MEMORIAS DISIDENTES

Revista de estudios críticos del patrimonio, archivos y memorias

V 3, N°5. Enero 2026 - ISSN: 3008-7716



Fotografía: Atilio Orellana – Diseño de tapa: Andrea Melenje Argote

Número 5: Artesanías: arte sensible desde los márgenes.



Facultad de
Ciencias Sociales

Principal Organismo Responsable de la Edición:

Instituto de Investigaciones Socioeconómicas (IISE), Facultad de Ciencias Sociales (FACSO), Universidad Nacional de San Juan

Dirección Av. Ignacio de la Roza 590 (oeste) | Complejo Universitario "Islas Malvinas" | Rivadavia, Provincia de San Juan, República Argentina. Código Postal: CP: J5402DCS
Teléfono: +54 264 4231949. Internos: 2031-2032. Correo electrónico: iise.sociales@unsj-cuim.edu.ar

EDITORES RESPONSABLES
Carina Jofré, Cristóbal Gnecco, Mario Rufer

SECRETARIA EJECUTIVA
Julieta Magallanes

ASISTENTE DE SECRETARÍA EJECUTIVA
Paulina Álvarez

CONSEJO EDITORIAL EJECUTIVO
Cristóbal Gnecco, Mario Rufer, Carina Jofré, Carolina Crespo, Mariela Rodríguez, Dante Ángelo, Patricia Ayala, Sofía Chacaltana

EQUIPO DE REDACCIÓN Y CORRECCIÓN DE ESTILO
Carina Jofré, Cristóbal Gnecco, Patricia Dreidemie, María Florencia Pessio, María Belén Guirado López, Marcia Vergara

CONSEJO DE DISEÑO ARTÍSTICO Y CREATIVO
Rafael Curtoni, Ivana Salemi

COORDINACIÓN DE DISEÑO GRÁFICO Y EDITORIAL
Colaboratorio de diseño para la innovación social, Andrea Melenje Argote, Universidad del Cauca

DISEÑO EDITORIAL
Victoria Benavidez, Yeri Benavente, Leslie Campo, Nick Riascos

DISEÑO DE TAPA
Andrea Melenje Argote

FOTOGRAFÍAS UTILIZADAS EN TAPA
Atilio Orellana

INDEXACIONES Y CATALOGACIÓN
Santiago Agustín Pereyra Nouveliere

OPEN JOURNAL SYSTEM
Con el Asesoramiento del Centro Argentino de Información Científica y Tecnológica dependiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

COMITÉ INTERNACIONAL DE ASESORES
Alejandro de Oto, Alejandro Haber, Claudia Zapata, Frida Gorbach, Gustavo Verdesio, Mariana Cabral, Marta Zambrano, Sandra Rozental, Olaf Kaltmeir, Valeria Añón, Wilhelm Londoño.

EVALUADORXS EN ESTE NÚMERO
Valeria Añón, Santiago Azatti, Graciela Elizabeth Bergallo, Vladimir Caraballo, Florencia Ciccone, María Gabriela Cisterna, Patricia Dreidemie, Ana Garduño, Alejandra Leal, Carla Loayza, Adriana Muñoz, Verónica Nercesian, Mónica Salas, Leticia Saldi, Ivana Salemi, Miguel Ángel Sosme, Celestina Stramigioli, Silvia Valiente, Matthew Vitz.

SITIO WEB, REDES SOCIALES Y CONTACTOS DE LA REVISTA
OJS Memorias Disidentes http://www.ojs.un1sj.edu.ar/
https://www.instagram.com/memodisidentes/
https://www.youtube.com/@RevistaMemoriasDisidentes
E-mail: memodisidente@gmail.com

APORTES, COLABORACIONES Y AVALES













MEMORIAS DISIDENTES
Revista de estudios críticos del patrimonio, archivos y memorias

DOSSIER
ARTESANÍAS: ARTE SENSIBLE DESDE LOS MÁRGENES

Dossier editado por
PATRICIA DREIDEMIE,
ROXANA AMARILLA e IVANA SALEMI



Memorias Disidentes. Vol. 3, Nº5
Enero, 2026. ISSN: 3008-7716

MEMORIAS DISIDENTES

SECCIÓN ACADÉMICA

INTRODUCCIÓN AL DOSSIER: ARTE SENSIBLE DESDE LOS MÁRGENES 9
Patricia Dreidemie

ENTRE BASTIDORES Y GENERACIONES: REDEFINIENDO EL BORDADO TINOGASTEÑO 19
María Martina Cassiau

LA SALVAGUARDIA DE LAS MATERIAS PRIMAS ARTESANALES EN EL CENTRO-SUR DE CHILE: UN ANÁLISIS ECOSISTÉMICO DE FACTORES AGRESORES Y PROTECTORES 31
Rodrigo Contreras Molina y Leslye Palacios Novoa

ARTE POPULAR MEXICANO. GENEALOGÍA DE UNA CATEGORÍA POLÍTICA 56
Maai Ortíz

IMPULSO E INTERRUPCIÓN EN LA PROMOCIÓN DE ARTESANÍAS WICHÍ DE MISIÓN NUEVA POMPEYA A PRINCIPIOS DE LOS ´70 83
Myriam Fernanda Perret, Ana Emilia Cao y Delia Patricia Calermo

MEMORIAS EN MOVIMIENTO. LA EXPERIENCIA DEL MUSEO MÓVIL DE LA RANDA. BIOGRAFÍAS, GENEALOGÍAS, ENTORNO Y CUERPOS EN RED 104
Lucila Galíndez y Alejandra Mizrahi

ARTÍCULOS LIBRES

PONIENDO A TRABAJAR EL ORO PRECOLOMBINO: EL CASO DE TOMÁS HERRÁN Y EL SMITHSONIAN EN LOS TEATROS DE LA CONSTRUCCIÓN DE NACIONES Y LA CULTURA GLOBAL 127
Les Field

RUINAS URBANAS COMO ARCHIVOS DE VIOLENCIAS. INFRAESTRUCTURA, DESAGÜE Y VIOLENCIAS TERRITORIALES EN EL VALLE DE MÉXICO 145
Ariana Mendoza-Fragoso

MEMORIAS, NARRATIVAS Y RE-EXISTENCIAS EN TIEMPOS DE DESAPARICIONES HUMANAS Y ECOSISTÉMICAS 167
Federico Vega y Mariana Moreno

SECCIÓN LENGUAJES INSTITUYENTES

ASAMBLEA MISMEAR. UNA POÉTICA DEL GIRO EXPANDIDO 195
Unión Textiles Semillas

RELATOS DE BARRO 203
Marcía Andrea Vergara y Oseas Joel Flores

MEMORIAS QUE TRAMAN 210
Gabriela Leonard

UNA OBRA DE ARTESANÍAS. EMANACIONES DESDE UN CONTEXTO DE ENCIERRO 217
Agustina Viazzi

CAMINOS MATERIALES 230
Gabriela Nirino

MATERIA VIBRANTE. MÁSCARAS CHANÉ Y TRAYECTORIAS DE LA MATERIA 243
Cecilia Benedetti

UNA MIRADA SOBRE "BARROCO AO PO'I" DE MÓNICA MILLÁN, EN W-GALERÍA CON CURADURÍA DE CARLA BARBERO 247
Mónica Millán, Bordadoras de Yataity (Leonora Concepción Borja, Yessica Beatriz Careaga Subeldia, Carmen Mabel Martínez, Mariela Raquel Portillo Mercado, María Cecilia Peralta López, Raquel Meaurio Denis, Nilsa Estela Cristaldo, Petrona Martínez, Eusebia Garcete y Toribia Goiris Yegros), Carla Barbero e Ivana Salemi

CRÓNICAS DEL RÍO. ARTESANÍA Y VIDA EN EL SALTO (LA RIOJA/ARGENTINA) 265
María Elida Maza

CON AROMA DE POLEO Y AMARILLOS DE JARILLA. HOMENAJE A LAS ARTESANAS Y ARTESANOS DE VALLE FÉRTIL (SAN JUAN, ARGENTINA) 278
Patricia Dreidemie y Rosa Ramona Herrera Burgoa

SECCIÓN RESEÑAS

FANTASMAS DE LA DICTADURA. UNA ETNOGRAFÍA SOBRE APARICIONES, ESPECTROS Y ALMAS EN PENA 297
Camila Arbuet Osuna

TEXTIL ANDINO EN ARGENTINA. MEMORIA KOLLA, COLECCIÓN STAUDE 302
Ana María Dupey

(DES) MEMORIAS DE LA DOCTA: PROCESOS CONTEMPORÁNEOS DE EMERGENCIA ÉTNICA EN CÓRDOBA 307
Laura Misetich Astrada y Magdalena Doyle

ARQUEOLOGÍA DEL SENTIR. EXPOSICIÓN EN BIENAL SUR, 2023. MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES FRANKLIN RAWSON, SAN JUAN, ARGENTINA 314
Roxana Amarilla



SECCIÓN

ACADÉMICA

* Foto de *Ivana Salemi*

INTRODUCCIÓN AL DOSSIER ARTESANÍAS: ARTE SENSIBLE DESDE LOS MÁRGENES

PATRICIA DREIDEMIE
Universidad Nacional de Río Negro (UNRN)
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
Asociación Civil Surcos Patagónicos
Argentina

Aceptado para publicación el 13 de diciembre de 2025

Hacer silencio y prestar atención

Con la certeza de que existe una diversidad de mundos que no llegamos a ver ni a escuchar ni a oler, y menos a comprender —porque todas las grillas categoriales que hemos heredado no alcanzan para nombrar y siempre de alguna manera traicionan la espiritualidad vinculante— nos convocamos a pensar sobre el arte de las manos: la labor cotidiana, resiliente y vivificante de los pueblos, que realizan hacedores y hacedoras individuales o colectivos con mucho aprendizaje in-*corporado* (Sennett, 2009) en linajes, mandatos, gestos, pasiones, rutinas y técnicas.

El saber hacer creativo, heredado o innovador, siempre rizomático del territorio, abre ante nosotros multiplicidad de preguntas y nos deja percibir —a través del aroma del poleo de una cesta bellamente trabajada— un insistente mensaje de esperanza en un tiempo brumoso de incertidumbre profunda, en un presente que algunxs intelectuales reconocen como un cambio de era[1].

En este contexto revuelto de crisis ecológica, política y social, ambiental, humana, no humana y más que humana (Segato, 2015; Svampa y Viale, 2020; Tsing, 2023), y ante

1 Rita Segato (2025), asumiendo un debate que sobrevuela el mundo intelectual alrededor del globo, propone "Gaza como epicentro de la historia contemporánea". En una conferencia reciente Segato expresó: "vivimos en el año 1DG: año uno después de Gaza, siendo Gaza una nueva crucifixión, sorprendentemente sucediendo en el mismo lugar geográfico que aquella otra crucifixión, ahora expuesta ante nuestros ojos..., lo que –creo– marca un tiempo de cambio de era histórica".

"la tragedia de los comunes"[2] (Ostrom, 2009; Strathern, 1992;) que nos atraviesa y nos señala como responsables, la labor silenciosa y muchas veces solitaria de artistas que asumen voces colectivas —mientras acarician la tierra o trenzan las fibras o pulen las piedras o ablandan los tientos o urden las lanas— se erige como un gesto afectivo y lleno de futuros posibles, un susurro aún provisorio y en progreso, que nos disponemos a escuchar. "Prestar atención" a los murmullos aprendidos, epistémicamente plurales y poco conocidos que de diferentes modos están ahí, estableciendo la morada y los cuidados —de uno mismo, de los otros, y del entorno— en las proximidades del misterio. "Educar la atención", en términos de Tim Ingold (2015), remontando la polisemia del verbo inglés *"to attend"*: estar atento a, prestar atención, percibir, atender, cuidar, esperar, dejarnos atrapar. Hacer silencio y disponernos a escuchar[3].

En un mundo herido y en duelo (Van Dooren, 2016) en que los seres humanos tenemos serias responsabilidades en la situación de precariedad en la que hemos colocado el futuro nuestro y de numerosas especies compañeras, el hacer artesanal atiende (escucha, co-responde y transmite) los susurros del entorno natural y social —de la biodiversidad y la diversidad sociocultural—, realizando un trabajo de hilvanado intergeneracional que nos obliga a (re)pensar el tiempo, el espacio, la trascendencia, la estética y la ética... toda (nuestra) existencia en múltiples escalas.

En el hacer artesanal hace eco un universo dinámico, compartido, lleno de holobiontes, simbiontes, tentáculos, compost-humidificaciones, interrelaciones, energías estelares e interespecíficas (vegetales, animales, fúngicas, moleculares) que sacude la racionalidad imaginada hasta ahora, y persiste. "Sin el hombre y la naturaleza, todas las criaturas pueden volver a la vida", expresa Anna Tsing (2023, p.10). Sin la arrogancia de una especie que se considera sobre otros, ajena y dueña de todo lo viviente, la naturaleza deja de ser distante —el mismo concepto cartesiano deja de tener sentido—. Sin la estética idealista occidental, las artesanías recuperan con todo derecho su aura y su latencia (Escobar, 2021): *se indisciplinan* del mercado, de los regímenes de representación estética hegemónicos, de las instituciones y nos seducen.

---

2 La noción "tragedia de los comunes" fue introducida por el biólogo Garrett Hardin en 1968 para expresar que "los bienes comunes -tierras, recursos marítimos o geológicos, aire puro, energía, agua, telecomunicaciones- se hallan condenados a una sobre-apropiación y depredación por parte de individuos racionales y auto-interesados" (Saidel, 2017:163). El concepto fue debatido y reformulado desde diversas disciplinas y orientaciones. Saidel (2017) recorre sus derroteros, señalando cómo el concepto ha traspasado la teoría formal para incorporar las relaciones de dominación que han hecho posible la privatización de los comunes, revisitando la noción de acumulación originaria.

3 En línea con la invitación de Segato a "tener el coraje de des-nombrar para percibir de nuevo" (2025), Vinciene Despret (2022) había introducido el concepto de Fonoceno (en tensión con los de Antropoceno, Capitaloceno, Chutluceno) para describir la era actual, convocando no sólo la perspectiva humana sino la de las otras especies. En un mundo compartido "escuchar con otros oídos", según la autora, puede favorecer una conexión más afectiva, encarnada y especulativa con el entorno.

Donna Haraway describe el trabajo artesanal como "una actividad sensible": ni secular ni religiosa, conectada con la espiritualidad. En el ensayo "Tejido navajo: actividad cosmológica, ritmo matemático, ovejas navajo-churro, *hóshó*" la autora expresa:

> Tejer no es secular ni religioso, es sensible. Performa y manifiesta las significativas conexiones vividas para sostener el parentesco, el comportamiento, la acción relacional –el hóshó– para humanos y no humanos. La configuración de mundos situada es continua, ni tradicional ni moderna. (2019, p.142)

En el mismo ensayo, Haraway enlaza el hacer artesanal con la noción de cosmopolítica —planteada originalmente por la antropóloga Isabelle Stengers[4]— para señalar la emergencia de tensiones y articulaciones socio-etno-culturales, políticas, ambientales y cosmológicas en la labor manual arraigada en territorios e historias particulares. El trabajo artesanal desde sus múltiples dimensiones prácticas —por los materiales que utiliza, las técnicas simples, el tiempo humano sin "la voracidad de lo descartable"— refugia claves que dan lugar a modos de estar particulares: a mundos diversos, a tiempos, a esperas, a paisajes, a tramas vitales únicas.

En este sentido, no es posible comprender la labor artesanal sin asumir una perspectiva de apertura ontológica y epistémica (Blaser, 2024; de la Cadena, 2020; entre otrxs). Una vez más, también reflexionar sobre las artesanías nos obliga a desterrar el dualismo esencialista como andamiaje de lo que Bruno Latour (2022) conceptualiza como "constitución moderna", para explorar sus ecos, sus residuos, sus implicaciones, "sus sombras", como dijera Svetlana Boym (2017, p.11) tan bellamente. Ninguna de las grillas categoriales coloniales ha logrado aprehender la complejidad del hacer artesanal: su tiempo lento y transgeneracional; su naturaleza humana, no humana y más que humana; su simultánea locación específica e impacto general; sus complejas técnicas y morfologías; su resiliencia; su trascendencia política. Dejando de lado el antropocentrismo histórico, sin contar con jerarquías *a priori*, la labor artesanal nos obliga a asumir una perspectiva relacional, a preguntarnos sobre el pensamiento, los afectos, las significaciones, las subjetividades, las agencias, los objetos, las técnicas, todo el dominio del arte nuevamente.

La aproximación etnográfica a la labor de artesanas y artesanos en diferentes regiones y paisajes, sus propios testimonios, nos ofrece modos de conocer y hacer diversos que comienzan por no aislar la actividad práctica de la cognición. La división entre mente y cuerpo, entre razón y emoción, entre lo individual y lo colectivo, entre lo público y lo

4 Para Stengers (2014) la cosmopolítica consiste en una política de articulación de luchas y sentidos en la que el cosmos se refiere a lo desconocido constituido por mundos múltiples y divergentes y a la articulación que pueden alcanzar. Por su parte, Koen Munter (2016) retoma la formulación de Ingold (2015) en la que este autor analiza la socialidad o convivencia entrelazada con los otros seres y entidades a partir del hacer cotidiano, y avanza hacia el concepto de "cosmopraxis" para subrayar el valor performativo y (cosmo)político de ritualidades latinoamericanas que vivifican correspondencias vitales. Como antecedente, Aníbal Quijano (2020) [2011] había señalado la potencialidad de los "nuevos horizontes de sentido" en vinculación con el "Bien Vivir como una existencia social alternativa", desde la década del noventa en el marco del pensamiento crítico latinoamericano.

privado, entre el ser humano y toda la trama de relaciones vitales en la que el hacedor o hacedora participan: el entramado de animales, plantas, microorganismos, estrellas, agua, tierra, piedras, suspiros. La artesanía no separa tampoco la vida de la muerte.

En América Latina, numerosas artesanas y artesanos, miembros de comunidades que resisten, custodian saberes ambientales y simbólicos, reproducen prácticas de cuidado y uso de fibras vegetales o animales, tintes, barro, metales, piedras, diseños, paletas de colores, se vinculan con los ancestros, piden permiso a los dueños espirituales, se disponen a ofrendar y agradecer, y recrean técnicas delicadas y significaciones que sorprenden y cuestionan los cánones instituidos del mundo del arte. Para ello, confrontan no sólo todo tipo de dificultades, discriminaciones y limitaciones de acceso al territorio en el que producen y al que representan, sino que muchas veces se enfrentan al anonimato y la invisibilización naturalizada, incluso, una vez que la obra ha ganado las miradas y el aplauso del gran público en museos o en la moda.

En el prestigioso (y mercantilizado) campo del arte, las artesanías han ocupado un lugar subalterno. Han sido históricamente subvaloradas: ¿por ser el arte del campesinado, por la primacía de su aspecto material, por conformar bienes de uso, por no priorizar autorías excepcionales, por estar ligadas a modos de vida tradicionales que se encuentran en delicados procesos de retracción o vulnerabilidad, por la relevancia de las comunidades indígenas entre sus hacedores?

Por su parte, en el devenir del diseño el artesanado aparece solapado, pero toma relevancia en los últimos años como parte de una cadena productiva que busca los objetos de la tierra y nuevos modos de hacer como norte disciplinar. Desde los márgenes del centro simbólico y político de la escena del arte, de hegemonía moderna y urbana, con sus diferentes modos de ser nombrada: arte étnico, arte indígena, folklórico o popular, la artesanía de comunidad y la artesanía en general resiste, enlazando particulares modos de habitar, festejar, conmemorar, proteger(se) y hacer presente frágiles líneas de vida que involucran multiplicidad de seres compañerxs y agencias.

Un punto de inflexión en la comprensión del arte popular lo conforma la obra de Ticio Escobar, quien desde los ’80 del siglo XX, incluso previamente al auge de los estudios decoloniales, revisó las categorías de la modernidad eurocéntricas para correr los límites de lo que se consideraba arte o cultura, desde perspectivas propias, vernáculas y latinoamericanas (Escobar, 2004, 2021). Esta propuesta configura una agenda estético-política que revaloriza la potencia simbólica en la producción de poblaciones históricamente minorizadas, las cuales enuncian modos singulares de relaciones sociales, culturales y ambientales[5], y abre la discusión sobre las herramientas de representación cotidiana de mundos hasta ahora poco conocidos.

Marta Turok, en su libro clásico *Cómo acercarse a la artesanía*, expuso cómo la producción artesanal conforma un fenómeno complejo que involucra dimensiones socioculturales, históricas, productivas, tecnológicas, artísticas y ambientales (Secretaría de Cultura

5 Sin perder de vista que estas distinciones calificativas que usamos también son producto de un trabajo moderno categorial, que nuestra propuesta busca poner en cuestión.

- Gobierno de México 2021; Turok, 1988a, 1988b). Nos preguntamos ahora también por la dimensión cosmopolítica, intuyendo que *el hacer saber artesanal* hila en el dominio sutil y cotidiano de la cosmopraxis (Dreidemie, 2023). Nos sensibilizamos para comprender las perspectivas nativas sobre las obras, las interrelaciones de sus hacedores con las materialidades, las técnicas, los mandatos, el mercado, el diseño, las memorias, las transformaciones, las redes de cuidados, atendiendo a la posible existencia de categorías emergentes propias para cada escena. Hacemos silencio para escuchar, dando lugar al desconcierto.

Las contribuciones del dossier

Los escritos que integran el presente número nos brindan abundantes iluminaciones acerca de las particularidades del dominio artesanal: las valoraciones que le asignan los hacedores a su labor, las tramas de afecto y de cuidado, las significaciones y resonancias, los modos de trabajo individuales o colectivos. A modo de boceto, y sólo con el objetivo de alentar a su lectura, anticipo a continuación algunas de ellas.

Retomando las investigaciones pioneras de Esther Hermitte que contribuyen a desterrar cualquier presupuesto de homogeneidad en el sector textil artesanal, el estudio del bordado tinogasteño en el interior de la Provincia argentina de Catamarca, por ejemplo, nos acerca modos de expresar el hacer artesanal con categorías nativas que van surgiendo en el 'mientras tanto' de la labor manual: "pinchar la tela", "trabajar en cuartos", "bordar por parte", incluso la misma categoría de *"bordado tinogasteño"*. Prestar atención a los modos propios de expresar una práctica que se sostiene en el tiempo mientras las escenas cambian, de alguna manera, es un modo de registrar la vida social de las artesanías, en este caso las *colchas*, valorando su centralidad en los derroteros de familias en las que los legados son afectivos y amorosos.

Varios trabajos exponen conflictividades o tensiones donde el hacer artesanal queda involucrado en los devenires de la "precariedad de la vida sin promesa de estabilidad" (Tsing 2023, p.20). La naturaleza en duelo y la vulnerabilidad de los insumos es uno de los elementos que surgen de pensar la artesanía como un sistema socio-ecológico interconectado y dinámico. La relevancia de la materia prima artesanal y las innumerables agresiones a las que están expuestos ciertos materiales vinculados con oficios artesanales y modos de vida históricos movilizan el reclamo de políticas públicas sobre el tema, y ponen en escena la diversidad económica de proyectos divergentes (de vida y de muerte) que pugnan en espacios compartidos. Emergen también las disputas coloniales, raciales y económicas en escenas de conflictividad en relación con el arte y la artesanía indígena, en la que participan el Estado, el mercado y diferentes instituciones. A su vez, la agencia e intervención de diferentes actores —comunidades artesanas, organismos gubernamentales, entidades financiadoras, ONGs, referentes educativos y religiosos— en la escena de la visibilización y comercialización de las artesanías en comunidades indígenas deja al

descubierto acciones paternalistas e indigenistas con respecto a la comercialización de la artesanía y las consecuencias de las decisiones autónomas por parte de las comunidades. La riqueza de materiales de archivo, periodísticos y testimoniales, la revisión bibliográfica y genealógica de algunas clasificaciones, junto a diversas modalidades de escritura, en la que se incluye la escritura colaborativa entre investigadorxs y artesanxs multiplican resonancias, efectos y afectos, tensionan (des)acuerdos e iluminan claroscuros de un pasado/presente.

La escucha activa moviliza la dinámica creativa expuesta, por ejemplo, en *la experiencia del Museo Móvil de la Randa*, donde a partir de atender a las individualidades —las memorias, las habilidades y gustos, los jardines— se dan nuevas formas a un proyecto polifónico que expresa y cuida al grupo, recreando el arte de sus linajes en interacción con escenas del arte contemporáneo. Como nos enseñó Anibal Quijano (2020), la historia colectiva también es tránsito.

La sección de Lenguajes Instituyentes de la revista compuesta de textos cortos e imágenes referidos a proyectos, muestras y experiencias del artesanado, acompaña al *dossier* con contribuciones valiosas. El hilo de algodón que utilizan las mujeres randeras de El Cercado (provincia de Tucumán, Argentina) cruza las fronteras para encontrarse con el tejido y los bordados de diferentes colectivos que integran la Unión Textiles Semillas, donde se vislumbra un modo de tejer relaciones entre mujeres hacedoras, entre técnicas textiles, entre prácticas artísticas, entre territorios. Retomando la acción textil de *mismiy* —del quechua, 'hilar', 'torcer hilo grueso para hacer sogas o cordeles', fig. 'propagar ideas'— se presenta un modo espiralado de *hacer el hilo*: en cada una de sus vueltas multiplica el diálogo, el espacio, las relaciones interinstitucionales entre artes y artesanías."Desde un lugar híbrido y movedizo" se interpela la creación cerámica. Con las manos en la arcilla de la historia cultural, artesanxs investigadores dialogan con ancestrxs, con fragmentos y territorios, e indagan en las posibles continuidades y silencios abiertos entre la arqueología, la artesanía, la transmisión y la memoria "en un intento de habilitar otras formas de contar la historia y de inscribirnos en ella".

Luego la memoria se retoma en fotografías que ingresan a espacios de vida y trabajo de mujeres artesanas. "Verlas trabajar, escucharlas, fotografiarlas me acercó la memoria que habitan", me acercó a "otro modo de transmitir y de aprender, con el ojo, con la yema de los dedos, con las posturas del cuerpo, con los pulmones, con la cabeza, con el corazón".

Excepcional valor adquiere la labor artesanal en contextos de encierro, donde prevalece "una mirada vincular de y desde la materialidad afectada por sobre la legitimación externa del oficio". La accesibilidad material y simbólica de la labor artesanal se neutraliza ante el entrelazado cotidiano de manos que piensan/tejen para suavizar el entorno. Con la abundancia de tiempo y espacio compartidos, todo lo reciclado y próximo sirve para rearmar sanadores y altamente significativos nidos de cuidado.

La relación mano-cabeza deviene una de las claves que guía varios de los recorridos personales expuestos. "El material no es neutro: tiene historia, contexto, afecto y poder performativo". En su encuentro con la chala de maíz, la artista/artesana expresa "siento que el material me elige a mí"; "creo que ya somos aliadas. Es bravísima, la chala, mejor tenerla de amiga". En este sentido, varias contribuciones exploran la vitalidad de la materia, para dejar al descubierto una inquietud onto-epistémica: la agentividad creativa, distribuida entre materialidades y hacedores, en mundos de interrelaciones intra- e interespecíficas. Por otro lado, la poética artesanal que reúne consiliencia y pluralismo epistémico seduce en cada puntada de los bordados de *Yataity* reunidos en la muestra *"Barroco Ao Po´i"*. El pájaro del *Ao Poí*, más que una metáfora, es una epistemología popular arraigada en una historia y un territorio particular, que el hacer-saber artesanal y sus remontajes en la escena del arte contemporáneo luchan por recrear.

Ticio Escobar (2004) había señalado la micro-política de los afectos presente en las prácticas artísticas. De la misma manera, la fuerza de los afectos nos enreda en la investigación etnográfica cuando recorremos territorios habitados de modos particulares y nos dejamos conmover por la cotidianeidad de "los puestos"[6] y de los talleres de artesanas y artesanos. Los paisajes, los modos de vida y el entramado de subjetividades se recorta y recrea en nuevos montajes con cada interacción, con la emoción sumando su valor heurístico (Ahmed, 2019). Esto se torna especialmente relevante cuando se incorpora en la metodología de campo la lógica vernácula de "las visitas" (Dreidemie, 2011; Munter 2016) para respirar los ciclos, seguir las huellas, latir los ritmos locales, vivenciar los relatos, escuchar y aprender.

Escribir lo artesanal hoy

Orientadas por la hipótesis de que las artesanías operan y disputan sus sentidos en varios regímenes ontológicos simultáneos, y tomando en cuenta los debates en torno al lugar de las artesanías en el mundo del arte y el diseño, este *dossier* se propone como un espacio de reflexión sobre las artesanías, lxs artesanxs, y los oficios artesanales.

Nuestro gesto se inscribe en una historia. "Escribir lo artesanal" tuvo su momento de mayor producción bajo condiciones distintas, coloniales y de la mano de los estudios antropológicos y del folklore. Ese tiempo conformó el auge de la literatura de artesanías. Un breve rastreo genealógico nos permite vislumbrar diferentes momentos históricos y etapas. Durante las primeras décadas del siglo XX, la artesanía fue entendida como soporte de identidades nacionales. Luego el impacto de los congresos indigenistas en todo el continente puso en tema las ferias y las circulaciones. Desde los años '50 del siglo XX, tanto desde las denominaciones de arte popular como la de artesanías tradicionales fol-

6 Así se denominan las viviendas rurales en Argentina.

clóricas sumaron descripciones, registros y una creciente preocupación por la desaparición de comunidades y oficios. En los países del cono sur estas literaturas desaparecieron bajo las diferentes dictaduras de los años 70. Las oleadas neoliberales de los 90 volvieron a abordar las artesanías en términos de circulación y promoción de la artesanía como producto global. Hoy el tema resurge ante una naturaleza que va desapareciendo. En un contexto de ruptura como el actual, abrir un espacio para escribir lo artesanal, promover el encuentro, el pensamiento y la visibilización de experiencias, busca fortalecer el entramado relacional de los territorios: la infraestructura vincular que sostiene la vida[7].

Desde una perspectiva crítica, situada y comprometida, reflexionar sobre el arte de las manos implica una movilización política que busca sacudir el orden dominante, decididamente violento, desigual y jerárquico. En este sentido, los artículos y contribuciones del presente *dossier* invitan a notar cómo el hacer artesanal, desde un posicionamiento 'otro', tensiona los extractivismos, la patrimonialización y el mercadeo, desafiando los cánones del poder desde la silenciosa y cotidiana labor manual y, tal vez, recomponen con arte, paciencia, rutina, *respons-habilidad*, escucha atenta y gestos simples inesperadas posibilidades de futuros más plurales y justos.

Agradecimientos

Esta introducción fue elaborada a la luz de un intenso intercambio con Roxana Amarilla, co-coordinadora del presente número, y con Ivana Salemi, colaboradora siempre dispuesta a sumar a la reflexión colectiva. Mi más sincero agradecimiento a ellas, con quienes tuve el honor y el gusto de trabajar, y de quienes siempre aprendo. Agradezco también la lectura atenta de Ivana Carina Jofré.

Referencias bibliográficas

- Ahmed, Sara (2019). *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría.* Caja Negra.
- Blaser, Mario (2024). *Incomún. Un ensayo de ontología política para el fin del mundo (único).* Cebra.
- Boym, Svetlana (2017). *Off modern*. Bloomsbury Academic.
- de la cadena, Marisol (2019). Cosmopolítica indígena en los Andes: reflexiones conceptuales más allá de la "política". *Tabula Rasa*, 33, 273-311. https://doi.org/10.25058/20112742.n33.10
- Despret, Vinciene (2022). *Habitar como un pájaro. Modos de hacer y de pensar los territorios.* Cactus.

7 Retomamos el concepto de "infraestructura" que tanto desde la filosofía como desde la ecología política se está pensando (Blaser 2024; Morton 2019; entre otros) para subrayar, en este caso, su dimensión social.

- Dreidemie, Patricia (2011). *'Nosotros lo hablamos mezclado'. Estudio etnolingüístico del quechua hablado por migrantes bolivianos en Buenos Aires (Argentina)*. IIDyPCa/CONICET-UNRN.
- Dreidemie, Patricia (2023). La artesanía indígena en la composición de mundos. Hacia una exploración etnolingüística. *Cuadernos de Literatura,* 21, 1-16. https://doi.org/10.30972/clt.0216887
- Escobar, Ticio (2004). *El arte fuera de sí*. CAV Museo del Barro – FONDEC.
- Escobar, Ticio (2021). *Aura Latente. Estética, ética, política, técnica.* Editorial Tinta Limón
- Haraway, Donna J. (2019) [2016]. *Seguir con el problema.* Consonni.
- Ingold, Tim (2015). *The Life of Lines*. Routledge.
- Latour, Bruno (2022). *Nunca fuimos modernos. Ensayos de antropología simétrica.* Siglo XXI.
- Morton, Timothy 2019 [2018]. *Ecología oscura; hacia una lógica de coexistencia futura.* Paidós.
- Munter, Koem (2016). Ontología relacional y cosmopraxis. Desde los Andes. Visitar y conmemorar entre familias aymara. *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, 48(4), 629-644. http://dx.doi.org/10.4067/S0717-73562016005000030
- Quijano, Aníbal (2020) [2011]. Bien vivir. Entre el "desarrollo" y la des/colonialidad del poder. En *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder.* CLACSO. 937-952. https://doi.org/10.2307/j.ctv1gm019g
- Ostrom, Elinor (2009). A General Framework for Analyzing Sustainability of Social-Ecological Systems. *Science*. 325(5939), 419-422. https://doi.org/10.1126/science.1172133
- Saidel, Matías L. (2017). La tragedia de los comunes revisitada: de la teoría formal a las formas históricas de desposesión. *Temas y Debates* 33 21. 163-184. https://doi.org/10.35305/tyd.v0i33.359
- Secretaría de Cultura, Gobierno de México (23 de noviembre de 2021). Comunicado. "Presentarán avances del proyecto "El caracol púrpura: difusión de 35 años de defensa y promoción de un recurso bio-cultural". https://www.gob.mx/cultura/prensa/presentaran-avances-del-proyecto-el-caracol-purpura-difusion-de-35-anos-de-defensa-y-promocion-de-un-recurso-bio-cultural-288794
- Segato, Rita (2015). *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos. Y una antropología por demanda.* Prometeo.
- Segato, Rita [Universidad de Rio Negro] (29 de octubre de 2025). Doctorado Honoris Causa a Rita Segato. [Video]. El arte de nombrar construye la historia. Conferencia magistral. https://www.youtube.com/live/Lzr61JX5S7A?si=3mr_5_CqHdtApCCK
- Sennett, Richard (2009). *El artesano.* Anagrama.
- Stengers, Isabelle (2014). La propuesta cosmopolítica. *Pléyade* 14. 17-41.
- Strathern, Marilyn (1992). *Reproducing the Future.* Manchester UP.
- Svampa, Maristella y Viale, Enrique (2020). *El colapso ecológico ya llegó. Una brújula para salir de los modelos de (mal)desarrollo.* Siglo XXI.
- Turok, Marta (1988a). *Cómo acercarse a la artesanía.* Plaza y Valdés Editores.
- Turok, Marta (Coord.) (1988b). *El Caracol púrpura: una tradición milenaria en Oaxaca.* SEP-CNCA-Dirección General de Culturas Populares e Indígenas.
- Tsing, Anna Lowenhaupt (2023) [2015]. *Los hongos del fin del mundo; sobre la posibilidad de vida*

en las ruinas del capitalismo. Caja Negra.

- Van Dooren, Thom (2016). Flight ways. *Life and Loss at the Edge of Extinction*. Columbia UP.

Patricia Dreidemie

https://orcid.org/0009-0003-5234-7727
pdreidemie@unrn.edu.ar



Doctora de la Universidad de Buenos Aires en Lingüística Antropológica y Magíster en Análisis del Discurso (UBA). Es Investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Profesora Regular del área de Lingüística de la Universidad Nacional de Río Negro (Argentina) y actual Directora del Centro de Estudios de la Literatura, el Lenguaje, su Aprendizaje y su Enseñanza (CELLAE) de la misma universidad. Es miembro de la Red de Información y Discusión en Arqueología y Patrimonio (RIDAP). Trabaja en proyectos de desarrollo rural y vinculación tecnológica junto a poblaciones campesinas, aborígenes y migrantes, estudiando procesos de comunalización y redes socioproductivas de base étnica a partir de trabajo de campo etnográfico, en Patagonia y Cuyo. Se especializa en el sector de las artesanías tradicionales. Coordinó el primer relevamiento de artesanas y artesanos de las Sierras de Valle Fértil (San Juan, Argentina), y actualmente co-dirige, junto a la Dra. Ivana Carina Jofré, el Proyecto Plurianual (PIP-CONICET) (2023/2025) *"Etnografía de procesos patrimoniales en San Juan y La Rioja (Argentina)".*

ENTRE BASTIDORES Y GENERACIONES: REDEFINIENDO EL BORDADO TINOGASTEÑO

MARÍA MARTINA CASSIAU
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
Instituto Regional de Estudios Socio-Culturales (IRES)
Universidad Nacional de Catamarca (UNCa.)
Universidad Nacional de San Martín (UNSAM)
Argentina

Aceptado para publicación el 9 de noviembre de 2025

Resumen

Este artículo analiza el bordado tinogasteño como categoría nativa que condensa prácticas, relaciones y disputas en torno a un oficio textil en el departamento de Tinogasta, Provincia de Catamarca, Argentina. A partir de trabajos de campo realizados entre 2016 y 2021 en Tinogasta y en localidades rurales como Villa San Roque, Santa Rosa y El Puesto, se reconstruyen los modos como las bordadoras distinguen entre "los bordados de antes" y "los bordados de ahora". El análisis recupera los aportes de la antropóloga Esther Hermitte, cuya tipología de artesanas textiles en Belén continúa ofreciendo claves para comprender posiciones diferenciadas dentro del campo artesanal. También se considera la noción de aprendizaje situado de Jean Lave y la perspectiva etnográfica reflexiva de Rosana Guber para pensar la transmisión del oficio y el lugar de la investigadora. El bordado tinogasteño se presenta como una práctica social en redefinición constante, atravesada por continuidades y transformaciones, en la que se disputan sentidos de pertenencia e identidad.

