorama.pdf
- Pérez Toledo, S. (1996). *Los hijos del trabajo: los artesanos de la ciudad de México, 1780-1853*. México: El Colegio de México, UAM
- Perezgrovas Garza, R. (2004 [1990]). *Los carneros de San Juan. Ovinocultura indígena en Los Altos de Chiapas*. Chiapas: UNACH-Instituto de Estudios Indígenas.
- Petit, M. (2015). *Leer el mundo. Experiencias actuales de transmisión cultural*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Pincemin, S., Ortiz, L., & Natarén, S. (2013). Textiles, colores y motivos en Chiapas. Del Usumacinta a Los Altos. En *Anuario 2013 del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica* (pp. 29-43). Chiapas: UNICACH-CESMECA.
- Pitarch Ramón, P. (1996). *Ch'ulel: una etnografía de las almas tzeltales*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Planella, J. (2006). *Cuerpo, cultura y educación*. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Porporato, F. (2017). *La infancia habita la filosofía*. En Ivulich, S. et al. *Filosofar con niños: reflexiones en torno a la práctica*. Argentina: UniRío.
- Prats, L. (2005). Concepto y gestión del patrimonio local. *Cuadernos de Antropología Social*, (21), 17-35.
- Prendergast, S. (2000). ‘To become dizzy in our turning’: girls, body-maps and gender as childhood ends. En Prout, A. (Ed.) *The body, childhood and society* (pp. 101-124). Londres: Palgrave Macmillan.
- Prout, A. (2000). Childhood bodies: construction, agency and hybridity. En Prout, A. (Ed.) *The body, childhood and society* (pp. 1-18). Londres: Palgrave Macmillan.
- Puga Salazar, E. M. (2011). Ix kab', la mujer y el simbolismo terrestre en el arte maya. En *Memorias XIX Encuentro Internacional: Los investigadores de la cultura maya 2010. Tomo I* (pp. 181-205). Campeche: Universidad Autónoma de Campeche.
- Quijano, A. (2007). Colonialidad del poder y clasificación social. En Castro-Gómez, S. y Grosfoguel, R. (Eds.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 93-126). Bogotá: Siglo del Hombre, Universidad Central, Pontificia Universidad Javeriana.
- Quijano, A. (2014). *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO.
- Qvortrup, J. (1989). On change of children and childhood. En Doxiadis S. (Ed.) *Early influences shaping the individual* (pp. 85-92). Nueva York: Plenum.
- RAE. Real Academia Española. (2021a). Hilvanar. En *Diccionario de la Real Academia Española*. Recuperado el 24 de septiembre 2021, de <https://dle.rae.es/hilvanar>

- RAE. Real Academia Española. (2021b). Texto. En *Diccionario de la Real Academia Española*. Recuperado el 4 de octubre 2021, de <https://dle.rae.es/texto>
- Ramírez, R. (2014a). El hilado y el tejido en la época prehispánica. *Arqueología Mexicana* (55), 68-69.
- Ramírez, R. (2014b). El telar. *Arqueología Mexicana*, (55), 80-81.
- Ramos Maza, T. (2005). Espacio textilero: encuentro de mujeres rurales y urbanas en una cultura laboral. En *Anuario 2004 del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica* (pp. 133-148). Chiapas: UNICACH-CESMECA.
- REDIM. Red por los Derechos de la Infancia en México. (2020). *Impacto de la pandemia de COVID-19 en los derechos de la infancia en México. Desafíos y oportunidades*. México: REDIM
- Restrepo, E. (2018). *Etnografía: alcances, técnicas y éticas*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Rincón, O. (2009). Estos/medios/apropiados: cuentos indígenas de la paciencia, la identidad y la política. *Folios* (21-22), 181-196.
- Rincón, O. (2018). La coolture: cultura en formato cool & pop. *Anfibia*. <https://www.revistaanfibia.com/la-coolture/>
- Rincón, O. (2019). Narrativas del entretenimiento expandido. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación* (140), 149-160.
- Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Robledo-Hernández, G. P. (2009). “Vivir en la ciudad...”. La migración rural urbana en el altiplano chiapaneco. En Freyermuth-Enciso, G. & Meneses Navarro, S. (Coords.). *De crianzas, jaibas e infecciones. Indígenas del sureste en la migración* (pp. 109-142). México: CIESAS
- Rodríguez Morales, Z. & Rodríguez Salazar, T. (Coords.). (2013). *Socialidades y afectos: vida cotidiana, nuevas tecnologías y producciones mediáticas*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Rodríguez Salazar, T. (2008). El valor de las emociones para el análisis cultural. *Papers*, (87), 145-159.
- Rodríguez-Shadow, M. J. (2016). *Las mujeres mayas de antaño*. México: CACCIANI.
- Roseberry, W. (2001). Campesinos. En Barfield, T. (Ed.). *Diccionario de antropología* (pp. 135-137). Madrid: Bellaterra.
- Ruiz de Haro, M. I. (2012). Orígenes, evolución y contextos de la tecnología textil: la producción del tejido en la Prehistoria y la Protohistoria. *Arqueología y Territorio*, (9), 133-145.
- Rus, J. (2012). *El ocaso de las fincas y la transformación de la sociedad indígena de Los Altos de Chiapas, 1974-2009*. Chiapas: UNICACH-CESMECA.
- Rus, D. & Rus, J. (2008). La migración de trabajadores indígenas de Los Altos de Chiapas a Estados Unidos, 2001-2005: el caso de San Juan Chamula. En Villafuerte Solís, D. & García Aguilar, M. del C. (Coords.). *Migraciones en el sur de México y Centroamérica* (pp.343-382). México: UNICACH, Miguel Ángel Porrúa, Cámara de Diputados LX Legislatura.
- Ruy Sánchez, A. (2004). Visión de la mano. En *Artes de México. Revelaciones del arte popular mexicano* (pp. 27-33). México: Artes de México
- Ryle, G. (2005 [1949]). *El concepto de lo mental*. Barcelona: Paidós.
- Sánchez Álvarez, M. (2000). *Los tzotziles-tzeltales y su relación con la fauna silvestre*. Tuxtla Gutiérrez: CONECULTA.
- Sautu, R., Boniolo, P., Dalle, P. & Elbert, R. (2005). *Manual de metodología: construcción del marco teórico, formulación de los objetivos y elección de la metodología*. Buenos Aires: CLACSO
- Sayer, C. (2004). Vidas hiladas en Teotitlán: entrevistas a Manuel Bazán Martínez, Isaac Vázquez García y Arnulfo Mendoza. En *Artes de México. Revelaciones del arte popular mexicano* (pp. 276-289). México: Artes de México