Palabras clave: bordado tinogasteño, artesanías, Catamarca, aprendizaje situado.

BETWEEN FRAMES AND GENERATIONS: REDEFINING TINOGASTA EMBROIDERY

Abstract

This paper analyzes Tinogasta embroidery as a native category that encapsulates practices, relationships, and disputes surrounding a textile craft in the department of Tinogasta, Catamarca Province, Argentina. Based on fieldwork conducted between 2016 and 2021 in Tinogasta and rural communities such as Villa San Roque, Santa Rosa, and El Puesto, the paper reconstructs how embroiderers distinguish between "the embroidery of the past" and "the embroidery of today." The analysis draws on the contributions of anthropologist Esther Hermitte, whose typology of textile artisans in Belén continues to offer insights into understanding differentiated positions within the craft field. It also considers Jean Lave's notion of situated learning and Rosana Guber's reflexive ethnographic perspective to examine the transmission of the craft and the researcher's role. Tinogasta embroidery is presented as a social practice in constant redefinition, traversed by continuities and transformations, in which senses of belonging and identity are disputed.

Keywords: tinogasteño embroidery, handicrafts, Catamarca, situated learning.

ENTRE QUADROS E GERAÇÕES: BORDADOS TINOGASTA REDEFINIDOS

Resumo

Este artigo analisa o bordado de Tinogasta como uma categoria nativa que engloba práticas, relações e disputas em torno de um artesanato têxtil no departamento de Tinogasta, província de Catamarca, Argentina. Com base em trabalho de campo realizado entre 2016 e 2021 em Tinogasta e comunidades rurais como Villa San Roque, Santa Rosa e El Puesto, o artigo reconstrói como as bordadeiras distinguem entre "o bordado do passado" e "o bordado de hoje". A análise se baseia nas contribuições da antropóloga Esther Hermitte, cuja tipologia de artesãs têxteis em Belén continua a oferecer insights para a compreensão de posições diferenciadas dentro do campo do artesanato. Também considera a noção de aprendizagem situada de Jean Lave e a perspectiva etnográfica reflexiva de Rosana Guber para examinar a transmissão do artesanato e o papel da pesquisadora. O bordado de Tinogasta é apresentado como uma prática social em constante redefinição, atravessada por continuidades e transformações, na qual os sentidos de pertencimento e identidade são disputados.

Palavras-chave: bordado tinogasteño, artesanato, Catamarca, aprendizagem situada.

Introducción

Este artículo retoma un recorrido iniciado en 2016 en torno al bordado tinogasteño, un oficio que se produce y se nombra en el departamento de Tinogasta, al oeste de la provincia de Catamarca, en el noroeste argentino. Desde entonces, la investigación se orienta a comprender cómo las artesanías textiles se producen, circulan y cobran nuevos sentidos en los contextos locales. Este proceso dio lugar a distintas instancias de exploración y difusión, entre ellas la tesis de maestría en Antropología Social "¿Colchas, mantas o patrimonio cultural? Una etnografía sobre el derrotero de las artesanías bordadas de Tinogasta" (Cassiau, 2024), la exposición "Bordados de ayer y hoy" (Cassiau, 2023), presentada en el conversatorio "Artesanía y democracia: identidad cultural, transmisión de conocimientos, economías y políticas públicas", y la ponencia "Diseños de ayer y hoy. La historia bordada de Tinogasta" (Cassiau, 2025), en el IX Congreso Latinoamericano DISUR (Red Latinoamericana de Carreras de Diseño en Universidades Públicas). A partir de estas experiencias el artículo profundiza en las transformaciones contemporáneas del oficio, atendiendo a las tensiones y continuidades que atraviesan su transmisión, su dimensión identitaria y su inserción en circuitos patrimoniales y turísticos.

Para llevar adelante esta investigación el trabajo de campo se desarrolló de manera discontinua entre 2016 y 2021 en la ciudad de Tinogasta y en localidades rurales como Villa San Roque, Santa Rosa y El Puesto. En esos espacios fue posible compartir con bordadoras y sus familias, asistir a talleres, ferias y encuentros, y realizar entrevistas en profundidad. A partir de marzo de 2020 la pandemia de COVID-19 interrumpió los viajes y obligó a sostener el contacto por vías remotas. Entrevistas telefónicas, mensajes de *WhatsApp* y videollamadas pasaron a integrarse al registro de campo y resultaron indispensables para continuar. Este desafío confirmó la importancia de la reflexividad metodológica, en el sentido de asumir que la etnografía se realiza en condiciones históricas concretas y como un proceso relacional (Guber 2011; Guber y Ferrero 2020).

El acceso al campo estuvo marcado desde el inicio por la referencia a Villa San Roque, una pequeña comunidad de dos cuadras que funcionó como núcleo de la producción de colchas bordadas hasta fines del siglo XX. Allí, las mujeres se reunían alrededor de bastidores grandes "a pinchar la tela", acompañadas por hijas y nietas que se iniciaban en el oficio. Esos encuentros condensaban un modo de hacer colectivo, donde el bordado era a la vez producción de textiles y construcción de vínculos. Junto con las puntadas circulaban recetas, noticias y favores. La colcha terminada no era únicamente un objeto, sino el resultado visible de cooperación y de diferencias, en la que cada bordadora ocupaba un lugar.

Lejos de tratarse solo de una técnica o de un estilo ornamental, el bordado tinogasteño condensa vínculos familiares, posiciones sociales y disputas por el reconocimiento. El objetivo es mostrar cómo esta práctica se define a través de categorías nativas que las

propias bordadoras elaboran, transmiten y actualizan. Los relatos de las mujeres contrastan esa práctica de antes con la forma en que hoy se borda en Tinogasta. Las colchas casi han desaparecido y la producción actual se orienta a piezas más pequeñas, muchas veces, elaboradas de manera individual y presentadas en ferias. La intervención del Estado municipal, a través de talleres de bordado coordinados por funcionarios, marcó otro punto de inflexión. Allí, las mujeres aprenden con patrones impresos y consignas estandarizadas, con vistas a exhibir sus piezas en espacios públicos y turísticos. De este modo, el bordado se desplaza de las casas al taller, de los bastidores familiares a los salones comunitarios, de los encargos privados a circuitos culturales.

Este artículo se organiza en las tres secciones. En primer lugar, presento el marco teórico, donde recupero los aportes de Esther Hermitte (1970, 1972), pionera de la antropología social en Argentina, que investigó a las tejedoras de Belén en la década de 1960. Su tipología y sus observaciones siguen siendo claves para leer las posiciones diferenciadas entre las bordadoras de Tinogasta. En el mismo apartado se retoma la perspectiva del aprendizaje situado y la metodología etnográfica reflexiva. En segundo lugar, desarrollo el problema de investigación, que parte de entender el bordado tinogasteño como categoría nativa cargada de significados que vinculan prácticas pasadas y presentes. En tercer lugar, analizo la distinción entre bordados de ayer y de hoy, mostrando cómo cambiaron las formas de trabajo, las escenas de aprendizaje y las circulaciones de las piezas. Finalmente, planteo conclusiones abiertas que dejan preguntas para seguir pensando.

Con esto busco aportar a la reflexión sobre los oficios artesanales en el noroeste argentino, destacando la importancia de atender a las categorías de las mujeres artesanas y a la historicidad de las prácticas. También me interesa recuperar la vigencia de Hermitte como antecedente ineludible y mostrar cómo sus hallazgos dialogan con teorías contemporáneas sobre aprendizaje y etnografía. El bordado tinogasteño no puede entenderse como un objeto estático. Es un proceso en redefinición, en el que se juegan relaciones sociales, disputas de poder y formas de reproducción cultural.

Marco teórico

La obra de Esther Hermitte ocupa un lugar central en la antropología social argentina. Su trabajo de campo en la década de 1960 en el departamento de Belén, vecino a Tinogasta, constituye un antecedente directo y todavía vigente para analizar los oficios textiles de la región.[1] Hermitte se propuso comprender por qué las cooperativas de tejedoras impulsadas por el Estado nacional no lograban sostenerse. Frente a explicaciones simplistas que atribuían el fracaso a la supuesta resistencia al cambio, dirigió la mirada hacia la organización social del trabajo artesanal.

1 La obra de Esther Hermitte, que incluye documentos inéditos de trabajo de campo, junto a publicaciones y manuscritos, se encuentra reunida en el Archivo "Esther Hermitte" del IDES. Disponible en Fondo Esther Hermitte, IDES.

Uno de sus aportes más conocidos es la tipología que elaboró sobre las tejedoras, distinguiendo tres tipos. El primero lo conformaban mujeres que trabajaban sin acceso a materia prima propia ni a canales de comercialización y que dependían de otras para producir por encargo. El segundo lo integraban quienes contaban con redes de parentesco y recursos familiares que les daban cierta autonomía, aunque mediada por la acción de intermediarias. El tercero correspondía a las mujeres que funcionaban como acopiadoras y organizadoras, con mayor capital económico y social, y que se beneficiaban de la reventa de las piezas.

Aquella tipología no debe leerse como una clasificación rígida. Las artesanas podían transitar de una posición a otra a lo largo de su vida, según circunstancias familiares y económicas. Hermitte puso de relieve que el mundo textil no era homogéneo, sino que estaba atravesado por diferencias de poder, reciprocidad y desigualdad. Ese hallazgo resulta útil para pensar el bordado tinogasteño, donde la figura de la intermediaria también aparece con fuerza y donde la cooperación convive con jerarquías.

El valor de la obra de Hermitte radica no solo en la descripción de la organización social del trabajo, sino en su modo de abordar la práctica desde la perspectiva de las propias artesanas. En sus registros de trabajo de campo, las mujeres aparecen como sujetos que producen, negocian y sostienen relaciones a través del textil. Esa mirada resuena en el presente, donde el bordado tinogasteño se revela como un campo de posiciones diferenciadas y sentidos compartidos.

Además, Hermitte abrió un camino metodológico. Sus investigaciones mostraron que el trabajo de campo debía pensarse como un proceso situado, atravesado por las condiciones históricas y sociales de la investigación. Su enseñanza en el IDES (Instituto de Desarrollo Económico y Social) influyó en generaciones posteriores y su legado resulta visible en la forma de concebir la etnografía en el país.

Junto con este antecedente local representado por el trabajo de Hermitte en Catamarca, los aportes sobre aprendizaje situado permiten iluminar cómo se transmite el bordado. El aprendizaje no es un proceso individual y abstracto, sino una práctica que ocurre en interacción con otros, dentro de comunidades de práctica. En la Villa San Roque, las niñas se incorporaban al bastidor como ayudantes, observaban los gestos de las mayores, enhebraban agujas y lentamente se animaban a bordar motivos sencillos. Esa participación periférica las llevaba a convertirse en bordadoras plenas con el tiempo. El aprendizaje no se reducía a memorizar puntos, sino a incorporarse a una forma de vida compartida. La corporalidad, la observación y la repetición en compañía eran centrales. Aunque hoy la práctica de bordado se realiza en talleres o en casas individuales, los relatos insisten en que fue junto a las mayores, alrededor del bastidor, donde se aprendió de verdad. Los talleres municipales intentan recrear esa transmisión con nuevos formatos, cuadernos de puntos y sesiones semanales.

La metodología de esta investigación se nutre de la etnografía reflexiva (Guber,

2011). El conocimiento antropológico se produce en un marco relacional, donde investigadora e interlocutoras co-construyen interpretaciones. En Tinogasta, esta perspectiva se volvió indispensable. La pandemia evidenció que el trabajo de campo etnográfico se realiza en circunstancias históricas concretas. Sostener entrevistas telefónicas, intercambiar mensajes de *WhatsApp* o recibir fotografías enviadas por las bordadoras no fue solamente una estrategia de emergencia, sino una forma válida de mantener el vínculo y continuar produciendo conocimiento. Reconocer estas condiciones es asumir que la etnografía no ocurre en un vacío, sino en relaciones atravesadas por distancias geográficas y expectativas recíprocas.

El bordado tinogasteño como categoría nativa

El eje central de este trabajo se organiza en torno a una pregunta: ¿qué significa el bordado tinogasteño para quienes lo practican y lo nombran? El término aparece en conversaciones cotidianas con bordadoras, en entrevistas, en ferias y en el discurso de funcionarios y funcionarias municipales. Se trata de una categoría nativa que organiza relatos sobre el pasado y el presente marcando posiciones dentro de un campo social. El objetivo no es ofrecer una definición externa, sino atender a los usos y matices que adquiere el término en distintas escenas.

En los relatos de las bordadoras la categoría se vincula con la distinción entre "bordados de antes" y "bordados de ahora". Esta oposición no remite únicamente a técnicas o estilos, sino a formas distintas de organización social. Los bordados de antes, producidos en Villa San Roque, evocan cooperación alrededor de bastidores grandes, con mujeres de distintas edades trabajando juntas. Los bordados de ahora aparecen ligados a producciones individuales o a talleres impulsados por funcionarios municipales, con piezas más pequeñas orientadas al consumo y exhibición en ferias.

Por otra parte, nombrar el bordado como tinogasteño implica situarlo en un territorio específico, asociarlo a una genealogía y diferenciarlo de otros bordados posibles. Una bordadora lo sintetizaba así: "Lo nuestro es el bordado tinogasteño, porque se hacía acá en San Roque, con flores grandes y mucho trabajo. Otros bordan distinto, pero esto es lo nuestro" (Villa San Roque, septiembre de 2016, entrevista a Doña Eustaquia López). La categoría funciona como signo de pertenencia y como recurso para legitimar la práctica frente a interlocutores externos, ya sean turistas, funcionarixs e investigadorxs.

La lectura de la categoría a la luz de los aportes de Esther Hermitte permite ver que el bordado tinogasteño no es una práctica homogénea ni accesible de igual modo para todas. Así como Hermitte describió en Belén diferentes tipos de tejedoras según recursos y contactos, en Tinogasta se observan posiciones diferenciadas. Hay mujeres que dependen de otras para acceder a tela e hilos, que cobran por cuarto de tela y que tienen escasa autonomía en la comercialización. Otras logran producir de manera más independiente

gracias a redes familiares o a la ayuda de hijas y nietas. Finalmente, un grupo reducido media entre unas y otras, gestiona contactos con ferias o funcionarios y define qué se produce y cómo se exhibe. Un testimonio recogido en 2018 lo ilustra con claridad: "Yo bordaba por parte, me dejaban la tela marcada y después la señora vendía todo. Ella decidía los colores y cuánto se pagaba. Nosotras hacíamos lo que podíamos" (El Puesto, octubre de 2018, entrevista a Doña Loli). Aparece la figura de la intermediaria, que concentra recursos y contactos y distribuye trabajo entre otras mujeres.

El problema de investigación se configura en torno a la categoría nativa de bordado tinogasteño. No remite a una esencia fija, sino a una práctica social que se redefine constantemente, cargada de significados que incorporan escenas pasadas y realidades presentes. Lo que para unas es el recuerdo de la Villa San Roque y las colchas compartidas, para otras es un recurso para insertarse en un programa cultural o para vender en una feria. La categoría funciona como puente entre tiempos y como marcador de diferencias en el presente. Desde la perspectiva del aprendizaje situado (Lave, 1988; Lave y Chaiklin, 1996) se entiende por qué la categoría se asocia a escenas de transmisión. Las bordadoras insisten en que el bordado tinogasteño se aprendía en el bastidor, mirando y practicando junto a otras. Hoy, los talleres municipales intentan recrear esa transmisión con formatos diferentes, como cuadernos de puntos o clases semanales. Una mujer lo expresaba así: "En el taller aprenden, pero no es lo mismo que ver a la madre bordar en la casa. Eso se llevaba adentro" (Tinogasta, noviembre de 2019, entrevista a participante de taller municipal).

Bordados de ayer y hoy

La distinción entre los bordados de ayer y los bordados de hoy atraviesa los relatos de las bordadoras de Tinogasta. No es solo una comparación técnica, sino una forma de narrar transformaciones en la organización del trabajo, en la circulación de las piezas y en la vida comunitaria. En la Villa San Roque, hasta fines del siglo XX, el bordado era una práctica colectiva. Las mujeres se reunían en las galerías de adobe de las casas, alrededor de bastidores grandes, y avanzaban juntas en la confección de colchas. "Nos sentábamos en ronda, con el mate cocido, y cada una hacía una parte. Las chicas empezaban pasando la aguja, mirando, y después ya bordaban solas. Era de todas" (Villa San Roque, marzo de 2017, entrevista a Doña Eustaquia López). Las colchas eran pesadas, de gran tamaño, y se cubrían con flores coloridas. Su destino era múltiple: algunas quedaban en la familia, otras viajaban a la Patagonia como abrigo de parientes migrantes, y muchas circulaban a través de intermediarias. "Trabajábamos para Doña Manuela, ella traía la tela y después llevaba todo a vender. Sin ella no salía nada" (Villa San Roque, enero de 2019, entrevista a Sra. Díaz, familia Díaz).



Figura 1. Fotografía de colchas bordadas en Villa San Roque, 2016.
Cortesía Sr. Campillay. Foto de la autora.

La lógica del pago por cuarto de tela muestra cómo la cooperación coexistía con desigualdad. Varias bordadoras trabajaban en una misma colcha, pero no todas recibían lo mismo ni tenían acceso a la venta. El esquema descrito por Hermitte en Belén se reproduce aquí: mujeres sin insumos que dependen de otras, bordadoras con cierto margen de autonomía y figuras que median y concentran ganancias. El bastidor también organizaba la vida comunitaria. En torno a la tela tensada se transmitían técnicas y circulaban noticias y favores. "Ahí se hablaba de todo, no era sólo bordar. Se resolvían cosas de la familia, se ayudaba a la vecina" (Villa San Roque, mayo de 2017, entrevista a Doña Eustaquia López).

El presente muestra otro panorama, diferente al recuerdo compartido por Doña Eustaquia López referido en el párrafo anterior. Con la dispersión de las familias y el vaciamiento de la Villa San Roque, la práctica comunitaria se fragmentó. Hoy predominan los bordados individuales en casas dispersas, muchas veces sobre soportes utilitarios como toallas o repasadores. A partir de 2016, los talleres impulsados por funcionarios municipales marcaron un cambio. Allí, las mujeres aprenden con patrones impresos y con horarios fijos, con el objetivo de presentar piezas en ferias. "En el taller nos enseñan con dibujos y nos dicen qué hacer para la feria. No es como antes, pero se aprende igual" (Tinogasta, julio de 2019, entrevista a participante de taller municipal).

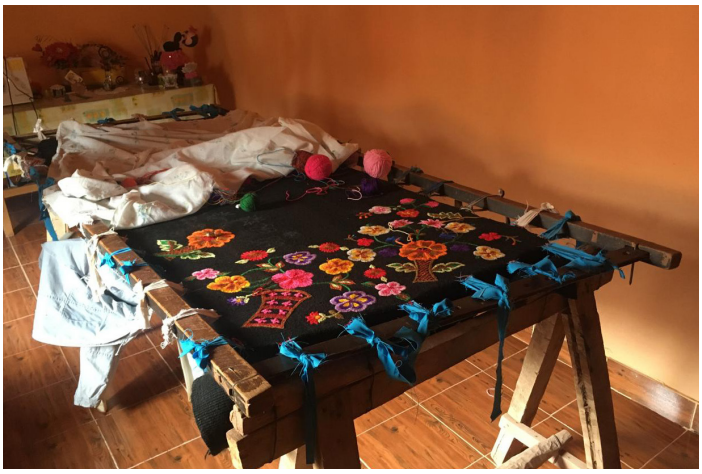


Figura 2. Fotografía de bastidor en uso, Villa San Roque, 2017. Foto de la autora.

Este pasaje de las casas al taller municipal reconfiguró la práctica del tejido y bordado. Las colchas grandes casi desaparecieron y se multiplicaron piezas pequeñas más fáciles de vender y transportar. Los motivos tradicionales conviven con diseños copiados de internet, y los hilos sintéticos reemplazaron en muchos casos a la lana de obeja. La figura de la intermediaria se transformó: hoy son gestoras culturales o funcionarios quienes median, definen criterios estéticos y organizan la exhibición. "Nos dicen que hagamos flores de ciertos colores, que pongamos etiquetas, que todo esté prolijo. Ayuda porque ordena, pero también marca cómo tiene que ser" (Tinogasta, noviembre de 2019, entrevista a bordadora de feria).

Las bordadoras reconocen aquellas transformaciones con ambivalencia. Algunas valoran la posibilidad de vender y de obtener ingresos, otras lamentan la pérdida del bastidor compartido. Una cosa es bordar juntas en la galería, otra es hacerlo sola en la casa para llevar a la feria. "Se gana plata, pero no es lo mismo" (Tinogasta, agosto de 2020, entrevista por audio de *WhatsApp* a Sra. Díaz, familia Díaz). La comparación permite identificar continuidades y rupturas. Entre las continuidades, destaca la centralidad de las mujeres, la transmisión intergeneracional y el valor del bordado como emblema tinogasteño. Entre las rupturas, se cuentan la desaparición de los bastidores comunitarios, la individualización del trabajo y la creciente mediación del Estado y el turismo. La tipología de Hermitte sigue siendo útil para leer el presente. Hoy en día, las posiciones diferenciadas no se definen solo por el acceso a lana o tela, sino por el acceso a ferias, contactos y redes digitales. Hay bordadoras que dependen de otras para conseguir encargos, otras que se apoyan en sus familias para producir con mayor autonomía y un pequeño grupo que concentra la gestión de contactos con funcionarios y compradores. La reciprocidad también persiste, aunque en nuevas formas: compartir moldes, trasladar piezas a ferias, difundir fotos por *WhatsApp*.



Figura 3. Fotografía de bordados realizados en el taller municipal de bordado, Tinogasta, 2019. Foto de la autora.

Los testimonios muestran cómo lo antiguo y lo actual conviven. "Un nieto me trajo una foto de la colcha de la abuela y me pidió dos almohadones con ese ramo de flores. Lo hice más chico, con los mismos colores, y quedó igual" (Tinogasta, marzo de 2021, entrevista a bordadora independiente). El bordado tinogasteño no desapareció, sino que se transformó en función de nuevos escenarios. Los motivos de antes reaparecen en soportes de hoy y los relatos enlazan ambos tiempos bajo un mismo nombre.

En síntesis, los bordados de ayer condensan la vida comunitaria de la Villa San Roque, mientras que los de hoy muestran la individualización y la institucionalización de la práctica. Ambos polos coexisten en el presente. El término bordado tinogasteño permite nombrarlos y conectarlos. Se trata de una práctica cargada de significados, que sigue siendo un modo de producir artesanías, de sostener relaciones y de disputar reconocimiento.

Conclusiones

El recorrido por los relatos de las bordadoras de Tinogasta muestra que el bordado tinogasteño remite a una práctica social que se redefine constantemente. La oposición entre bordados de antes y bordados de ahora no debe leerse como un contraste entre autenticidad y pérdida, sino como una forma de organizar narrativamente la experiencia. Las bordadoras marcan con esas categorías sus propias trayectorias, los cambios en la organización del trabajo, las transformaciones en la escala de las piezas y los desplazamientos entre casas, talleres y ferias.

La vigencia de los aportes de Esther Hermitte resulta evidente. Su tipología de artesanas textiles en Belén permite iluminar posiciones diferenciadas que persisten en Tinogasta. El acceso desigual a insumos, contactos y espacios de venta marca la práctica tanto como antes, aunque los mediadores hayan cambiado. Ayer eran intermediarias con lana y tela, hoy son funcionarios municipales o gestorxs que definen criterios de exhibición. Lo que se mantiene es la coexistencia de cooperación y desigualdad, de reciprocidad y jerarquías.

También se observa la importancia del aprendizaje situado. El bastidor de Villa San Roque funcionaba como escuela cotidiana donde las niñas se incorporaban progresivamente a la práctica. Hoy los talleres municipales intentan reproducir esa transmisión en

marcos institucionales y con tiempos diferentes. Las bordadoras reconocen esas diferencias, pero valoran que sus nietas encuentren un espacio para aprender. La práctica circula entre casas y talleres y en esa circulación se renueva.

El bordado tinogasteño articula lo local con lo más amplio. Las colchas que viajaban a la Patagonia y los objetos vendidos en ferias turísticas forman parte de un mismo proceso de circulación. Las piezas condensan historias familiares y estrategias de inserción en mercados culturales.

Este trabajo no cierra el tema. Quedan preguntas para seguir pensando: ¿cómo seguirá transformándose el bordado tinogasteño en un contexto de políticas culturales cambiantes, turismo creciente y generaciones jóvenes con otros tiempos de vida? ¿De qué manera las bordadoras continuarán negociando posiciones y sentidos en un campo con desigualdades y con búsqueda de reconocimiento? El desafío de la investigación es acompañar estas transformaciones con escucha atenta y respeto por las categorías nativas.

Referencias bibliográficas

- Cassiau, María Martina (2025). Diseños de ayer y hoy. La historia bordada de Tinogasta. En Osorio Morán, Alejandro (Comp.), *Acta Congreso DISUR. 9º Congreso DISUR, Huellas Territoriales Junio 2024. Valparaíso* – Chile (pp. 632-647). Red DISUR Universidad de Valparaíso. https://disenouv.cl/wp-content/uploads/2025/04/LIBRO-PONENCIAS-DISUR2024-3-2025-Diseno-uv.pdf
- Cassiau, María Martina (2024). ¿Colchas, mantas o patrimonio cultural? Una etnografía sobre el derrotero de las artesanías bordadas de Tinogasta. [Tesis de Licenciatura Universidad Nacional de San Martin] Repositorio institucional UNSAM https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/2288
- Cassiau, María Martina (2023). Bordados de ayer y hoy. En Aranovich Juan Manuel y Cassini, Sabrina (Comps.), *Encuentro Nacional de Formación Cultural 2023.* Dirección Nacional de Formación Cultural Secretaría de Gestión Cultural Ministerio de Cultura de la Nación Argentina RGC Libros. https://formarbackend.cultura.gob.ar/media/Encuentro_Nacional_20231207.pdf
- Guber, Rosana (2011). *La etnografía: Método, campo y reflexividad.* Siglo XXI Editores.
- Guber, Rosana y Ferrero, Lía (2020). *Antropologías hechas en Argentina. Volumen* I. Asociación Latinoamericana de Antropología.
- Hermitte, Esther y Herrán, Carlos (1970). ¿Patronazgo o cooperativismo? Obstáculos a la modificación del sistema de interacción social en una comunidad del noroeste argentino. *Revista Latinoamericana de Sociología*, 2, 293-317.
- Lave, Jean y Chaiklin, Seat (1996). *Estudiar las prácticas. Perspectivas sobre actividad y contexto.* Colección Agenda Educativa. Cambridge University Press.
- Lave, Jean (1988). *La cognición en la práctica*. Cambridge University Press.

Otras fuentes consultadas

- Hermitte, Esther y Segre, Malvina. Artesanas textiles en la región del noroeste argentino: tipo de unidad productiva y formas de articulación con el mercado nacional. Documento de Trabajo de Campo en Catamarca. Instituto de Desarrollo Económico y Social (IDES), Centro de Antropología Social (CAS). *Archivo "Esther Hermitte". Acceso a documentos en línea.* https://www.ides.org.ar/biblioteca/archivo-hermitte/documentos
- Hermitte, Esther. Patron-Client relationships in a North West Argentina community. Instituto de Desarrollo Económico y Social (IDES), Centro de Antropología Social (CAS). *Archivo "Esther Hermitte". Acceso a documentos en línea.* https://www.ides.org.ar/biblioteca/archivo-hermitte/documentos
- Hermitte, Esther y Klein, Herbert (1972). Crecimiento y estructura de una comunidad provinciana de tejedores de ponchos: Belén 1678-1869. Documento de Trabajo. Instituto Torcuato Di Tella.

María Martina Cassiau

https://orcid.org/0009-0005-8749-2785
martinacassiau@gmail.com



Es diseñadora textil por la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño (FADU) de la Universidad de Buenos Aires (UBA), especializada en Gestión de Patrimonio Cultural y Magíster en Antropología Social por la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). Desde 2024 es doctoranda en Antropología Social en la UNSAM, con beca interna doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). El proyecto doctoral profundiza lineas de estudio iniciadas en su tesis de maestría, atendiendo la organización del trabajo, transmisión situada y articulaciones con políticas culturales y turismo en Tinogasta, provincia de Catamarca. Dirigió *"Seda del monte, tesoro escondido, proyecto de salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial en Ancasti, Catamarca"*, financiado por CRESPIAL UNESCO en 2016 y declarado de interés por la Cámara de Diputados de la Nación en 2019. Fue voluntaria del Museo de Arte Popular José Hernández entre 2012 y 2014, con tareas de conservación, depósito textil y montaje expositivo. Integra el Grupo de Estudio y Trabajo sobre Cosas Cotidianas en el IDES CONICET desde 2020 y el Grupo de Investigación Cultura Material en la UNPAZ desde 2019. Se desempeña como profesora en la cátedra Antropología y Patrimonio en la Escuela de Economía y Negocios de la UNSAM desde 2023. También es profesora adjunta en la FADU UBA, en la cátedra Diseño, Artesanía y Patrimonio desde 2021. Desarrolló curadurías en el Centro Cultural de España en Buenos Aires y Rosario.

CC BY NC SA

LA SALVAGUARDIA DE LAS MATERIAS PRIMAS ARTESANALES EN EL CENTRO-SUR DE CHILE: UN ANÁLISIS ECOSISTÉMICO DE FACTORES AGRESORES Y PROTECTORES

RODRIGO CONTRERAS MOLINA
Universidad de la Frontera (UFRO)
Chile

LESLYE PALACIOS NOVOA
Universidad Católica de Temuco (UCT)
Chile

Aceptado para publicación el 9 de noviembre de 2025

Resumen

Examinamos la compleja relación entre materias primas, ecosistemas y prácticas artesanales en las regiones de Ñuble, Biobío, la Araucanía y Los Ríos, en el centro-sur de Chile. La premisa central que guía este análisis es que la artesanía, lejos de ser una manifestación de habilidad técnica o un producto cultural material, constituye un sistema socioecológico interconectado y dinámico en el que la continuidad y la viabilidad de los oficios tradicionales dependen de un equilibrio entre fuerzas que promueven su resguardo (factores protectores) y aquellas que amenazan su existencia (factores agresores). Esta complejidad produce tensiones en los distintos tipos de economías basadas en el uso de materias primas, desde una producción artesanal unitaria o de baja escala hasta la extracción minera o forestal de toneladas de material por minuto que pone en riesgo la reproducción de los patrimonios, materiales como inmateriales, vinculados a estas expresiones socioculturales. Artesanas y artesanos han elaborado históricamente sus productos, extrayendo recursos que les proveen los diversos ecosistemas y transformándolos

en los más diversos objetos. No obstante, una serie de factores climáticos y antrópicos han puesto en riesgo ciertos oficios, dada la escasez y disponibilidad de materias primas para la elaboración de artesanía. De ahí la necesidad de pensar una política o continuar trabajando en medidas que promuevan una estrategia de salvaguardia, ya sea desde las recomendaciones de UNESCO o desde las políticas nacionales chilenas.

Palabras clave: ecosistemas, materia prima artesanal, factores agresores, factores protectores.

SAFEGUARDING ARTISANAL RAW MATERIALS IN SOUTH-CENTRAL CHILE: AN ECOSYSTEMIC ANALYSIS OF AGGRESSIVE AND PROTECTIVE FACTORS

Abstract

We examine the complex relationship between raw materials, ecosystems, and artisanal practices in the regions of Ñuble, Biobío, Araucanía, and Los Ríos in south-central Chile. The central premise guiding this analysis is that craftsmanship, far from being a manifestation of technical skill or a material cultural product, constitutes an interconnected and dynamic socio-ecological system in which the continuity and viability of traditional crafts depend on a balance between forces that promote their preservation (protective factors) and those that threaten their existence (aggressive factors). This complexity creates tensions in the different types of economies based on the use of raw materials, from small-scale or low-scale artisanal production to mining or forestry extraction of tons of material per minute which puts at risk the reproduction of the material and immaterial heritage linked to these sociocultural expressions. Artisans have historically made their products by extracting resources provided by various ecosystems and transforming them into a wide variety of objects. However, a series of climatic and anthropogenic factors have put certain crafts at risk, given the scarcity and availability of raw materials for craft production. Hence the need to devise a policy or continue working on measures that promote a safeguarding strategy, whether based on the recommendations of UNESCO or on Chilean national policies.

Key words: ecosystems, handicrafts raw materials, aggressive factors, protective factors.

A SALVAGUARDA DAS MATÉRIAS-PRIMAS ARTESANAIS NO CENTRO-SUL DO CHILE: UMA ANÁLISE ECOSSISTÊMICA DOS FATORES AGRESSORES E PROTETORES

Resumo

Examinamos a complexa relação entre matérias-primas, ecossistemas e práticas artesanais nas regiões de Ñuble, Biobío, Araucanía e Los Ríos, no centro-sul do Chile. A premissa

central que orienta esta análise é que o artesanato, longe de ser uma manifestação de habilidade técnica ou um produto cultural material, constitui um sistema socioecológico interconectado e dinâmico. Nesse sistema, a continuidade e a viabilidade dos ofícios tradicionais dependem de um equilíbrio entre as forças que promovem sua preservação (fatores protetores) e aquelas que ameaçam sua existência (fatores agressores). Essa complexidade gera tensões nos diferentes tipos de economias baseadas no uso de matérias-primas, desde a produção artesanal unitária ou em pequena escala até a extração mineral ou florestal de toneladas de material por minuto que coloca em risco a reprodução dos patrimônios, materiais quanto imateriais, ligados a essas expressões socioculturais. Artesãos e artesãs têm historicamente elaborado seus produtos, extraindo recursos que lhes são fornecidos pelos diversos ecossistemas e transformando-os nos mais diversos objetos. No entanto, uma série de fatores climáticos e antropogênicos colocaram em risco certos ofícios, dada a escassez e disponibilidade de matérias-primas para a elaboração de artesanato. Daí a necessidade de pensar em uma política ou continuar trabalhando em medidas que promovam uma estratégia de salvaguarda, seja a partir das recomendações da UNESCO, seja a partir das políticas nacionais chilenas.

Palavras-chave: ecossistemas, matéria-prima artesanal, fatores agressores, fatores protetores.

Marco conceptual de la artesanía como sistema socio-ecológico

Para los fines de este estudio, la materia prima artesanal se define como aquel recurso natural o biológico extraído de su entorno y transformado en un objeto artesanal, a través de un proceso tecnológico no industrial, con predominio del trabajo manual y creativo de la artesana o artesano (Aranda, 2009, p. 14). La procedencia de estos insumos es variada, pudiendo ser de origen vegetal, como la paja de trigo colorado *(Triticum aestivum)* o la ñocha *(Bromelia sphacelata)*; animal (lana, crin de caballo) o mineral (greda, piedra). Un atributo fundamental de esta definición es la profunda relación territorial que se establece entre la persona creadora y la materialidad.

Tradicionalmente se han utilizado las materias primas presente en los entornos inmediatos, al que las familias han tenido acceso históricamente durante generaciones para su extracción o recolección. Este vínculo no es meramente una cuestión de logística o conveniencia, es un pilar fundamental de la identidad y la tradición del oficio. Precisamente este lazo se ha visto severamente debilitado en las últimas décadas, a medida que los espacios de recolección se han ido distanciando o —en el peor de los casos— los insumos han desaparecido, obligando a las comunidades a desarrollar "estrategias adaptativas" forzadas.

El enfoque analítico: epidemiología de las materias primas, factores agresores (riesgo) y protectores en la artesanía

Para abordar la complejidad de este fenómeno, el presente análisis se sustenta en un marco conceptual basado en un enfoque desde la epidemiología sociocultural. Esta perspectiva permite ir más allá de una mera descripción de la problemática, examinando las "patologías" que afectan la biodiversidad y las prácticas artesanales en su conjunto integrado, esto quiere decir comprendido "sobre todo como procesos socioculturales y bioecológicos" (Menéndez, 2008, p. 1). Por ejemplo, en este modelo, la escasez de una materia prima como la *ñocha*, no se debe a una causa única, es el resultado de una interacción multifactorial. Se considera un "agente" —fuerzas externas y antrópicas como los monocultivos o las políticas extractivistas— y un "entorno" —el contexto socio-económico y climático— que evidencia esta vulnerabilidad. La interdependencia entre estos componentes es crucial.