- Scott, J. (2001 [1992]). Experiencia. *La Ventana*, (13), 43-73.
- Secretaría de Turismo Chiapas. (2022, agosto). *Reporte estadístico de indicadores del sector turístico de Chiapas*. <http://www.turismochiapas.gob.mx/institucional/estadisticas/>
- Segato, R. (2006). En busca de un léxico para teorizar la experiencia territorial contemporánea. *Politika. Revista de Ciencias Sociales* (2), 129-148.
- Senado de la República, LXIV Legislatura. (2018). Iniciativa con proyecto de decreto que expide la Ley de Salvaguardia de los conocimientos, cultura e identidad de los pueblos y comunidades indígenas y afromexicanos. *Gaceta del Senado*, (86118). https://www.senado.gob.mx/64/gaceta_del_senado/documento/86118
- Sennett, R. (2009). *El artesano*. Barcelona: Anagrama.
- Shilling, C. (1993). *The body and social theory*. Londres: Sage.
- SIC México. Sistema de Información Cultural de México. (2009). *Panorámica de arte popular*. Recuperado el 8 de enero 2020, de https://sic.cultura.gob.mx/ficha.php?table=artepmexytable_id=2
- Simmel, G. (2002 [1917]). *Cuestiones fundamentales de sociología*. Barcelona: Gedisa.
- Silva, J., Barrientos, J. & Espinoza-Tapia, R. (2013). Un modelo metodológico para el estudio del cuerpo en investigaciones biográficas: los mapas corporales. *Alpha*, (37), 163-182.
- Solis Bautista, A. I. (2020). Reconfigurando las metodologías para el estudio de nuestros textiles: tejer y vestir el huipil en Villa Hidalgo Yalalag. *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, (7), 69-89. <https://doi.org/10.25025/hart07.2020.05>
- Sosenski, S. (2011). La protección contra la explotación laboral infantil en el México posrevolucionario. En REDIM. *Especios de la infancia. Pasado y presente de los derechos de niñas, niños y adolescentes en México* (pp. 9-20). México: REDIM.
- STPS. Secretaría del Trabajo y Previsión Social. (2014). *Distintivo México Sin Trabajo Infantil (MEXSTI): lineamientos*. <https://de.sre.gob.mx/capacidades/objetivos-de-desarrollo-sostenible/igualdad-de-g%C3%A9nero/secretaria-del-trabajo-y-prevision-social/distintivo-mexico-sin-trabajo-infantil-mexsti>
- Tercero, M. (2004). Cuatro hojalateros hablan: entrevistas a Arturo Sosa, María Luisa Vázquez de Sosa, Ramón Fosado y Víctor Hernández Leyva. En *Artes de México. Revelaciones del arte popular mexicano* (pp. 346-354). México: Artes de México
- Toledo, L. (2022, 3 de agosto). La “Zona Norte” de San Cristóbal debe desaparecer (de nuestro léxico). *Chiapas Paralelo*, <https://www.chiapasparalelo.com/opinion/2022/08/la-zona-norte-de-san-cristobal-debe-desaparecer-de-nuestro-lexico/>
- Tovar de Teresa, G. & Hernández, J. F. (1993). Juegos y juguetes en el Virreinato de la Nueva España En González, L., Matos, E., Tovar de Teresa, G., Armella, V., Hernández, J. & Del Río, M. *Juegos y juguetes mexicanos* (pp. 47-97). México: Dina, Fundación Cultural Cremiti.
- Thompson, E. P. (1981). *Miseria de la teoría*. Barcelona: Crítica
- Turismo Chiapas. (2019). San Cristóbal de Las Casas. Recuperado el 30 de abril 2020, de <http://www.turismochiapas.gob.mx/sectur/san-cristbal-de-las-casas->
- Turner, V. (1988 [1969]). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.
- Turok, M. (1976). Diseño y símbolo en el huipil ceremonial de Magdalenas, Chiapas. *Boletín del Departamento de Investigación de las Tradiciones Populares* (3), 123-136.
- Turok, M. (1988). *Cómo acercarse a la artesanía*. México: SEP, Gobierno de Querétaro, Plaza y Valdés.
- Turok, M. (2013). Análisis social de los artesanos y artesanas en Latinoamérica. *Revista de Artesanías de América* (73), 22-29.

- UNESCO. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (2003). *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. <https://ich.unesco.org/es/convenci%C3%B3n>
- UNESCO. (2020). *Las Listas del PCI y el Registro de Buenas Prácticas de Salvaguardia*. <https://ich.unesco.org/es/listas>
- UNICEF. Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia. Comité Español. (2006). *Convención sobre los Derechos del Niño. 20 de noviembre de 1989*. Recuperado el 9 de febrero 2018, de <http://www.un.org/es/events/childrenday/pdf/derechos.pdf>
- UNICEF. (2018). *Los derechos de la infancia y la adolescencia en México*. México: UNICEF.
- Varela, J. (1991). El cuerpo de la infancia. Elementos para una genealogía de la ortopedia pedagógica. En Almeida, J. et al. *Sociedad, cultura y educación* (pp. 229-247). Madrid: Centro de Investigación y Documentación Educativa-Universidad Complutense de Madrid.
- Vargas, R. (2017). *¿No has visto a mi hermano?* México: 3 Abejas.
- Veronelli, G. (2015). Sobre la colonialidad del lenguaje. *Universitas Humanística* (81), 33-58.
- Vencatachellum, I. (2016). La artesanía a través de las diferentes convenciones de la UNESCO. *Artesanías de América*, (75), 46-63.
- Vicente Miguel, I. (2009). Aproximación al léxico de los tejidos y la indumentaria en documentos notariales medievales. En Romero Aguilera, L. & Julià Luna, C. (Coords.). *Tendencias actuales en la investigación diacrónica de la lengua: actas del VIII Congreso Nacional de la Asociación de Jóvenes Investigadores de Historiografía e Historia de la Lengua Española*, (pp. 509-517). Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Villagrana Prieto, C. S. (2019). *Aproximación a las dinámicas sociales y de poder de un espacio patrimonializado. El caso de Santo Domingo, San Cristóbal de Las Casas*. [Tesis de Maestría, UNACH-IEI]
- Viqueira, J. P. (1995). Los Altos de Chiapas: una introducción general. En Viqueira, J. P. & Ruz, M. H. (Eds.). *Chiapas: los rumbos de otra historia* (pp. 219-236). México: UNAM, CIESAS, CEMCA, UdeG.
- Viqueira, J. P. (2002). *Encrucijadas chiapanecas: economía, religión e identidades*. México: El Colegio de México, Tusquets.
- Vomaro, P. (2020). *Situación de las infancias y las juventudes en América Latina actual: conflictos, paradojas y potencias*. Manuscrito no publicado. Seminario virtual CLACSO. Buenos Aires, Argentina
- Vygotsky, L. (1999 [1930]). *Imaginación y creación en la edad infantil*. La Habana: Ministerio de Educación, Pueblo y Educación.
- Vygotsky, L. (2006 [1965]). *Psicología del arte*. Barcelona: Paidós.
- Woodhead, M. (1998). *Children's perspectives on their working lives: a participatory study in Bangladesh, Ethiopia, The Philippines, Guatemala, El Salvador and Nicaragua*. Estocolmo: Radda Barnen.
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.

ANEXOS

ANEXO 1. GUÍA DE ENTREVISTA CON MAESTRAS ARTESANAS

1. ¿Cómo se inició en la elaboración de animalitos de lana?, ¿a qué edad comenzó a trabajar en estas artesanías?
2. ¿Quién le enseñó y cómo fue su aprendizaje?
3. ¿A qué edad considera que se debe aprender el oficio de la artesanía y por qué?
4. ¿Cuánto tiempo lleva viviendo en San Cristóbal?
5. ¿Cuántas horas del día dedica en la elaboración de una pieza?
6. ¿Quién o quiénes le ayudan en la elaboración de las artesanías?
7. ¿En qué se inspira para hacer los animalitos de lana?, ¿cómo decide qué colores usar y qué forma tendrá?
8. ¿De qué manera realiza la venta de sus artesanías?
9. ¿Para qué mercado están dirigidos sus productos, quiénes los compran?
10. Además de elaborar artesanías, ¿qué otras actividades realiza?
11. ¿De qué manera se vio afectada por la pandemia de covid-19?
12. ¿Cómo se siente elaborando estas artesanías?
13. ¿Considera que el trabajo que realiza es valorado?, ¿por qué?

ANEXO 2. LISTA DE ASISTENCIA AL TALLER DE LECTURA Y ARTE DEL MERCADO DE SANTO DOMINGO

ID	NOMBRE	EDAD	ASISTENCIA ESCOLAR
1	Jazmín L.	12	1
2	Fabrizio P.	9	1
3	Maximiliano L.	9	1
4	Edgar L.	10	1
5	Brayan L.	9	1
6	Oswaldo L.	12	1
7	Zabdi L.	9	1
8	Luna R.	6	1
9	Abigail L.	7	1
10	Marcos L.	8	1
11	Yaris L.	6	1
12	Jesús L.	5	1
13	Ámbar V.	6	1
14	Alexander P.	9	1
15	José L.	10	1
16	Víctor L.	8	1
17	Santiago G.	8	1
18	Saraí E.	11	1
19	Camila G.	6	1
20	Carla G.	4	1
21	Eric G.	9	1
22	Osmar L.	5	1
23	Naomi E.	8	1
24	Nataly A.	9	1
25	Camila A.	13	1
26	Danna S.	10	1
27	Dulce S.	8	1
28	Cristian G.	8	1
29	William L.	8	1
30	Judith S.	7	1
31	Alan S.	6	1
32	Edwin L.	9	1
33	Eric G.	10	1
34	Luis P.	6	1
35	Raymundo S.	6	1
36	Danna P.	8	1
37	Ámbar S.	7	1
38	Pilar P.	6	1
39	Kiria R.	4	0
40	Juan C.	10	1
41	Eric	6	1

42	Israel	10	0
43	Aaron P.	5	1
44	Luiz R.	8	1
45	Carlos P.	7	1
46	Iván L.	7	1
47	Liliana L.	7	0
48	Sara L.	4	0
49	Andrés S.	9	1
50	Yareli	3	0
51	Juan	ND	0
52	Naum L.	7	1
53	Carlos B.	4	1
54	Xian R.	9	1
55	Eric G.	6	1
56	Josué R.	5	1
57	Sara C.	6	1
58	Emili	6	1
59	Alex S.	7	1
60	Iñaki P.	9	1
61	Jimena G.	4	0
62	Britany P.	6	1
63	Melani L.	8	1
64	Paulina L.	4	1
65	Noemí	4	0
66	Lesli L.	6	1
67	Caleb D.	4	1
68	Saraí C.	8	1
69	Dayana	4	1
70	Aldair G.	9	1
71	Sebastián L.	6	1
72	Heidi L.	3	0
73	Arleth	6	1
74	Suri	5	1
75	César	8	0

1 = SÍ 0 = NO ND = SIN DATOS

Nota: Registros con fechas de 2, 3 y 4 de diciembre de 2020; 17, 18 y 19 de marzo de 2021; 14, 15 y 16 de julio de 2021; 12 y 13 de noviembre de 2021; 4 de febrero de 2022; 3, 4, 5, 11 y 12 de agosto de 2022.

ANEXO 3. INFORME DEL TALLER DE LECTURA Y ARTE DEL MERCADO DE SANTO DOMINGO

El propósito del taller consistió en brindarles a las niñas y los niños trabajadores y/o acompañantes del Mercado de la Caridad y Santo Domingo, un espacio donde pudieran participar y expresarse creativamente a través de las artes plásticas y diversos modos de narración, que facilitara su convivencia por medio de juegos y actividades grupales, y que propiciara el diálogo y la reflexión colectiva con el apoyo de material de lectura.

El taller se planeó para que participaran niñas y niños de nivel primaria, de manera general se realizaron actividades lúdicas y plásticas como dibujo, pintura y modelado de plastilina, y se emplearon recursos de narración oral, libros y audiovisuales. Inicialmente se les propuso a los niños y sus madres que el taller también fuera un apoyo para las tareas escolares, debido al cierre de las escuelas a causa de la pandemia por covid-19. Sin embargo, las niñas y los niños decidieron que en el taller no se hicieran tareas, pues estas las resolvían en casa o mientras cuidaban sus puestos, lo que realmente querían era dibujar, pintar, jugar con plastilina y leer cuentos. De hecho, como se podrá advertir, en algunas sesiones se procuró satisfacer las inquietudes que tenían, orientando las actividades y facilitándoles materiales para ello.

El kiosco del mercado de Santo Domingo se transformaba en un espacio lúdico-creativo durante 2 horas en las 17 sesiones que duró el taller, que se organizaron en 6 fases de diciembre de 2020 hasta agosto de 2022. El “espacio del taller” ha sido un lugar para lo imprevisto, para la fantasía, para el juego y el gozo, para darle cabida a la pluralidad de sentidos, para sensibilizar, para imaginar lo posible e incluso para cuestionar lo cotidiano; tal como la educadora de arte y narradora argentina Mirta Colángelo lo revela:

quizá el método para inducir experiencias para sensibilizar por el arte sea un despertar, un descubrimiento regulado por actividades y acciones cotidianas y vivenciales. Un aprendizaje de lo humano, de esa otra realidad posible, de la producción de humanidad con todos los conceptos y valores que ello implica (Colángelo, 2007).

El grupo que se fue conformando a lo largo de las sesiones es muy diverso. Por lo general, solían participar alrededor de 16 niñas y niños de entre 4 y 13 años, en algunas sesiones se llegaron a reunir hasta 20 participantes, sin embargo, por la contingencia se tuvieron que tomar medidas de sana distancia y se priorizó que el grupo no fuera de más de 16 participantes. En total se registraron a 75 niñas y niños que participaron en una o más actividades durante las seis fases

del taller. A solicitud del grupo, se ha dado continuidad al taller después del cierre en agosto de 2022. Se les propuso realizar más actividades durante las temporadas vacacionales de invierno y verano, por lo que en diciembre de 2022 también se llevaron a cabo algunas actividades y se tiene el compromiso de regresar en julio de 2023.