Una política económica que fomenta un modelo extractivista, como el forestal, puede convertirse en un agente patológico que afecta el ecosistema, provocando la pérdida de un humedal o la contaminación de napas subterráneas. Esto a su vez, trae como consecuencia la escasez y/o pérdida de la materia prima y, en última instancia, pone en riesgo el medio de subsistencia y el patrimonio sociocultural de las comunidades que dependen de ella. Este enfoque sistémico permite comprender la intrincada red de relaciones que explican la complejidad del problema, revelando que la protección de la artesanía no es posible sin la protección simultánea de los ecosistemas de los que dependen los oficios. Esto desde una mirada intersectorial entre las comunidades, el sector público y el privado.

Este estudio se centra en las regiones de Ñuble, Biobío, la Araucanía y Los Ríos, territorios escogidos por su relevancia en la historia y tradición artesanal de Chile y por su particular vulnerabilidad ante los modelos económicos y las políticas que impactan sobre el uso del suelo. Para la elaboración de este artículo se ha recurrido a una metodología que triangula diversas fuentes de información. Esto incluye una revisión exhaustiva de la literatura académica y gubernamental, el análisis de datos geoespaciales sobre el cambio de uso del suelo y un trabajo etnográfico en terreno. Este último se realizó a través de entrevistas en profundidad, grupos focales e historias de vida con artesanas, artesanos y especialistas en las áreas medioambientales y sociales. La intención fue fusionar el conocimiento académico, investigaciones y trabajos etnográficos previos ya realizados en esta área y, por sobre todo, las vivencias y saberes de los actores locales, los verdaderos depositarios del conocimiento fundamental del oficio y las materias primas.

La problemática actual de las materias primas artesanales en el sur de Chile no es un fenómeno reciente, es el resultado de un largo y sistemático proceso histórico de

transformación territorial y de la imposición de modelos económicos que han priorizado la explotación a gran escala por sobre las lógicas tradicionales de coexistencia con el medio biótico.

Históricamente, los pueblos originarios de la región modificaban los ecosistemas y espacios para el aprovechamiento de los recursos ecosistémicos, sin una lógica de producción de excedentes a gran escala (Lara *et* al., 2012, p. 19-20). Las prácticas de uso tradicional del suelo por parte del pueblo mapuche, por ejemplo, permitían un patrón de uso basado en el aprovechamiento de los claros de bosque para el cultivo y el pastoreo. Esta forma de habitar el espacio y gestionar los recursos, en el pasado favorecía las condiciones del suelo y los mecanismos de autocontrol biológico y conservación.

Aquella lógica de coexistencia cambió drásticamente con la llegada de los colonos europeos y chilenos a los territorios ocupados por las comunidades indígenas. La colonización, especialmente a partir de 1850, y tras la finalización de la campaña militar en la Araucanía, trajo consigo un modelo de ocupación del territorio que entendía la tierra no como un espacio de vida integral, sino como un recurso a explotar (Armesto et al., 2010; Camus y Solari, 2006, Otero, 2006 en Lara *et*. al. 2012, p.21). La explotación maderera y la necesidad de despejar terrenos para la agricultura y la ganadería llevaron a procesos de deforestación masiva, utilizando el fuego como principal "método de limpieza" (Donoso, 1983; Otero, 2006 en Lara *et*. al. 2012 p.21). En tan solo 25 o 30 años, se realizó una "tala rasa" del bosque nativo para dar paso a los cultivos agrícolas y ganaderos, lo que significó una acelerada y agresiva transformación del paisaje (Muñoz-Pedreros y Navarro, 1992, p. 130). Esta destrucción masiva y la fragmentación de los bosques crearon un precedente para las dinámicas contemporáneas observadas en las regiones estudiadas en esta investigación.

El caso del *lingue* como antecedente de la sobreexplotación extrema

La historia de la industria de la curtiembre en Valdivia en el siglo XIX constituye un ejemplo premonitorio y altamente relevante para comprender la situación actual de las materias primas artesanales. El auge de esta industria se debió, en gran parte, al valor del espíritu emprendedor de los colonos alemanes, quienes introdujeron nuevas tecnologías de producción. Sin embargo, este progreso económico se cimentó sobre una sobre-explotación descontrolada de un recurso vital: el *lingue (Persea lingue)*. Para la producción de cuero se utilizaba la corteza del *lingue* con alto contenido de taninos (cerca del 25%). Un solo establecimiento, la curtiembre Schülke y Cía, consumía alrededor de 15.000 quintales métricos de corteza de *lingue* anualmente (Otero, 2006, p.124). El nivel de consumo era tan elevado que se llegó a fundar una Compañía Chilena para la Extracción de Tanino que, incluso, exportaba a Europa (Guarda en Otero, 2006, p.124). Esta lógica extractiva y la ausencia de políticas de manejo y conservación llevaron al agotamiento del recurso en

las cercanías de la ciudad, obligando a los industriales a buscar proveedores cada vez más lejanos, con el consecuente aumento en el precio de la materia prima.

Este caso histórico revela una cadena causal de agotamiento de recursos que se repite en el presente, aunque con diferentes especies y tecnologías. El modelo de sobre-explotación se caracteriza por una alta demanda de un recurso natural, el financiamiento por parte de capitales —en este caso, alemanes— una política que fomenta la explotación y una tecnología de extracción que no contempla la renovación del recurso. Esta combinación de factores culminó en la casi total desaparición del *lingue,* considerado hoy en día una "joya" difícil de encontrar. En el siglo XIX, a diferencia de la actualidad, donde las empresas forestales reemplazan el bosque nativo por monocultivos de pino *(Pinus radiata)* y eucalipto *(Eucalyptus L'Hér)*, el objetivo era despejar la tierra para la agricultura y la ganadería y, simultáneamente, obtener un recurso de alto valor comercial: el tanino. Este caso demuestra que la problemática de las materias primas no es una coincidencia, sino una consecuencia directa de un modelo económico que históricamente consideró la naturaleza y las materias primas como un insumo para la explotación, independiente de la fragilidad de los hábitat y la coexistencia de vidas en aquellos espacios.



Figura 1. Fotografía de la entrada a la fábrica de Calzados Rudloff, sector Isla Teja. Se observan las cortezas de *lingue* usadas en la industria de la curtiembre en 1940. Foto Huellas Isla Tejas.

La ley de Fomento Forestal (DL 701) como factor agresor estructural

Una de las políticas contemporáneas más significativas que ha moldeado el paisaje del centro-sur de Chile es el Decreto Ley Nacional Nº 701 de 1974. Este decreto estableció el financiamiento para la plantación de especies exóticas como el pino y el eucalipto, a través de bonos estatales cedidos a empresas y particulares. Este decreto convirtió a la industria forestal en el principal agente modificador de la estructura del paisaje y los recursos ecosistémicos en gran parte de las regiones de este estudio.

El progresivo desarrollo forestal generó un aumento significativo en el cambio de uso de suelo, incrementando la superficie de plantaciones entre los años 1980 y 2004 (Peña-Cortés *et* al., 2006). Las tierras agrícolas en abandono, que tenían un alto nivel de degradación, fueron ocupadas masivamente para fines forestales, a menudo con la complicidad de instituciones como el INDAP (Instituto de Desarrollo Agropecuario). Esta institución jugó un papel fundamental en la entrega de estos bonos. Las consecuencias de esta política fueron diametralmente opuestas a las esperadas para las comunidades locales, teniendo en cuenta que originalmente se pensó como un apoyo para levantar la economía. Los relatos de las personas que viven en zonas forestales describen un escenario dramático, con acidificación de los suelos, pérdida sistemática del recurso hídrico,contaminación de huertos y plantas medicinales a causa del uso de pesticidas y químicos. Esto ha provocado un abandono gradual de los territorios por parte de las familias que han quedado rodeadas de plantaciones y ya no pueden hacer crecer sus cultivos nativos. Este fenómeno antes descrito se evidencia con la alarmante correlación de datos entre las regiones con mayor superficie forestada y aquellas con los índices de pobreza más altos del país. El material de investigación muestra que regiones como Biobío y la Araucanía, que en conjunto sumaban cerca de 912.309 hectáreas de plantaciones forestales, también presentaban algunos de los indicadores más altos de pobreza multidimensional (Contreras y Palacios 2017, p.22). Se trata de un proceso que prioriza el lucro sobre las economías campesinas, degradando los recursos naturales esenciales para la vida y la subsistencia (como el agua y los suelos). Esto generó un fenómeno demográfico de desplazamiento de la población rural, al no ofrecer oportunidades de trabajo digno, obligando a las personas a convertirse en mano de obra barata para los trabajos de temporada. Los relatos de las personas que trabajan en artesanía son consistentes en todos los territorios, señalando que la degradación, pérdida y escasez de sus materias primas está directamente relacionada con la avanzada de los monocultivos forestales. La política de fomento forestal, si bien se presentó como una solución para el progreso económico, se ha transformado en un factor etiológico agresor estructural que pone en riesgo, no sólo las materias primas artesanales, sino la supervivencia y la calidad de vida de las comunidades.

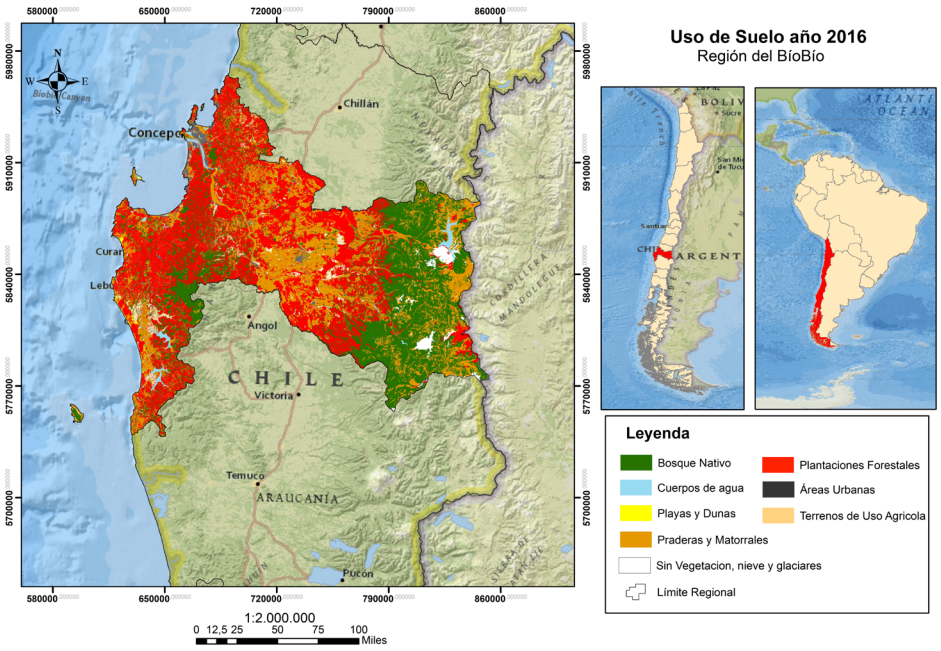


Figura 2. Mapa que muestra el modelo de crecimiento forestal, cada vez más extensivo, rentable y con apoyo del Estado hacia el año 2016. Nótese que la superficie de plantaciones de pinos y eucaliptos (pintadas en rojo) habían logrado penetrar con fuerza en todas las provincias y comunas de la región. Fuente: Elaboración propia.

Región	**Ha. superficie diciembre 2019**	**% Pobreza multidimensional 2020**
Valparaíso	43.496	11.3
Metropolitana	5.609	9.0
O'Higgins	107.085	10.0
Maule	416.130	12.3
Ñuble	277.654	14.7
Biobío	634.655	13.2
La Araucanía	479.491	17.4
Los Ríos	182.410	12.2
Los Lagos	69.788	11.3

Tabla 1. Muestra comparativa de las superficies forestales versus pobreza multidimensional. Fuente: Elaboración propia a partir de datos provistos por la Encuesta CASEN (2020).

Ñuble: la amenaza del fuego y la resiliencia de la *cuelcha* y la alfarería

Paja de trigo colorado en Treguaco

La paja de trigo colorado es la materia prima principal para la elaboración de las cuelchas, utilizadas en la fabricación de chupallas, sombrero de fibra típico del campesino chileno. Esta variedad de trigo, rústica y de bajo rendimiento comercial, es considerada una semilla colonial, conservada por familias de colchanderos en el secano costero de la provincia del Itata, en la región de Ñuble.



Figura 3. Fotografía de la paja de trigo colorado, la principal materia prima con la que se elaboran las *cuelchas* para *chupallas* o sombreros de fibra. Foto: Leslye Palacios N. (2018).

Los factores agresores que amenazan a esta tradición son múltiples. El más grave y evidente es la expansión de las plantaciones forestales que ha cubierto las hectáreas de terreno en las que tradicionalmente se cultivaba este trigo. Esto no solo ha reducido el espacio disponible, sino que ha aumentado exponencialmente el riesgo de incendios forestales, frecuentes en el verano. Las pérdidas son incalculables, en términos económicos y también de patrimonio genético y sociocultural, ya que la quema de los cultivos y los galpones de almacenaje podría significar la pérdida total de esta semilla y de otras variedades cultivadas menormente para este oficio:

> Mire, aquí la mayor amenaza han sido las forestales. Las forestales han cubierto muchas hectáreas en las que se ha cultivado este trigo, en la que muchas personas vivían de esto. Había muchas personas que vivían de esto, de las cuales vivían en esos grandes fundos personas que trabajaban dentro del fundo y también sus familias se dedicaban a esto. Y debido a la llegada de las forestales las hectáreas de campo se fueron cubriendo de árboles y eso dejó atrás. Es decir dejó cesante a muchas personas, y eso fue una gran amenaza, algo que afectó a los campos. (Florencio Fernández, artesano en Cuelcha, 2018. Entrevista. Antiquereo)

Otro factor agresor lo constituye la migración de la población joven del campo a la ciudad, dificultando la continuidad de las actividades agrícolas y de reproducción de esta especie que demanda mano de obra intensiva. Finalmente, otro elemento más vinculado con el modelo de negocio, es el bajo valor que les pagan por la *cuelcha*, que desincentiva a su producción, argumentando que no se les retribuye justamente el gran esfuerzo que implica todo el proceso productivo.

Sin embargo, a pesar de estas amenazas, existen factores protectores significativos. El principal es el conocimiento tradicional y la resiliencia de las familias, que han resguardado la semilla de trigo colorado por siglos. El trabajo colectivo y familiar manifestado en la cosecha manual y sistemática anualmente de la paja, es un pilar fundamental para sostener el oficio. La capacidad de diversificación del producto final, creando desde la tradicional *chupalla* o sombreros hasta bolsos, aros y un sin fin de creaciones para *souvenirs*, han fortalecido el oficio y han abierto nuevas posibilidades económicas.

El apoyo de instituciones locales, como la Municipalidad de Treguaco, ha sido crucial para posicionar estas artesanías en ferias y tiendas especializadas. Esta capacidad adaptativa y el apego a las manifestaciones socioculturales tradicionales son los principales escudos de protección contra las condiciones estructurales adversas.

La greda de Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca

La alfarería de Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca de la región de Ñuble, con una tradición de origen precolombino, es un oficio practicado principalmente por mujeres. La greda es una arcilla, una mezcla de tierras y minerales, la materia prima fundamental de este oficio. El principal factor agresor para esta artesanía, a diferencia de la mayoría de las materias primas, no es la escasez de la greda, sino la dificultad de acceso a ella. A mediados de los años ’70 del siglo XX, la privatización de los predios —que anteriormente eran de uso común— generó el cierre de los espacios de recolección. Esto obligó a las alfareras a realizar su oficio de manera prácticamente “clandestina”, haciéndolas sentir que “estaban robando la greda”, a pesar de que esta se convertiría en las icónicas “guitarreras” exhibidas a nivel nacional e internacional. Esta situación demuestra que la falta de acceso a la materia prima no es un problema ecológico, sino una cuestión de gobernanza y

propiedad del territorio privatizado sin considerar el uso consuetudinario de las comunidades locales. Otros factores de riesgo incluyen la escasez y el alto costo de la leña y el guano de caballo, difíciles de conseguir debido a la modernización de la agricultura y la disminución del ganado vacuno y equino. Además, existen los riesgos para la salud de las artesanas, derivados de la inhalación del humo de la quema de paja de arroz para darle temperatura al fuego del horno, también se manifiestan enfermedades reumáticas en las manos obligando a algunas alfareras a abandonar el oficio. Entre los factores protectores, se destaca el reconocimiento formal de la alfarería como Tesoros Humanos Vivos y la Denominación de Origen, que visibiliza y valora el oficio. La fuerte red de apoyo familiar y vecinal, que se manifiesta en la colaboración para las labores pesadas de extracción y transporte, es vital para la continuidad del oficio. Finalmente, la disposición de las nuevas autoridades municipales a buscar mecanismos de articulación con los propietarios de los predios es un elemento protector que podría conducir a soluciones administrativas y legales para garantizar el acceso a las materias primas.

Región del Biobío: la lucha territorial de la ñocha en Huentelolen

La *ñocha (Bromelia sphacelata)* es una fibra vegetal con una larga tradición en el territorio *lavkenche* de la provincia de Arauco. Las *zamife*, tejedoras mapuche de fibras vegetales, han transmitido este conocimiento por generaciones, utilizando la *ñocha* para confeccionar cestería, utensilios de uso ritual y utilitario cotidiano.

Los factores agresores son profundos y diversos. La expansión de las plantaciones forestales ha erosionado los bosques y quebradas donde crece la *ñocha*, sustituyendo el bosque nativo por especies exóticas de pino y eucalipto. Un aspecto aún más grave es que el avance de estos monocultivos sobre el territorio mapuche no es solo una pérdida de biodiversidad, sino un conflicto geopolítico y una agresión a un sistema de significados culturales y espirituales. La materia prima es un recurso para el trabajo, forma parte del *itrofil mogen* —la coexistencia de todas las vidas—se encuentra en espacios sagrados y de significación cultural, principalmente diversas fuentes naturales del agua *(lil, menoko, tranyenko).* Al destruir estos ecosistemas, se vulnera la posibilidad de reproducir prácticas culturales y espirituales vinculadas a estos espacios, como la relación de reciprocidad con la naturaleza y el uso de la lengua en *mapudungün* para rituales y cantos. A esta situación se suma la militarización del Estado chileno en la zona de conflicto, restringiendo la libre circulación y dificultando la recolección de esta especie vegetal, provocando una sensación de inseguridad que desincentiva la práctica del oficio.



Figura 4. Fotografía de entrevista a Estela Astorga Porma, artesana en *ñocha*, de la localidad de Huentelolen, región del Biobío. Foto: Leslye Palacios N. (2018).

Los factores protectores, por su parte, radican en la resistencia cultural del pueblo mapuche *lavkenche*. El conocimiento ancestral *(kimün)* y la práctica ritual de pedir permiso ofrendando a la naturaleza son mecanismos de protección que aseguran una recolección sostenible, extrayendo sólo lo necesario y con respeto por el futuro de la planta y su entorno. La organización en redes de apoyo entre las artesanas, prestan ayuda en la recolección o intercambian la materia prima cuando hay escasez. Este es otro pilar fundamental que les permite continuar con el oficio. Sin embargo, las soluciones propuestas por las empresas forestales, dentro de sus políticas de responsabilidad social empresarial (RSE), como la creación de invernaderos para el cultivo de la *ñocha*, son vistas con ambivalencia y las colocan en contradicción. Si bien ofrecen una solución de conveniencia para acceder a la planta en sus espacios domésticos, desconectan el oficio de su hábitat original y de las prácticas rituales asociadas a él. Transforman una relación sociocultural en una dependencia asimétrica por la cual las empresas se desprenden de la importancia de las especies en sus ecosistemas naturales, produciendo un nuevo escenario biótico sin el contexto ecológico y simbólico original, lo que evidentemente es una pérdida para las demandas de los pueblos originarios.

Región de La Araucanía: la fragilidad del oro mapuche y la diversificación del oficio

El Picoyo o chuchín en Icalma

El picoyo, también conocido como “oro mapuche” o “ámbar chileno” es un nudo de madera de araucaria fosilizada por cientos años, que se extrae de árboles caídos en las montañas de los Andes en la región de la Araucanía. La Araucaria *(Araucaria Araucana)* es un árbol milenario, sagrado para el pueblo *pewenche* y declarado Monumento Natural en Chile.

Los factores agresores sobre el ámbito natural del *picoyo* son de origen antrópico y ecológico. Históricamente, la especie fue explotada indiscriminadamente por privados, con complicidad del Estado chileno, para la construcción y la exportación, lo que llevó a su casi total desaparición en algunas zonas. En el presente, los mega incendios forestales, como el que devastó la Reserva Nacional China Muerta en 2015, son una de las mayores amenazas. El fuego destruyó miles de hectáreas de bosque y mermó la disponibilidad de *picoyo* sano y utilizable. A esto se suma el cambio climático, que provoca una escasez de nieve, crucial para la germinación de sus piñones, y la proliferación de patógenos como la *Phytophthora lateralis*, un hongo que causa estrés biótico en el árbol.

A pesar de que la ley prohíbe la tala de la Araucaria Araucana (Decreto Nacional Nº 43, 1990) y que un plan de manejo (Ley Nacional Nº 20.283, 2008) permite el aprovechamiento de árboles muertos, la protección legal no es suficiente ante agresiones estructurales de esta envergadura. Por otro lado, los factores protectores incluyen la capacidad natural de la especie para regenerarse después de un incendio y el conocimiento de esta artesanía que han buscado alternativas, como el uso de otras maderas caídas (por ejemplo, la Lenga). Sin embargo, la incertidumbre sobre el futuro de la especie es una preocupación latente que obliga a la reflexión sobre la necesidad de una restauración ecológica más proactiva y un diálogo vinculante con las comunidades afectadas.

El chupón en la comuna de Saavedra

El chupón *(Greigia sphacelata)*, conocido como *kai kai* o *quiscal*, es una planta endémica del sur costero de Chile, cuyas hojas son utilizadas tradicionalmente por el pueblo mapuche *lavkenche* para la elaboración de cestería, en particular la *pilwa*, una bolsa con asas para colocar diversos artículos; originalmente productos del mar, como moluscos.

Los factores agresores sobre el chupón han sido diversos a lo largo del tiempo. Históricamente, la introducción de la bolsa de *nylon* sustituyó la *pilwa* para su uso cotidiano, lo que provocó el desuso de la artesanía y la eliminación de las plantas de chupón para dar paso a cultivos más rentables, como el trigo y la papa. Además, la agresiva intervención sobre el bosque nativo por la expansión de las plantaciones forestales, con la consiguiente fragmentación del paisaje, ha reducido y aisló el hábitat del chupón, dificultando la recolección de plantas de buena calidad. La migración de jóvenes a las ciudades y la recolección indiscriminada por parte de personas que no poseen el conocimiento tradicional y de manejo de la planta son otros factores que ponen en riesgo la continuidad del oficio.

No obstante todo lo dicho se han activado importantes factores protectores. La Ley Nacional Nº 21.100, —que prohibió la entrega de bolsas plásticas— ha revitalizado el uso de la *pilwa*, impulsando nuevamente la demanda por esta pieza artesanal. Las buenas prácticas de recolección, promovidas por instituciones como el Instituto Forestal (INFOR, 2018) y la Fundación para Innovación Agraria (FIA, 2016) a través de manuales especia-

lizados, son cruciales para asegurar la sostenibilidad de la fibra. Finalmente, la persistencia de las redes familiares y comunitarias, junto con la pertinencia cultural de las capacitaciones, son esenciales para transmitir el conocimiento ancestral y mantener una relación de respeto con el entorno natural.

Maderas nativas en Villarrica

La artesanía en madera de la zona lacustre de Villarrica se nutre de la llamada *selva valdiviana*, un ecosistema de altísimo valor ecológico y biodiversidad. Trabajan con especies como el laurel, el *coihue*, el *mañío* y el alerce, enfrentando una serie de desafíos para obtener sus materias primas.

Un factor agresor clave es el marco legal que criminaliza la extracción de madera. La Ley Nacional Nº 21.448 que controla el transporte de madera, no diferencia entre la extracción a pequeña escala de árboles muertos para la artesanía y la tala ilegal industrial a gran escala. Esto genera una sensación de "ilegalidad" y hace que los dueños de predios privados, que no cuentan con planes de manejo forestal, se nieguen a vender o incluso regalar la madera caída por temor a ser fiscalizados y sancionados. A esta dificultad se suma la sobreexplotación de especies para la leña de uso residencial, ejercida sin planes de manejo, afectando a la regeneración natural de especies valiosas.

Como factores protectores, artesanas y artesanos han demostrado una gran capacidad de adaptación. Han diversificado su producción utilizando maderas alternativas de especies exóticas o frutales, como el aromo australiano y el manzano, que tienen excelentes prestaciones y ayudan a disminuir la presión sobre las especies nativas. El desarrollo de proyectos de reutilización de recursos, como la utilización de raíces caídas, también ha demostrado ser una estrategia exitosa para el aprovechamiento de materiales que, de otro modo, se perderían. La colaboración entre la academia y el sector público (Corporación Nacional Forestal CONAF, Instituto Nacional de Desarrollo Agropecuario INDAP e INFOR) ha permitido la investigación y la búsqueda de soluciones a través de mesas de trabajo intersectoriales buscando un marco legal y administrativo más pertinente para el oficio.

Región de Los Ríos: la tensión entre el patrimonio y la subsistencia

Maderas nativas en Los Ríos

La región de Los Ríos, con presencia de la imponente selva valdiviana, posee una gran diversidad ecosistémica y de especies maderables como el *laure*l, el *coihue*, el *mañío* y el lingue. No obstante, la artesanía en madera de comunas de la región, como en Liquiñe y Valdivia, enfrenta grandes problemas para el acceso a sus materias primas maderables.

Un factor agresor significativo es la sobre-explotación de maderas nativas para la producción de leña. Un estudio (Reyes *et al.*, 2017, p.13) indica que el 67% de la leña producida en la región proviene de talas ilegales, lo que supera con creces cualquier volumen de extracción artesanal. La alta demanda de leña, impulsada por la falta de alternativas de calefacción accesibles, genera una tala indiscriminada de árboles vivos, incluidos renovales. Esto no solo afecta al bosque, sino que impacta la salud de la población por la inhalación prolongada al *smog* de leña y por cierto impacta en el acceso de los artesanos a su materia prima. Otro factor agresor es la recolección inadecuada por parte de algunos intermediarios, que no consideran el daño provocado al ecosistema cuando se extraen troncos muertos, vitales para la biodiversidad del sotobosque.

Los factores protectores, sin embargo, han surgido de la colaboración y la innovación. La investigación por parte de la Universidad Austral y la articulación con el sector artesanal han permitido proponer el uso de especies introducidas, como el ciprés macrocarpa o el aromo australiano, para reemplazar maderas nativas en peligro de extinción, como el *lingue*, laurel o el *raulí* (Alba, comunicación personal, 2018). Esta estrategia adaptativa, combinada con el desarrollo de nuevas técnicas de fabricación que optimizan el material y reducen el desperdicio, puede contribuir a disminuir la presión sobre el bosque nativo. El desafío ahora es educar tanto al sector artesanal como a la gente que compra artesanía, sobre el valor de estas "nuevas" materias primas.

Pil pil voqui en Alepue

El *pil pil voqui (Boquila trifoliolata)* es una enredadera trepadora, utilizada por las comunidades mapuche *lavkenche* de la costa de la región de Los Ríos para la cestería, principalmente para la elaboración de cestos ceremoniales, como el *chaiwe*. La especie se enfrenta a factores agresores de gran envergadura.

El avance del modelo forestal ha creado un efecto de "espina de pescado", donde las plantaciones penetran en el bosque nativo, fragmentando y degradando el hábitat de la enredadera. La recolección indiscriminada por parte de terceros que extraen la fibra para vender a las familias artesanas, sin el conocimiento tradicional o el respeto por la sostenibilidad, es otro riesgo significativo. La migración de los jóvenes a las ciudades, al no encontrar incentivos económicos en el oficio también coloca en riesgo la transmisión del conocimiento y el oficio.

A pesar de estos desafíos, existen mecanismos protectores consolidados. Las familias de artesanos y artesanas mantienen una gobernanza intracomunitaria sobre el recurso, decidiendo colectivamente cómo protegerlo y gestionarlo. El trabajo de instituciones como INFOR (2016) y FIA (2016) ha sido fundamental en la elaboración de manuales de buenas prácticas de recolección sustentable. Busca educar a los recolectores sobre la importancia de no dañar la planta y de no comprometer su permanencia en el bosque. El

profundo apego al oficio que las y los cultores han heredado de sus ancestros, es el motor principal que los impulsa a continuar, a pesar de las dificultades.

Factores agresores y protectores referidos a la salvaguardia del patrimonio artesanal y de materias primas.

El análisis detallado de los casos de estudio en las regiones de Ñuble, Biobío, la Araucanía y Los Ríos ha revelado que la problemática de las materias primas en el sector artesanal no es un problema aislado, sino un síntoma de una crisis socio-ecológica más profunda y extrapolable a otros fenómenos socioambientales. La escasez, la falta de acceso y la degradación de los recursos naturales son el resultado de una compleja interacción de factores agresores, que van desde políticas macroeconómicas como el Decreto Ley Nacional Nº 701 (1974), hasta fenómenos globales como el cambio climático y la privatización del territorio. A su vez, los factores protectores, como el conocimiento y cuidado de los espacios, muchas veces, vinculados a aspectos ceremoniales y/o de recursos ecosistémicos terapéuticos; la organización comunitaria, las leyes de fomento o protección medio ambiental entre otros, son fundamentales, pero a menudo se ven superados por la magnitud de las asimetrías y tensiones estructurales. El siguiente cuadro sintetiza los principales factores agresores y protectores identificados en cada caso:

Materia prima/Región	Principales factores agresores	Principales factores protectores
Paja de trigo colorado/Ñuble	Expansión forestal, riesgo de incendios, migración de la población joven, bajo precio del producto.	Conservación de la semilla ancestral, capacidad de diversificación del producto, apoyo municipal, trabajo familiar y colectivo.
Greda/Ñuble	Privatización de predios, percepción de ilegalidad, altos costos de insumos, riesgos para la salud por emisión de humos y dioxinas.	Reconocimiento (Tesoros Humanos Vivos), fuerte red de apoyo familiar, voluntad de las nuevas autoridades para negociar con sector privado los accesos usados tradicionalmente por las artesanas.
Ñocha/Biobío	Expansión de monocultivos, militarización del territorio, degradación de ecosistemas sagrados.	Conocimiento ancestral mapuche (kimün), prácticas rituales de reciprocidad, redes de apoyo entre artesanas, gobernanza territorial comunitaria.
Picoyo/Araucanía	Mega-incendios forestales, cambio climático (falta de nieve), plagas (DFA), sobreexplotación histórica.	Declaración de Monumento Natural, resiliencia de la especie post-fuego, uso de maderas alternativas.
Chupón/Araucanía	Fragmentación del hábitat por monocultivos, recolección inadecuada por terceros, migración de jóvenes.	Ley Nacional Nº 21.100 de prohibición de entrega de bolsas plásticas, manuales de recolección sustentable (INFOR/FIA), gobernanza comunitaria del recurso.
Maderas nativas/Los Ríos	Sobreexplotación para leña, marco legal que criminaliza la extracción artesanal, dificultad de acceso a terrenos privados.	Uso de maderas alternativas (exóticas/frutales), investigación académica, propuestas de nuevas técnicas para optimizar material.
Pil pil voqui/Los Ríos	Efecto "espina de pescado" de plantaciones, ramoneo del ganado, falta de transmisión generacional del oficio.	Tradición familiar, manuales de buenas prácticas de extracción, gobernanza intracomunitaria.

Tabla 2. Matriz de factores agresores y protectores por caso de estudio. Elaboración propia.

Propuestas base para un marco de acción integrado

De acuerdo con las entrevistas, los grupos de discusión, la revisión bibliográfica y las propuestas que han surgido por parte de las comunidades artesanales y representantes del Estado en torno a la problemática descrita, creemos que para abordar integralmente esta problemática se requieren de marcos de acción que logren integrar de manera compleja, y bajo una perspectiva ecosistémica, el problema de las materias primas, no sólo para el uso del sector artesanal tradicional, sino como un mecanismo de resguardo del patrimonio medio ambiental, genético vegetativo y sociocultural de los territorios. A continuación, desarrollamos algunas propuestas transversales.

Políticas públicas y marco normativo

Una primera acción es implementar y mantener actualizado un catastro nacional de materias primas artesanales —a la fecha, 2025, el Estado ya comenzó a realizar este trabajo—. El desconocimiento de la ubicación y disponibilidad de recursos como vetas de greda o fibras vegetales disponibles es un problema transversal. Un catastro georreferenciado, elaborado con la participación de las comunidades y agrupaciones, es un primer paso fundamental para una gestión informada de los territorios y las especies amenazadas, consensuada y estratégica de los recursos y los oficios vinculados.

Además, estas medidas debieran permitir tener evidencia científica que nos permita ajustar los marcos normativos asociados a las dinámicas de los oficios y la consecuente extracción de materias primas con mayor fundamentación y justificación. Como, por ejemplo, el transporte de especies vegetales y maderables de carga menor para artesanías, para así diferenciar y regular, por parte de las entidades tributarias y del Servicio Agrícola y Ganadero, la extracción artesanal de la explotación industrial a gran escala. Esto debido a que las leyes actuales, no distinguen entre un camión de madera robada y la recolección de un árbol muerto que transporta un artesano, criminalizando las prácticas tradicionales de quienes desempeñan estos oficios artesanales. Por tanto, se requiere una figura legal que reconozca y proteja el uso consuetudinario y a pequeña escala de los oficios artesanales, sin necesidad de exigir Planes de Manejo y/o guías de despacho, por parte de Servicio de Impuestos Internos; sobre todo cuando en su gran mayoría las materias primas se recolectan o son obsequiadas por dueños de predios, en donde no existen documentos legales de tal transacción.

Una segunda propuesta es fortalecer las políticas públicas que privilegien la soberanía alimentaria en las zonas rurales y las economías de pequeña escala, como las artesanías. La crisis de las materias primas artesanales es, en muchos casos, una consecuencia directa del empobrecimiento rural y la sustitución de las economías campesinas por monocultivos y actividades extractivistas. Apoyar la agricultura familiar, con incentivos a la

producción tradicional y a la permanencia de los jóvenes en el campo, es una forma de mitigar la migración forzada y, por lo tanto, de proteger indirectamente a los oficios artesanales y las economías locales. Sin embargo, esto no quiere decir que se deban impulsar políticas que no apoyen o discriminen a las familias de contextos rurales de otro tipo de economías que no sean las artesanías. Significa, más bien, que ellos mismos puedan decidir, impulsando sistemas de producción que compatibilicen un desarrollo sustentable, complementario y en equilibrio con los diversos ecosistemas.

Gobernanza territorial y comunitaria

En relación a este punto, nuestra investigación pesquisó en las organizaciones de producción artesanal, la necesidad de fomentar la creación de "mesas intersectoriales" con la participación vinculante de las comunidades. La experiencia de las alfareras de Quinchamalí en la región de Ñuble y de los artesanos de Villarrica de la región de La Araucanía, demuestran que el diálogo y la negociación entre las comunidades, los municipios y los dueños de predios privados son la mejor vía para resolver el problema del acceso a las materias primas. Las soluciones deben ser pertinentes culturalmente y adaptadas a la realidad local, para así garantizar la reproducción de prácticas y ritualidades asociadas a los ecosistemas de los territorios indígenas y, además, en escalas de extracción según disponibilidad, ciclos reproductivos y de crecimiento de las materias primas.

Otra necesidad es promover la restauración ecológica y la creación de corredores biológicos en todos los territorios posibles perjudicados por una acción antrópica irresponsable.La fragmentación del paisaje, producto de la expansión forestal, es un factor agresor en sí mismo. La restauración de bosques nativos y la conexión de los relictos de vegetación existente facilitaría la dispersión y la recuperación de recursos ecosistémicos y especies en riesgo, como el chupón y la ñocha, que dependen del sotobosque y la biodiversidad circundante.

Gracias al trabajo de las universidades y ciertos servicios públicos es posible aumentar la implementación de programas transversales de educación ambiental y cultural que visibilicen el valor de las materias primas y los oficios. Un factor, también considerado como agresor es la falta de valoración por parte del comprador, que muchas veces desconoce el largo y complejo proceso que implica la elaboración de una pieza artesanal, lo cual es una queja recurrente entre las personas que los elaboran. Educar al público sobre el valor cultural, patrimonial y ecológico de la artesanía puede incentivar un consumo más consciente, mejorar el valor del producto y ser más consciente sobre las acciones que se realizan sobre los diversos hábitats.