Con la información recuperada durante el taller se atiende a los cuatro objetivos planteados, principalmente al tercero y cuarto objetivos: “analizar las formas en que niñas y niños expresan su sensibilidad a través de artefactos textiles y otras formas de expresión artística” y “explicar la relevancia de las contribuciones que realizan niñas y niños a partir de su participación en prácticas textiles artesanales”. A continuación, se explica el propósito de cada fase y se detallan las actividades que se llevaron a cabo:

FASE 1

Se realizó del 2 al 4 de diciembre 2020, consistió en la fase exploratoria para empezar a conocerlos y entrar en confianza, conocer algo de su contexto familiar y los motivos por los que asisten al mercado, qué artesanías venden en sus puestos, indagar en sus rutinas y cómo se sentían a causa de la pandemia, para lo cual se elaboró un cuestionario de nueve preguntas que se fue aplicando en el transcurso de los tres días.¹⁸⁴

El taller se programó en horario de 14:30 a 17:30, se planeó para hacer actividades de lectura y dibujo la primera hora y la segunda hora dedicar el tiempo a las tareas escolares en las que requirieran apoyo; se especificó a los padres que sería un grupo reducido (máximo 12) para mantener la sana distancia y evitar contagios, también se les pidió portar cubrebocas durante el taller, quien no pudiera llevarlo se le obsequiaba y se les dio alcohol en gel para limpieza de manos. Contraté a María López Hernández para tener apoyo en el cuidado y atención del grupo. Mary, de cariño, es bilingüe (tsotsil-castellano) y se dedica al trabajo de cuidados; en algunas ocasiones me ayudó a traducirles a los niños cuando no eran claras las instrucciones o durante las actividades platicaba con ellos en su lengua materna. Se rentaron mesas y sillas para que pudieran realizar sus actividades y guardar la distancia. Se elaboró un registro de asistencia que incluía nombre, edad y grado escolar, además se elaboraron unas credenciales para que cada niña y niño escribiera su nombre y colocara su huella digital (en vez de usar una fotografía).

¹⁸⁴ Ver Cuestionario 1 en Anexo 4.

Desde el primer día me indicaron que no querían hacer tareas escolares en el taller “mejor dibujar”, el resto de los días sólo se realizaron las actividades planeadas que se extendieron porque deseaban hacer dibujos y figuras de origami para obsequiar a sus mamás y hermanos.

Día 1. Las actividades que se realizaron en la primera sesión: presentación de talleristas y asistentes mediante la dinámica del “tejido de red”¹⁸⁵, que se ocupó para dialogar sobre cómo se habían sentido durante la pandemia, cómo les había afectado, de qué manera habían podido resolver dificultades en su familia derivadas de la misma, qué había cambiado, cómo se imaginaban que sería su vida después de la pandemia. Después elaboraron dibujos acerca de algún tema abordado durante el tejido de red, se les proporcionaron hojas, plumones de colores y lápices. Mientras realizaban la actividad se les iba preguntando acerca de sus dibujos.

Día 2. Para la apertura de la sesión se leyó en voz alta el libro *Secreto de familia* de Isol (2003). Se hizo una lectura dialogada, ya que mientras se leía se iban comentando algunos aspectos del contexto familiar de los niños: ¿cómo es su familia?, ¿quiénes la integran?, ¿qué actividades hacen juntos? El propósito era conocer de qué forma se involucraban en las actividades familiares, incluidas las realizadas en el mercado de artesanías. Después elaboraron minilibros con sus historias familiares, los mini libros se realizaron con cartulinas y hojas de colores, se les proporcionaron plumones y lápices. Conforme hicieron la actividad se les preguntó acerca de las historias de sus minilibros.

Día 3. Para la apertura se leyó el libro *El increíble niño comelibros* de Oliver Jeffers (2006). Durante la lectura se fue comentando la lectura y se les motivó para que fueran imaginando lo que sucedería en la historia, ¿qué final tendría? Después elaboraron “comelibros” de origami (separadores de libros). Se les entregaron unos folders para que los decoraran y utilizaran como carpetas de trabajo. Al finalizar se les preguntó si les había gustado el taller y si les parecía bien que regresara en otra ocasión, todo el grupo estuvo de acuerdo y expresó que les habían gustado las actividades, al cierre para despedirnos les obsequié libros de la colección *A la orilla del viento* (FCE). Ellos me obsequiaron muchos dibujos, cartas y origamis.

¹⁸⁵ Esta dinámica se utiliza para el conocimiento y la cohesión grupal, los nodos de la red son los participantes quienes al mismo tiempo son sus articuladores. La red se teje utilizando un ovillo de lana mediante se dialoga sobre temas afines (Dinámicas Grupales, s/f).

Actividades realizadas durante la Fase 1



Fuente: Registro fotográfico días 2, 3 y 4 de diciembre de 2020. Elaboración propia.

FASE 2

Se efectuó del 17 al 19 de marzo de 2021. El proyecto que se planeó para esta segunda fase fue la realización de una animación *stop motion* con modelado de plastilina, esto por solicitud de los niños que deseaban hacer actividades con plastilina, pero orientándolos hacia una actividad concreta en la que pudieran desplegar sus habilidades narrativas y creativas. El tema fue libre y se repartieron durante los tres días las etapas básicas para lograr la animación: planeación de la historia, elaboración del guion gráfico, diseño de escenografía, modelado de los personajes en plastilina y captura de imágenes cuadro por cuadro. Del proceso de edición me hice responsable por completo, ya que por el poco tiempo con el que se contaba sería complicado enseñarles a los niños a usar programas de edición de audio y video.

Día 1. Se les explicó en qué consistía el proyecto de animación *stop motion* mostrándoles ejemplos de diferentes animaciones hechas con modelado de plastilina, y se les propuso el plan de trabajo para cada día hasta terminar con las capturas fotográficas en la última sesión. Les pareció bien la actividad, se mostraron emocionados por hacer su primera animación en video. Se organizaron en tres equipos de cuatro integrantes, con la finalidad de que cada equipo hiciera un proyecto distinto, para lo cual se les indico que acordaran el tema o la historia que quisieran contar. Posteriormente se les entregaron hojas, lápices y plumones de colores para que elaboraran

su guion gráfico y pudieran explicar qué historia narrarían. Las historias que decidieron contar son: Kong vs. Godzilla, la historia de unos animales que se encuentran en el bosque y tres cazadores querían cazarlos, y el cuidado del agua mostrando la formas en que se desperdicia en los hogares. Los equipos decidieron pintar sus escenografías ya que quedaba tiempo de la sesión, se les entregaron acuarelas y cartulinas; previamente les proporcioné unas bases de cartón que se utilizaron como dioramas, así podrían calcular el espacio donde se desplazarían sus personajes. Les gustó pintar con acuarelas y una vez terminada su escenografía, pidieron más hojas para dibujar y pintar.

Día 2. Consistió en modelar los personajes con plastilina. Durante la actividad mostraron entusiasmo y ese mismo día se hicieron las tomas fotográficas cuadro por cuadro. Antes se les explicó como haríamos las fotografías y se les dio la opción de grabar video incluyendo su narración, pero los tres equipos prefirieron tomar fotografías. Las fotografías se hicieron con un celular ocupando una base de fibracel, se le entregó una base a cada equipo para que después se las pudieran llevar e hicieran sus propias animaciones y videos cuando quisieran. Se les mostró como se debían hacer las tomas, cada equipo movió sus personajes conforme a la historia que habían planeado. Al cierre les expliqué que haría la edición de video en casa y que les enviaría sus animaciones por celular, como ya tenía registrados los números de sus mamás se los enviaría a ellas. Las animaciones se las envié 15 días después de haber terminado la actividad y más adelante se publicaron en el canal de YouTube *Talleres de Lectura y Arte*, que se creó exclusivamente para difundir las actividades realizadas por las niñas y los niños del taller. Los contenidos audiovisuales se pueden revisar en los siguientes enlaces:

Kong vs. Godzilla <https://youtu.be/xHjkKE7kajw>

Los 3 cazadores y los animales <https://youtu.be/jvZNLCDWicY>

No desperdiciar el agua <https://youtu.be/4E-w9g909eY>

Entre el segundo y tercer día, se aplicaron unos cuestionarios de seis preguntas con el propósito de indagar acerca de las actividades que realizan relacionadas con el arte, incluyendo su quehacer artesanal; se les preguntó cómo se sienten cuando realizan estas actividades, qué otras actividades artísticas les gustarían aprender, y qué valoración tiene respecto a la importancia de sus actividades: jugar, ir a la escuela, hacer arte o trabajar.¹⁸⁶

Día 3. Se les planteó que existía la posibilidad de organizar una pequeña biblioteca para que tuvieran acceso a libros en el mercado por medio de una colecta. Se les pidió que hicieran un cartel o carta para motivar a quienes fueran a donar libros. La mayoría de los niños hizo dibujos

¹⁸⁶ Ver Cuestionario 2 en Anexo 4.

y sólo una niña hizo una carta. Como quedaba bastante tiempo se dedicaron a hacer dibujos, figuras de origami y algunas niñas pidieron hojas para hacer minilibros y cartas. Al cierre se les entregaron libros de la colección *A la orilla del viento*.

Actividades realizadas durante la Fase 2



Fuente: Registro fotográfico días 17, 18 y 19 de marzo de 2021. Elaboración propia.

FASE 3

Se llevó a cabo del 14 al 16 de julio de 2021. En la tercera fase se hizo la entrega de los libros reunidos por medio de donación para organizar la biblioteca del taller. Entre todos acordamos un reglamento para el cuidado y préstamo de los libros, con el propósito de que se los pudieran llevar a domicilio y devolverlos en buen estado. Las actividades se orientaron hacia el juego con la figura del rombo y que diseñaran su propio diario para escribir y dibujar, ya que previamente me solicitaron una libreta similar a la que yo usaba para hacer anotaciones durante las sesiones. Se aplicó un cuestionario de cinco preguntas para indagar cómo organizan su tiempo entre escuela, casa y trabajo en el mercado, cuánto tiempo tienen asistiendo al mercado y quién les enseñó a elaborar artesanías.¹⁸⁷

Día 1. Para agradecer a los donadores de libros, se elaboró un tríptico en el que representaron su animal favorito empleando la figura del rombo y elaboraron una pintura de

¹⁸⁷ Ver Cuestionario 3 en Anexo 4.

tema libre para dar las gracias por los libros. Al final se reunieron todos los trípticos para armar un mural de agradecimiento.

Día 2. Elaboraron sus diarios con el proceso de empastado manual. Primero dibujaron sus guardas con marcadores, de tema libre; posteriormente se les enseñó a armar las pastas con cartoncillo y finalmente, decoraron y personalizaron sus libretas. Esta actividad la disfrutaron especialmente las niñas, quienes fueron muy detallistas en cada paso de la elaboración de libretas.

Día 3. Se realizó la entrega de los 80 libros que se lograron reunir, que incluían libros de cuentos, leyendas, juegos y adivinanzas, datos curiosos de animales y de ciencia. Se les pidió que decoraran unos cajones de madera donde se guardarían los libros, para poder transportarlos cuando se realizaran las actividades. Se les explicó como funcionaría el préstamo a domicilio por medio de tarjetas –como en una biblioteca–, y se elaboró un registro para el control del préstamo de libros. Además del reglamento interno para cuidar y proteger los libros. Ese día se llevaron 32 libros a casa, los cuentos clásicos fueron de los más solicitados junto con los libros que trataran de animales.

Actividades realizadas durante la Fase 3



Fuente: Registro fotográfico días 14, 15 y 16 de julio de 2021. Elaboración propia.

FASE 4

Se realizó el 12 y 13 de noviembre de 2021. Para esta etapa se les propuso el diseño de un personaje ficticio creado por ellos mismos a partir de la lectura *La artesana de las nubes* de Bianca Estela Sánchez (2014). Posteriormente moldearon su personaje con plastilina, lo que requirió interpretar datos bidimensionales (dibujo) y moldearlos tridimensionalmente (modelado). Finalmente construyeron un relato con su personaje. Durante la primera sesión se aplicó un cuestionario de cinco preguntas acerca de cómo se sienten al elaborar artesanías y qué actividad les gustaría hacer de grandes.¹⁸⁸

Día 1. Al inicio de la sesión se leyó el libro *La artesana de las nubes*, que a través de poemas relata la vida de la tejedora Carmela Caldo desde su infancia hasta su vejez, las manos de Carmela poseen la magia de tejer una infinidad de formas con las nubes. Después de leer y comentar el libro se les facilitaron diversos materiales: marcadores, pintura, plumas, recortes de papel, diamantina, etcétera, con la finalidad de que jugaran experimentando y combinando texturas para diseñar su personaje y crear un collage.

Día 2. Modelado de personaje y elaboración de cuentos. Algunos de los niños optaron por cambiar su personaje porque deseaban hacer algo diferente con la plastilina, otros continuaron con su propuesta y moldearon en plastilina el personaje que diseñaron el día anterior. Posteriormente se les proporcionaron unos cuadernillos para que escribieran e ilustraran sus relatos.

Actividades realizadas durante la Fase 4



Fuente: Registro fotográfico días 12 y 13 de noviembre de 2021. Elaboración propia.

¹⁸⁸ Ver Cuestionario 4 en Anexo 4.

FASE 5

Se realizó el 4 de febrero de 2022. Únicamente se les llevaron los libros de la biblioteca para préstamo, ya que durante la sesión de noviembre se les explicó que tardaría más tiempo en ir a visitarlos y hacer actividades. Se acordó que les llevara los libros para que tuvieran suficiente material de lectura en tanto nos volvíamos a encontrar. Además de los libros se aplicó un cuestionario de dos preguntas sobre el significado de “hacer arte” y “trabajar”, y cómo se sienten realizando cada una de estas actividades.¹⁸⁹

FASE 6

Consistió en el cierre del taller que se llevó a cabo los días 3, 4, 5, 11 y 12 de agosto de 2022. Para esta última etapa la maestra asistente María López Hernández no estuvo disponible, así que tuve el apoyo de Tania Solís Tapia para realizar las actividades y cuidar al grupo. Se elaboraron cuatro proyectos en concreto: mapas corporales o corpocartografías, composiciones con figuras geométricas, ilustrar los derechos de NNA y la narración digital de una leyenda. Se aplicó un cuestionario de cuatro preguntas para indagar sobre las diferencias y similitudes que niñas y niños consideran entre hacer arte y artesanías, de cuál es el proceso que siguen para elaborar una artesanía y si saben cómo aprendieron sus abuelos o padres su labor artesanal.¹⁹⁰

Día 1. Silva, Barrientos y Espinoza-Tapia (2013) proponen el método y la técnica del mapa corporal para representar gráficamente eventos autobiográficos en distintos niveles, por medio del trazado del cuerpo como un mapa en el que se sitúa la experiencia corporal. Los usos del mapa corporal o corpocartografía son diversos dependiendo de las necesidades y áreas del conocimiento: de uso terapéutico para el diagnóstico e intervención de la salud física y emocional, para el estudio del cuerpo desde su valor simbólico y de uso pedagógico para reivindicar la potencia del cuerpo como expresión. Esta técnica la he implementado con otros grupos de niñas y niños, haciendo adecuaciones conforme a la edad del grupo, para identificar aspectos relevantes de su vida personal como gustos, intereses y estados de ánimo.