Aquí un actor relevante es el trabajo con el sector educacional y principalmente con municipios y organizadores de ferias artesanales para aplicar criterios diferenciadores respecto a lo que es y no es un producto artesanal elaborado a partir de materias primas

naturales. Esto contribuye a proteger los oficios artesanales de la competencia desleal de productos industrializados que se venden, en la mayoría de los casos, dentro de una misma feria.



Figura 5. Fotografía panorámica del mosaico paisajístico en el Lago Budi, desde Quechucahuin. Puerto Domínguez. Foto: Rodrigo Contreras M. (2018).

Reflexiones finales

Esta investigación ha demostrado que la crisis de las materias primas en el sector artesanal no es un problema sectorial exclusivamente de los y las artesanas, sino un síntoma de una crisis más profunda en la relación entre la sociedad y la naturaleza. La resiliencia de los artesanos, que a pesar de la adversidad y la falta de apoyo estructural continúan con su labor, es un acto de resistencia y una fuente de conocimiento. Ellos son los guardianes de un patrimonio material e inmaterial que nos obliga a repensar nuestro propio modelo de desarrollo. La salvaguardia no es un fin en sí mismo, sino un imperativo ético para la justicia social, la sostenibilidad ambiental y la continuidad cultural, que exige acciones urgentes y una transformación profunda en la forma en que nos relacionamos con nuestro entorno.

Así mismo, no podemos pensar en perpetuar los mismos esquemas que las comunidades han desarrollado por siglos; nuestro análisis no pretende establecer un determinismo ambiental, sosteniendo que el entorno natural determina en gran medida la estructura social, cultural y económica de una comunidad. Esta perspectiva puede simplificar excesivamente la complejidad de las sociedades humanas, ignorando otros factores como las decisiones culturales, políticas, sociales y tecnológicas que influyen en sus modos de vida. Por el contrario, las y los artesanos nos han demostrado su capacidad de agencia y estrategias no solo adaptativas en sus vidas, sino en la vida de las mismas especies y materias primas. No obstante, la preocupación también está referida hacia la protección

de los territorios, bajo un componente político, simbólico, de ritualidad y de salud ecosistémica. Estas estrategias locales promueven un equilibrio entre la innovación y las prácticas ancestrales, las que a su vez son las que le otorgan el sello identitario a las obras o producciones artesanales.

La pregunta respecto de qué hacer frente a la incapacidad de la sociedad civil para contrarrestar el actual escenario que está viviendo el planeta es una interrogante mundial y por tanto debe ser asumida a través de concientización y por tanto de un nuevo discurso. Este discurso debiera contener los aprendizajes, lenguajes y cosmovisiones particulares, las que puedan contribuir a conformar, a partir de las experiencias positivas y negativas particulares, un discurso común planetario. En efecto, nuestra mirada local y sectorizada, en palabras de Anna Tsing (2005, pp. 245-268), sólo han hecho que la ciencia vuelque su atención en las particularidades de nuestras comunidades; sin embargo, esta mirada es restringida al pretender estudiar el medio ambiente; ya que es un escenario más complejo y más global del que se acostumbra a usar desde una etnografía clásica u occidental. La crítica propuesta por la autora plantea que así como cuando un tsunami afecta las costas de Japón y debemos accionar las alertas en las costas del pacífico chileno; así mismo debiéramos contribuir, desde las ciencias, a construir un conocimiento que permita levantar argumentos constitutivos de un nuevo discurso, uno centrado en el "amor cosmopolita de la naturaleza" (Tsing, 2005).

Este tipo de propuestas, con un compromiso político evidente, podría ser una respuesta válida para la construcción de identidades post neoliberales, que planteen una lucha de enfrentamiento, no cuerpo a cuerpo, sino desde la construcción de un nuevo discurso; en donde lo medio ambiental sea considerado sujeto de derecho y no un recurso natural. En este sentido se contribuye a la construcción de estas nuevas formas de pensamiento, otorgando importancia a la función creativa de las comunidades para enfrentar las amenazas medioambientales. Lo interesante de esta idea, es que de alguna manera pone el valor la especificidad y la experiencia de la singularidad adaptativa, que pudiera aportar en estas comunidades globales de las cuales hace referencia Anna Tsing.

A lo largo de nuestra investigación hemos evidenciado cómo las comunidades muestran una notable capacidad de innovación y gestión sostenible de recursos, lo que desafía la idea de una relación fija y predeterminada. La cultura, las prácticas sociales y los conocimientos locales influyen decisivamente en cómo las comunidades interactúan con su entorno natural. Por eso consideramos que deben mirarse a las comunidades y sus entornos dentro de un sistema complejo y flexible, donde las relaciones son influenciadas por múltiples factores, incluyendo la historia, la economía global, las políticas públicas y las dinámicas socioculturales.

Por último, sostenemos que hay que seguir apoyando el trabajo que las instituciones han desarrollado en esta lógica. Como, por ejemplo, seguir fortaleciendo las actividades turísticas o de ecoturismo que privilegian la sustentabilidad ambiental, la apreciación y

comprensión del medio ambiente, pero asumiendo como un eje fundamental el bienestar de las comunidades locales. En palabras de Pascual Alba, artesano en madera de la región de Los Ríos:

> En cuanto al tema de hacer sustentable un área de conservación, de manejo sustentable, más bien, hay enfoques hacia rubros específicos como el turismo, gastronomía de recolección, las artesanías, la escultura; aparte de lo que es educación ambiental e interpretación ambiental que son temas que nos ayudan a desarrollar un tipo de turismo de bajo impacto y, a la vez, generar una forma de financiamiento para mantener el proyecto. (2018, Entrevista. Parque Oncol, Valdivia)

Las regiones del Biobío, la Araucanía, Los Ríos y Los Lagos lograron posicionarse en una situación ventajosa respecto de otras regiones, en lo que a turismo se refiere. La calidad escénica del paisaje es un servicio ambiental que permite el desarrollo de la actividad turística. La belleza de sus lagos y volcanes no es el único atractivo de la región; los bosques tienen una importancia fundamental en el mantenimiento de un medio ambiente de bienestar saludable. Sin embargo, también es necesario monitorear la carga o presión que sufren los territorios, de modo que no tengamos que lamentar los efectos de la erosión turística, producto de una intensa presencia humana, afectando el espacio biótico y el de sus habitantes.

Finalmente, podemos cerrar este trabajo concluyendo que, independiente de los factores que inciden positiva como negativamente sobre las materias primas en el sector artesanal, la necesidad de revertir la situación medio ambiental es urgente. Si bien nuestro trabajo se centró en abordar las problemáticas con artesanas y artesanos de cuatro regiones de Chile, la realidad estudiada nos llevó a comprender que esta crisis está presente en la mayoría de los territorios de nuestro país y extendida evidentemente a otras partes del mundo. La artesanía es solo una muestra, un ejemplo dentro de un amplio espectro de manifestaciones socioculturales. Realizar un trabajo donde se articulen las expresiones, tanto ecológicas como humanas, es un desafío de investigación que representa una manera de entendernos como especie, con nuestras virtudes y defectos, pero sobre todo con el desafío por mejorar nuestra capacidad de regenerar, de reconstruir y de ser responsables con las futuras generaciones.

Referencias bibliográficas

- Alba, Pascual (20 de enero de 2018). *Entrevista*. Parque Oncol, Valdivia.
- Aranda, Surnai (2009). La artesanía latinoamericana como factor de desarrollo económico, social y cultura: la artesanía a la luz de los nuevos conceptos de cultura y desarrollo. *Cultura y desarrollo,* 6, 3-19.
- Armesto, Juan; Lobos, León; y Arroyo, Kalin (1996). *Los bosques templados del sur de Chile y Argentina: una isla biogeográfica.* Universidad de Chile.

- Camus, Pablo; Solari, María Eugenia (2008). La invención de la selva austral: Bosques y tierras despejadas en la cuenca del río Valdivia (siglos XVI-XIX). *Revista de geografía Norte Grande*, (40), 5-22. https://dx.doi.org/10.4067/S0718-34022008000200001
- CASEN (2020). *Encuesta de Caracterización Socioeconómica Nacional*. Ministerio de Desarrollo Social y Familia.
- Contreras, Rodrigo; Palacios, Leslye (2023) *Artesanías y Materias primas. Factores agresores y protectores en los ecosistemas de las regiones de Ñuble, Biobío, La Araucanía y Los Ríos.* Fondo de Desarrollo Cultural y las Artes. FONDART. https://www.artesaniasymateriasprimas.cl
- Cruz, Mariana; López, Citlalli; Neyra, Lucila (2009). *Artesanías y Medio Ambiente.* Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías.
- Donoso, Claudio; Lara, Antonio (1999). *Silvicultura de los bosques nativos de Chile.* Editorial Universitaria.
- INFOR (2016). *Sumando valor ecológico al patrimonio artesanal tradicional: recolección sustentable de tallos de la enredadera Pil-Pil Voqui en la Región de los Ríos.* Fundación para la Innovación Agraria. Ministerio de Agricultura.
- INFOR (2018). *Diagnóstico para la restauración del chupón y la visibilización de su valor ecológico, patrimonial y económico asociado a la tradición mapuche de elaboración de Pilwa en la comuna de Saavedra.* Fundación para la Innovación Agraria. Ministerio de Agricultura.
- Lara, Antonio; Solari, María Eugenia; Prieto, María del Rosario; Peña, María Paz (2012). Reconstrucción de la cobertura de la vegetación y uso del suelo hacia 1550 y sus cambios a 2007 en la ecorregión de los bosques valdivianos lluviosos de Chile (35º - 43º 30´ S). *Revista Bosque* 33(1), 13-23.
- Menéndez, Eduardo (2008). Epidemiología sociocultural: propuestas y posibilidades. *Región y sociedad* Vol XX (2), 1.
- Muñoz-Pedreros Andrés y Navarro, Ximena (1992). *Uso histórico de la vida silvestre en la zona de Carahue-Pto. Saavedra, sur de Chile*. En María Hernández (Ed.), Carahue la Nueva Imperial Ecologia y sus recursos, (p. 130). DAEM. Municipalidad de Carahue.
- Otero, Luis (2006). *La Huella del fuego. Historia de los bosques nativos. Poblamientos y cambios en el paisaje del sur de Chile*. Editorial Pehuén.
- Palacios, Leslye; Contreras, Rodrigo (2017). *Ornamentos corporales de los pueblos indígenas en Chile. Un estudio de vigencia.* Fondo de Desarrollo Cultural y las Artes. FONDART.
- Palma, Juana; Mekis, Catalina; Schlegel, Bastienne (2016). *Recolección de tallos de Pil-Pil Voqui para cestería. Relato de una tradición originaria del pueblo lafkenche de Alepue.* Instituto Forestal (INFOR) – Fundación para la Innovación Agraria (FIA).
- Palma, Juana; Schlegel, Bastienne (2016). *Manual de Recolección Sustentable de Tallos de Pil-Pil Voqui.* Instituto Forestal (INFOR) - Fundación para la Innovación Agraria (FIA).
- Reyes, René; Nelson, Harry; Zerriffi, Hisham (2017). *Leña: causa o consecuencia. Factores subyacentes de la producción de leña en el sur de Chile*. Informes Bosques Energía Sociedad BES. Número 07 . Año 03 DIC. 2017. INFOR.
- Tsing, Anna (2005). *Friction. An ethnography of global connections*. Princeton University Press.
- Seguel, Alfredo (2014, septiembre). *Especial sobre "modelo forestal chileno": Lucro y decadencia social ambiental.* OLCA Observatorio Latinoamericano de Conflictos Ambientales. https://olca.cl/articulo/nota.php?id=10477

Legislación citada

- Ley 21.488. Modifica el Código Penal y el Código Procesal Penal, para Tipificar el Delito de Sustracción de Madera y Otros Relacionados, y Habilitar el Uso de Técnicas Especiales de Investigación para su Persecución (2022). (Ministerio del Interior y Seguridad Pública). https://bcn.cl/35wpd
- Decreto 43. Declara Monumento Natural a la Araucaria Araucana (1990). (Ministerio de Agricultura). https://bcn.cl/2m2h0
- Decreto ley 701. Fija Régimen Legal de los Terrenos Forestales o Preferentemente Aptos para la Forestación, y Establece Normas de Fomento Sobre la Materia (1974). (Ministerio de Agricultura). https://bcn.cl/27n2x
- Ley 20.283. Ley Sobre Recuperación del Bosque Nativo y Fomento Forestal (2008). (Ministerio de Agricultura). https://bcn.cl/2f284
- Ley 21.100. Prohíbe la Entrega de Bolsas Plásticas de Comercio en todo el Territorio Nacional (2018). (Ministerio del Medio Ambiente). https://bcn.cl/2ep08
- SIGPA. Artesanos de Püll Püll Foki de Alepue. http://www.sigpa.cl/ficha-colectivo/artesanos-de-pull-pull-foki-de-Alepue
- SIGPA. Expediente de investigación de la técnica de la cuelcha o trenzado con fibra de trigo dentro de la tradición artesanal de la zona rural y campesina en el secano del Valle del Río Itata, con especial énfasis en la comuna de Treguaco. https://www.sigpa.cl/media/upload/docs/2017-03-22_Informe.pdf
- SIGPA. Artesanos Cuelcha del Itata http://www.sigpa.cl/ficha-elemento/tecnica-de-la-cuelcha-o-trenzado-en-fibra-de-trigo-en-el-secano-interior-del-valle-del-rio-itata

Rodrigo Contreras Molina
https://orcid.org/0000-0002-2752-8513
rodrigo.contreras@ufrontera.cl



Antropólogo Aplicado, Magíster en Antropología Social y Productor Audiovisual con conocimientos en metodologías para el trabajo en participación ciudadana, fortalecimiento organizacional, trabajo comunitario y desarrollo local y territorial, educación, salud intercultural y salud ambiental. Director de Identidades Audiovisuales. Se desempeña como docente en la Facultad de Medicina y Odontología y es miembro del cuerpo docente de la carrera de Sociología de la Universidad de la Frontera en Chile. Es encargado de la Unidad de Documentación Audiovisual y de la Línea de Antropología del Departamento de Ciencias Sociales de la misma universidad. Se ha desempeñado en el área de la administración pública y en la elaboración de propuestas de desarrollo, diseño de proyectos y planificación estratégica territorial, tanto en el campo de la salud como en el campo de la educación para sectores principalmente en contexto rural. En los últimos años ha trabajado fuertemente la línea de patrimonio y de las artesanías con pueblos originarios y comunidades rurales de Chile.

Leslye Palacios Novoa
https://orcid.org/0009-0001-3577-0414
lpalacio@uct.cl



Diseñadora y Máster en Diseño Industrial del Instituto Europeo di Design, Milán. Desde hace casi dos décadas se dedica al ámbito de las artesanías, formulando y ejecutando iniciativas que respondan a las necesidades del sector, relativas al resguardo, circulación y difusión de estas. Ha realizado pasantías en instituciones líderes en el sector artesanal internacional, tales como, Artesanías de Colombia S.A. (2006) y Fundesarte (2010). Entre 2011 y 2018 integró el Comité Asesor del Área Artesanía del, entonces, Consejo de las Culturas y las Artes, formando parte del comité técnico-político a cargo de la Política Nacional de Artesanía 2017-2022. Entre 2022 y 2025, fue Directora Ejecutiva de Fundación Artesanías de Chile, formando parte también del Directorio Regional de la Organización Mundial de Comercio Justo (WFTO-LA), Latinoamérica. Desde 2009, dirige el Programa de Artesanía de la Facultad de Arquitectura, Artes y Diseño de la Universidad Católica de Temuco, cargo en el cual ha liderado proyectos curatoriales como "Sueños del Rütrafe: ornamentos de platería mapuche", itinerancia internacional que recorrió países de América Latina, Europa y Asia, así como también la dirección de ferias de artesanía como "Secretos de la Araucanía: Artesanía por excelencia", cuya sexta versión se realizó en 2025.

ARTE POPULAR MEXICANO. GENEALOGÍA DE UNA CATEGORÍA POLÍTICA

MAAI ORTÍZ
Universidad Autónoma Metropolitana, México (UAM-X)
México

Aceptado para publicación el 13 de noviembre de 2025

Resumen

El arte popular mexicano no es una categoría neutral; es un concepto político que articula identidad, poder y economía. Desde la "Exposición de artes populares" de 1921, organizada por Dr. Atl, Roberto Montenegro y Jorge Enciso, hasta la actualidad el Estado mexicano —junto con instituciones privadas y académicas— ha utilizado esta noción para integrar las expresiones indígenas en la narrativa nacional. No obstante, estas producciones han estado históricamente subordinadas a jerarquías coloniales y raciales, situándose en un margen difuso entre el "arte" y la "artesanía". Un análisis genealógico del concepto permite identificar periodos clave (1921-2023) en los que ha sido instrumentalizado bajo determinadas lógicas discursivas generadas por museos, políticas culturales, programas de apoyo y dinámicas de mercado. En este análisis, se evidencia la tensión entre la valorización nacionalista y la explotación económica de las comunidades productoras. Eventos recientes, como "Original" (2021) y la Ley Federal de Protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanas (2022), buscan replantear estas categorías, aunque el problema del racismo cultural persiste. Propongo explorar la categoría de arte popular mexicano como un dispositivo estratégico, marcado por disputas coloniales, raciales y económicas. Subrayo el carácter conflictivo del arte popular en México, desde el cual es posible cuestionar los usos actuales de esta noción y su compleja relación con el Estado, el mercado y las instituciones.

Palabras clave: arte popular mexicano, nacionalismo, colonialidad, patrimonio cultural.

MEXICAN FOLK ART. GENEALOGY OF A POLITICAL CATEGORY

Abstract

Mexican folk art is not a neutral category; it is a political concept that articulates identity, power, and economy. From the 1921 "Folk arts exhibition", organized by Dr. Atl, Roberto Montenegro and Jorge Enciso, to the present the Mexican state —together with private and academic institutions— has used this notion to integrate Indigenous expressions into the national narrative. Nonetheless, these productions have historically been subordinated to colonial and racial hierarchies, placing them in a diffuse margin between "art" and "craft." A genealogical analysis of the concept makes it possible to identify key periods (1921-2023) in which it has been instrumentalized under specific discursive logics generated by museums, cultural policies, support programs, and market dynamics. This analysis reveals the tension between nationalist valorizations and the economic exploitation of producing communities. Recent events, such as "Original" (2021) and the Federal Law for the Protection of the Cultural Heritage of Indigenous and Afro-Mexican Peoples and Communities (2022), seek to reframe these categories, although the problem of cultural racism persists. I propose examining the category of Mexican folk art as a strategic device marked by colonial, racial, and economic disputes. I underscore the conflictive nature of folk art in Mexico, from which it becomes possible to question the current uses of this notion and its complex relationship with the State, the market, and institutions.

Keywords: Mexican folk art, nationalism, coloniality, cultural heritage.

ARTE POPULAR MEXICANA. GENEALOGIA DE UMA CATEGORIA POLÍTICA

Resumo

A arte popular mexicana não é uma categoria neutra; trata-se de um conceito político que articula identidade, poder e economia. Desde a "Exposição de artes populares" de 1921, organizada por Dr. Atl, Roberto Montenegro e Jorge Enciso, até a atualidade o Estado mexicano — em conjunto com instituições privadas e acadêmicas — tem utilizado essa noção para integrar as expressões indígenas na narrativa nacional. No entanto, essas produções têm estado historicamente subordinadas a hierarquias coloniais e raciais, situando-as em uma zona difusa entre "arte" e "artesanato". Uma análise genealógica do conceito permite identificar períodos-chave (1921-2023) nos quais ele foi instrumentalizado sob determinadas lógicas discursivas geradas por museus, políticas culturais, programas de apoio e dinâmicas de mercado. Essa análise evidencia a tensão entre a valorização nacionalista e a exploração econômica das comunidades produtoras. Eventos recentes, como "Original" (2021) e a Lei Federal de Proteção do Patrimônio Cultural dos Povos e Comunidades Indíge-

nas e Afro-mexicanas (2022), buscam reformular essas categorias, ainda que o problema do racismo cultural persista. Proponho explorar a categoria de arte popular mexicana como um dispositivo estratégico marcado por disputas coloniais, raciais e econômicas. Destaco o caráter conflitivo da arte popular no México, a partir do qual é possível questionar os usos atuais dessa noção e sua complexa relação com o Estado, o mercado e as instituições.

Palavras-chave: arte popular mexicana, nacionalismo, colonialidade, patrimônio cultural.

Introducción

El concepto de arte popular en México constituye un campo de debate que articula cultura y poder a través de identidades subalternizadas/colectividades indígenas y sus símbolos materializados en vasijas, textiles, juguetes, objetos ceremoniales, de uso cotidiano. Al igual se incluye otros elementos materiales, pero también inmateriales, los cuales en la actualidad son entendidos como patrimonio cultural. Desde la icónica "Exposición de artes populares" en 1921 organizada por Roberto Montenegro y Jorge Enciso esta categoría ha sido empleada tanto por el Estado, instancias privadas y académicas para integrar las producciones indígenas a la narrativa nacional. Sin embargo, su definición ha estado marcada por jerarquías coloniales y raciales que subordinan estas expresiones al arte tanto europeo como nacional.

En este artículo propongo abordar una genealogía crítica del arte popular en México a partir de cinco períodos entre 1921 y 2023, analizando su instrumentalización en políticas culturales, proyectos museísticos, publicaciones académicas y programas de apoyo económico. El objetivo es mostrar que el arte popular no es una categoría neutra, sino un concepto estratégico el cual refleja las tensiones entre estética, mercado y colonialidad, enmarcados en procesos de gestión estatal y privada. Atendiendo de igual forma a las disputas y negociaciones que han provocado la reconfiguración de nuevos escenarios políticos, económicos y culturales, así como a una serie de conflictos entre las comunidades, el Estado y distintas empresas, tanto nacionales como trasnacionales.

Esta investigación surge como parte de una serie de reflexiones más amplias que conforman mi tesis doctoral, *"Tejer la nación: cultura y racialización en el dispositivo patrimonial textil en México"*, realizada entre 2020-2024 en el Doctorado en Humanidades, bajo la línea de Estudios Culturales y Crítica Poscolonial en la Universidad Autónoma Metropolitana. En términos metodológicos, este trabajo se fundamenta en un amplio análisis bibliográfico de la literatura producida hasta 2024 sobre arte popular, textiles indígenas y artesanías en el contexto mexicano. También comprende un estudio etnográfico realizado en el Centro de Textiles del Mundo Maya, perteneciente a Fomento Cultural Banamex, el Museo Nacional de Antropología (Salas de etnografía), así como de otros museos como el de Arte Popular y el Museo Indígena ubicados en la Ciudad de México.

¿Arte o artesanía? Desplazamientos conceptuales estratégicos

En México, la noción y adjetivación de lo popular, aborda especificidades no equiparables con otros países de la región latinoamericana. Mientras en otros lugares lo popular tiene una significación vinculada a lo masivo o lo perteneciente a ciertas clases sociales (dominantes/hegemónicas), tal situación contrasta con el caso mexicano, ya que lo popular también abarca cierta vinculación histórica relacionada a las comunidades indígenas. Haciendo referencia a fiestas populares, tradiciones, costumbres, rituales, objetos decorativos, entre una amplia gama de expresiones materiales e inmateriales producidas en estos pueblos. Esto es nodal, pues una categoría tan disputada y polémica como la de arte, se le adjetiva como popular, produciendo la noción de arte popular, cuyo uso tiene poco más de 100 años en el país. Esto nos permite entender de alguna manera, cierta marca vinculada al origen socio demográfico de tales expresiones.

La discusión sobre el vínculo de lo popular con lo étnico (racial) es necesario desentramarla en el contexto mexicano, no solamente porque aludir al arte popular mexicano conlleva la marca indeleble del pasado indígena. Un punto clave de referencia en cualquier historiografía que busca dar cuenta de los orígenes estéticos de estas producciones "populares". Una de las compilaciones más amplias y detalladas es el trabajo de Victoria Novelo (2007), el cual comienza precisamente como preámbulo de esta "historia ilustrada" sobre "Artesanos, artesanías y arte popular de México", con la idea del pasado indígena como origen de eso que hoy llamamos arte popular mexicano. Esta normalización y adecuación narrativa no es un mero antecedente historiográfico, sino la oficialización del surgimiento de la historia nacional institucional. En México ha encontrado "naturalmente" el origen y fundamento de la nación en lo precolombino.

En el caso mexicano, la producción histórica de la identidad nacional ha sido naturalizada a partir del pasado prehispánico, por tanto, no es un acto ocioso identificar el discurso oficial de la nación como un correlato a la producción de lo popular-indígena. En esta misma línea, es importante resaltar que, dentro de las categorías artesanales recuperadas por Novelo (2007) referidas a los artesanos en la Nueva Antequera (S. XVII), de 204 registros (doradores, herreros, carpinteros, zapateros, alfareros, sombrereros, entre otras ocupaciones), solo una persona es identificada como peninsular.[1] Según estos datos recuperados por John Chance todas las otras personas son criollas, mestizas, mulatos libres e Indios (Chance en Novelo, 2007), lo cual nuevamente reafirma una división étnica determinante para la realización de estas labores, antecedentes directos del denominado arte popular mexicano.

Otro aspecto importante sobre esta naturalización entre lo popular/indígena, se manifiesta de manera muy particular en las dinámicas y tecnologías visuales impulsadas por el Estado desde sus trincheras exhibitorias. Una de las entidades donde extrajeron

1 El texto recuperado por Novelo, registrado en el S.XVII, sólo contempla hombres artesanos.

muchos de los objetos expuestos en la icónica exposición de 1921, provino precisamente del denominado Departamento de Promoción de Industrias Indígenas del Museo Nacional (Velázquez, 2022, p.146).[2] Tal museo es el antecedente de otros espacios museísticos que dieron a luz otros recintos en 1964, cuando sus colecciones fueron desmanteladas para crear los grandes proyectos nacionales como el Museo Nacional de Antropología, el Museo Nacional de Historia (Castillo de Chapultepec), entre otros. Este departamento es un referente de las manifestaciones primigenias de la política cultural mexicana relacionada con el indigenismo y las artesanías. Asimismo, este antecedente fue central para dar cabida al Museo Nacional de Artes Indígenas e Industrias Populares (1951), el cual dejó sus colecciones como una herencia para la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), hoy denominado Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI). La Instancia fundada del INPI, se creó el 8 de agosto de 2012, bajo el nombre Museo Indígena, donde se les asignó a estas colecciones de objetos la nomenclatura de "Arte Indígena". El propósito institucional de este espacio es generar la promoción de equidad y convivencia intercultural de los pueblos indígenas, revalorizando su cultura y su arte, reivindicando la descalificación constante de sus producciones como meras artesanías. Es en este campo donde me interesa profundizar el surgimiento de un concepto con una amplia y compleja trayectoria popular-étnica (racial).[3]

Una discusión histórica y reiterativa en la bibliografía sobre las artesanías, así como en diversos foros académicos y de manera general en la producción intelectual especializada, es respecto a la diferencia entre arte y artesanía. En este sentido, Juan Acha, discutió estos conceptos tratando de resolver una especie de misterio estético, sobre cómo se decidía la adjudicación que denominaba cierto tipo de producciones estéticas con la categoría de arte, artesanía o diseño. En esta controversia se ha disputado no solo la forma de producción de tales objetos, sino que los argumentos se han desplazado al terreno de la originalidad, la autenticidad, el gusto, la idea del genio creador y, por supuesto, bajo las lógicas de su producción, distribución, circulación y consumo. Problemáticas donde se abordan la unicidad, la originalidad, la masificación de la producción, los procesos de validación/legitimación, los espacios de exhibición, así como los públicos consumidores, entre otras cuestiones vinculadas a la socialización. De la producción académica de Acha

2 Para gestionar esta producción cultural/económica, el Estado creó en 1933 el Departamento de Promoción de Industrias Indígenas del Museo Nacional. La función de esta institución era primordialmente económica y utilitaria: buscaba tecnificar, promover y comercializar las artesanías para combatir la explotación y elevar la economía indígena. Las funciones de este Departamento, cuya existencia fue breve, fueron gradualmente absorbidas por entidades posteriores (como el INI y el Patronato de las Artesanías Nacionales) durante los años cuarenta, marcando la evolución de la política indigenista hasta llegar a la revalorización estética contemporánea, ejemplificada en exposiciones como "Arte de los Pueblos de México. Disrupciones Indígenas" de 2022.

3 El libro "*Arte de los pueblos de México".* Disrupciones indígenas, en el que participó Mireida Velázquez en 2022 con motivo de la exposición del mismo nombre realizada en el Palacio de Bellas Artes, posee una amplia discusión sobre las disputas y tensiones entre artesanías-arte popular-arte indígena en México.

trasciende un texto publicado en 1994 donde defendió la necesidad de construir otras bases analíticas para la comprensión de lo que él llamó las culturas estéticas de América Latina. Este texto resulta un parteaguas para analizar las discusiones desde otro lugar, ya que Acha intentó generar una lectura fuera de la lógica eurocéntrica de lo artístico pues cuestionaba el monoesteticismo, las bellomanías y el articentrismo, aunque tampoco resolvió el telón de fondo de tales disputas conceptuales. A pesar de su lectura crítica, considero que sus propuestas aún dejaban la puerta abierta para resolver la polémica sobre cómo entender la distinción entre arte y artesanía, sin que lograra evitar situarse en los juegos de una jerarquización ya marcada por el origen de la misma idea de arte occidental.

Durante la Exposición venta de "Original"[4] organizada por la Secretaría de Cultura en 2021, se cuestionó nuevamente, en diversas mesas y bajo esta misma lógica, la clasificación de los objetos, reactivando esa polémica discusión sobre la diferencia entre arte y artesanía. Pues hubo participantes que increpaban a los ponentes respecto a si estos objetos (textiles, jícaras grabadas, juguetes, entre otros) podrían ser considerados como arte, o incluso, si estas personas se consideraban artistas. Las respuestas fueron múltiples. Había quien buscaba hacer un columpiamiento identitario entre ser artista y su dedicación a la artesanía, lo cual en el contexto mexicano no necesariamente es conciliador, pues las categorías artista/artesanx no son equiparables[5], otras personas simplemente se identificaban como tejedoras/es, algunos más como artesanos(as), y nuevamente la categoría parecía confusa, contextual y escurridiza. Es interesante que a más de 100 años de discusión después de aquella gran exposición de Artes Populares en 1921, no se ha terminado por aterrizar la noción, dejando abierta la duda sobre los procesos de ordenamiento y categorización de una amplia variedad de objetos considerados en el imaginario nacional como arte popular o artesanías mexicanas.

4 "Original" es un evento surgido en 2021, organizado por la Secretaría de Cultura del gobierno federal para reposicionar al Estado como garante y mediador en la protección y promoción del arte popular y, en particular, de los textiles indígenas, así como de otras producciones "artesanales". El evento surgió como una respuesta a los múltiples casos de plagio y apropiación cultural de diseños de diversas comunidades por parte de marcas internacionales. Esta propuesta estatal, se ha replanteado como un espacio de defensa del patrimonio cultural y de los derechos de los pueblos indígenas. Actualmente se realiza un encuentro nacional anual en el Complejo Cultural Los Pinos, realizando ferias, exposiciones y pasarelas, donde se dan cita personas creadoras de diversas comunidades, así como quienes se dedican al diseño, la promoción, entre otras comunidades académicas, cooperativas y empresariales. "Original" no es solo una feria de arte popular, sino que se configura como un proyecto político-cultural que busca disputar el mercado del diseño, cuestionar la apropiación cultural y fortalecer la centralidad del Estado en la gestión del patrimonio indígena contemporáneo. En la nueva administración de Claudia Sheinbaum (2024-2030) se ha propuesto realizar este evento con mayor periodicidad (por lo menos cuatro veces al año) y en distintos lugares del país.

5 Esta diferencia es clave en tanto que la formación como artista tiende a ser totalmente académica, mientras el dedicarse al ámbito artesanal corresponde generalmente a la creación de objetos utilitarios producidos sin una formación escolarizada. Aunque existen instituciones formales para el entrenamiento del diseño y creación de artesanías, estas también dependen del Estado y hasta ahora no es equiparable a una formación universitaria en artes visuales, la cual simbólicamente posee un mayor reconocimiento social y político

Otras autoras como la antropóloga Marta Turok (1988), también han propuesto un modelo de identificación, el cual ha sido utilizado para entender qué lugar ocupan ciertas producciones. Tal parámetro lo aplicó en su labor cuando fue trabajadora al servicio del Estado al frente de distintas instancias públicas relacionadas a las artes populares. Sin embargo, hasta ahora no he encontrado una reflexión respecto a la crítica que podríamos hacer desde un análisis que vincule este problema de las categorías como parte de los procesos de colonización y racialización, configurados mediante la relación cultura-poder. Desde mi perspectiva, es posible entender que la producción material de los pueblos puede ser discutida desde su relación con los procesos de colonización y racialización. Lo comento también porque, tanto en los paneles de discusión de "Original" como en la exploración realizada por el Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas para elaborar la Ley Federal de Protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanas aprobada en 2022, una y otra vez, surgieron respuestas de que la idea de arte y patrimonio, no eran concebidas ni entendidas en las comunidades como se piensan desde la visión occidental. De entrada, porque en las lenguas nativas, no existen nociones equiparables (Aguilar, 2022). Mi reflexión al respecto es que al imponerse una epistemología occidental por encima de otros saberes comunitarios, así como otras formas de entender el mundo, esta jerarquización pasó a formar parte del sistema colonial. Tal sistema, construyó una subordinación al realizar la lectura y categorización de ciertos objetos entendidos bajo todas estas nociones de arte, patrimonio, artesanía, etcétera. Este proceso colonial configuró a la par, la producción de cierta mirada sobre creaciones que nunca se pensaron o concibieron en su origen dentro de estas semánticas y/o estéticas.

En torno a esta lucha por las categorías y conceptos vislumbro una disputa epistémica que no se puede centrar ya en la discusión estéril sobre las diferencias entre arte, artesanía y diseño. Necesitamos cuestionar ciertas lógicas racistas y clasistas que atravesaron históricamente estas nociones, construidas, como ya comenté, desde una mirada occidental y colonial. Si bien estos conceptos se han discutido ampliamente desde la historia del arte, el diseño y el estudio de las artesanías, sería importante remontarnos a la disputa del por qué la valoración de lo artístico minimiza siempre la producción de aquellas alteridades que no son reconocidas dentro de este sistema marcado por determinado tipo de personas, ubicadas en ciertos lugares del mundo (Europa). No podemos dejar de lado, que en Europa se configuró un sistema de producción, distribución, circulación y consumo de productos valorados bajo una determinada mirada y jerarquía la cual impedía *de facto* el reconocimiento de lo artístico en algo no europeo. En este sentido, Juan Acha (1994), había detectado este problema del eurocentrismo en lo artístico, pero no lo pensó como un problema racial.

La valoración y jerarquización de lo popular, lo artesanal y otras categorías adjudicado a las producciones de origen indígena se insertan en problemáticas menos evidentes que han sido marcadas desde una lógica colonial. Al disputar lo que es legítimamente

artístico en distintos espacios de discusión se ha mantenido una reflexión confeccionada desde esta mirada europeizada, cuyas reglas del juego no fueron pensadas desde la realidad de estas comunidades.

Por tanto, uno de los grandes problemas de lo artesanal comenzó cuando se buscó arribar a una categoría que, desde un inicio, les fue negada a las comunidades indígenas por su estatus racializado. Esto fue así hasta la invención de una opción que adjetivó lo artístico y el arte popular para diferenciarse del arte europeo. Detrás de la tensión entre lo artesanal y lo artístico en México está una disputa por lo civilizado, lo valioso, la clase y la raza.

Hasta aquí, considero que podríamos estar frente a un problema de racismo cultural, ya analizado por Eduardo Restrepo (2010). Su propuesta toma fuerza para comprender toda esta serie de jerarquías, sistemas de valoración y lógicas legitimadoras en el campo cultural, las cuales fueron naturalizadas. Categorías como la de arte popular en México pueden entenderse desde ese lugar, ya que para Restrepo el racismo cultural no se sostiene bajo argumentos biológicos, sino en la desvalorización y jerarquización de las diferencias culturales. En este sentido, las expresiones indígenas son reconocidas como parte de la identidad y cultura nacional, pero desde una lógica de inclusión subordinada: donde son celebradas como "folklore", "tradición" o "artesanía", sin otorgarles la legitimidad y el estatus pleno reservado y adjudicado solamente al arte occidental. Así, este racismo cultural opera como un mecanismo de reconocimiento desigual, en el cual los pueblos indígenas son posicionados como guardianes de un pasado "auténtico", pero rara vez como creadores de arte.

En 2022 se intentó generar un gesto distinto sobre este problema con la "Exposición del arte de los pueblos", realizada en el Palacio de Bellas Artes, como parte de un replanteo de estas categorías operando sobre distintas producciones estéticas de las comunidades. Sin embargo, el racismo cultural que ha operado sobre estos objetos, permite evidenciar cómo la idea de arte popular, lejos de ser una categoría neutra, reproduce relaciones de poder coloniales y limita el lugar de las comunidades indígenas dentro del campo artístico y cultural.