La actividad del trazado de mapas corporales se dividió en dos partes: la primera consistió en que cada niña y niño iba tomando turnos para recostarse sobre papel Kraft mientras sus compañeros trazaban el contorno de su cuerpo con marcadores. En la segunda parte del ejercicio, una vez que se tenía trazada la silueta de cada niña y niños, se les pidió que dibujaran su cara representando su estado de ánimo: felices, tristes, enojados, etc. Al centro de la silueta

¹⁸⁹ Ver Cuestionario 5 en Anexo 4.

¹⁹⁰ Ver Cuestionario 6 en Anexo 4.

debían dibujar lo que más les gusta hacer. No todos los participantes terminaron la actividad, solamente dos niñas y dos niños de los catorce participantes completaron las dos partes del ejercicio, ya que algunos niños dibujaban garabatos encima de las siluetas de sus compañeros lo que provocó que se enfadaran o sintieran vergüenza. En estos casos tuve que llamarles la atención y suspender el ejercicio. Además, coincidió con la llegada del grupo de trabajo de la organización Melel Xojobal, quienes se encargan de recorrer todo el mercado para que las niñas y los niños participen en las actividades lúdicas que organizan de manera regular. A la llegada de Melel se retiraron cuatro niños. El resto del grupo se quedó dibujando y haciendo origamis.

Día 2. El proyecto del segundo día consistió en realizar composiciones a partir de dos figuras geométricas: el cuadrado y el rombo. Esta actividad tiene como referente la propuesta de material didáctico que se basa en la estética textil maya elaborada por Claudia Gil-Corredor (2020), quien propone emplear la geometría del rombo y la espiral para diseñar un videojuego en el que el niño manipule estas figuras geométricas y establezca relaciones numéricas que “se expanden y contraen de forma semejante a como ocurre con las espirales y rombos tejidos en las telas mayas” (Gil-Corredor, 2020, p. 275). En nuestro caso, dadas las condiciones en las que se desarrollaron las actividades del taller, se optó por proveerle al grupo cuadrados de papel —que al apoyarse sobre uno de sus ángulos se transforman en rombos— de diversos tamaños y colores, para que hicieran composiciones más o menos libres —al contar sólo con papel de colores, tijeras y pegamento—, organizando, seleccionando y manipulando las figuras conforme a su criterio y representar aquello que tuvieran interés. En este ejercicio se pudo constatar como algunas composiciones guardaban similitud con los patrones de diseño de los textiles que se venden en el mercado.

Día 3. Al inicio de la sesión, agrupados en ronda, les pregunté si sabían ¿cuáles eran los derechos de las niñas y de los niños? Cada uno fue levantando su mano para participar y decir un derecho. Posteriormente se leyó en voz alta el libro *Sueños de libertad en palabras e imágenes* (2015), que aborda los derechos humanos explicados para público infantil mediante las frases de Nadia Anjuman, Dalai Lama, Nelson Mandela y Harriet Tubman, entre otros. Al término de la lectura se les facilitaron pinturas acrílicas para que ilustraran sus derechos. Algunos tomaron ideas de las ilustraciones del libro, pero en general representaron el derecho que bajo su criterio consideraron el más importante.

Día 4. Se organizaron tres equipos para hacer la narración digital de una leyenda que conocieran o les hubiesen contado. Dos equipos escogieron la leyenda de *La llorona* y un equipo prefirió hacer el cuento de *Los tres cerditos y el lobo feroz*. Como ya conocían el procedimiento

para hacer la animación con plastilina, primero dibujaron su guion gráfico para organizar la secuencia de la historia y después pintaron su escenografía.

Día 5. Modelaron sus personajes y algunos elementos adicionales de la escenografía con plastilina, posteriormente se hizo la grabación del video. En esta ocasión se les pidió que fueran haciendo la narración de la leyenda o el cuento mientras desplazaban los personajes de plastilina en su escenario. Al finalizar la actividad se les obsequiaron libros para colorear. Con el cierre de la sesión se les preguntó si deseaban continuar con las actividades del taller, de común acuerdo se decidió que sí, por lo que se hizo el compromiso con el grupo de realizar actividades en los períodos vacacionales de invierno y verano.

Actividades realizadas durante la Fase 6



Fuente: Registro fotográfico días 3, 4, 5, 11 y 12 de agosto de 2022. Elaboración propia.

CATÁLOGO DE LA COLECCIÓN DE LIBROS DEL MERCADO DE SANTO DOMINGO,

CONTROL DE LECTURA Y REGISTRO FOTOGRÁFICO

Catálogo de libros

REGISTRO DE LIBROS DE LA
BIBLIOTECA DEL MERCADO DE SANTO DOMINGO

CLAVE	TÍTULO	AUTOR
→ BMST-001	El abuelo ya no duerme en el armario	Silvia Molina
BMST-002	Los ángeles de la guarda	Yessen Cisneros
BMST-003	Alonso y la laguna maravillosa	Andrino
BMST-004	Alicia en el país de las maravillas	Coler. Cuento ilustrado por...
→ BMST-005	Alicia en el país de las maravillas	Lewis Carroll
→ BMST-006	Ali Babá y los cuarenta ladrones	Emu Editores
→ BMST-007	Los cuentos de Manolito	Claudia Hernández
→ BMST-008	Aventuras de Elpidio Valdés	Juan Padrón
→ BMST-009	La verdadera historia de Panchito Carrancho	Néstor Montañez de...
→ BMST-010	La Bella durmiente y Pulgarcito	Servillero
BMST-011	La Bella Griselda	Isol
BMST-012	Bhikshavya. Experiencias de un intocable	Srivadya Natarajan
→ BMST-013	Buenas noches galacticos	Susan Ring
BMST-014	Los canciones del viento	Marta Teresita Terata
BMST-015	Cantos para un papito y una paloma	Excilia Saldana
→ BMST-016	Canta la fuente	Gilda Rincón
→ BMST-017	La casa imaginaria	Pilar Mateos
→ BMST-018	El corazon de un campesin	Grupo Narana
BMST-019	Como si fuera un juguete	Jorge Luján
BMST-020	Conejitos para una niña pequeña	Mark Twain
BMST-021	La ciudad de los niños	Marcel Schwab
BMST-022	La ciudad de los niños	Marcel Schwab
BMST-023	Cuando los gigantes aman y otros cuentos	Falke Tepfkluff
→ BMST-024	Cuando las palmeras se acan negras	Fabio Morabito
→ BMST-025	El cuento de centavos	Silver Dolphin
BMST-026	Cuentos y más cuentos	Teresita Gómez
→ BMST-027	Los cuentos del gato encaramado?	Marcel Ayú
→ BMST-028	Cuentos de Corina	Alfonso Gómez
→ BMST-029	Cuentos que Booklope	Alberta Vázquez
→ BMST-030	Cuentos de la teta	Heracio Quiroga
→ BMST-031	Cuentos para suer	Alday García
BMST-032	Don Quijote de la Mancha	Miguel de Cervantes

Página 1

REGISTRO DE LIBROS DE LA
BIBLIOTECA DEL MERCADO DE SANTO DOMINGO

CLAVE	TÍTULO	AUTOR
BMST-033	Das viejas leyendas mexicanas	Ed. Gente Nueva
→ BMST-034	Emilio y el viaje sin tesoro	Carmina Lezama
BMST-035	¿En qué trabajan?	Ana María Sánchez
BMST-036	Este era un gato	Dora Alonso
→ BMST-037	¡Es una traviesa esa ropa!	Carmina Lezama
→ BMST-038	Los fabulosos de Esopo	Esopo
→ BMST-039	Fantomas encadenados	Helmut Bräuer
BMST-040	¡Gracias, señor viento!	Edvard Munch
BMST-041	Hachito para niños	Barbel Anaya
BMST-042	Hibakusha. Testimonio de Yasuaki Yamashita	Sergio Hernández
BMST-043	Hay un domingo... y mañana también	Laura Ruiz
→ BMST-044	Los aventuras de Huckleberry Finn	Mark Twain
BMST-045	El gallo de boda	Herminia Almaraz
→ BMST-046	La otra	Paul Jennings
BMST-047	El gato con botas	Excilia Saldana
→ BMST-048	Las galaxias secretas	Juan Villero
BMST-049	La Florida	Homero
→ BMST-050	Infinitos	Adolfo Cordeiro
→ BMST-051	La isla del Tesoro	Robert Louis Stevenson
→ BMST-052	Sirena atlántica	Megumi Lucena
→ BMST-053	¡Segamos a leer!	Alicia Montenegro
BMST-054	¿Qué en el país de las frutas?	Excilia Saldana
BMST-055	Liliana la hija urbana	Carmina Lezama
→ BMST-056	Lobo	Olivier Douzet
→ BMST-057	El lobo y el cordero	Michael Eschbacher
→ BMST-058	El mago de Oz	Edith Wharton
→ BMST-059	El mago de Oz	Frank Baum
→ BMST-060	Martin y la Luna	Sebastian Meschenmoser
→ BMST-061	Mercedita	Planet Junior
→ BMST-062	Mi vida en la feria	Sirena Gómez
→ BMST-063	Las mariposas Nubia y Diana	David Charvát
→ BMST-064	Nice: Fábulas, canciones, etc.	

Página 2

REGISTRO DE LIBROS DE LA
BIBLIOTECA DEL MERCADO DE SANTO DOMINGO

CLAVE	TÍTULO	AUTOR
→ BMST-065	Un concierto muy especial	Great Moments
→ BMST-066	Una vez en la culla	Lidia Merino
→ BMST-067	Tesoro de cuentos	Silver Dolphin
BMST-068	Plo pio plo	Dulce María Borrero
→ BMST-069	El príncipe y el mendigo	Mark Twain
→ BMST-070	Panchito	Carla Collodi
BMST-071	Pequeña solera Panchito Gris	Ana María Rando
→ BMST-072	¿Por qué la gaceta tiene el cuello torcido?	Leyenda atlántica
→ BMST-073	Una aventura australiana	Susan Ring
BMST-074	El ratón azul	Reinaldo Lemos
BMST-075	Los colores de Elmer	David McKee
BMST-076	Asombrosos preguntas y respuestas. Animales	Om Books International
BMST-077	Piratas famosos	Ellen Skoll Watson
BMST-078	Fama y el silencio	Laura Escudero
BMST-079	El misterio del teatro. Club de los señores de teatro	Graciela Pagán
BMST-080	El increíble niño camellos	Olivier Seiffers
BMST-081	Las cianes silvestres	Hans C. Andersen
BMST-082	Colores con brisa	Carlos Pellicer
BMST-083	Sequeras	Silvia Emilia Brea
BMST-084	La marca indeleble	Alicia Molina
BMST-085	Otro estante en "Cuerda floja"	Enri Vian Cedei
BMST-086	Mi gato sorpresa	Isol
BMST-087	¡No al ruido!	Seamus Williams
BMST-088	Una vez, un bosque	Monique Zepeda
BMST-089	La Odisea	Homero
BMST-090	Primer maestro Muffy y el motivo de la resaca de viento	Nivien French
BMST-091	Una flor para Monet	Carla Blanco
BMST-092	El túnel	Anthony Browne
BMST-093	Mujeres extraordinarias del mundo V.1. (Rojo)	Dream Art
BMST-094	Mujeres extraordinarias del mundo V.2. (Rojo)	Dream Art
BMST-095	Mujeres extraordinarias del mundo V.3. (Verde)	Dream Art
BMST-096	Mujeres extraordinarias del mundo V.4. (Verde)	Dream Art

Página 3

REGISTRO DE LIBROS DE LA
BIBLIOTECA DEL MERCADO DE SANTO DOMINGO

CLAVE	TÍTULO	AUTOR
BMST-097	Los colores de Elmer	David McKee
BMST-098	El siempre y otros visitas	Triunfo Arriaga
BMST-099	No me lo vas a creer	Alicia Molina
BMST-100	El viento y el mar	Ernest Hemingway
BMST-101	Anti-Españito. Guía para ser una antiprincesa	Madie Fink
BMST-102	El retorno del Sabberwacht	Oscar Graham
BMST-103	La Bella y la Bestia	Dizney
BMST-104	Ati al dragón de los estrellas	Elena Laguarda
BMST-105	Los tres cerditos	Silver Dolphin
BMST-106	¿Qué cerca vive una niña?	Ida Mlakar
BMST-107	Descubriendo el mundo mágico de Monet	Marie Jordan
BMST-108		
BMST-109		
BMST-110		
BMST-111		
BMST-112		
BMST-113		
BMST-114		
BMST-115		
BMST-116		
BMST-117		
BMST-118		
BMST-119		
BMST-120		
BMST-121		
BMST-122		
BMST-123		
BMST-124		
BMST-125		
BMST-126		
BMST-127		
BMST-128		

Página 4

Nota: Libros reunidos a partir de donaciones y por medio de compra directa a partir de junio de 2021.