Precisamente, la naturalización del arte popular ha sido uno de los problemas fundamentales para atender con mayor profundidad este contexto que he descrito, por esta razón me interesa enfocarme en cómo se forjó y se instrumentalizó desde la lógica nacional. Es decir, propongo entenderla como una noción articuladora susceptible de ser rastreada históricamente.

Arte popular: el nacimiento de un concepto

Me interesa la noción de arte popular por varias razones, primero porque hacia 1921, como ya comenté, surgió en México la primera "Exposición de artes populares". Allí co-

mienza a utilizarse esta categoría institucionalmente, con el asesoramiento de Gerardo Murillo (Dr. Atl), Roberto Montenegro y Jorge Enciso, las mentes detrás de esta exposición. En palabras de Dr. Atl se afirma:

> Durante el último periodo revolucionario, es decir de 1915 a 1917, se despertó en toda la república, y muy marcadamente en la capital, una tendencia a valorizar las manifestaciones de las artes populares, y tanto en las esferas oficiales como en los centros artísticos y comerciales, nació el deseo de poner en luz la producción artística nacional, la autóctona, la indígena. En 1921, con motivo de la celebración del Centenario de la Consumación de la Independencia, los artistas Jorge Enciso y Roberto Montenegro concibieron la idea de hacer una exposición de arte popular. El señor ingeniero Alberto J. Pani, secretario de relaciones exteriores y jefe de los festejos del Centenario, la aceptó, y el proyecto de los dos artistas se llevó a cabo. Esa realización fue sin duda la nota más sobresaliente de los festejos del Centenario. El C. general Álvaro Obregón, presidente de la República, inauguró la exhibición el 19 de septiembre de 1921, y bien puede afirmarse que desde esa fecha el gobierno de la República reconoció oficialmente el ingenio y la habilidad indígenas que habían estado siempre relegadas a la categoría de parias. (Gerardo Murillo en Novelo, 2007, p. 176)

En la misma línea Victoria Novelo declara:

> Fueron, sin embargo, los intelectuales mexicanos, especialmente los que dio a luz la Revolución Mexicana, quienes se echaron la responsabilidad de buscar y encontrar argumentos para que los mexicanos se enamoraran de México y se sintieran hijos orgullosos de una gran nación que, entre otras cosas, era heredera de una riquísima historia con raíces propias y no prestadas. Con la construcción del nacionalismo mexicano comienza la valoración moderna de lo que las artesanías y el arte del pueblo representan en el patrimonio cultural del país. (2007, p.14)

Otro hito fundamental —pero hacia finales del siglo XX— es cuando Fomento Cultural Banamex[6] en 1996 editó el libro *Grandes maestros del arte popular mexicano*, coordinado por Cándida Fernández de Calderón, directora por varias décadas de esa fundación perteneciente a Banamex[7], cabeza principal de un espacio fundamental para la exhibición

6 Fomento Cultural Banamex, A.C. es un organismo no lucrativo cuya misión consiste en impulsar la inversión en el desarrollo cultural, así como promover, preservar y difundir la cultura mexicana. Desde su creación en el año de 1971, ha tenido como visión ser ejemplo reconocido de empresa privada que promueve la cultura de México, con liderazgo. A través de acciones innovadoras en sus líneas de acción: exposiciones de arte e historia, publicaciones, apoyo al arte popular, restauración y conservación del patrimonio, así como en actividades educativas.

7 Banamex es un grupo financiero de gran importancia en México. Este banco ofrece una variedad de servicios financieros a personas morales y físicas, que incluyen banca comercial y de inversión, seguros y manejo de inversiones. Fundado en 1884, el banco cuenta con una extensa red de distribución de 1,540 sucursales. Fue vendido a capitales extranjeros (Estados Unidos) en 2001, a un año de entrar Vicente Fox a la Presidencia. Su venta a Citigroup se convirtió en un escándalo para la Secretaría de Hacienda y Crédito Público por la evasión de impuestos por parte del anterior dueño Roberto Hernández y el entonces encargado Francisco Gil Díaz. Es importante mencionar también a la Fundación Roberto Hernández forma parte del grupo de organizaciones no gubernamentales que apoyan distintos proyectos de arte popular gestionados por Fomento Cultural Banamex. Entre las polémicas suscitadas por la venta del banco, surgieron algunas voces que manifestaron temor sobre las colecciones de arte popular que poseen y otros bienes cul-

de textiles, el Centro de Textiles del Mundo Maya. A la par de este libro que circuló en 1996 también dio inicio el "Programa de apoyo al arte popular" de esa misma institución financiera. Es el mismo período en el cual esta instancia dio a conocer su colección de textiles indígenas provenientes de México y Guatemala. Dos publicaciones me parecen sobresalientes en los poco más de cien años en que se ha incentivado la noción de arte popular: el catálogo de la exposición de "Las artes populares en México", coordinado por Gerardo Murillo (Dr. Atl) en 1921, proveniente de una política cultural del Estado mexicano, y los Grandes maestros del arte popular mexicano por parte de un banco privado. En este sentido, considero relevante la conexión de dos gestiones que hilvanan la participación tanto estatal como privada en el gerenciamiento de las producciones provenientes de los pueblos indígenas. La estrategia de Banamex al publicar ese texto sobre el grupo de personas sobresalientes dedicadas a las artes populares fue de suma importancia pues no solo dotó de rostros y nombres al selecto grupo de artistas populares, sino que distribuyó los libros a cada una de las personas participantes. Este acto no es menor, pues durante mi viaje de campo en distintos encuentros sostenidos con maestros y maestras del arte popular en Chiapas (2021), me percaté que el libro se había convertido en un medio de reconocimiento, de vinculación, pero sobre todo en una forma de demostrar la legitimación por parte de agentes que avalaban sus dotes artísticas. La posesión del libro y su exhibición al visitar los talleres se ha convertido en una insignia de reconocimiento entre un importante y reconocido grupo de personas dedicadas a diversas técnicas textiles, cerería, talabartería, tejidos, orfebrería, entre otras categorías. La participación en este libro funciona como un filtro de validación y calidad para las personas que compran obras de artistas populares. Este libro se transformó en una especie de contrato no firmado entre la mencionada fundación y quienes participaron en el libro, pues formaba parte también del Programa de Apoyo emprendido desde 1996.

En aquellas reuniones percibí que Fomento Cultural Banamex busca de manera continua la colaboración con artistas populares para sus propias colecciones y encuentros realizados de manera periódica. El reconocimiento y apoyo de este organismo privado tenía como objetivo la creación de redes que a futuro confeccionarían un campo legitimado, haciendo germinar la semilla sembrada desde la visión nacionalista a principios de siglo XX con la exposición de 1921. Esto no es menor, ya que es imposible prescindir de los lazos logrados entre Banamex y las instancias culturales del Gobierno Federal, sin dejar de lado las relaciones mantenidas con los gobiernos estatales y municipales, sin importar el partido político de donde provengan los gobernantes. Estas vinculaciones se pueden detectar a través del hilado entre Estado y Capital, no solo mediante la idea de nación

turales nacionales, situación que fue abordada por el propio presidente, Andrés Manuel López Obrador y el Secretario de Relaciones Exteriores, Marcelo Ebrard, ya que podrían salir del país, por lo cual, esta empresa trasnacional tuvo que aclarar lo que sucedería con estas colecciones.

mexicana, sino desde aspectos concretos como el fortalecimiento del arte popular nacional con base en esquemas bien definidos. Por cierto, uno de los proyectos ejemplificadores es el evento que ya mencioné de "Original", impulsado no solo por la Secretaría de Cultura, sino también por Fomento Cultural Banamex, donde era común la presencia de Cándida Fernández de Calderón. Esta estrategia interinstitucional tuvo como finalidad en un principio vincular a tejedoras(es) de distintas comunidades con la iniciativa privada[8], especialmente con empresas de moda y diseño para generar colaboraciones. Esto debido a los problemas presentados en la última década, agudizándose con respecto al tema de la llamada apropiación cultural indebida.

Ahondaré más en este proceso con la finalidad de entender una serie de circunstancias que forman parte de estos desplazamientos conceptuales. Para entender este contexto es fundamental abordar cinco momentos estratégicos para el surgimiento, confección, establecimiento y fortalecimiento de la noción de arte popular mexicano. El análisis propuesto se sostiene a partir de varios discursos estatales y empresariales, así como el surgimiento de instituciones, de igual manera me refiero a ciertos sucesos que giran en torno a la noción de arte popular.

Período posrevolucionario (1921-1953). Génesis del arte popular.

Este momento se caracteriza por el impulso de exposiciones y publicaciones por parte del Estado mexicano, cuyo representante principal será Gerardo Murillo (Dr. Atl), así como los artistas Jorge Enciso y Roberto Montenegro, quienes, entre otras prominentes figuras, organizaron la primera exposición de artes populares en 1921. La exposición incluyó un libro canónico que marcó no solo la búsqueda por reivindicar los oficios de los pueblos indígenas, incentivando la idea del arte popular mexicano. Este proceso coincidió con el surgimiento del vasconcelismo y el muralismo, encargados de producir un discurso visual el cual colocó en el centro al indio como fundamento primigenio del nacionalismo (Aguirre Beltrán en Novelo, 2007, p.162). También concibió al mestizo como protagonista de la idea de mexicanidad, incluyendo de forma especial la cultura material de los pueblos indígenas, que para cierta perspectiva del momento se expresaba estéticamente

8 Es importante recuperar la noción de etnoempresa desarrollada críticamente por los Comaroff (2011), quienes discuten la trascendencia de abordar la mercantilización de la identidad cultural en la era neoliberal. Desde su perspectiva la etnicidad no es ya solo una simple sustancia cultural o un fenómeno político, sino que es posible convertirla en mercancía y en una forma de capital corporativo. En este sentido, su propuesta es pensar en la identidad cultural como una marca susceptible de ser registrada y vendida. La supervivencia cultural cede a la supervivencia por medio de la cultura, en este sentido, las etnoempresas son básicamente grupos étnicos que se transforman en personas jurídicas para buscar insertarse en una economía de mercado. Rescato la figura de la etnoempresa en el caso del evento de Original, porque es un ejemplo claro de la implementación de esta clase de políticas a nivel nacional, dirigida de manera particular a las personas que asistieron y asisten al evento convocado por el Estado y las empresas (mujeres y hombres indígenas quienes se dedican al tejido en distintas comunidades), lo cual considero como un proceso de cogestión e instrumentalización de los "recursos culturales étnicos".

en las artesanías. Por supuesto, destacó como antecedente de estas propuestas nacionalistas, las aportaciones de antropólogos como Manuel Gamio, autor del famoso texto "*Forjando patria*", sin prescindir del trabajo de académicos como José Juan Tablada o Jesús Galindo y Villa.



Figura 1. Muestra del libro Las *artes populares en México* de Dr. Atl (Gerardo Murillo) en el contexto de la exposición "Arte de los pueblos de México. Disrupciones indígenas·, realizada en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México. Foto del autor, 2022.

Este escenario se fortaleció con la circulación de una producción paisajista, indigenista y folclorizada en las artes, en cuyo contexto tuvieron gran importancia las escuelas de pintura al aire libre fundadas en 1913 por Alfredo Ramos Martínez. Más adelante, casi a la par de la exposición de 1921, se daría paso a otra exhibición trascendente: *la Exposición de Arte Popular Mexicano* en los Ángeles, California (1920-1924). Hacia 1934 y 1947 se crearía de manera efímera el Museo de Arte Popular en el Palacio de Bellas Artes, cuya colección de unas cinco mil piezas, habían sido recolectadas por Roberto Montenegro. En este mismo período también se realizó la exposición *Veinte siglos de arte mexicano* en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (1940), la cual fue coordinada por este espacio y el Instituto Nacional de Antropología e Historia, impulsando así, la estética mexicana y por supuesto el arte popular.

Por otro lado, las producciones audiovisuales más acabadas de esta idea del folclor mexicano se expresaron en el cine de la década de oro (1936-1956/57), junto con toda la amplia producción musical desprendida de este fenómeno (Monsiváis, 2019). Otro evento fundamental en este ciclo fue la creación del Instituto Nacional Indigenista en 1948, mismo que abanderó el indigenismo continental y desde sus inicios tuvo una política de

protección y comercialización de las artesanías, creando el Patronato de Artes e Industrias Populares, dando surgimiento al Museo Nacional de Artes e Industrias Populares inaugurado en 1951 (Ciudad de México).

En este primer período podemos detectar el establecimiento del arte popular como producto de un deslizamiento conceptual operado por personas insertas en el ámbito artístico, académico o también a quienes colaboraron en instancias gubernamentales, así como por la instrumentalización de dispositivos exhibitorios institucionales. En este sentido, también impulsaron y colaboraron en exposiciones que surgieron no solo en México, sino que se extendieron hacia Estados Unidos, lo cual se hace evidente en la famosa colección de Nelson Rockefeller comenzada hacia los años treinta del siglo XX.

La forja de la noción fue central en tanto que demostró el interés de las autoridades por articular las bases del nacionalismo, el cual no solo había sido incentivado mediante el muralismo y las misiones vasconcelistas en el ámbito educativo, se cristalizaron en una serie de elementos visuales, sonoros, literarios, cinematográficos, entre otros, configurando la creación de múltiples lenguajes estéticos que dieron lugar a toda una gramática de cultura nacional (Monsiváis, 2019). De hecho, si hacemos una lectura desde la perspectiva temporal, se puede detectar la articulación de un conjunto de elementos materiales e inmateriales extraídos de la estética de distintas comunidades, ahora denominadas como cultura popular y artes populares o incluso bajo la noción de folclor. Tales componentes comienzan a utilizarse como parte de un entramado de ideas que entretejen la mexicanidad.

Periodo 1953-1981. Teorización, institucionalización y sostenibilidad financiera del arte popular.

En el caso del trabajo académico la revista "*Artes de México*", fundada en 1953 por varios especialistas, artistas e intelectuales, fue uno de los bastiones fundamentales. Otro texto central en este contexto fue "*Coatlicue: estética del arte indígena antiguo*" de Justino Fernández (1954). *Artes de México* es, hasta la actualidad, un referente nacional que ha impulsado otras expresiones artísticas, enfatizando las producciones artesanales entendidas desde el discurso artístico en diálogo con descripciones etnográficas y reflexiones de distintas voces académicas. El trabajo de investigadoras, coleccionistas y promotoras de las hoy llamadas artes populares fue fundamental. Aquí destacaron mujeres como Irmgard Johnson, María Teresa Pomar, Ruth Lechuga, Teresa Castelló y otras autoras como la coleccionista Carlota Mapelli Mozzi.

Como parte de ese impulso también he identificado que entre 1955 y 1970, la realización de una serie de estudios y creación de fideicomisos bancarios para la asistencia económica de las artesanías y las artes populares, estos fueron promovidos principalmente por el Banco Nacional de Comercio Exterior, el Fondo para el Fomento a las Artesanías dependiente del Banco Nacional de Fomento Cooperativo, así como por parte del Banco de México S.A.

En este período se formó la gran colección etnográfica del Museo Nacional de Antropología (1964), aunque tales objetos en este contexto no eran analizados como objetos artísticos. A la par, entre 1965 y 1969, se crearon organismos estatales para la comercialización de artesanías en estados como Jalisco y Estado de México, mientras que surgirán instancias similares en Michoacán y Guanajuato principalmente.



Figura 2. Museo Nacional de Antropología. Sala de Etnografía. Foto del autor, 2022.

Después de la llamada revolución cultural del ‘68 y con el surgimiento de instancias como la Escuela de Diseño y Artesanías del INBAL (1962) y el FONART (1974), impulsado en el mandato del presidente Luis Echeverría Álvarez, surge un interés prominente por disputar el lugar de las producciones estéticas subalternizadas, o sea, las artesanías de los pueblos indígenas. Estas son colocadas como tema de reflexión y de indagaciones en universidades, así como en espacios de investigación y otros escenarios de discusión teórica y promoción, destacando el caso de especialistas como Marta Turok, Alberto Ruy Sánchez y Margarita Orellana.

En los setenta surgen colecciones como la de Pellizzi, pero también fundaciones como Banamex las cuales tienen interés en participar junto con el Estado, de la idea de promover la cultura mexicana. En este complejo período el papel de la denominada cultura popular retomó una gran fuerza en América Latina como un espacio de disputa en el contexto de las dictaduras y otras tensiones políticas de la región.

En este segundo período es posible detectar tres aspectos fundamentales en torno al tema de las así denominadas artes populares. En primera instancia, la necesidad de producir referentes teóricos fundamentados en la investigación de campo, lo cual fue estimulado por la emergencia de especialistas en distintas ramas, reflejando precisamente mediante la creación de publicaciones sobre el tema, así como por la necesidad de partir de un marco conceptual y un cuerpo teórico que sostuviera la valoración y el lugar que se buscaba dar a estas producciones estéticas. Por esta razón es necesario considerar como un parteaguas cierto tipo de materiales impresos que han contribuido a este quehacer en términos de validación teórica y especialización. El siguiente aspecto es el impulso a la comercialización de estos productos, los cuales tuvieron un vaivén entre las nociones de artesanías y artes populares, cabe destacar aquí el apoyo e impulso otorgado por ciertas instituciones bancarias. Finalmente, en esta temporalidad se crearon grandes instituciones museísticas nacionales, aunado a la importancia de sus colecciones que contemplaron esta clase de objetos, sin dejar de lado los primeros intentos de profesionalización académica mediante escuelas como la de Artesanías del INBAL. En ese momento el concepto de arte popular aún no se sustentaba teóricamente como "arte". Esas producciones buscaban, sobre todo, ser sostenibles y convertirse en un factor de desarrollo económico en las comunidades. Es importante subrayar los enfoques, pues mientras en algunos museos la lectura era como piezas etnográficas, para otras instancias estatales se necesitaba que su tratamiento fuera como un producto susceptible de ser comercializado, lo cual agregaba características muy particulares a los conceptos ya mencionados de artesanías y artes populares. Esto, como ya dije, atendiendo a la necesidad de que fueran susceptibles de ser vendidos y activar un circuito de producción, distribución, circulación y consumo especializado y de gran escala.

A la par, la noción de patrimonio nacional y su protección, ya se había estabilizado mediante la participación de México en lo que ahora es la UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura), con todo lo que implicaba su inserción a este organismo, así como por el surgimiento de la Ley Federal sobre Monumentos Zonas Arqueológicos, Artísticos e Históricos (1972), la cual ya contemplaba la protección de los bienes históricos, artísticos, arqueológicos y otros. Cabe mencionar que, en este momento, no se contemplaba bajo estas primeras legislaciones la protección de un patrimonio artesanal o indígena de estas características, como es el caso de la actual Ley Federal de Protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanas.

Período 1982-2000. Musealización, neomexicanismo y artistas populares

En este período destaca la creación del Museo de Culturas Populares en Coyoacán (1982) y el Museo Nacional de la Máscara en San Luis Potosí (1982), así como los discursos artísticos provenientes de lo que se denominará como neomexicanismo —concepto también cuestionado— donde encontraremos representantes como Julio Galán, Nahum B. Zenil, Reynaldo Velázquez, Germán Venegas, Eloy Tarcisio, Toledo, Dulce María Núñez, entre otros. Todos ellos evocaron en su producción artística, evidentes influencias de los símbolos patrios, la religión, pero en gran parte de las artesanías y de cierta idea de cultura mexicana folclorizada. Destaca también la influencia académica de Victoria Novelo con amplias aportaciones para dar cuenta del surgimiento y desarrollo del arte popular, así como del reconocido Juan Acha desde la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México), quien intentó resolver el tema de la diferenciación entre arte, artesanías y diseño, buscando una nueva perspectiva para abordar lo que llamaría las culturas estéticas en América Latina. Por cierto, sus teorías siguen siendo cuestionadas por distintos grupos académicos, aunque su influencia se mantiene.

A principios de los noventa surge, primero, una Ley Federal para el fomento de la Microindustria y la actividad artesanal (1988), posteriormente en 1992, se declarará la composición de México como nación pluricultural a nivel constitucional. Dos años más tarde de esta declaratoria, se iniciará una etapa muy compleja con el tema de lo indígena a partir de la conmemoración de los 500 años de la llegada de Colón, especialmente a causa del levantamiento Zapatista en 1994. Destaca como ya mencioné, el surgimiento del "Programa de apoyo al arte popular" desde Banamex y el libro *Grandes maestros del arte popular mexicano*, cuya categoría ha trascendido en el circuito de compra, distribución, circulación y venta de producciones artesanales, pero esta vez entendidas como artísticas.

Mientras en 1991 Emilio Azcárraga apoyaba, a través de Televisa, la exposición "México, esplendores de 30 siglos", exhibida en museos de arte de Nueva York, California y San Antonio, unos años más tarde, Banamex impulsaba el arte popular que había sido ignorado en esta exposición pues "lo artesanal", para críticas como Shifra Goldman (2008), había estado suprimido de esta grandilocuente exposición que posteriormente se montaría en México.

En este tercer momento podemos distinguir ciertos procesos trascendentes. Por un lado, el cómo la discusión y teorización sobre las artesanías y artes populares ya se han insertado en las discusiones académicas universitarias, pero también la búsqueda por articular un marco legal para su compra/venta. Por otro lado, surgen también otros espacios expositivos especializados de las llamadas "culturas populares" o de ciertas producciones específicas como en el caso de las "máscaras". En este sentido, es posible entender la fragmentación disciplinar de campos dentro de las artesanías/artes populares, pasando de la generalización a la especificidad (máscaras, alfarería, textiles, etc). Este pe-

ríodo cierra de forma convulsiva y contrastante, pues el levantamiento zapatista (1994) produjo una gran conmoción política a nivel nacional. Mientras Banamex[9] se esforzó por crear una serie de vehículos que se esforzaban por confeccionar y estabilizar la idea de arte y artista para este sector; concursos, publicaciones y apoyos económicos fueron sus primeras herramientas para aterrizar de una vez por todas la idea de Arte popular.

Período 2001-2015. Turistificación, neoliberalismo y etnoemprensas: el arte popular como recurso cultural

A partir del gobierno de Vicente Fox surgió una apuesta por programas turísticos que gestionaron, junto con la iniciativa privada, los llamados recursos culturales. De allí nació el Programa de Pueblos Mágicos, entre otros programas de la SECTUR (Secretaría de Turismo) que van a colocar el patrimonio cultural y la cultura popular como centro de atracción para los visitantes. En este periodo también surgen instituciones museísticas que enfatizarán la dimensión artística de lo popular. Por parte del Estado, surgirá el Museo de Arte Popular en 2006, mientras que del lado de la iniciativa privada se crearán a través de sus fundaciones; el Museo Textil de Oaxaca en 2008 (Fundación Harp Helú) y el Centro de Textiles del Mundo Maya en 2012 (Fomento Cultural Banamex). En este período se intensificará la promoción, rescate y salvaguardia de los textiles. De igual forma se fomentará la venta y exhibición a través de diversas exposiciones por parte de estas últimas tres instituciones museísticas. Aunado el intenso trabajo de las exposiciones de artes populares y de los grandes maestros del arte popular en los edificios de Fomento Cultural Banamex, y utilizando especialmente el Palacio de Iturbide en el centro de la Ciudad de México como sede de estos eventos.

Este período se caracteriza de manera especial por la participación de las empresas. Aunque tampoco podemos olvidar la apertura del Museo Indígena por parte del Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (2012). Este último espacio, también ha sido fundamental, pues Octavio Murillo, quien está a cargo del resguardo de sus acervos desde hace varios años, ha impulsado el tema textil en la agenda del INPI (Instituto Nacional de Pueblos Indigenas), realizando exposiciones y promoviendo los objetos resguardados por el instituto, desde una lectura que los entiende y concibe como arte indígena.

9 El período 1982-2000 en México se caracterizó por la adopción del modelo neoliberal como respuesta a la crisis de la deuda, lo que implicó reformas estructurales como la apertura comercial, la desregulación y la privatización de empresas clave como Banamex y Telmex. Este proceso de privatización, particularmente en la banca, tuvo un impacto directo en la gestión cultural, al consolidar un esquema que legitimó e insertó el arte indígena en el circuito comercial de compra-venta, redefiniéndolo como "Arte" con un alto valor simbólico y comercial para nichos de lujo. La consolidación de este modelo continuó con el gobierno del Partido Acción Nacional (PAN) a partir del año 2000, el cual intensificó la instrumentalización de la cultura a través de programas turísticos como el de Pueblos Mágicos, afianzando el uso del patrimonio cultural y el arte popular como ejes de atracción y emprendedurismo dentro de la lógica de la economía naranja y el turismo cultural.

En este cuarto período la idea de producto cultural y recurso cultural se han establecido para consolidar circuitos especializados. Tanto en el ámbito museológico como en el de exposiciones temporales, la producción textil tendrá la voz cantante, pues se insertará también en el circuito de la moda "étnica". De igual forma se crean innumerables expoferias, eventos (locales, estatales y federales), así como múltiples actividades colectivas fuera de las instituciones para activar los circuitos de creación, producción, circulación y consumo de artesanías/arte popular. La comercialización ha logrado su consolidación insertándose en la lógica del consumo cultural, llegando al punto de que ciertas producciones formen parte de mercados de lujo por el alto costo de las piezas. Por esta razón podemos afirmar los efectos de las industrias creativas y de la proyección que se buscó dar a la llamada economía naranja (creativa) en México, así como de la idea de emprendedurismo cultural.

A estas alturas, es evidente la insistencia de un discurso neoliberal que buscó estabilizar lo que hoy podemos denominar como *etnoempresas*, el cual básicamente insistía en que las comunidades utilizaran sus elementos materiales e inmateriales para autoemplearse, o sea, convertirlos en emprendedores, comercializadores de sus tradiciones, costumbres, prácticas, saberes, y de manera particular sus creaciones denominadas artísticas —este proyecto sostenido en gran parte por el turismo cultural, como en el caso de los Pueblos Mágicos y la instrumentalización de los museos comunitarios creados desde los ochenta—.

En términos conceptuales las nociones se hacen aún más especializadas y específicas, por lo que se habla de arte textil, arte indígena, patrimonio artesanal, entre otras acepciones que entran al campo de expertiz. No está de más indicar, que estos objetos y saberes ya son considerados como patrimonio nacional, aunque todavía sin una legislación especializada fuera de las normas de comercialización.

Período 2015 - 2023. Legislación patrimonial: reivindicaciones, tensiones y disputas por el arte popular versus arte indígena

Este período destaca por la desaparición del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) en 2015 y el surgimiento de la actual Secretaría de Cultura, desvinculando la tutela de la Secretaría de Educación Pública, a organismos históricos como el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL o el Instituto Nacional de Antropolgìa e Historia (INAH), mismos que se encargan de los distintos temas patrimoniales en México, así como de su conservación, difusión, promoción e investigación. Esta decisión presidencial del cambio de Consejo a Secretaría, coincide con la denuncia en redes sociales por parte de Susana Harp, quien señala y acusa de plagio en ese mismo año a la diseñadora francesa Isabel Marant por copiar la iconografía de la blusa de *Tlahuitoltepec*. Con este señalamiento en redes sociales, por la cantante oaxaqueña, se inaugura una serie de denuncias

hacia el robo de imágenes, iconografía o motivos textiles de comunidades indígenas. Sin embargo, no es hasta 2018, con el arribo de Alejandra Frausto a la secretaría de Cultura en el gobierno de Andrés Manuel López Obrador, cuando se da un viraje importante con respecto a la política cultural, colocando en una posición central al arte popular.



Figura 3. Palacio de Iturbide - Fomento Cultural Banamex. Exposición "El arte de la indumentaria y la moda en México, 1940-2015". Foto del autor, 2016.

En 2016 se realizó la exposición "El arte de la indumentaria y la moda en México, 1940-2015" en el Palacio de Iturbide, ubicado en la avenida de Madero del centro histórico de la Ciudad de México, una de las más transitadas de todo el país. En esta muestra gestionada por Fomento Cultural Banamex se revisó históricamente la moda e indumentaria de México, presentando un poco más de 400 piezas. De estos objetos, más de la mitad era indumentaria de distintas comunidades de todo el país. El diálogo entre lo tradicional, lo moderno y lo híbrido, fue una de las apuestas de esta exhibición, donde nuevamente se buscaba instalar una discusión sobre la idea de moda y arte en los textiles indígenas desde una instancia cultural administrada por el capital privado.

En 2018 surgió una propuesta de ley relacionada a la salvaguardia de los elementos culturales indígenas y afrodescendientes, impulsada por la senadora Susana Harp y el senador Ricardo Monreal. El contexto es fundamental, dado que en este mismo período se dan una serie de discusiones, ya no solamente en redes sociales y publicaciones en diarios de circulación nacional, con respecto al tema del plagio y la apropiación cultural de motivos e iconografía textil indígena por parte de la industria de la moda. Comienzan a existir

además una gran cantidad de eventos académicos, paneles y actividades vinculadas a esta problemática y sus posibles soluciones.

En 2018 inició una serie de exposiciones sobre México textil en el Museo de Arte Popular, propuesta planteada para hacer una revisión de la diversidad textil en el país a través de cuatro exposiciones. Bajo este contexto comienza también una apuesta de suma importancia, "Original México", la cual emerge en 2021 como parte de la Secretaría de Cultura, misma que tiene como finalidad ser un espacio de encuentro entre maestras y maestros artesanos, diseñadores tradicionales y no tradicionales con empresas nacionales e internacionales. En este evento se dieron cita, decenas de políticos, autoridades del Estado mexicano, tejedores(as), artistas, intelectuales, empresas, diseñadores(as) y otros agentes que, entre mesas de trabajo, presentaciones y pasarelas, propusieron una serie de acciones para repensar las problemáticas de las artes populares, de manera especial lo textil. Subrayo el tema textil ya que, a partir del plagio y las discusiones sobre la apropiación cultural, es como surge la Ley Federal de Protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanas, así como la respuesta del Estado, mediante el mencionado evento de "Original" realizado en el Complejo Cultural los Pinos.



Figura 4. Museo de Arte Popular, Exposición México Textil-Norte. Foto del autor, 2022.

Otro evento de gran singularidad fue la exposición "Arte de los pueblos de México. Disrupciones indígenas", inaugurada en enero de 2022, que reunió las obras de 45 pueblos indígenas provenientes de más de 50 acervos. Esta exhibición es considerada la primera en su tipo en más de 80 años de historia del emblemático Palacio de Bellas Artes. Este último período podemos caracterizarlo por una serie de desplazamientos y transformaciones que se fueron configurando desde hace varias décadas. A estas alturas han surgido leyes contra la discriminación y el racismo, mientras que el rango de la ahora Secretaría de Cultura, al menos teóricamente, colocó el problema de las políticas culturales como un tema importante para el Estado, aunque no necesariamente reflejado en presupuestos

Sin dejar de lado el arribo del gobierno de Andrés López Obrador, que disputó cierta idea de un nacionalismo modernizado en el que lo popular, lo indígena y los márgenes tuvieron un inusitado protagonismo, el regreso de las artes populares, en su versión de arte de los pueblos, al Palacio de Bellas Artes es una nueva etapa que disputa con las estéticas que hegemonizaron el discurso del gran arte nacional.

Bajo este mismo rango de acción las leyes de los derechos lingüísticos, así como ciertos guiños del gobierno de López Obrador (como el retorno de tierras y recursos a comunidades yaquis, peticiones de perdón a los mayas y creación de una universidad para las lenguas indígenas), formaron parte de una nueva gramática que también tendrá mayor vigor en términos patrimoniales. A partir de la creación de campañas para la protección y recuperación del patrimonio nacional y el impulso por la lucha de la propiedad intelectual colectiva mediante la Ley Federal de Protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanas, entre otras acciones, el Estado vuelve a disputar la gestión de los diversos patrimonios culturales, aunque esto no ha implicado la renuncia a colaborar con los grandes capitales nacionales e internacionales.

Es de suma trascendencia subrayar el tema de los plagios textiles de la industria de la moda a nivel mundial pues fueron, en parte, la razón que permitió el surgimiento de una revalorización que hasta ahora no se había presentado con tanta fuerza e interés por parte de las instancias gubernamentales. Al grado de crear un evento como "Original" de dimensiones nacionales con sede en el ahora Complejo Cultural de Los Pinos.

Aunque persiste la idea de lo artesanal y las artes populares para categorizar estos objetos la actual apuesta busca romper el techo de cristal en el campo estético, para simplemente denominar las creaciones estéticas de los pueblos como Arte, equiparando su valor a cualquier producción artística occidental europea o del arte nacional. Este fenómeno ha sido afianzado por una inusitada cantidad de material bibliográfico académico, de divulgación, periodístico, audiovisual, entre otros formatos y soportes que circulan tanto en redes sociales como en las propias universidades. Tal apuesta ha generado todo un campo de interés, pero sobre todo de disputa, el cual busca dar cuenta de la situación actual de manera focal en temáticas que van desde las prácticas de las tejedoras(es), los plagios iconográficos, e incluso hasta los problemas de la gentrificación que afectan a las

comunidades, entre otras cuestiones, donde el foco han sido las discusiones por lo patrimonial y lo artístico.

El Estadocentrismo cultural frente al arte popular mexicano

La razón de esta genealogía y descripción contextual es tratar de entender cómo se ha entretejido este fundamento conceptual y estratégico, para dar lugar al panorama que tenemos actualmente en relación al arte popular mexicano. Mi intención al periodizar el surgimiento de la idea de arte popular, es entender los diversos agentes gubernamentales, privados, académicos, así como los distintos dispositivos públicos y privados (revistas, museos, espacios de comercialización, entre otros) los cuales permitieron dar origen a este concepto tan pertinente para forjar la nación mexicana, y del que han abrevado y discutido los espacios académicos. No omito los beneficios que las llamadas artes populares han generado para las industrias creativas, las empresas bancarias, turísticas, hoteleras, restauranteras, entre otras. Entiendo en este sentido que la discusión no está concluida, pero considero que es posible entender su surgimiento, proceso y panorama actual haciendo una revisión de los contextos en que se ha consolidado el arte popular. En este sentido pretendo sumar un enfoque vinculado al problema colonial y racial donde uno de los problemas es la manera en que se configuró al Estado mexicano como el gran gestor/administrador de la cultura indígena.

Para pensar este problema vinculado a la idea de cultura nacional —que logró dar a luz a la idea de arte popular— parto de la problemática que Homi Bhabha reflexiona en torno a la racionalidad política de la nación como una forma de narrativa. En este sentido, considero importante entender las estrategias textuales, desplazamientos metafóricos, subtextos y estratagemas figurativas (2000). Me interesa entender aquellos textos de la cultura nacional que han producido ciertas escenas de la nación, considerando necesario profundizar de forma compleja los distintos relatos surgidos en este proceso. Entiendo como matriz estado-céntrica a una entidad central generadora y administradora de discursos. En este caso me refiero al Estado mexicano como entidad productora de relatos, dispositivos, instituciones, pedagogías y prácticas —soportes que sostienen el gran aparato estatal— que selecciona el hilo de lo cultural, hilo articulador que entreteje toda la urdimbre de lo nacional. Sin embargo, esa matriz nacional, como toda máquina no puede evitar sus averías, fisuras y contradicciones en su funcionamiento, sin prescindir de sus posibles descomposiciones y reconfiguraciones constantes.

En primera instancia, parto de que el Estado ha sido un actor central y hegemónico en la definición, legitimación y administración de lo considerado como cultura, patrimonio y arte popular. No obstante, sus distintas instituciones han colaborado en este proceso, dando existencia a diversos discursos académicos, empresariales y eurocéntricos, los cuales sostienen estratégicamente la idea del arte popular. Bajo esta matriz,

las comunidades indígenas aparecen como sujetos tutelados: se reconoce su producción cultural, pero siempre bajo mediación y obligados a negociar con distintas entidades externas ajenas a su cosmovisión. En este sentido, es importante reconocer que el Estado se coloca como garante de la "unidad nacional". Lo que implica absorber la diversidad cultural en un discurso homogéneo de mexicanidad, en el cual la idea de arte popular, se convierte en un agente articulador. La genealogía que expongo forma parte de una lógica reproducida en instituciones, políticas públicas, museos, ferias y programas de apoyo, donde la diversidad cultural se gestiona desde arriba, evitando la autonomía y agencia de los pueblos. El problema detectado en esta matriz estado-céntrica mexicana —aunque esta se ha transformado en distintas etapas históricas— sigue vigente en proyectos contemporáneos como *"Original"*, donde el Estado de México se presenta como defensor del patrimonio frente al mercado, pero mantiene un papel centralizador.

Siguiendo las implicaciones de la gubernamentalidad estatal es interesante observar una de las caracterizaciones de esta matriz cultural estado-céntrica en México: a pesar de la emergencia de una política cultural cuyo objetivo era construir una identidad nacional basada en la cultura precolombina y popular, esta se contradecía al insistir en un borramiento racista de lo indio. Así, se intentaba suprimir la incómoda dimensión de lo entendido como atraso (Bonfil, 2004). Esta circunstancia, permite insistir en el problema de la racialización presente en el surgimiento y confección de la cultura nacional, manifestándose también en la coproducción de las subjetividades de los llamados indígenas.

En este sentido, la nación fue articulada bajo la tensión entre la memoria y el olvido. Por un lado, con la evidente extracción e instrumentalización del pasado indígena y su cultura material (arte popular/artesanías), pero por otro, mediante el borramiento de otros relatos históricos que pudieran contradecir la historia patria. Esta última emerge como plan y dispositivo articulador de la compleja diversidad cultural existente en el territorio. Esta visión de la gestión de lo cultural por parte del Estado Mexicano, podríamos considerarla precisamente como la apuesta de una matriz estado-céntrica, donde se opera mediante la simplificación, homogeneización y borramientos de las complejidades y especificidades de los pueblos indígenas. Esta fórmula, implica otra de las problemáticas surgidas a partir de la gestión de lo cultural por la hegemonía estatal en México, misma que se intentará revertir hacia la década de los noventa del siglo XX, mediante el reconocimiento constitucional de la nación mexicana como pluricultural (1992). Aunque cabe mencionar, no plurinacional, como en el caso boliviano o ecuatoriano.

En esta tensión entre rescate y borramiento de lo indígena, se terminó convirtiendo en un concepto que englobaba a una gran variedad de pueblos. Por lo que esta noción y operación conceptual homogeneizaba y sintetizaba a una amplia cantidad de culturas que habitaban/habitan el país, las cuales pasaron a formar parte de la mina donde se han extraído las vetas del nacionalismo mexicano, es decir, de la materia prima de lo cultural como eje articulador principal administrado por el Estado gestor. Entiendo la mina como

analogía del extractivismo cultural que ha emprendido el Estado mexicano para producir sus relatos fundacionales y narrativas de nación, mediante procesos de apropiación cultural de objetos, tradiciones, rituales, símbolos, indumentarias, alimentos, entre otros aspectos y signos pertenecientes a los pueblos, incluyendo sus estéticas materializadas en las artesanías/arte popular/arte indígena. Es así como encuentro otra de las problemáticas aunadas al borramiento étnico; la cosificación identitaria, el despojo, el extractivismo y la apropiación cultural, que en parte han sido efecto de la patrimonialización de las culturas indígenas.

La cosificación identitaria, así como el despojo, el extractivismo y la apropiación cultural estatal, están intrincadamente relacionados a los procesos de patrimonialización[10] y permiten tejer y mantener el relato nacional, pero también han servido para lograr la mercantilización de la etnicidad. Esa comercialización genera nuevas disputas bajo la asimilación de lo indígena a través de la aparente aceptación, respeto y valoración, expresada desde una visión multiculturalista, aunque no intercultural, sin dejar de subrayar el plagio y robo de los símbolos, diseños, modos de vida y expresiones de grupos indígenas para insertarlas en la lógica capitalista de las grandes empresas turísticas, de la moda, el diseño, la gastronomía, la producción cinematográfica y otras pertenecientes a las llamadas industrias creativas. Uno de los elementos que permitió hilar la cultura nacional en México fueron las artesanías —algunas de ellas han emigrado a la noción de arte popular— experimentando un singular proceso de nacionalización (patrimonialización). Según la antropóloga especialista en artesanías y textiles Marta Turok esto sucede desde la década de 1980:

> Igualmente operó el fenómeno de revaloración en los recién formados Estados-Nación europeos y americanos entre 1880 y 1920, cuya población era mayoritariamente campesina. Ayer, los bienes y productos habían formado parte de su economía natural, y de la noche a la mañana se convertían en arte popular, destinado a los museos. Y es que los movimientos sociales y revolucionarios del inicio del siglo XX encontraron en estas expresiones plásticas, producidas con fines utilitarios (sin ser por eso menos bellos), símbolos de las luchas, el derrocamiento de los regímenes dictatoriales o monárquicos, y la instauración de repúblicas; es decir, símbolos y manifestaciones culturales frente a los modelos extranjerizantes y burgueses. (1988, 27)

Los desplazamientos conceptuales relatados en este texto, son fundamentales para entender la problemática de las distintas nociones (artesanías, arte popular, arte indígena, arte textil, entre otras alusiones) que han sido empleadas para categorizar las producciones de los pueblos indígenas, pues gran parte de estos objetos producidos, usados

10 Para autores como Cristóbal Gnecco (2019) la patrimonialización es un acto de gobierno que se ejerce sobre algo declarado patrimonio, el cual es susceptible y deseable de ser patrimonializado. Gnecco considera que estos actos son tan viejos como la conmemoración del pasado, pero que adquieren mayor visibilidad y centralidad cuando el Estado se hace cargo. También considera la actuación de las agendas trasnacionales, como UNESCO, y su importancia en estos procesos.

y que circulan de manera cotidiana en las comunidades se han encasillado en clasificaciones que de entrada no son reconocidas por las comunidades, o de manera más preocupante, no tienen un equivalente epistemológico en sus idiomas. Uno de los efectos de la especialización y estudio más profundo de estos objetos ha generado nuevos conceptos que van surgiendo en los últimos años de una forma inusitada dentro y fuera del país.

Reflexiones finales

El recorrido histórico del arte popular en México demuestra que esta categoría no puede entenderse únicamente como una etiqueta estética, sino como un dispositivo político y cultural. Su surgimiento respondió a la necesidad del Estado posrevolucionario de integrar las expresiones indígenas en un proyecto nacionalista. Mientras que en las décadas posteriores fue instrumentalizada por instituciones académicas, museísticas y bancarias para legitimar y comercializar estas producciones.

Por supuesto, no es mi intención afirmar que la idea del arte popular o la cultura popular en México es exclusivamente indígena, lo cual implicaría constreñir y limitar conceptos sumamente disputados y analizados, los cuales no solo han sido alimentados por las creaciones de las comunidades "indígenas", pues es bien sabido que muchos oficios, prácticas y objetos considerados dentro de lo popular se remiten a los efectos/productos de la conquista. En este sentido, me interesa afirmar que, la noción de lo popular en México, especialmente bajo la idea de arte popular, posee una discursividad la cual no es transparente, sino que tiene una intención política concreta en cuanto a la división étnico/racial y de clase en relación a las creaciones de ciertos grupos étnicos. Si bien lo popular no siempre es lo indígena en México, lo indígena sí es caracterizado como popular de manera general e histórica. Dicho de otro modo, lo popular en este país alude tanto a un problema de clase, como a una dimensión étnica de las vivencias, experiencias y creaciones de ciertos grupos racializados.

La genealogía presentada permite evidenciar que detrás de la distinción entre arte, artesanía y patrimonio subyacen lógicas coloniales y raciales condicionantes del reconocimiento de los pueblos indígenas como sujetos creadores y políticos, poseedores de la capacidad de autogestionar su cultura. Al mismo tiempo, me interesó mostrar cómo el mercado y las industrias culturales/creativas han impulsado nuevas formas de valorización. Y aunque generan visibilidad y recursos, también exponen a las comunidades a dinámicas de explotación y extractivismo cultural. Esto genera una serie de discusiones sobre qué se ha entendido como desarrollo cultural y sostenibilidad para el Estado, las empresas y evidentemente para las comunidades.

En este sentido, el arte popular debe analizarse como un concepto político y articulador operando en la intersección entre identidad, cultura, poder y economía. Reconociendo su carácter histórico y conflictivo se abre la posibilidad de replantear sus usos

actuales con relación al Estado, las empresas, las instituciones artísticas, así como todo circuito cultural que las inserta como expresiones indígenas/populares en el campo del patrimonio cultural.

Referencias bibliográficas

- Acha, Juan (1994). *Las culturas estéticas de América Latina*. UNAM.
- Aguilar, Yásnaya (2022). ¿Arte? ¿Indígena? Estéticas colectivas y pueblos indígenas. En *Arte de los pueblos de México. Disrupciones indígenas* (pp. 241-252). Museo del Palacio de Bellas Artes-Secretaría de Cultura-INBAL-Fundación Jenkins.
- Bhabha, Homi (2000). Narrando la nación. En Álvaro Fernández (editor), *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha* (pp 212-219). Manantial.
- Bonfil, Guillermo (1997). Nuestro patrimonio cultural: un laberinto de significados. En E. Florescano (Coord.), *El patrimonio nacional de México* (pp. 28-56). Fondo de Cultura Económica-CONACULTA.
- Comaroff, John y Comaroff, Jean (2011). *Etnicidad* S. A. Katz.
- Fernández, Justino (1954). *Coatlicue: Estética del arte indígena antiguo.* Centro de Estudios Filosóficos, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Foucault, Michel (2006). *Seguridad, territorio, población.* Fondo de Cultura Económica.
- Fomento Cultural Banamex, A. C. (1996). *Grandes maestros del arte popular mexicano.* Fomento Cultural Banamex, A. C.
- Gamio, Manuel (1916). *Forjando patria.* Porrúa.
- Gnecco, Cristóbal (2019). El señuelo patrimonial. Pensamientos post-arqueológicos en el camino de los incas. En Pedro María Argüello García (Ed.), *Diálogos en patrimonio cultural Nro 2.* (pp. 13-48). Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.
- Goldman, Shifra (2008). *Perspectivas artísticas del Continente Americano. Arte y cambio social en América Latina y Estados Unidos en el siglo XX.* UACM-INBA-CENIDIAP-CENART.
- Monsivás, Carlos (2019). *La cultura mexicana en el siglo XX.* COLMEX.
- Murillo, Gerardo (Dr. Atl). (1922). *Las artes populares en México* (2 vols.). Dirección de Talleres Gráficos de la Nación.
- Novelo, Victoria (2007). (Comp.) *Artesanos, artesanías y arte popular de México. Una historia ilustrada.* Dirección General de Culturas Populares - CONACULTA.
- Restrepo, Eduardo (2010). *Inflexión decolonial: fuentes, categorías y cuestionamientos.* Editorial Universidad del Cauca.
- Turok, Marta (1988). *Cómo acercarse a la artesanía.* Plaza y Valdés / CONACULTA.
- Velázquez, Mireida (2022). Exhibir el arte popular mexicano. *En Arte de los Pueblos de México. Disrupciones Indígenas. Museo del Palacio de Bellas Artes.* Edit. Secretaría de Cultura, INBAL y Fundación Jenkins.

Leyes y documentos citados

- Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicos, Artísticos e Históricos (1972). Publicada en el Diario Oficial de la Federación, el 6 de mayo de 1972. https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/ref/lfmzaah/LFMZAAH_orig_06may72_ima.pdf
- Ley Federal para el fomento de la Microindustria y la actividad artesanal (1988). Publicada en el Diario Oficial de la Federación, el 26 de enero de 1988. https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/ref/lffmaa/LFFMAA_orig_26ene88_ima.pdf
- Ley Federal de Protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanas (2022). Publicada en el Diario Oficial de la Federación el 17 de enero de 2022. https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LFPPCPCIA.pdf

---

Maai Ortíz

https://orcid.org/0009-0004-0491-7104
maaienai@gmail.com



Doctor en Humanidades en el área de Estudios Culturales y Crítica Poscolonial (UAM-X), Maestro en Comunicación y Política (UAM-X) y Licenciado en Arte y Patrimonio Cultural, con la especialidad en Gestión Cultural (UACM) en México. Se diplomó en Mediación Cultural por CLACSO, en Gestión del Patrimonio Cultural por la UACM, en Historia, pensamiento y problemáticas contemporáneas de América Latina por la UACM-CAMeNA y en Teoría y práctica de las organizaciones civiles con trabajo en disidencia sexual y VIH/SIDA en México, también por la UACM. Actualmente se desempeña como Coordinador del Foro Cultural Somos Voces y pertenece a la Red Multidisciplinaria para la Investigación sobre Discriminación en la CDMX, así como a la Red de Información y Discusión sobre Arqueología y Patrimonio (RIDAP). Ha sido profesor de asignatura de la UACM, YMCA y UNAM. Se dedica a temas de investigación sobre patrimonio, museos, política cultural, gestión cultural y diversidad sexual.

CC BY NC SA

IMPULSO E INTERRUPCIÓN EN LA PROMOCIÓN DE ARTESANÍAS WICHÍ DE MISIÓN NUEVA POMPEYA A PRINCIPIOS DE LOS ‘70

MYRIAM FERNANDA PERRET
Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI) -Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
Universidad Nacional del Nordeste (UNNE)
Universidad Nacional del Chaco Austral (UNCAUS)
Argentina

ANA EMILIA CAO
Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI) -Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
Universidad Nacional del Nordeste (UNNE)
Universidad de Buenos Aires (UBA)
Argentina

DELIA PATRICIA CALERMO
Unidad Educativa de Gestión Privada (UEGP) Nº 52 Cacique Francisco Supaz.
Argentina

Aceptado para publicación el 26 de noviembre de 2025

Resumen

La artesanía puede comprenderse prestando atención al objeto o atendiendo al proceso del que forma parte. En este trabajo prestamos atención al proceso. Consideramos a la artesanía como una de las expresiones de la interacción entre artesanas y artesanos con agentes de fomento artesanal. Analizamos dos iniciativas de promoción de artesanías wichí de Misión Nueva Pompeya desarrolladas entre fines de la década de 1960 y comienzos de la década de 1970 y su articulación con la Dirección del Aborigen. Examinamos cómo

se vincularon entre sí y con la Feria de Quitilipi. Asimismo, indagamos los vínculos entre artesanas/os y agentes de fomento artesanal y el modo como influyeron en su participación en la Feria. El abordaje metodológico articuló enfoque y método etnográfico con una reconstrucción histórica a partir de un corpus diverso de fuentes. Conformamos un equipo compuesto por una autora wichí residente en Misión Nueva Pompeya y dos investigadoras radicadas en Resistencia. El trabajo integró entrevistas, registros de campo y documentos provenientes de diversos archivos, seleccionados a partir de la experiencia previa del equipo en estudios sobre artesanías indígenas chaqueñas. La circulación y valorización de las artesanías wichí se encuentran estrechamente ligadas tanto a los vínculos entre artesanas/os indígenas y agentes de fomento artesanal como a los espacios de encuentro que dichos vínculos habilitaron. Así es que en el momento en que los vínculos entre agentes de fomento artesanal se tensionaron, se interrumpió la participación de artesanas/os wichí de Misión Nueva Pompeya en la Feria de Quitilipi a la vez que se reconfiguró la participación wichí en dicho espacio.

Palabras clave: artesanías wichí, cooperativa, Feria de Quitilipi, Chaco.

IMPULSE AND INTERRUPTION IN THE PROMOTION OF WICHÍ HANDICRAFTS FROM MISIÓN NUEVA POMPEYA IN THE EARLY 70S

Abstract

Handicrafts can be understood by paying attention to the object or to the process of which it is a part. In this work we focus on the process. We consider handicrafts as one of the expressions of the interaction between artisans with crafts-promotion agents. We analyze two initiatives to promote Wichí crafts from Misión Nueva Pompeya, developed between the late 1960s and early 1970s, and their coordination with the Directorate of Indigenous Affairs. We examine how they were connected with each other and with the Quitilipi Fair. We also investigate the relationships between artisans and craft-promotion agents, and the way these influenced their participation in the Fair. The methodological approach combined an ethnographic approach and method with a historical reconstruction based on a diverse corpus of sources. We formed a team composed of a Wichí author residing in Misión Nueva Pompeya and two researchers based in Resistencia. The work integrated interviews, field records, and documents from various archives, selected based on the team's previous experience in studies on Chaco Indigenous crafts. The circulation and appreciation of Wichí handicrafts are closely linked both to the relationships between Indigenous artisans and craft-promotion agents and to the meeting spaces that these relationships enabled. Thus, when the relationships between craft-promotion

agents became strained, the participation of Wichí artisans from Misión Nueva Pompeya in the Quitilipi fair was interrupted, while at the same time Wichí participation in that space was reconfigured.

Keywords: Wichí handicrafts, cooperative, Quitilipi Fair, Chaco.

IMPULSO E INTERRUPÇÃO NA PROMOÇÃO DE ARTESANATOS WICHÍ DE MISSÃO NOVA POMPEYA NO INÍCIO DOS ANOS 70

Resumo

A artesania pode ser compreendida prestando atenção ao objeto ou ao processo do qual faz parte. Neste trabalho prestamos atenção ao processo. Consideramos a artesania como uma das expressões da interação entre artesãs e artesãos com agentes de fomento artesanal. Analisamos duas iniciativas de promoção de artesanatos wichí de Missão Nova Pompeia desenvolvidas entre o final dos anos 60 e o início dos anos 70, e sua articulação com a Direção do Aborígene. Examinamos como se relacionaram entre si e com a Feira de Quitilipi. Além disso, investigamos os vínculos entre artesãs e artesãos e agentes de fomento artesanal e a forma como estes influenciaram sua participação na Feira. A abordagem metodológica articulou enfoque e método etnográfico com uma reconstrução histórica a partir de um corpus diverso de fontes. Formamos uma equipe composta por uma autora wichí residente em Missão Nova Pompeia e duas pesquisadoras radicadas em Resistência. O trabalho integrou entrevistas, registros de campo e documentos provenientes de diversos arquivos, selecionados a partir da experiência prévia da equipe em estudos sobre artesanatos indígenas do Chaco. A circulação e a valorização do artesanato wichí estão estreitamente ligadas tanto aos vínculos entre artesãs e artesãos indígenas e agentes de fomento ao artesanato quanto aos espaços de encontro que esses vínculos possibilitaram. Assim, no momento em que os vínculos entre os agentes de fomento ao artesanato foram tensionados a participação das artesãs e dos artesãos wichí de Misión Nueva Pompeya na Feira de Quitilipi foi interrompida, ao mesmo tempo em que a participação wichí nesse espaço foi reconfigurada.

Palavras-chave: artesanatos wichí, cooperativa, Feira de Quitilipi, Chaco.

Introducción

La bibliografía referida a producción artesanal indígena en la provincia del Chaco hacia la década de 1970 se caracteriza por centrarse en los objetos, con escasa atención a las relaciones entre los actores, contextos y los procesos que hacen posible su producción. En este trabajo nos proponemos volver a mirar este periodo, pero adoptando una perspectiva que, siguiendo a Cecilia Benedetti (2009, 2014), concibe la artesanía como proceso, es decir, prestamos atención al entramado de prácticas, vínculos y mediaciones que articulan producción, circulación y consumo. Este posicionamiento teórico se inscribe en cambios más amplios ocurridos en la antropología y la sociología latinoamericanas hacia mediados de los años setenta, cuando los enfoques marxistas impulsaron lecturas que comenzaron a situar a la artesanía en el marco del sistema capitalista (Benedetti, 2014).

Comparativamente con las provincias de Formosa (Matarrese, 2022) y Salta (Benedetti, 2014) la provincia del Chaco fue pionera en el desarrollo de políticas de fomento artesanal en las que el Estado provincial tuvo una participación central, articulándose de manera temprana y sostenida con organizaciones del tercer sector.[1] Este protagonismo estatal debe entenderse en el marco de un proceso histórico más amplio. La colonización —intensificada tras la campaña militar del Chaco de 1884, encabezada por Benjamín Victorica— produjo transformaciones estructurales en las formas de vida de los pueblos indígenas al afectar sus espacios de pesca, caza y recolección, generar desplazamientos territoriales y promover su incorporación forzada al trabajo asalariado (Iñigo Carrera, 1979, 1998). En este contexto, hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX, diversos grupos indígenas comenzaron a concebir la producción artesanal como una vía de inserción en el circuito mercantil (Gordillo, 2006). Décadas más tarde esta dimensión mercantil sería reformulada e institucionalizada precisamente a través de las políticas estatales de fomento y de las iniciativas del tercer sector que, de manera conjunta, configuraron el campo artesanal indígena chaqueño.

En este trabajo analizamos dos experiencias de promoción y comercialización de artesanías *wichí* de Misión Nueva Pompeya desarrolladas entre fines de la década de 1960 y comienzos de la de 1970 en las que convergieron acciones y políticas impulsadas por organizaciones del tercer sector —como la Cooperativa de Trabajo de Misión Nueva Pompeya y la Asociación Amigos del Aborigen— junto con la Dirección del Aborigen, organismo creado en 1956 que centralizaba la política indigenista provincial. Nos proponemos examinar cómo se vincularon ambas iniciativas y de qué manera la producción *wichí* de Misión Nueva Pompeya se insertó en el panorama regional de fomento artesanal con-

1 El tercer sector, caracterizado por un uso intensivo de trabajo, abarca las múltiples formas de acción desarrolladas por organizaciones privadas sin fines de lucro orientadas al bien público en el que convergen actividades heterogéneas como el voluntariado, las prácticas tradicionales de ayuda mutua, las cooperativas, las asociaciones civiles, las ONG, las iniciativas de filantropía empresarial y los movimientos sociales (De Melo Lisboa, 2004).

figurado por la Feria de Quitilipi[2] —de ahora en más "Feria"—, la cual contaba con el apoyo provincial de la Dirección del Aborigen. Para ello, prestamos atención tanto a las formas en que se establecieron las relaciones entre artesanas/os y agentes de fomento artesanal, como a los vínculos que estos agentes construyeron entre sí, y analizamos los efectos que tales vinculaciones tuvieron en la participación de artesanas y artesanos de Misión Nueva Pompeya en la Feria. En este sentido, nos preguntamos: ¿la circulación de las artesanías depende únicamente de la manufactura del objeto o se requieren acciones específicas?, ¿por qué los agentes de fomento artesanal promueven o estimulan la producción artesanal?, ¿qué conexiones se establecen entre las iniciativas para propiciar la producción y circulación de las artesanías entre Misión Nueva Pompeya y Quitilipi? y ¿cómo repercuten las tensiones entre dichos agentes en la participación de artesanas y artesanos en espacios de promoción y venta como la Feria?

Planteamos como hipótesis que la circulación de las artesanías en este período estuvo estrechamente vinculada a las relaciones entre artesanos/as y agentes de fomento artesanal, así como a las tensiones y alianzas entre éstos últimos. Sostenemos, además, que las relaciones entre la dirección de la Cooperativa de Misión Nueva Pompeya y la Dirección del Aborigen —estrechamente vinculada a la Asociación Amigos del Aborigen—, particularmente en los primeros años de la década de 1970, incidieron de manera directa en la incorporación, interrupción y continuidad de la participación de artesanas y artesanos wichí en la Feria.

El abordaje metodológico implicó, por un lado, la conformación de un equipo de trabajo, cuyas integrantes, desde el 2024, forman parte del proyecto de investigación "´No Alcanza´: Procesos de valorización de las artesanías indígenas chaqueñas" (Resolución N° 207/2023– CS, UNCAUS). Una de las autoras vive en Misión Nueva Pompeya, pertenece al pueblo Wichí y se desempeña como Maestra Bilingüe Intercultural para la Educación Primaria en la Escuela "Cacique Francisco Supaz" ubicada en dicha localidad. Las otras dos autoras viven actualmente en Resistencia y se desempeñan como investigadoras y docentes de nivel universitario y de un instituto de educación superior respectivamente. Por otro lado, el abordaje combina enfoque y método etnográfico (Guber, 2005, 2016) con reconstrucción histórica a partir de un corpus diverso de fuentes. Incluye: entrevistas a una mujer del pueblo *wichí* de Misión Nueva Pompeya (Artemia Cuellar), a docentes, una de ellas miembro fundacional de la Asociación Amigos del Aborigen (Esther Fortini) y la otra, integrante del grupo de la Cooperativa de Trabajo Agrícola y Producción e Industrialización Nueva Pompeya Limitada; registros propios y de colegas que realizaron trabajo de campo en el periodo estudiado en Misión Nueva Pompeya, y documentos periodísticos y técnicos pertenecientes al Archivo Histórico Provincial "Monseñor José

2 Desde su origen hasta 1981 el evento se llamó "Feria de Artesanías Chaqueñas". Desde 1981, tras la muerte de Sotelo, se denominó "Feria de Artesanía Chaqueña René J. Sotelo". El nombre oficial actual es "Feria de Artesanía Aborigen Chaqueña René James Sotelo". El evento es popularmente conocido como Feria de Quitilipi.

Alumni", al Museo del Hombre Chaqueño "Prof. Ertivio Acosta", a la ex Dirección del Aborigen y al archivo de la familia Sotelo.

Cabe destacar que la selección y articulación de estas fuentes parte del conocimiento acumulado por el equipo en investigaciones previas, sobre procesos de comercialización y musealización de artesanías indígenas en la provincia del Chaco, iniciadas en los años 2012 y 2021 respectivamente.

A continuación analizamos la promoción a la producción artesanal en Misión Nueva Pompeya y su relación con la creación de un almacén. Luego describimos las instancias de participación de artesanas y artesanos de Misión Nueva Pompeya en la Feria de Quitilipi y examinamos el impacto esperado —en términos de valorización— asociado a la venta o a la obtención de premios en dinero. En el último apartado nos detenemos brevemente en las tensiones entre agentes de fomento artesanal y su repercusión en la participación de artesanas y artesanos wichí en dicha Feria.

El estímulo de la Cooperativa a la producción y comercialización de artesanías de Misión Nueva Pompeya

En el marco de los cambios derivados del Concilio Vaticano II (1962-1965), cuando la idea de evangelización de la pastoral aborigen articuló la mejora de las condiciones de vida con la inculcación de principios religiosos, llegaron a Misión Nueva Pompeya un grupo de personas, ligadas al Obispado de San Roque de Presidencia Roque Sáenz Peña, con el objetivo de "mejorar la situación de los pobladores de la zona" (Hermitte *et al*., 1995, p. 110; Leone, 2019).

Entre sus acciones, se encuentra la fundación de la Cooperativa de Trabajo Agrícola y Producción e Industrialización Nueva Pompeya Limitada —de ahora en más "Cooperativa"—, inscripta en 1971, aunque una de sus fundadoras, Guillermina Hagen Montes de Oca, traza sus inicios en 1969 (Iñigo Carrera, 1999; Muñoz, 2020; Revista ASI, 1973). En el informe dirigido a Castelán, ministro de Bienestar Social, firmado por el presidente de la Cooperativa (Santos Hernández), con fecha 27 de noviembre de 1972, se indica lo siguiente:

> En agosto de 1969 se instala en las ruinas [de la Misión] un pequeño grupo de gente, algunos contratados por la Dirección del Aborigen y otros voluntarios de inspiración cristiana invitados por la misma Dirección. Dicha instalación se debió al deseo del Director del Aborigen de aquel entonces [Oscar Cervera], de prestar apoyo a esa población tan castigada en ese momento. (Cooperativa de Trabajo Agrícola y Producción e Industrialización Nueva Pompeya Limitada, 1972, p. 1)

Entre 1969 y 1973 se conformó un grupo de trabajo conocido como el "grupo de La Misión" —por su ubicación en el edificio (La Misión) construido por los franciscanos a principios del 1900— cuya composición no fue constante (Perret, 2023). Algunas de las

personas que lo integraron fueron: Guillermina Hagen, Orlando "Negro" Montero, Margarita Merganti, Carlos Cavalli, Ana Cabrera, Raúl Semería, Teresita Odier, Francisco Nazar, Basilio Howlin, Diego Soneira, Rosalinda "Nené" Cabrera, Teresa Gilson, Roberto Vizcaino, Marta Tomé, Virgilio Ilari y Elvio Alverga (Perret, 2023). En los inicios llevaron a cabo tareas "de tipo asistencial sanitario" con la instalación de un dispensario atendido por una enfermera profesional y tareas de "limpieza de los edificios" que hasta ese momento eran usados por el único comerciante de la localidad a modo de corrales y depósito (Cooperativa de Trabajo Agrícola y Producción e Industrialización Nueva Pompeya Limitada, 1972, p. 1).

Aquellas personas se ocuparon de establecer vínculos con la Dirección del Aborigen —de ahora en más "Dirección"— y con el mercado, promocionando y coordinando actividades económico-productivas ligadas a la producción de ladrillos, la explotación forestal, la agricultura, la construcción, la producción de artesanías para la venta y el desempeño de trabajos en el ámbito de La Misión (almacén, despensa y enfermería) (Cooperativa de Trabajo Agrícola y Producción e Industrialización Nueva Pompeya Limitada, 1972; Hermitte *et al*., 1995; Iñigo Carrera, 1999; Lanusse, 2007; Perret, 2023).

En el año 2020, durante la pandemia por Covid-19, un grupo de docentes de la Escuela Cacique Francisco Supaz —ubicada en el Paraje Pozo del Sapo a aproximadamente 5 km de Misión Nueva Pompeya— consiguió todo lo necesario para crear una radio FM (FM *Totnajpek*), desde la cual transmitieron varios programas, entre ellos uno titulado "En torno al fuego/ *Tokheyis wet to-iyej itojh*" (Perret, 2023). Realizaron entrevistas y así reconstruyeron la labor de la Cooperativa[3]. En relación a la producción artesanal, una de las entrevistadas, Artemia Cuellar, habitante de Misión Nueva Pompeya y perteneciente al pueblo Wichí, dijo que Guillermina Hagen encargaba o mandaba a hacer *(icheta)* artesanía a las jóvenes adolescentes *(tsina letsay)* durante el período de reclusión ligado a la menstruación y luego las instaba a llevar las obras terminadas al edificio de La Misión para cambiarlas por mercadería. Al respecto, Patricia Calermo interpreta lo siguiente[4]:

> Los tiempos pasados nuestras madres daban un lugar para que esté tranquila la joven porque no tiene que salir, para no estar aburrida tiene que hacer un tejido o artesanía o yica. Porque tenemos nuestras creencias [sobre el] Arco Iris, *Lawu*. Un ser invisible que puede matar, por ejemplo, no nos podemos acercar al río, laguna o a flor de color rojo que encontremos en el camino, esto está muy prohibido. Cualquier cosa que sea de rojo no podemos acercar cuando estamos en el periodo porque dicen que es el Arco Iris que se transforma en cualquier cosa para atrapar y puede aún matar. Nosotros decimos que come a la persona, o sea, cuando uno muere sale agua de nuestro cuerpo, o sea, el Arco Iris puede haber picado o comió a esa persona, el alma de esa persona y esa persona muere. También puede pasar que se hunda la tierra y para mí que el agua sale de abajo.

3 Este programa de radio contó con la participación activa de una de las autoras de este trabajo. La misma incluyó la creación de contenidos, el archivo del material de audio y la confección de un libro digital.

4 En 2025 Calermo realizó la traducción del *wichí* al castellano de la entrevista a Cuellar (ver Zanutttini *et al.,* 2020).

Guillermina habría articulado la producción artesanal en momentos de restricción a la circulación por menstruación[5] con la obtención de alimentos por parte de la mujer y su familia. Así es que la artesanía se convirtió en "uno de los mejores recursos económicos de esos primeros tiempos" (Cooperativa de Trabajo Agrícola y Producción e Industrialización Nueva Pompeya Limitada, 1972, pp. 1-2). Si bien antes de 1969 se elaboraban tejidos con chaguar, algodón y lana, tinajas para guardar agua y botijas para buscar agua; con el grupo de La Misión las cantidades producidas aumentaron significativamente (Hermitte *et al*., 1995). Implementaron un esquema de trabajo en red, con puntos de venta en Buenos Aires y Santa Fe, que propiciaba cierta afluencia de dinero a la zona (Perret, 2023). Marta Tomé, quien también se ocupó de la venta en Santa Fe recuerda:

> La primera vez que a mí me llaman para vender la artesanía de los wichí yo me quedé helada y dije: ¡Hay esto es en serio! O sea que la artesanía esa, no era joda como los collarcitos. Porque yo me iba a la facultad, era profesora, me iba llena de collares que me habían mandado y me iba vacía. Mandaba después la plata, pero todos collares, no sé, como la bijouterie ahora. En cambio cuando vi la primer vasija en serio que usaba para llevar y traer el agua, y que se yo, yo dije esto va en serio no en joda. (Tomé, 2012)

A través de la venta de las artesanías llegaba dinero a la localidad, el cual era utilizado por las y los pobladores para cubrir necesidades varias. Sin embargo, estos "elementos de primerísima necesidad se vendían en la zona a más de un doscientos cincuenta por ciento (250%) más caros que en el pueblo" (Cooperativa de Trabajo Agrícola y Producción e Industrialización Nueva Pompeya Limitada, 1972, pp. 1-2). Si bien, por un lado, el poder adquisitivo de las y los pobladores de Misión Nueva Pompeya mejoraba con la disponibilidad de dinero a partir de la comercialización de las artesanías; por otro lado, empeoraba con los altos precios cobrados por el único comerciante de la zona. Entonces, la apertura de un almacén o proveeduría, espacio que en sus inicios era conocido como "la cooperativa", respondía a una estrategia orientada a mejorar dicho poder adquisitivo (Hermitte *et al*., 1995; Perret, 2023). Con un préstamo otorgado por el obispo de Presidencia Roque Sáenz Peña hicieron "la primera carga de un incipiente almacencito" que atendía tanto a indígenas como a no indígenas (Cooperativa de Trabajo Agrícola y Producción e Industrialización Nueva Pompeya Limitada, 1972, p. 2).

5 Varixs autores subrayan la relación entre la menstruación y los riesgos que supone la presencia del Arco Iris (Avendaño, 2016; Montani, 2007; Palmer, 2013; Perret, 2021).



Figura 1. Proveeduría de La Misión. Fuente: Cooperativa de Trabajo Agrícola y Producción e Industrialización Nueva Pompeya Limitada, 1972. Fondo Documental de la familia Sotelo.

Recapitulando, las artesanas y los artesanos elaboraban artesanías que llevaban a la sede de la Cooperativa, el edificio de La Misión, y las cambiaban por dinero o mercadería. La artesanía luego se vendía a los clientes y con los ingresos por ventas se compraba mercadería a proveedores varios, posiblemente localizados en Presidencia Roque Saénz Peña o en Juan José Castelli. Esta mercadería se guardaba en el almacén de la Cooperativa y era posteriormente adquirida por las artesanas a cambio de dinero, dinero obtenido antes a partir de la venta de las artesanías.

En el próximo apartado exploramos uno de los canales de venta y promoción de las artesanías de Misión Nueva Pompeya: la Feria de Quitilipi.

El premio como incentivo a la producción artesanal en la Feria de Quitilipi

Una mañana de abril de 1970, durante su estancia de trabajo de campo en Misión Nueva Pompeya, el joven investigador Nicolás Iñigo Carrera,[6] habiendo contraído aparentemente una enfermedad respiratoria, se vio en la necesidad de acudir a la enfermería de la Cooperativa en busca de tratamiento. Llamó su atención el "premio" que se encontraba sobre uno de los estantes de la sala. Al preguntar a la enfermera por éste, le contó que "lo habían ganado los indígenas en Quitilipi" y que se había realizado una reunión en la Cooperativa, de la que participaron alrededor de 50 indígenas, para decidir el destino del dinero. Según Piedad Batelli, quien antecedió a Iñigo Carrera en el trabajo de campo, se trataba de una suma de 30.000 pesos. Tras evaluar la posibilidad de repartir el dinero, entre todos decidieron guardarlo para una posible eventualidad y conservar el premio en la enfermería (Fondo documental Iñigo Carrera. Notas de campo "Misión Nueva Pompeya". Consulta realizada en septiembre de 2023).

Se trataba del Primer Premio de la categoría "Productos de alfarería" de la 2da Feria

6 Integrante del grupo de investigación de Esther Hermitte (Hermitte *et al.,* 1995).

organizada en Quitilipi por la Asociación Amigos del Aborigen —de ahora en más "Asociación"— (El Territorio, 1969). Inaugurando en esta oportunidad la presencia del pueblo Wichí en la Feria participaron cuatro personas: Eduardo Polo, Eugenia María, Etelvina Quiroga y Paulino Basco (Fichas de inscripción 2da Feria. Archivo/Fondo Documental de la familia Sotelo). Los tres primeros vivían en Misión Nueva Pompeya y el último en el Paraje Nueva Población (Fichas de inscripción 2da Feria. Fondo Documental de la familia Sotelo). Recibió el premio Eduardo Polo, quien había sido elegido cacique tras la muerte de Supá, y aparentemente la obra fue realizada por Timoteo Sulité. En su casa, Polo mostró a Iñigo Carrera una foto en la que se lo veía junto a Sotelo recibiendo el premio "en nombre de los indígenas de la Misión" (Fondo documental Iñigo Carrera. Notas de campo "Misión Nueva Pompeya". Consulta realizada en septiembre de 2023).



Figura 2. Fotografías de los artesanos premiados en la 2da Feria de Artesanías. Fuente: Fondo documental de la familia Sotelo.

Las acciones de la Asociación marcaron significativamente el rumbo de la política indigenista a nivel provincial y tuvieron fuerte incidencia en la esfera de la producción artesanal. Esta entidad se creó en el año 1963[7], en Quitilipi, y estuvo integrada en su mayoría por docentes rurales nucleados por iniciativa de René James Sotelo, quien desempeñaría el cargo de Director Provincial del Aborigen desde 1971 hasta su muerte en 1981. La función de Sotelo[8] al frente del organismo oficial posibilitó que la acción de la Asociación,

7 Funcionó hasta los primeros años de la década de 1990, en que cambió su razón social a Amigos del Museo de Quitilipi, focalizando su acción en la gestión del Museo Artesanal "René James Sotelo" y en la organización de la Feria Artesanal (Sotelo, 2021).

8 René James Sotelo (1928-1981) fue un educador, militante gremial y pensador indigenista. Además de la Asociación

que en principio estuvo focalizada en Colonia Aborigen Chaco, tuviera un alcance mucho mayor.