Control de lectura

ID	NOMBRE	EDAD	LIBROS LEIDOS	LIBROS ENTREGADOS
1	Jazmín L.	12		
2	Fabrizio P.	9	3	2
3	Maximiliano L.	9	5	5
4	Edgar L.	10	1	
5	Brayan L.	9		
6	Oswaldo L.	12	1	1
7	Zabdi L.	9	2	
8	Luna R.	6	1	
9	Abigail L.	7	1	
10	Marcos L.	8	1	
11	Yaris L.	6		
12	Jesús L.	5		
13	Ámbar V.	6	1	
14	Alexander P.	9		
15	José L.	10		
16	Víctor L.	8		
17	Santiago G.	8		
18	Saraí E.	11	2	
19	Camila G.	6		
20	Carla G.	4		
21	Eric G.	9		
22	Osmar L.	5	1	
23	Naomi E.	8	4	
24	Nataly A.	9	5	2
25	Camila A.	13	3	
26	Danna S.	10	2	2
27	Dulce S.	8	2	2
28	Cristian G.	8	2	
29	William L.	8	1	
30	Judith S.	7	3	3
31	Alan S.	6	2	2
32	Edwin L.	9		
33	Eric G.	10	1	
34	Luis P.	6	1	
35	Raymundo S.	6		
36	Danna P.	8	2	
37	Ámbar S.	7		
38	Pilar P.	6	1	
39	Kiria R.	4	1	
40	Juan C.	10	2	
41	Eric	6		
42	Israel	10		
43	Aaron P.	5		
44	Luíz R.	8		
45	Carlos P.	7		
46	Iván L.	7		
47	Liliana L.	7		
48	Sara L.	4		
49	Andrés S.	9		
50	Yareli	3		
51	Juan	ND		
52	Naum L.	7		
53	Carlos B.	4		

54	Xian R.	9		
55	Eric G.	6		
56	Josué R.	5		
57	Sara C.	6		
58	Emili	6		
59	Alex S.	7		
60	Iñaki P.	9		
61	Jimena G.	4	1	
62	Britany P.	6	1	
63	Melani L.	8	1	
64	Paulina L.	4	1	
65	Noemí	4		
66	Lesli L.	6		
67	Caleb D.	4		
68	Saraí C.	8		
69	Dayana	4		
70	Aldair G.	9		
71	Sebastián L.	6		
72	Heidi L.	3		
73	Arleth	6		
74	Suri	5		
75	César	8	3	

Nota: Lista actualizada al 12 de agosto de 2022 con registros del 16 de julio de 2021, 13 de noviembre de 2021, 4 de febrero de 2022 y 5 de agosto de 2022.

Actividades de lectura



Fuente: Registro fotográfico del 16 de julio de 2021, 13 de noviembre de 2021, 4 de febrero de 2022 y 5 de agosto de 2022. Elaboración propia.

BIBLIOGRAFÍA DEL TALLER

- Anjuman, N. et al. (2015). *Sueños de libertad en palabras e imágenes*. México: SM Ediciones, Amnistía Internacional.
- Colángelo, M. (2007, 20 de febrero). El procedimiento de la infancia. *Blog El Procedimiento de la Infancia*. <http://elprocedimientodelainfancia.blogspot.com/2007/02/el-procedimiento-de-la-infancia-en-la.html?view=classic>
- Dinámicas Grupales. (s/f). Dinámica Tejiendo la Red. Dinámica de autoconocimiento y autoestima. Recuperado el 24 de noviembre de 2020 de <https://dinamicasgrupales.com.ar/dinamicas/autoconocimiento-y-autoestima/dinamica-tejiendo-la-red/>
- Gil-Corredor, C.A. (2020). Estética textil maya: investigación artística aplicada en un material didáctico para niños. *Index*, (10), 268-280. <https://doi.org/10.26807/cav.vi10.361>
- Isol (2003). *Secreto de familia*. México: FCE.
- Jeffers, O. (2006). *El increíble niño comelibros*. México: FCE.
- Sánchez, B. E. (2014). *La artesana de las nubes*. México: FCE.
- Silva, J., Barrientos, J. & Espinoza-Tapia, R. (2013). Un modelo metodológico para el estudio del cuerpo en investigaciones biográficas: los mapas corporales. *Alpha*, (37), 163-182.

ANEXO 4. CUESTIONARIOS APLICADOS DURANTE EL TALLER

Cuestionario 1

NOMBRE:

EDAD:

GRADO ESCOLAR:

1. Razón por la que asistes al Mercado de Santo Domingo
2. ¿Qué tipo de mercancía vende tu familia en el mercado?, ¿ellos la elaboran?
3. ¿Qué actividades realizas con tu familia en el mercado?
4. ¿Cómo te has sentido durante la pandemia?
5. ¿Cómo te ha afectado?, ¿algún familiar o tú han enfermado de coronavirus?
6. ¿Cómo han resuelto los problemas derivados de la pandemia en tu casa?
7. ¿Cómo te has sentido durante el taller?
8. ¿Qué actividades te han gustado y cuáles no?
9. ¿Qué actividades te gustaría realizar en otro taller?

Cuestionario 2

NOMBRE:

EDAD:

GRADO ESCOLAR:

1. ¿Cómo te acercas al arte? ¿Cuál(es) de estas actividades realizas pintura, dibujo, música, elaboras alguna artesanía, bordas o tejes... ?
2. ¿Cómo te sientes cuando realizas alguna actividad artística?
3. ¿Qué actividad artística te gustaría aprender? ¿Por qué?
4. De las artesanías que se venden en el mercado, ¿cuáles te gustan más y por qué?
5. ¿Para ti cuál sería el orden de estas cuatro actividades por su importancia? Donde 1 es la más importante y 4 la menos importante: JUEGO — ESCUELA — TRABAJO — ARTE

Cuestionario 3

NOMBRE:

EDAD:

GRADO ESCOLAR:

1. ¿Tienes hermanas o hermanos? Si tu respuesta es “SI”, ¿qué número de hermana/o eres?
2. ¿Cuánto tiempo tienes viniendo al mercado?
3. ¿Qué actividades realizas aquí?
4. Cuando vas a la escuela, ¿cómo organizas tus actividades?
5. Si elaboras artesanías, ¿quién te enseñó?

Cuestionario 4

NOMBRE:

EDAD:

GRADO ESCOLAR:

1. ¿Qué piensas de la historia “La Artesana de las Nubes”? Si tuvieras el poder de tejer las nubes, ¿qué creaciones harías, qué formas tendrían? ¿Te gustó el cuento?
2. Si elaboras alguna artesanía, ¿cómo te sientes al momento de elaborarla?. Cuando alguien compra alguna artesanía que tú has elaborado, ¿cómo te sientes?
3. ¿Cómo te imaginas cuando seas grande?, ¿qué te gustaría estar haciendo?, ¿dónde te gustaría estar?
4. ¿Te han gustado los libros de la biblioteca?, ¿te gustaría que continúe la biblioteca?, ¿qué libros te gustaría que hubiera en la biblioteca?
5. ¿Cómo te sientes con las actividades del taller?, ¿te gustaría que continúe?, ¿qué actividades te gustaría que se hicieran?

Cuestionario 5

NOMBRE:

EDAD:

GRADO ESCOLAR:

1. ¿Qué significa para ti «hacer arte»? ¿cómo te sientes cuando haces arte?
2. ¿Qué significa para ti «trabajar»? ¿cómo te sientes cuando trabajas?

Cuestionario 6

NOMBRE:

EDAD:

GRADO ESCOLAR:

1. Para ti “hacer artesanías” es similar a “hacer arte” o es diferente, ¿por qué?
2. Para ti, ¿cuáles son las diferencias y similitudes entre “hacer arte” y “trabajar”?
3. Cuando empiezas a elaborar una artesanía, ¿cómo te la imaginas?, ¿la elaboras por instrucción de alguien más o por el pedido de algún cliente?
4. ¿En tu familia te han platicado cómo aprendieron tus papás o tus abuelos a hacer artesanías?