La Feria se realizó por primera vez en noviembre[9] del año 1968 en la Guardería de Niños Nº 4 (ex predio del Ministerio de Producción de Quitilipi). Entre sus principales actividades incluyó, además de la exhibición y comercialización de artesanías, un concurso en el que participaron artesanos y artesanas de los distintos pueblos indígenas de la provincia.[10] Sobre el concurso de la primera edición de la Feria, el diario *El Territorio* destacó:

> El jurado estuvo integrado por la señora Lucy de Varela, de Resistencia; profesor José Miranda Borelli, de Resistencia, y el antropólogo Ricardo Bilbao, quienes tuvieron que discernir los premios para las distintas categorías entre más de 3.000 piezas presentadas por los setenta artesanos concurrentes. (El Territorio, 1968)

La segunda edición contó con el mismo jurado, pero, a diferencia de la primera, registró un número aproximado de 75 artesanos y artesanas. [11] La producción artesanal se clasificaba en cinco rubros: alfarería, arcos y flechas, cestería ("totora, novelá y palma"), tejidos -algodón, lana y chaguar- y trabajos en cuero y, los premios del concurso correspondían principalmente a esta misma clasificación (El Territorio, 1968).

La Feria con su concurso de artesanías, inauguró un espacio que además de promover la comercialización de las artesanías, apuntaba a transformar las relaciones entre indígenas y criollos, caracterizadas hasta el momento por la discriminación y los prejuicios que la sociedad criolla ejercía y tenía hacia el indígena (Notas de campo Iñigo Carrera y Piedad Batelli. Fondo Documental Iñigo Carrera). En la entrevista realizada por Emilia Cao y María José Ramírez en 2022 Esther Fortini —de ochenta y dos años e integrante fundacional de la Asociación— destacó:

> [La Feria] era como una revalorización cultural. Para que el resto de la gente vea de lo que eran capaces. Son analfabetos, viven en esa situación pero hacen algo que yo no puedo hacer. Venían a Quitilipi, generalmente las mujeres traían su cacharrito o el arco y la flecha y cambiaban, le dábamos ropa usada o una zapatilla usada, o le dábamos un pedazo de pan o lo que sea. Nunca se valoró digamos. Entonces, la feria justamente nace esta promoción

Amigos del Aborigen, fundó y cofundó la biblioteca popular "Humberto Andolfi", la Asociación de Docentes de Quitilipi, la Asociación Chaqueña de Docentes, la Escuela de Adultos y la Universidad Popular de Quitilipi. Participó de la Primera Asamblea Indigenista del Chaco realizada en 1958. Fue becado en dos oportunidades (1959/1960 y 1964/1965) por la UNESCO para estudiar en el Centro Regional de Educación Fundamental de América Latina (CREFAL) en la ciudad de Pátzcuaro, México. Se especializó en la formación de docentes para la alfabetización de áreas indígenas y dictó cursos en distintas localidades de la provincia del Chaco (Ramírez, 2024; Sotelo, 2021).

9 La fecha en que se organizaba el evento coincidía con los festejos por el aniversario de la fundación de Quitilipi. La primera edición coincidió con el 56º aniversario.

10 La primera edición también contó con exposiciones de los artistas Ricardo Jara y Olda Degani (El Territorio, 1969).

11 Este número se obtuvo contabilizando fichas de inscripción pertenecientes al archivo de la familia Sotelo.

> artesanal, como una parte de la revalorización cultural. Si yo te digo que en la primera feria de artesanías había colegas que no dejaban entrar a sus hijos ... no querían que entren los hijos por el olor a indio que había, decían así, públicamente. Ser indio era mala palabra en ese momento, pobrecitos. Una discriminación total. Y justamente esa parte artesanal y además, se buscó como para lograr una integración.

La Feria se desarrollaba en un área de fricción interétnica, cuyas relaciones sociales, siguiendo la clasificación de las relaciones interétnicas propuesta por Roberto Cardoso de Oliveira (2007), corresponderían al tipo 3: vínculos asimétricos entre grupos indígenas y un segmento de la sociedad nacional en el marco de un sistema de dominación. La "revalorización" a la que apuntaba la Asociación contemplaba tanto una dimensión económica como dimensiones social y simbólica. La descripción de Esther, respecto a las condiciones en las que se intercambiaban las artesanías, llama la atención hacia la marginalidad económica y social que caracterizaba la situación del indígena hacia la segunda mitad del siglo XX. Por un lado, los intercambios no estaban mediados por el dinero y eran altamente asimétricos, por otro lado, el precio aparentemente no tenía piso. En este sentido, la expresión "lo que sea" es especialmente sugerente. La Feria, con su espacio de venta, funcionaba entonces como un mercado, que, en este contexto, reunía personas socialmente alejadas y que, a la vez que imponía el uso del dinero como representante del valor económico de las artesanías, colocaba a los artesanos y a las artesanas en la posición de vendedores y protagonistas de un intercambio mercantil sin intermediaciones. El reemplazo del trueque por el intercambio monetario constituía, para la Asociación, una forma de valorización en sí misma de modo tal que las artesanías ya no serían intercambiadas por "lo que sea" sino por dinero y el/la artesano/a, al percibir dinero, tendría la posibilidad de intercambiarlo por bienes y/o servicios de su elección.

El concurso con su premiación también constituía un dispositivo novedoso para el campo de la producción artesanal indígena. Además de percibir una suma de dinero por la obra realizada, la artesana o el artesano premiado era distinguido en los principales medios de comunicación de la época como los diarios El Territorio y Norte.

A continuación indagamos en las tensiones que se produjeron entre los agentes de fomento artesanal, ligados a la Asociación y a la Cooperativa, entre los años 1973 y 1974 y su repercusión en la participación de artesanas y artesanos wichí de Misión Nueva Pompeya en la Feria de Quitilipi.

La promoción de la artesanía de Misión Nueva Pompeya en pausa

Hacia el año 1969 Guillermina Hagen fue una de las primeras personas que propició el trabajo cooperativista en Misión Nueva Pompeya y alrededores (Lanusse, 2007). Hacia 1970 se sumaron a la labor varias personas, entre ellas, Diego Soneira y Rosalinda "Nené" Cabrera (Perret, 2023). Desde 1971, a partir del pedido del cacique Ernesto Reynoso, la

Cooperativa comenzó a trabajar en la localidad que luego se conoció como El Sauzalito (Avendaño, 2016; Niero, 2018). Durante 1972 el "grupo de la Misión" se dividió y, en 1973, Diego Soneira y Nené Cabrera se sumaron al trabajo de Nélida Trevisan en El Sauzalito (Perret, 2023, 2024).

Las relaciones entre quienes continuaron trabajando en la Cooperativa y quienes llegaron a El Sauzalito allá por 1973 eran tensas. En este año se produjo un altercado en la localidad que llevó a una denuncia la cual decantó en el apresamiento de algunos miembros de la comisión directiva de la Cooperativa, entre ellos, el apresamiento de Guillermina (Iñigo Carrera, 1999). El diario La Opinión Cultural (1973) transcribe algunas de las palabras que se profesaron durante el altercado: miembros de la Cooperativa (nombran a José Ignacio Paz, José Fernández, Lorenzo Miranda entre otros) habrían forzado a Nélida Trevisan, Sara Bolazco, Nené Cabrera y otros a desarmar las carpas en las que dictaban clases. A raíz de este incidente, algunos integrantes de la Federación Indígena del Chaco (Florencio Gómez, Saturnino Nolasco y Cacique Catán) se dirigieron a la localidad para "conocer a fondo los acontecimientos" (El Territorio, 1973). Afirman:

> nuestros hermanos, los matacos[12] de El Sauzalito nos dijeron:
>
> 1º) Que no aceptan al grupo de funcionarios que llegaron al lugar con los nombramientos hechos a último momento por el gobierno de la dictadura militar, ya que los funcionarios trajeron claramente la función de molestar la marcha de la cooperativa: "Vinieron a hablar en contra de nuestra Cooperativa de Nueva Pompeya, de nuestro Consejo de Administración";
>
> 2º) Para nuestros hermanos no es lo mismo trabajar en su Cooperativa que bajo la Dirección del Aborigen, Don Bayena se lo dijo: ministro de Bienestar Social: "Dirección del Aborigen existió desde hace mucho, nunca conocí un director, nunca tuvimos nada más que lo que ganaba en changas. Ahora tengo ropa, tengo pantalón, tengo sombrero, tengo trabajo seguro, y eso desde que hicimos la cooperativa";
>
> 3º) Nuestros hermanos matacos quieren trabajar en paz, ellos han comenzado una vía y quieren seguirla. Ellos lo único que piden es paz. La gente que vino trae la discordia;
>
> 4º) No hubo un ataque a una escuela ni a maestros como tales. No fue esa la intención del hecho. (El Territorio, 1973)

Soneira y compañía eran lógicamente asociados con la Dirección[13] que para ese entonces parecía tener una imagen negativa en la zona. Al respecto, en 1973, durante el

12 "Mataco" es un término con el que tiempo atrás se conocía a los pobladores wichí.

13 Como indicamos en el primer apartado a principios de los años 70 la Cooperativa y la Dirección trabajaban articuladamente.

gobierno de Deolindo Bittel[14] se produjo una manifestación frente a la Casa de Gobierno en Resistencia, capital de la provincia. En esa ocasión uno de los manifestantes señaló lo siguiente: "No nos proteja más señor gobernador. Queremos un Consejo aborigen en la dirección. Basta a la actitud proteccionista de Sotelo" (La Opinión Cultural, 1973). Vale aclarar que con "la dirección" se refiere a la Dirección del Aborigen. La manifestación, que reunió a "alrededor de 1500 aborígenes de distintas comunidades del interior", exigía la renuncia de René James Sotelo, entonces director de esa institución (Roze, 2015, pp. 100-101).

La movilización, que se prolongó tres días, recibió el apoyo del "grupo indigenista de Nueva Pompeya", que gestionó vehículos de INCUPO, y de la Regional IV de la Juventud Peronista, que aportó víveres (Leone, 2022, p. 182). Ambas se inscribían en corrientes del peronismo influenciadas por las críticas del Movimiento de Sacerdotes del Tercer Mundo. En contraste, el Comando de Organización -también dentro del peronismo de la época, aunque representante de un sector ortodoxo ligado a las burocracias partidarias y sindicales- rechazó las demandas. Esta tensión se manifestó durante la protesta, cuando militantes del Comando, apostados y armados en el patio de la Casa de Gobierno, atacaron a jóvenes del Peronismo de Base que marchaban en apoyo a los reclamos indígenas (Roze, 2015).

La imagen negativa de la Dirección en la zona analizada se comprendería por su asociación con el Comando de Organización, opuesto a las agrupaciones indigenistas y peronistas ligadas a la Cooperativa. Aunque no profundizaremos en el asunto, la tensión entre estos polos también se nota con la explotación de la madera por parte de la Cooperativa en la zona de Misión Nueva Pompeya y alrededores, cuya autorización era competencia de la Dirección. Al respecto, explica Guillermina:

> Con el decreto que levantó la intangibilidad del monte se abrieron nuevas e importantes perspectivas.... Durante un tiempo le dimos duro al poste pues este era el que podía producir mayores ganancias. Con lo que ganamos invertimos en un aserradero. Esto significó que pudimos explotar quebracho blanco y algarrobo en durmientes y varillas.... El problema se suscitó a causa del monte. El Ministerio de Bienestar Social había autorizado a utilizar el monte a la Dirección del Aborigen. Y esta a su vez nos había hecho depositarios de ese derecho a nosotros, a nuestra cooperativa. Pero las autorizaciones para comerciar se daban con cuentagotas. Nosotros no contábamos con un permiso por escrito, todo se había hecho de palabra. Hacia septiembre del año pasado la cosa explotó. Lo que nos permitían vender no llegaba a la tercera parte de lo que producíamos. (La Opinión Cultural, 1973)

Estas tensiones afectaron el desarrollo de diversas actividades promovidas por la Cooperativa. Tanto la explotación forestal como la participación de artesanos en la Feria se vieron interrumpidas. Desde 1969 hasta 1972 la localidad de Misión Nueva Pompeya tuvo una participación sostenida y destacada en la Feria -que para ese entonces había ad-

14 Fue gobernadora de la provincia de Chaco entre 1973 y 1976.

quirido prestigio a nivel provincial y nacional-, mediante el envío de comisiones de artesanos vinculados a la Cooperativa: en la 2º edición (1969) Misión Nueva Pompeya obtuvo el Primer Premio en "productos de alfarería", inaugurando así la presencia del pueblo wichí en la Feria; en la 3º edición (1970) obtuvo el Segundo Premio en Chaguar; en 1971, durante la 4º edición (1971) de la Feria, Misión Nueva Pompeya recibió el Tercer Premio en la categoría "tejidos de chaguar" con la pieza del artesano Francisco Peñaloza; en la 5º edición (1972) nuevamente se menciona la participación de "matacos" provenientes de Misión Nueva Pompeya y Nueva Población, presentando tejidos en lana, chaguar y algodón (El Territorio, 1970; 1971; 1972 y Folleto de la Feria, 1972). En la 6° edición (1973) aparecen como localidades invitadas en representación del "arte mataco" Misión Nueva Pompeya y El Sauzalito. En esta ocasión, a diferencia de las ediciones anteriores, Misión Nueva Pompeya no obtuvo premio, resultando premiada María Segundo de El Sauzalito en la categoría tejido en chaguar (Norte, 1973). Tanto El Sauzalito como El Espinillo -este último entre las localidades que representaban al grupo toba- se incorporaban por primera vez; en esa oportunidad El Espinillo obtuvo dos distinciones: José F. Pérez en tejido en lana y Lávila Fernández en artesanía en cuero. En la 7° edición de la Feria, realizada en 1974, Misión Nueva Pompeya estuvo ausente, y en representación de la artesanía wichí participó únicamente El Sauzalito, en esa ocasión el artesano Segundo Peñaloza obtuvo el premio en tejido en chaguar (El Territorio, 1974; Folleto de la Feria, 1974).

El desplazamiento de la promoción de la producción artesanal wichí de Misión Nueva Pompeya a El Sauzalito coincide con la creación del "nuevo punto de promoción comunitaria oficial", liderado por Diego Soneira quién contaba con el apoyo de la Dirección (Leone, 2022, p. 180). Queda pendiente la investigación referida a la reconfiguración de la promoción artesanal en el territorio a partir de la reincorporación de Misión Nueva Pompeya a la Feria en 1975.

Conclusión

La circulación de la artesanía elaborada por pobladores *wichí* de Misión Nueva Pompeya en el período analizado estuvo estrechamente ligada a las relaciones establecidas entre artesanos y agentes de fomento artesanal. Estos vínculos no solo habilitaron la apertura de canales de venta y promoción para las artesanías, sino que también propiciaron espacios y vías de contacto entre artesanas y artesanos *wichí* y personas no indígenas, incidiendo en las dinámicas interétnicas y, con ello, en las condiciones para su valorización.

En los primeros años de la década del 70 el potencial mercantil de la artesanía, impulsado por la Cooperativa a partir de la construcción de un sistema de comercialización en red, con llegada a diversas provincias argentinas, fue amplificado con la oferta de productos de primera necesidad. De este modo las/os artesanas/os vieron mejorada su capacidad de compra. Con la participación en la Feria de Quitilipi se habilitó una nueva

forma de ingreso económico: la suma de dinero ligada al premio correspondiente al concurso de artesanías.

El análisis de la destacada participación inaugural de los artesanos de Misión Nueva Pompeya en la segunda edición de la Feria es significativo porque deja ver cómo la premiación entrelazaba lo individual y lo colectivo. La aparente identificación entre el ganador como fabricante y el objeto premiado se quiebra cuando se advierte que, por un lado, el fabricante no viajó a Quitilipi y por lo tanto no ganó el premio; por otro lado, cuando la decisión sobre el uso del dinero no le cabe al ganador sino a la institución a la que pertenece. La lógica colectiva se expresaba tanto al momento de asumir la representación grupal como al momento de decidir en grupo el destino del dinero.

Los vínculos entre la Cooperativa, la Asociación y la Dirección hicieron posible la circulación de artesanías, personas y dinero en beneficio de Misión Nueva Pompeya. La artesanía de dicha localidad se transformaba en dinero, ya sea en forma de precio, ya sea en forma de premio, a través del intercambio mercantil y a través del concurso de artesanías, creado por la Asociación (que daría origen, décadas más tarde, a las colecciones fundantes del Museo Artesanal Rene James Sotelo). Si para el caso de Misión Nueva Pompeya los ingresos por ventas de artesanías provenían de ventas a través de la red sociocomercial de la que formaba parte la Cooperativa, incluida la participación en la Feria de Quitilipi; no está claro cuál era la fuente de los fondos con los que contaba la Asociación para financiar los premios que se entregaban en dicha Feria. Posiblemente el dinero provenía del Estado provincial.

Yendo un poco más allá en el análisis, a diferencia del trueque, el intercambio por dinero sería beneficioso por conceder mayor capacidad de agencia al artesano o a la artesana. Con el dinero en mano la persona podría elegir qué adquirir. Ahora, esto supone la existencia de opciones. El caso de Misión Nueva Pompeya es revelador ya que sugiere que el ingreso monetario no implica en sí mismo elección. En este sentido, ante un único oferente de productos de primera necesidad, los consumidores no tienen más opción que aceptar los precios establecidos por aquel. Así, la creación del almacén, propiciado por la Cooperativa, además de mejorar la capacidad de compra habilitó opciones.

Cuando los vínculos entre dichos agentes de fomento artesanal se tensionaron, se interrumpieron los desplazamientos aludidos y se reconfiguró la participación wichí en la Feria. Esto comenzó a evidenciarse en la 6° edición de la Feria de Quitilipi (1973), cuando, junto a Misión Nueva Pompeya, se incorporó por primera vez El Sauzalito en representación de la artesanía wichí. La situación se profundizó en la 7° edición (1974), cuando Misión Nueva Pompeya ya no participó y El Sauzalito apareció como único representante de la artesanía wichí. La salida temporal de Misión Nueva Pompeya coincidió con el apoyo que brindó la Dirección al nuevo grupo de agentes estatales que se instaló en El Sauzalito (Diego Soneira y compañía).

Dichas tensiones entre agentes de fomento artesanal son también expresiones de

un reordenamiento territorial y político más amplio. Puntualmente, la represión de la huelga de 1500 personas frente a Casa de Gobierno en 1973, puso de manifiesto la oposición entre agrupaciones al interior del peronismo. Así es que la polarización colocó a los agentes de fomento artesanal de la Cooperativa, la Dirección y la Asociación en veredas enfrentadas. Consecuentemente, la participación de artesanas y artesanos *wichí* en la Feria de Quitilipi se modificó.

Finalmente, tanto el circuito comercial impulsado por la Cooperativa como la Feria promovida por la Asociación no sólo incidieron en las condiciones económicas del intercambio, sino que también reconfiguraron las relaciones interétnicas al habilitar encuentros entre personas espacial y socialmente alejadas. Por un lado, la Feria propiciaba el contacto directo entre artesanas y artesanos indígenas y compradores no indígenas, situando a los primeros como vendedores y protagonistas de un intercambio mercantil sin intermediarios. Por otro lado, el circuito construido alrededor del almacén en Misión Nueva Pompeya conectaba los objetos manufacturados por artesanos y artesanas wichí con personas no indígenas de otras provincias, que trabajan en la venta. Así es que mediante los vínculos se ponían en juego formas de visibilización, negociación y reconocimiento. Sin embargo, este potencial de encuentro también dependía de la estabilidad de los vínculos entre los agentes de fomento artesanal que promovían la circulación de las artesanías. Entonces, cuando estos se fragmentaron, no sólo se alteró la circulación de artesanías y dinero, sino también las condiciones que hacían posible estos espacios de encuentro socio-económico-cultural.

Referencias bibliográficas

- Avendaño, Ernesto (2016). *Relatos wichí.* ConTexto.
- Benedetti, Cecilia (2009). *"El trabajo de nosotros": producción artesanal indígena destinada a la comercialización en la comunidad chané de Campo Durán.* [Tesis de doctorado. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires].
- Benedetti, Cecilia (2014). *La diversidad como recurso. Producción artesanal chané destinada a la comercialización e identidad.* Antropofagia.
- Cardoso de Oliveira, Roberto (2007). *Etnicidad y estructura social.* CIESAS-UAM-Universidad Iberoamericana.
- de Melo Lisboa, Armando (2004). Tercer sector. En Antonio Cattani (editor), *La otra economía* (pp. 407-416). Altamira.
- Gordillo, Gastón (2006). *En el Gran Chaco: antropologías e historias.* Prometeo.
- Guber, Rosana (2005). *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo.* Paidós.
- Guber, Rosana (2016). *La etnografía: método, campo y reflexividad.* Siglo XXI.
- Hermitte, Esther (1995). *Estudio sobre la situación de los aborígenes de la provincia del Chaco y*

políticas para su integración a la sociedad nacional. Universidad Nacional de Misiones.

- Iñigo Carrera, Nicolás (1979). *La violencia como potencia económica: Chaco 1870-1940. El papel del Estado en un proceso de creación de condiciones para la constitución de un sistema productivo rural.* Cuadernos de CICSO.
- Iñigo Carrera, Nicolás (1998). El problema indígena en la Argentina. *Razón y Revolución*, 4. https://www.razonyrevolucion.org/textos/revryr/prodetrab/ryr4Carrera.pdf
- Iñigo Carrera, Nicolás (1999). ¿Reserva o excluidos? El caso de la población aborigen y criolla en una localidad del Impenetrable chaqueño (1970-1998). *Anuario* IEHS, 14, 517-531. https://ojs2.fch.unicen.edu.ar/ojs-3.1.0/index.php/anuario-ies/article/view/2420/2282
- Lanusse, Lucas (2007). La monja rebelde. Guillermina Hagen. *En Cristo revolucionario. La iglesia militante* (pp. 91-134). Vergara.
- Leone, Miguel (2019). "Por la liberación del indígena". Trabajo pastoral y proceso de organización política en la región del Gran Chaco Argentino (1965-1984). *Sociedad y Religión*, 29(51), 112-141. https://ojs.ceil-conicet.gov.ar/index.php/sociedadyreligion/article/view/238
- Leone, Miguel (2022). *En el nombre de otro: cristianismo y pueblos originarios en la región chaqueña argentina*, 1965-1994. Universidad Nacional de General Sarmiento-Universidad Nacional de La Plata-Universidad Nacional de Misiones.
- Matarrese, Marina Laura (2022). Transformaciones del campo artesanal en Formosa y de la cestería pilagá (1970-2016). *Cuadernos de Antropología Social*, 56, 123-140. https://doi.org/10.34096/cas.i56.11453
- Montani, Rodrigo (2007). Vocabulario wichí del arte textil: entre la lexicografía y la etnografía, *Mundo de antes*, 5, 41-72. https://publicaciones.csnat.unt.edu.ar/index.php/mundodeantes/article/view/107/83
- Muñoz, Roberto (2020). Del algodón al desempleo: la "población indígena" en Misión Nueva-Pompeya, Chaco: 1970-2016. *Iztapalapa. Revista de ciencias sociales y humanidades*, 88, 197-228. https://doi.org/10.28928/ri/882020/aot3/munozr
- Niero, María (2018). *El Impenetrable: la otra colonización. Misión Nueva Pompeya y El Sauzalito.* ConTexto.
- Palmer, John (2013). *La buena voluntad wichí: una espiritualidad indígena.* Asociación para la Promoción de la Cultura y el Desarrollo.
- Perret, Myriam (2023). El trabajo en "la cooperativa" de Misión Nueva Pompeya entre 1969 y 1973. *Revista de prácticas y discursos*, 12(19). https://doi.org/10.30972/dpd.12196678
- Perret, Myriam (2021). Entre "verdad" y "creencia": los Arco Iris como fenómeno meteorológico y/o seres no-humanos en Chaco, Argentina. *Desacatos*, 68, 140-153. https://desacatos.ciesas.edu.mx/index.php/Desacatos/article/view/2492
- Ramírez, María (2024). El proyecto del Núcleo Escolar Experimental del maestro René James Sotelo (Colonia Aborigen Chaco, 1958-1964). *Anuario de Historia de la Educación,* 25(1), 54-75. https://www.saiehe.org.ar/anuario/revista/article/view/587/576
- Rozé, José (2015). Política, Estado y Gobierno: la recurrencia a la violencia ilegítima, El "Gobierno del pueblo" (1973-76) y grupos parapoliciales en el Chaco. En José Rozé, Marcelo Graciosi, Maximiliano Román y David Luna (Eds.), *Vientos y tempestades: violencia en la periferia de la globalización* (pp. 87-114). EUDENE.

- Sotelo, Emilia (2021). Abriendo caminos: Historia de la Feria de Artesanía Aborigen Chaqueña. [Manuscrito sin publicar], Biblioteca del Museo Artesanal René James Sotelo, Quitilipi.

Fuentes de documentos citados

- Asociación Amigos del Aborigen (AADA) (1972). Folleto de la V Feria de Artesanía Aborigen Chaqueña y Festival Folklórico. Museo Artesanal "René James Sotelo". Quitilipi.
- Asociación Amigos del Aborigen (AADA) (1974). Folleto de la VII Feria de Artesanía Aborigen Chaqueña y Festival Folklórico. Museo Artesanal "René James Sotelo". Quitilipi.
- Batelli, Piedad (1970). Notas de campo. Fondo Documental Iñigo Carrera, Buenos Aires.
- Cooperativa de Trabajo Agrícola y Producción e Industrialización Nueva Pompeya Limitada. (27 de noviembre de 1972). Informe no publicado [Documento inédito]. Fondo Documental de la familia Sotelo
- *El Territorio* (6 de diciembre de 1968). Premios en la muestra de artesanías.
- *El Territorio* (1 de diciembre de 1969). Ecos de los festejos: 57º aniversario de Quitilipi.
- *El Territorio* (2 de diciembre de 1970). El éxito de la feria superó los optimistas cálculos previos.
- *El Territorio* (7 de diciembre de 1971). La feria de artesanía se realizó en Quitilipi con asistencia de autoridades.
- *El Territorio* (1 de diciembre de 1972). Quitilipi junto a la Feria de Artesanía.
- *El Territorio* (23 de agosto de 1973). La Federación Indígena del Chaco y los episodios de "El Sauzalito".
- *El Territorio* (9 de diciembre de 1974). Concluyó ayer la VII Feria de Artesanías Chaqueñas.
- Fichas de inscripción de la 2ª Feria de Artesanía Aborigen Chaqueña (1969). Fondo Documental de la familia Sotelo. Quitilipi, Chaco.
- Fortini, Esther (2022). Entrevista realizada por Emilia Cao y María Ramírez [Grabación]. Quitilipi.
- Iñigo Carrera, Nicolás (1970). Notas de campo. Fondo Documental Iñigo Carrera. Buenos Aires.
- *La Opinión Cultural* (28 de octubre de 1973). Una monja entre los matacos. Trabajos y penurias de Guillermina Hagen en la comunidad de El Sauzalito.
- *Norte* (9 de diciembre de 1973). Feria de artesanía: éxito rotundo. Hoy se clausura. Asiste Bittel. Premios del jurado.
- Revista ASI (23 de enero de 1973). Misión en la selva chaqueña. [Artículo de prensa] Año XIX. Número 868.
- Tomé, Marta (marzo de 2012). *Entrevista realizada por Victoria S. Almirón* [Grabación]. Buenos Aires. Archivo personal de Victoria S. Almirón.
- Zanutttini, Julio; Díaz, Paulino y Perret, Myriam (2020). Entrevista a Artemia Cuellar. Misión Nueva Pompeya. Entrevista publicada en https://bit.ly/3ox4CTm

Agradecimientos

Para llevar a cabo este trabajo contamos con el apoyo del Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI), el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), la Universidad Nacional del Nordeste (UNNE), la Universidad Nacional del Chaco Austral (UNCAUS), la Universidad de Buenos Aires y la UEGP Nº 52 Cacique Francisco Supaz.

Myriam Fernanda Perret

https://orcid.org/0000-0002-8896-6795
myfperret@gmail.com



Es investigadora del CONICET. Su formación es en Antropología Social (maestría, doctorado) y Administración (licenciatura, maestría). Desarrolla actividades de investigación, docencia, vinculación/transferencia. Como investigadora se interesa en el proceso de mercantilización de las artesanías indígenas chaqueñas, en particular: relaciones entre artesanas, Estado, ONG y empresas; materialidad, cuerpos y tiempo; entramados socio-ecológico-productivos y valorización. Realiza actividades de vinculación/transferencia con instituciones estatales, ONG y artesanas. Como docente abarca la educación popular y la educación superior (institutos y universidades).

Ana Emilia Cao

https://orcid.org/0009-0006-4527-8331
emiliacao@hotmail.com



Estudiante del Doctorado en Antropología de la Universidad de Buenos Aires, con una beca doctoral del CONICET. Egresó de la Licenciatura en Artes Combinadas (UNNE) y del Profesorado de Nivel Superior en Artes Visuales (ISPEABA). Se desempeña como docente en el Instituto de Nivel Terciario Rodolfo Walsh y realiza tareas vinculadas a la investigación en el Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI-CONICET, Resistencia, Chaco), en el que integra el NEDIM (Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen), dirigido por la Dra. Mariana Giordano. Además, forma parte del proyecto de investigación "*No alcanza*", dirigido por la Dra. Myriam Perret y financiado por la Universidad del Chaco Austral (UNCAUS). Su línea de trabajo aborda el campo artesanal indígena del Chaco, analizando dispositivos institucionales de valorización, tensiones entre economía simbólica y material, y formas de agencia de los/as artesanos/as frente a procesos de patrimonialización cultural.

Patricia Delia Calermo
https://orcid.org/0009-0009-1947-6686
calermopatricia20@gmail.com



Es maestra bilingüe intercultural para la Educación Primaria, formación realizada en Misión Nueva Pompeya. Se desempeña como docente en la UEGP Nº 52 Cacique Francisco Supaz, donde impulsa el fortalecimiento de saberes pedagógicos y culturales en contextos comunitarios. Además, realiza actividades de transmisión de la danza artística cultural wichí. Desde 2024, integra el proyecto de investigación *"No alcanza"*, dirigido por la Dra. Myriam Perret y financiado por la Universidad del Chaco Austral (UNCAUS).

CC BY NC SA

MEMORIAS EN MOVIMIENTO. LA EXPERIENCIA DEL MUSEO MÓVIL DE LA RANDA. BIOGRAFÍAS, GENEALOGÍAS, ENTORNO Y CUERPOS EN RED

LUCILA GALÍNDEZ
Ente Cultural de Tucumán, Gobierno de Tucumán
Instituto CERPACU, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán (UNT)
Argentina

ALEJANDRA MIZRAHI
Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de Tucumán (UNT)
Argentina

Aceptado para publicación el 9 de noviembre de 2025

Resumen

En este artículo presentamos el proceso de trabajo, las razones, los deseos y motivaciones que nos llevaron a acompañar a las Randeras de El Cercado en la creación del Museo Móvil de la Randa en la Provincia de Tucumán, Argentina. Para ello hacemos un recorrido por las temáticas trabajadas en cada una de las cuatro ediciones realizadas hasta el momento: Autobiografías Randeras, Manos Randeras tejiendo recuerdos, Nuestro jardín de Randas y Con-texturas Randeras. A través de estas propuestas analizamos la potencia de la autoría artesanal y las resignificaciones que los desplazamientos del museo móvil generan en el mundo del arte, la artesanía y el diseño. Cada una de estas ediciones implicó adentrarnos en los tópicos que preocupaban a sus autoras. La práctica llevada adelante buscaba resarcir dichas preocupaciones desde el trabajo colectivo.

Palabras clave: Randa, identidad, memoria, museo móvil.

MEMORIES IN MOTION. THE EXPERIENCE OF THE MOBILE MUSEUM OF LA RANDA. BIOGRAPHIES, GENEALOGIES, ENVIRONMENT AND NETWORKED BODIES

Abstract

In this paper we present the work process, the reasons, desires, and motivations that led us to accompany the Lacemakers of El Cercado in the creation of the Mobile Lace Museum in the Province of Tucumán, Argentina. To this end we explore the themes addressed in each of the four editions held to date: Lacemakers' Autobiographies, Lacemakers' Hands Weaving Memories, Our Lace Garden, and Lacemakers' Textures. Through these projects we analyze the power of artisanal authorship and the reinterpretations that the mobile museum's travels generate in the world of art, crafts, and design. Each edition involved delving into the topics that concerned its creators. The practice undertaken sought to address these concerns through collective work.

Key-words: Randa, identity, memory, mobile museum.

MEMÓRIAS EM MOVIMENTO. A EXPERIÊNCIA DO MUSEU MÓVEL DE LA RANDA. BIOGRAFIAS, GENEALOGIAS, AMBIENTE E CORPOS EM REDE

Resumo

Neste artigo, apresentamos o processo de trabalho, as razões, os desejos e as motivações que nos levaram a acompanhar as Rendeiras de El Cercado na criação do Museu Móvel da Renda na Província de Tucumán, Argentina. Para tanto exploramos os temas abordados em cada uma das quatro edições realizadas até o momento: Autobiografias das Rendeiras, Mãos das Rendeiras Tecendo Memórias, Nosso Jardim de Rendas e Texturas das Rendeiras. Por meio desses projetos analisamos o poder da autoria artesanal e as reinterpretações que as viagens do museu móvel geram no mundo da arte, do artesanato e do design. Cada edição envolveu uma imersão nos temas que preocupavam suas criadoras. A prática realizada buscou abordar essas preocupações por meio do trabalho coletivo.

Palavras-chave: Randa, identidade, memória, museu móvel.

En memoria de la Randera Silvia Robles

En El Cercado, una localidad rural del Departamento Monteros, en la Provincia de Tucumán, casi cincuenta mujeres[1] entre 16 y 85 años, sostienen, despliegan y transmiten el arte de la Randa[2], una de las tradiciones textiles del noroeste argentino.

La Randa es un encaje bordado elaborado artesanalmente, cuya antigüedad en Tucumán se remonta a más de cuatro siglos atrás (Figura 1). Delia Etcheverry la define como "un trabajo en red realizado a la aguja con técnica de anudado, mediante un lazo que hace el hilo alrededor de la aguja, realizado a mano alzada (sin un patrón de base)" (2019, p.18). La Randa se elabora con hilos muy finos de algodón y en etapas. Primero se teje la red. Luego se tensa en un bastidor para ser bordada. Finalmente se almidona, dando lugar a piezas de distintas formas y tamaños: circulares —las más características— o rectangulares —que hacen de tapetes o caminos—y piezas para ser aplicadas en prendas de vestir como cuellos, puntillas, entredós, puntas de pañuelos, etc.

La técnica de la Randa llega a territorio americano durante la época colonial, introducida durante "la primera San Miguel de Tucumán" (1565-1685), cuyo sitio fundacional (Ibatín) se encuentra a dos km de El Cercado actual. Las damas castellanas que allí se afincaron traían entre sus habilidades las labores de los encajes a la aguja que supieron transmitir. Las fuentes de la época, sobre todo testamentarias indican que las piezas randadas eran destinadas a las familias de las elites coloniales, como apliques de las indumentarias, ornamentos de altares y vestiduras eclesiásticas (Garabana, 2013). Muchos años después del traslado de la ciudad, ya para el siglo XIX, y en el marco de la reconfiguración social y productiva de la región, tejer Randas se presenta como una actividad económica para las mujeres de sectores populares rurales de la zona de Monteros.

1 Las Randeras son: Silvia Amado / Anice Ariza / Magui Ariza / Margarita Ariza / Claudia Aybar / Elva Aybar / Gabriela Belmonte / María Ofelia Belmonte / Tatiana Belmonte / Norma Briseño / Ana Belén Costilla Ariza / Cristina Costilla / Marisel de los Ángeles Costilla / Mirta Costilla / María Laura González / Silvia González / María Magdalena Nuñez / María Marcelina Nuñez / Camila Nieva / Marta Dolores Nuñez / Ely Pacheco / Giselle Paz / Romina Elizabeth Paz / Mayra Robles / Silvia Robles / Agustina Sosa / Elba Sosa / Marcela Sueldo / Anita Toledo / Yohana Torres.

2 Escribimos Randa y Randeras con mayúsculas para legitimar y dar un lugar significativo al tejido y a sus protagonistas. Se escribe con mayúscula inicial luego de un punto, títulos de obras, de libros, de congresos, de marcas, festividades, etc., escribimos Randa y Randeras con mayúscula inicial porque son nombres propios, tanto de un objeto con alto contenido simbólico, como de quienes lo hacen.

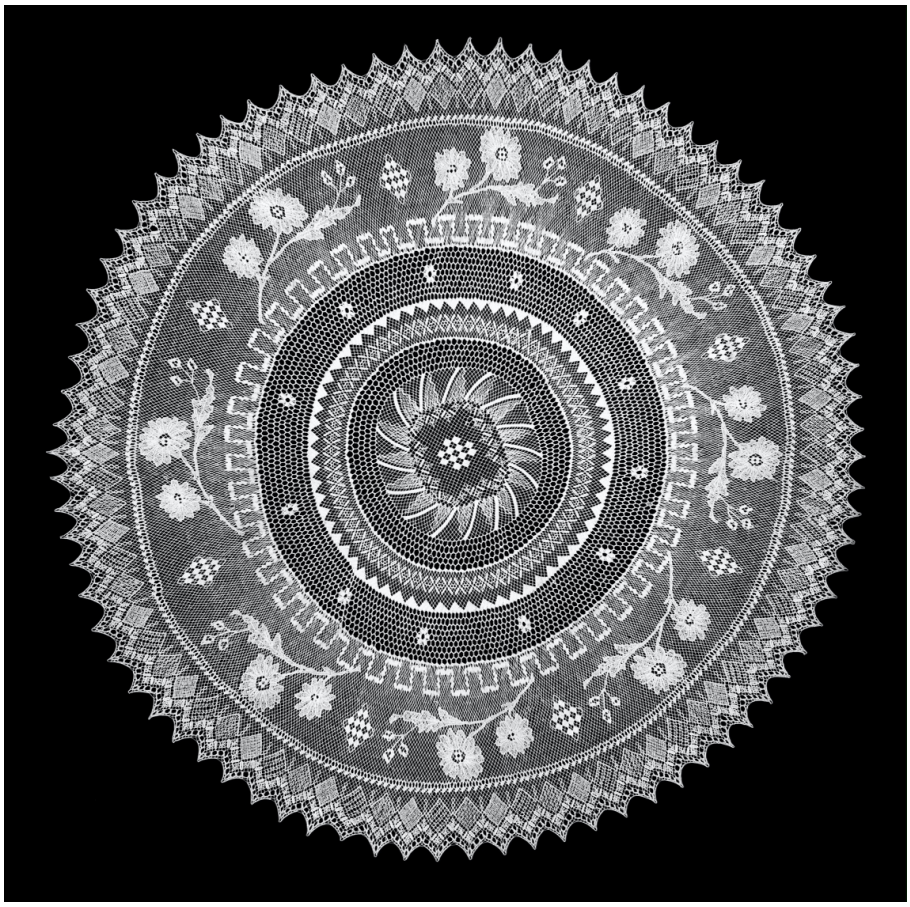


Figura 1. Randa. Autora Juana Delgadina Núñez de Ariza. 1968. Fondo Nacional de las Artes.

La llegada del ferrocarril a Tucumán, junto con el desarrollo de la agroindustria azucarera a fines del siglo XIX, impactó fuertemente en los oficios artesanales. Desde ese momento, el desarrollo del arte de la Randa —localizado en una de las principales zonas cañeras de la provincia—, se vio entrelazado a la dinámica social y laboral de esta industria. Ana María Toledo, bisnieta de Randeras cuenta que sus tías abuelas Tránsito y Emperatriz Núñez, nacidas en 1872 y 1878, "se iban al Ingenio Santa Ana a vender las Randas. Los ingleses les encargaban y ellas les llevaban (...) Las dos viejitas se iban a caballo hasta el ingenio y volvían con la plata. Se vendía bien" (Galíndez y Mizrahi, 2019, p.66). La venta de Randas complementaba los ingresos que provenían del jornal. Y constituía un recurso fundamental para las mujeres que quedaban a cargo del cuidado de niños/as y ancianos/as y de la actividad productiva en la huerta familiar, cuando los hombres migraban fuera de la provincia tras otras cosechas en los "meses muertos" de interzafra. Los vaivenes de la industria azucarera y sus sucesivas crisis, particularmente la de 1966 con los decretos del dictador Onganía que ordenaron el cierre de once ingenios en la provincia y acabaron con las medidas de protección para los cañeros chicos, se hicieron sentir en la actividad

artesanal, amenazándola pero también convirtiéndola en un recurso esencial de la economía familiar. Desde fines del siglo XIX hasta hoy, el paisaje azucarero impregna la vida cotidiana de la población monteriza[3],entrelazándose con los contenidos de las múltiples producciones culturales y artísticas de la zona, en las que se incluye la Randa.

A lo largo de los siglos, los procedimientos y técnicas de la Randa, a saber, la construcción de las mallas y sus puntos de bordado, se han ido transmitiendo de generación en generación en esta zona del sur tucumano. Y así, producto de las innovaciones que oscilan entre el cambio de grosores del hilo, presencia de colores, nuevas tipologías y motivos, hasta sus diferentes usos, insertas todas estas novedades en la misma práctica de su creación y recreación, se ha ido conformando un estilo propio. Estilo que se define a través del paso de la presencia de imágenes figurativas en sus mallas (flores, pájaros y frutas) hasta la abstracción de motivos, sumándole a estos la presencia de otros como mapas o figuras del paisaje circundante. De esta forma la Randa de El Cercado es hoy considerada un ámbito del patrimonio cultural tucumano, no sólo por el estado provincial que la declara en el 2015 un "Bien cultural de Interés Antropológico" en virtud de sus cualidades como Patrimonio Cultural Inmaterial (Ley Nº 7.500), sino también para las mismas Randeras y su comunidad, para diversos actores gubernamentales —como el Ministerio de Cultura y la Municipalidad de Monteros—, para la Universidad Nacional de Tucumán, los medios de comunicación locales y para sectores del ámbito del diseño de indumentaria, el arte, la intelectualidad y la población monteriza en general.

Conocimos a las Randeras hace más de diez años, llegamos por caminos diferentes: la investigación, el arte y la gestión cultural. Ambas autoras procedíamos de organismos públicos, una de nosotras desde el Ente Cultural de Tucumán[4] y la otra desde la Universidad Nacional de Tucumán[5], forjamos proyectos desde un entretejido interinstitucional proponiendo metodologías participativas y colaborativas desde el arte, el diseño y la gestión cultural en torno a la Randa. No tardamos en establecer vínculos de confianza mutua, cosa que habitualmente sucede cuando las mujeres creamos espacios libres de violencias, donde compartimos vivencias, proyectos y procesos creativos. Esa cercanía, nos permitió conocer su vida cotidiana y el entramado vincular y social que sostiene su práctica artesanal.

De cada encuentro salían nuevas líneas de trabajo que comprometían a las mujeres como grupo y a nosotras como facilitadoras de algunos proyectos. Es así que en una dé-

3 Se denomina así a la población del Departamento Monteros, provincia de Tucumán

4 Lucila Galíndez es coordinadora de Artesanía del Ente Cultural de Tucumán, Provincia de Tucumán.

5 Alejandra Mizrahi es docente en la carrera Diseño de Indumentaria y Textil de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de Tucumán.

cada pudimos llevar adelante acciones de diseño colaborativo, promoción del arte textil, presentación en convocatorias, entre otras acciones, acompañando al grupo en su conformación y dinámicas de trabajo. Nuestro rol, asumido y adjudicado, fue el de acompañar a las Randeras en sus proyectos y construir un tejido institucional conjunto para posicionarlas a ellas y sus prácticas en el complejo entramado que busca borrar las fronteras o traspasarlas, entre arte, artesanía y diseño.

MUMORA: Museo Móvil de la Randa

Para fines de 2019, las Randeras ya ocupaban en la provincia un lugar de mayor visibilidad. Muchas de ellas daban talleres en distintos espacios públicos como privados de la capital de Tucumán, participaban de concursos y ferias nacionales y exponían sus piezas en distintos museos y espacios culturales. El eje de sus participaciones siempre estaba focalizado en el producto terminado y no en la dimensión creativa que implica su práctica

Fue así como una siesta de calor en El Cercado, en la galería de la casa de Claudia Aybar, referente del grupo, hoy presidenta de la Cooperativa Randeras de El Cercado, surgió la idea de hacer algo colectivo, con eje en el proceso creativo. Y allí, entre afiches y felpones, hilos y tijeras, aparecían las primeras ideas. Si habíamos hecho tantas cosas hasta ahí ¿por qué no hacer una obra de arte que nos permita problematizar ideas y deseos, visibilizar problemáticas y necesidades que tanto nos preocupaban? Una obra distinta, no por su calidad, tampoco por su unicidad. Todas las Randas son expresión del más fino encaje, todas las Randas son únicas. Esta vez la obra iba a ser creada y producida por el grupo proponiendo temáticas comunes. Y así, en un viejo afiche, aún se puede leer: "Es de todas, no es de ninguna". La apuesta era hacer algo nuevo haciendo lo que siempre habían hecho.

Aquel "hacer algo nuevo" significó desplazar a las obras individuales al encuentro con las demás, a mostrarse juntas a partir de un relato común. Lo que "siempre habían hecho" eran las Randas, pero ahora se encontraban en un dispositivo que las mostraba juntas, unidas, en grupo, torciendo su destino a través del cambio de perspectiva. Las Randas tensadas en el MUMORA no se venden de forma individual, y cada vez que éstas se muestran las Randeras perciben un honorario, a veces más, a veces menos, siendo las piezas propiedad del grupo. Las Randas que se exponen en el Mumora siempre regresan a sus manos, a no ser que la obra se venda como una obra de arte. Este fue el cambio radical que implicó empezar a mostrar sus piezas en los museos móviles. En éstos el proceso creativo, la historia, sus relatos y la enseñanza de la técnica están completamente imbricados, invitando a les espectadores, no ya consumidores, a vivir una experiencia estética particular.

De esa manera, en El Cercado nació MUMORA, el Museo Móvil de la Randa, desde el deseo de llevar el arte textil de la Randa a distintos públicos y geografías. El Museo cuenta

con cuatro exposiciones realizadas hasta el momento: *"Autobiografías Randeras"* (2020), *"Manos Randeras tejiendo recuerdos"* (2021), *"Nuestro Jardín de Randas"* (2022) y *"Con-texturas Randeras"* (2023). Cada proceso creativo se ha ido configurando alrededor de una dinámica grupal en la que se entramaron los saberes heredados y compartidos con la propia historicidad.

La historiografía del arte nos ha dado museos imaginarios como el de André Malraux o portátiles como la *Boîte-en-valise* del artista dadaísta Marcel Duchamp, en esta genealogía de museos viajeros, autónomos y sin dependencia espacial, se inscribe MUMORA: un dispositivo itinerante que permite que un patrimonio tan enraizado, inmerso en un espacio-tiempo, sea interpretado desde otros públicos, ámbitos y geografías. Se trata de un proyecto conjunto entre la comunidad de Randeras de El Cercado, el Gabinete de Diseño Textil y de Indumentaria de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de Tucumán y el Ente Cultural de Tucumán.

El entramado institucional es el que enmarcó las acciones y habilitó recursos para llevarlas a cabo, ya que se encuentran comprendidas, de algún modo, en la misión y en los objetivos de las entidades de las que formamos parte y también con las que nos aliamos. Sin embargo, no dejó de ser innovador y hasta disruptivo por su planteamiento desde el trabajo colaborativo y con metodologías participativas, prácticas que no son habituales en las instituciones. Las intervenciones buscaron siempre, en primer lugar, el fortalecimiento del grupo y su capacidad autogestiva. En este sentido, Jazmín Beirak Ulanosky (2022) afirma que:

> desde lo público, sólo puede hacerse política cultural teniendo presente que la cultura siempre excede, supera y desborda las instituciones y que la misión que deberían plantearse las políticas culturales no es otra que la de facilitar e intensificar esa fuga y proliferación permanente (...) potenciar su carácter vivo, transversal, mutante e indeterminado. (p.100-101)

El objetivo del MUMORA es acercar un patrimonio cultural inmaterial, el arte textil de la Randa de El Cercado, a través de sus protagonistas, las Randeras a un público cada vez más amplio y diverso.

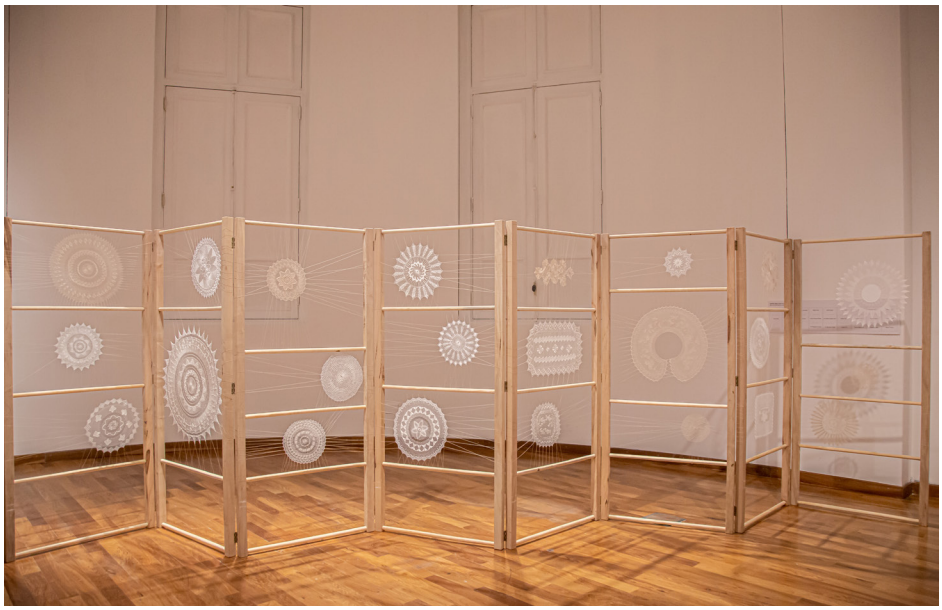


Figura 2. Mumora: Manos Randeras tejiendo recuerdos. Concurso 8M 2022. PH. Autora: Jimena Salvatierra.

Nuestro museo es una estructura de madera compuesta por paños divididos en secciones y articulados con bisagras (Figura 2). En su construcción ha pasado de tener ocho a nueve y hasta once paños u hojas, desplegadas en cualquier espacio a modo de biombo. Este museo se instala en diversos espacios, puede ser exterior o interior y protege a las Randas del paso del tiempo, las hace viajar, las lleva a conocer distintos lugares, las mantiene unidas y deja contemplarlas de ambos lados y a través de ellas. La estructura que se pliega quedando del tamaño de una puerta, permite trasladar los conjuntos de Randas realizados en cada caso con un hilo conductor. Asimismo, las piezas se tensan del mismo modo que las Randeras tensan sus mallas en los bastidores antes de ser bordadas. Replicar la lógica de confección en el modo de exposición es una forma de introducir ciertos aspectos técnicos de importancia a la hora de su contemplación.

El Museo Móvil replica la lógica nómada de los textiles: el movimiento. Con este proyecto ponemos en ejercicio la idea de que los museos son mucho más que edificios que contienen obras de arte o patrimonio material de un lugar o región. Los museos como el MUMORA desbordan su condición física para conversar con sus públicos de múltiples maneras. Las personas se dirigen a los museos, ingresan a ellos, pero ¿qué pasa cuando el museo es el que se acerca a las personas? Un museo nómada, móvil, transportable, que permite acercar a las Randeras y a la Randa a distintas personas y lugares (Figura 3). Las Randeras han escrito-tejido hitos, nombres, deseos y memorias relativas a sus vidas y a las de su comunidad. Las obras circulan y vuelven, como las familias de El Cercado tras las cosechas, en el mismo movimiento de alejarse para pertenecer. Y desde ese lugar de enunciación de historias compartidas, desde ese espacio simbolizado, conciben la memoria colectiva (Ruffino, 2016).

Los materiales y las tecnologías tienen la capacidad de modelar nuestras maneras de pensar y actuar. Los tejidos se estructuran a partir de la sinergia de hilos individuales que componen una superficie con características diferentes a las de las unidades que la hacen posible (Tripaldi, 2023). Son los tejidos, sus lógicas de construcción, sus materiales y herramientas, quienes forjan modos particulares de relacionarnos con el mundo. La naturaleza blanda, permeable, tierna, amorosa, amable, conectiva y nómade que podemos identificar en los tejidos, no sólo se observa en ellos, sino también en las personas que los tejen. Los tejidos se erigen como sistemas que piensan con las manos contextos, historias, genealogías. Anudamos, empalmamos, enlazamos, manipulamos y unimos, transformando hilos en superficies y con ellos abrigamos, ornamentamos, transmitimos, contemplamos, escribimos y contamos historias. Cada Randera, cual hilo individual, se entreteje y transforma con las demás a través de una práctica relacional, cooperativa, vincular y colectiva, que nos enseña sobre aquella naturaleza descentrada, adaptable, resistente, móvil, transportable, blanda y versátil, que nos proponen los tejidos para habitar el mundo. De ahí nace el MUMORA.



Figura 3. MUMORA: Con-texturas Randeras. El Cercado. BienalSur. 2023. Autora: Agustina Font.

Autobiografías Randeras

El primer eje temático, hilo conductor o guión curatorial, con el que trabajamos en 2019 fue *Autobiografías Randeras.* Este eje buscaba reivindicar a las Randeras que al tejer dan vida a la cultura de su comunidad. Nosotras oficiamos de curadoras, acompañantes, colaboradoras en este proceso participativo de gestación de la obra.

Texto y textil comparten raíz etimológica, ambos términos provienen del verbo latino *texere* que significa tejer. Tejer un texto o un textil. Los textos pueden analizarse desde sus particularidades sintácticas, semánticas y pragmáticas; los textiles según su composición, construcción o discurso. Ambos análisis podrían aplicarse de forma indiferente. Textos y textiles cuentan historias, construyen sentidos y generan un discurso sobre la época y el lugar en el que se producen. La analogía del texto y el textil nos permite comprender al tejido como enunciación, como un decir compuesto de imágenes posibilitadas por una técnica. Podemos decir, entonces, que hay una escritura textil de cada tejedora.

En *Autobiografías Randeras* cada una de ellas ha tejido un autorretrato como si hubiese escrito una biografía. La premisa para realizar aquellas piezas fue justamente esa: trabajar la pieza de encaje a la aguja, como si de un texto se tratase. De este modo, cada una desarrolló una Randa con las características que considera personales y en la que tejió su vida e historia. De modo que cada pieza funciona como un autorretrato. Podríamos preguntarnos ¿Cómo serían Claudia, Elba, Magui, Ely o Gaby si fueran Randas? y la respuesta la encontraríamos observando cada una de estas piezas. Claudia Aybar dice respecto de la elección de la tipología que eligió para autorretrarse: "En mi caso hice un cuello porque yo soy más de hacer cuellos, siempre me ha gustado inventar los cuellos, que sean bordados, ojalados, no ojalados, con motitas, etc. Por eso hice un cuello" (02/2020, El Cercado, Monteros). Las Randeras se identificaron con tipologías o matices de blanco, puntos de bordados o tamaños para realizar sus autorretratos.

Estos textos-textiles dan cuenta de historias de vida, de formas de hacer, en definitiva, nos muestran una manera de vivir en comunidad y de cómo esta comunidad se sostiene gracias a un legado que se transmite de generación en generación. Esto queda claro en los testimonios escritos que acompañan cada pieza. Magui Ariza dice al respecto:

> Aprendí a tejer a los 9 años junto a mi abuela Juana Delgadina Núñez, quien me crió. Este tejido es lo que me recuerda a ella a pesar de ya no tenerla presente, es un orgullo heredar la Randa y seguir transmitiendo esta cultura. Arte que para mí tiene un valor muy importante, y que además me fortalece seguir defendiendo mis raíces y llevar esta artesanía donde quiera que vaya. (Comunicación personal, El Cercado, noviembre 2021)

En este testimonio, como en muchos otros, aparecen las portadoras de la técnica, la relación con el contexto, la importancia de la transmisión y el deseo de continuidad que sigue vivo hace cinco siglos.

Autobiografías Randeras presenta un conjunto de piezas en las que cada tejedora

tejió una Randa que la representa. En ella, cada una escribió su historia con motivos, aumentos, bordados y formas cuidadosamente elegidas. Cada Randa aquí es un autorretrato que condensa la potencia de muchas vidas: abuelas, bisabuelas, vecinas, hermanas y amigas. En la obra se dan cita distintas generaciones de Randeras. A través de las piezas que la componen, podemos observar no sólo la mano de quien teje, sino las de quienes supieron tejer en el pasado. Cada Randa autobiográfica está acompañada de un texto tejido por su autora. Estos textos-textiles dan cuenta de historias de vida, de formas de hacer, en definitiva, nos muestran una manera de vivir en comunidad y el valor del diálogo intergeneracional.

¿Qué escribe una Randa? ¿Qué teje un texto? Autobiografías Randeras tuvo una instancia virtual (Ente Cultural de Tucumán, 2020), luego se materializó en la muestra denominada "Randa Testigo" en el Museo de la Historia del Traje en Buenos Aires, entre diciembre 2020 y marzo 2021 (Colección Histórica del Traje Argentino, 2021). Entre julio y septiembre de 2021 habitó las salas del Museo Nacional de la Independencia en Tucumán y luego las del Museo Folklórico Gral. Manuel Belgrano, también de Tucumán.

Manos Randeras tejiendo recuerdos

"Manos Randeras tejiendo recuerdos" fue una muestra polifónica en la que las Randas y Randeras de hoy conversaron en un diálogo activo y propositivo con Randas y Randeras del pasado. Cada Randera eligió una pieza realizada por una tejedora de otro tiempo, en algunos casos ausente y en otros anónima. Aquella elección implicaba la acción de retejerla con sus manos de hoy. Las piezas randadas aquí son la evidencia del ejercicio de recordar con las manos, de remembrar el pasado en cada nudo. Silvia Rivera Cusicanqui, a partir del aforismo aymara *qhipnayra* (futuro-pasado), refiere a la permanente reactualización del pasado-como-futuro a través de las acciones del presente.

> En *aymara* el pasado se llama *nayrapacha y nayra* también son los ojos, es decir, el pasado está por delante, es lo único que conocemos porque lo podemos mirar, sentir y recordar. El futuro es en cambio una especie de *q´ipi*, una carga de preocupaciones, que más vale tener en le espalda *(qhipha)*, porque si se la pone por delante no deja vivir, no deja caminar. Caminar: *qhiypnayr uñtasis sarnaqapxañani* es un aforismo aymara que señala la necesidad de caminar siempre por el presente, pero mirando futuro pasado, de este modo: un futuro en la espalda y un pasado ante la vista. (2018, p.85)

Así, a través de las nuevas-antiguas piezas, las Randeras reponen la autoría de otras mujeres, como también puntos y motivos que pertenecen a otros tiempos. En palabras de Margarita Ariza: "fue todo un desafío, elegí un hermoso cuello de la madre de Doña Ana María Toledo, traté de ponerle casi todo lo que aprendí a través de los años. Creo que lo logré, me sentí muy feliz de terminarlo" (Comunicación personal, El Cercado, noviembre 2021).

Este segundo MUMORA se realizó en el marco de la BienalSur 2021 realizada en el

Museo Sor Josefa y Clusellas de la provincia de Santa Fe. "Manos Randeras tejiendo recuerdos" compartió el espacio con la muestra "¿Cómo llegan las flores a la tela?" curada por Constanza Martínez. Ambas muestras dialogaron desde la práctica textil abordada de manera caleidoscópica desde el arte popular, el arte contemporáneo, la artesanía, el diseño, poniendo en jaque todas estas distinciones, en pos de pensar en un sinnúmero de sentidos que se desprenden de los textiles. Viajamos a montar aquella muestra junto a las Randeras Elba Sosa y Claudia Aybar. Elba dice respecto a esta experiencia: "En esta muestra tuvimos la oportunidad de recrear trabajos de Randeras de otras generaciones las cuales han dejado un legado de grandes obras y también tuvimos la oportunidad de viajar a montar nuestros trabajos" (Comunicación personal, El Cercado, noviembre 2021).

Frente a la estructura con las mallas tensadas presentamos unos paneles infográficos que mostraban la Randa antigua, la actual, los nombres de las autoras y un breve texto en el que cada una de las Randeras se refería al por qué de la elección de las piezas. Uno de los testimonios que podemos encontrar en estos paneles es el de una de las Randeras más jóvenes del grupo, Tatiana Belmonte, quien nos cuenta lo siguiente:

> Soy Tatiana Belmonte, elegí esta Randa ya que me representa totalmente, inspirada en mi sencillez, una característica totalmente mía, ya que soy un poco vaga por así decirlo. Me imagino que esta Randa la tejió alguien como yo, pero del pasado, ya que me gusta mucho tejer, pero muy poco bordar... Por eso la elegí porque en el momento en que la vi, dije ¡a esta Randa la tejió una Tati del pasado! (Comunicación personal, El Cercado, noviembre 2021)

Muchas de las Randeras se refirieron al concepto de "réplica" cuando realizaron estas piezas. Elvira Espejo en una conferencia transcripta en el libro *"Los patrimonios son políticos"*, dice lo siguiente: "he podido hacer réplicas y trabajar a partir de ellas con las tejedoras en las comunidades para lograr, de esta manera, la recuperación de la memoria de las sociedades" (2021, p.167). Con esta muestra hemos ejercitado la memoria a partir del hacer. Hemos recuperado nombres de Randeras anónimas, puntos de bordado que habían caído en desuso, modos de hacer extintos y sobre todo un modo de hacer memoria a través de las piezas que se encuentran encerradas en los museos y que gracias a estas recreaciones las hemos vuelto a pensar y a contemplar.

Nuestro jardín de Randas

La tercera exposición realizada en el MUMORA fue pensada en relación al lugar en el cual hoy se sigue tejiendo este maravilloso encaje: Tucumán: El jardín de la República. La flora presente en el territorio es frondosa, colorida y explosiva. Las Randeras suelen tener maravillosos jardines floridos que cuidan en simultáneo al desarrollo de las actividades que les requiere el tejido. Plantar y cuidar las flores de sus jardines es, para muchas de ellas, un acto personal, que las llena de alegría y orgullo. El cuidado del jardín, el cuidado de la labor, constituyen formas del cuidado de sí mismas. Jardín y Randas se emparentan,

ya que en muchas piezas antiguas las Randeras labraban en sus mallas motivos florales. Rosas, calas, margaritas, alegrías del hogar y un sinfín de formas zurcidas, aparecen en las Randas más antiguas y hoy las Randeras vuelven a mirar sus jardines, para traducirlas y traerlas nuevamente a sus mallas.

Cada una de las mujeres ha elegido las flores de sus mallas por distintos motivos. Estos versan desde cuestiones afectivas vinculadas a sus genealogías, como a motivaciones puramente estéticas que ponen la belleza en el centro de atención. Anice Ariza nos cuenta:

> El motivo que elegí para bordar es una rosa. La razón es que entre las rosas de mi jardín que por lo general son todas rojas, hay una especial que rescate del jardín de mi abuela paterna y vive aún en mi jardín. Esta rosa representa la presencia de mi abuela, el perdón a mi madre que se llama Rosa, y el amor a mis dos hijas Ana y Amina que son mis pimpollos. Es por eso que hice dentro de esta rosa distintos puntos de bordados que la conforman. Representa un todo, un antes y un después en mi vida. (Comunicación personal, El Cercado, noviembre 2021)

Retomando la dimensión narrativa del textil, Mirta Costilla nos explica cómo a partir de este trabajo, las personas que se involucren con el relato podrán, no solo ver hermosas piezas randadas, sino también conocer aspectos peculiares de sus autoras:

> Me gustó mucho hacer esta Randa en donde está plasmada toda mi infancia, mi casa materna. Pude describir en ese bordado de flores, las siestas de mi infancia. Me gustaba ir a cortar esa fruta silvestre llamada mato y jugar con las flores que estaban colgadas en la misma planta. Mientras comía los matos me gustaba jugar con esas flores. Las tengo grabadas en mi mente. Cada vez que veo esas flores en un lugar es como volver a mi infancia. Esta Randa es una oportunidad para poder describir lo que yo sentí cuando fui chica, dejar plasmado eso, difundir como fue mi infancia. (Comunicación personal, El Cercado, noviembre 2021)

Respecto a las bordadoras lagarteranas de Toledo[6] se menciona la diferencia entre labrar y bordar. Aquellas mujeres son labranderas más que bordadoras. Distinguen el acto de bordar como aquel en el que se sigue un dibujo hecho a lápiz y el de labrar, como en el que se trabaja sobre la trama y la urdimbre de la tela, como si se arase la tierra, creando patrones de memoria. Seguir una línea marcada a priori o proponer ese surco sin guía sería la diferencia entre bordar y labrar. La analogía entre trabajar la tierra y la tela es pertinente para esta propuesta en la que las Randeras trabajan sus Randas como si fueran jardines. Todas las Randas floridas juntas constituyen Nuestro jardín de Randas.

6 Bordado originario del pueblo de Lagartera en Toledo, pequeña localidad situada al oeste de la provincia y perteneciente a la comarca de la Campana de Oropesa, en España. La actividad comercial de sus bordados ha llegado a nuestros días, siendo en la actualidad la base de la mayor parte de la economía del pueblo.

Con-texturas Randeras

A través de la Randa, traslúcida, abierta y permeable, todas ellas cualidades materiales de estos encajes a la aguja, se anudan cuerpos de múltiples tiempos. Sus redes testifican un modo de ser y estar en el mundo, dándole una presencia particular a la comunidad que la mantiene viva. Ser Randera es participar de esta trama simbólica, a la que se ingresa desde la infancia de la mano de madres y abuelas.

Cada una de las piezas que constituyen la obra son apliques para indumentaria, creados para ser portados en su piel. Nacieron del encuentro con la propia corporalidad —como límite experimentado— pero en diálogo con la corporalidad de las demás. El proceso creativo consistió en poner en juego la experiencia afectiva de gestos, posturas y movimientos que se tornan significantes en este escenario de la subjetividad común.

"Es la primera vez que tejemos para nosotras", expresó Eugenia Torres mientras guiaba la visita de la muestra de los MUMORA en el Museo de la Universidad Nacional de Tucumán. Realizar *"Con-texturas Randeras"* significó una reapropiación del objeto de su trabajo. Lo hacían a través del deseo experimentado de vestir lo que ellas mismas tejían, posicionándose cada una como razón de su obra y así producir —desde sus cuerpos— un discurso de identidad.

El proceso creativo de arribo a las formas finales fue muy desafiante. Comenzamos con encuentros en los que propusimos ejercicios corporales, para ir concientizándonos de nuestros cuerpos. Luego, a partir de fotos de nuestros cuerpos, comenzamos a imaginar a través del collage, prendas, partes de ellas, apliques, cuellos, entredoses que nos atravesaban de pies a cabeza. Imaginamos cómo nos gustaría vestir las Randas. Cada una materializó aquel proyecto y lo posicionamos a la altura de nuestros cuerpos, en una malla negra que hacía flotar en el espacio a estas piezas randadas. *"Con-texturas Randeras"* se mostró por primera vez en el Complejo Julio Piossek de El Cercado en el marco de la participación en Bienal Sur —bienal del arte contemporáneo creada desde la Universidad Tres de Febrero— en 2023. A la inauguración asistieron las familias de las Randeras y vecines, pudiendo experimentar esta nueva exposición en su propio entorno.

Voces autoras

"Autobiografías Randeras", "Manos Randeras tejiendo recuerdos", "Nuestro jardín de Randas" y "Con-texturas Randeras" son los nombres que embeben las temáticas elegidas de manera colectiva para mostrar a la Randa en sus múltiples dimensiones. La propia identidad personal-social, la relación con el pasado a través del legado de las ancestras, la historia, el paisaje y los vínculos establecidos con la tierra y/desde sus cuerpos, se observan a través de una práctica tradicional, histórica proyectada de generación en generación en el mismo territorio.

Las flores se transplantan de casa en casa, la Randa se enseña de una generación a otra, sacamos las piezas oscuras y guardadas de los acervos de los museos para volver a mirarlas y recrearlas, vestimos las randas: todos estos gestos, son pequeños gestos que buscan mantener en movimiento el cuerpo, en este caso el cuerpo de la Randa y de sus autoras.

La génesis de la autoría artesanal es siempre grupal, social y allí radica su potencia. La vigencia del arte textil de la Randa, incluso en coyunturas que amenazaron (y amenazan) su continuidad, da cuenta de su condición de sostén comunicativo, cognoscitivo, afectivo y experiencial entre mujeres contemporáneas y entre generaciones (Requejo, 2005).

Isabel Requejo (2005) define la autoría de la palabra-pensamiento "como una conquista y derecho inalienable de cada ser humano que posibilita desarrollar y expresar en libertad, sin censuras, humillaciones ni imposiciones, aspectos de la propia identidad". Y afirma que "tal autoría constituye una necesidad humana vital que sólo adquiere sentido y destino desde, con y junto a otros seres humanos" (p.32).

La autoría requiere de identificaciones positivas. En el caso de las artesanas, han sido con su comunidad, su historia y su entorno, lo que les permitió proyectar —desde las propias condiciones de existencia— nuevos mundos posibles, como revivir a las ancestras, obtener reconocimiento, vestirse con sus propias Randas, lograr permanecer en su terruño. La autoría "constituye una experiencia profundamente transformadora a nivel de la subjetividad, ya que permite organizar, jerarquizar el decir-pensar-vivir desde referentes socioculturales y cognoscitivos largamente silenciados e incluso desvalorizados" (Requejo, 2005, p.33).

La experiencia de creación colectiva desde el propio arte textil implicó el ejercicio de las artesanas del derecho a interpretar el mundo, a posicionarse de manera activa ante él, en definitiva, una praxis transformadora. De esta manera, las Randeras irrumpen en el espacio público provincial, no sólo dando cuenta de la multiplicidad de voces que hacen a nuestra diversidad cultural, sino como presencia incómoda ante narrativas sedimentadas y sistemas de legitimación dentro del campo cultural.

Las construcciones discursivas del estado provincial en épocas de Bicentenario de la nación argentina (celebrado en el año 2010) que fueron legitimando a la Randa como dispositivo simbólico de Tucumán, retomaron algunas de las narrativas propias de la "Generación del Centenario", un movimiento cultural de las élites que gobernaban Tucumán en las primeras décadas del siglo XX y que poseían las palancas productivas de una economía basada en el monocultivo. Aquel proyecto intelectual requirió de la selección, la organización y la resignificación de expresiones asociadas a la cultura rural, que pasaron a ser identificables como "auténticas" y representativas del espacio provincial.

Ernesto Padilla y Alberto Rougés "consideraban a la región del antiguo Tucumán colonial como el reservorio espiritual nacional del espíritu hispánico. La pervivencia en ella

de una tradición popular que arrancaría en el Siglo de Oro español constituiría la prueba inobjetable de ello" (Chein, 2010, p.164).

En 1915, el gobernador Padilla visitó a las artesanas en El Cercado. En el mismo año, Amalia Prebisch de Piossek (1981) escribió el poema *"La Randera Tucumana",* donde despliega ciertos tópicos de la época: Tucumán como tierra fecunda, el enaltecimiento de la vida campesina y la nostalgia del pasado, el origen hispánico y católico, la romantización del trabajo en la zafra, la imagen idílica de la mujer rural.

Estas referencias discursivas gestadas bajo la agencia cultural de las élites provinciales, fueron retomadas luego —en un campo de interlocución más amplio— en el proceso de patrimonialización de la Randa durante el Bicentenario en 2016. Tucumán se articuló

> como un 'reservorio' del quehacer textil tradicional en una cultura popular-campesina y como un elogio a la estética colonial, en términos de un 'buen' gusto de las damas castellanas. Esta visión cultural congela el evento fundacional del Primer San Miguel de Tucumán, un vínculo amistoso y totémico con la mujer española (de la Colonia) y un prototipo de mujer criolla tejedora. Tal es el sentido hegemónico tramado actualmente en la representación de un Tucumán que se simboliza en la Randa y esto se encuentra en mayor o menor conformidad con sentidos alternativos que afloran en los diversos discursos sociales. (Cáceres, 2019, p.107-108)

Al mismo tiempo se retoma con fuerza otra narrativa inmortalizada en el poema de Lucía Prebisch: el enunciado profético de su inminente desaparición. Los discursos oficiales que la promocionan como una tradición "en extinción" y presentan a las Randeras como las "últimas exponentes" de esta técnica ancestral son las que activaron justamente su patrimonialización. Activación que en principio estuvo orientada al "rescate", centrada en el objeto y no en sus hacedoras, hasta que irrumpieron otros sentidos en el proceso.

Si como afirma Stuart Hall (1985, p.36), la cultura popular es "un lugar donde 'se crean comprensiones sociales colectivas'; un terreno en el que se juega la 'política del significado'" (citado en Storey, 2002, p.17-18), debemos reconocer las distintas lógicas que se ponen en juego en un proceso de patrimonialización que involucra diversos actores y al que lograron entrar las mismas Randeras, con sus propias voces, destronando enunciados folklorizantes y esencialistas promovidos desde lugares de poder, detentores de autenticidad, que la reducían a una tradición oral, sin innovaciones, disociada de las prácticas y decisiones de las artesanas.

Esta irrupción desde la propia autoría de mujeres rurales, artesanas, constituye una práctica de resistencia cotidiana en El Cercado que, al mismo tiempo que torna visibles los mecanismos que reproducen desigualdades al condicionar "el acceso y el control diferenciado a recursos materiales y simbólicos" (Canevari, 2019, p.20), los disputa.

El movimiento que borra las fronteras

A través de las experiencias de estos últimos diez años, las Randeras no sólo reafirmaron su rol protagónico y activo en la creación y recreación del arte textil, sino también en proyectos formulados desde el registro de sus propias necesidades y de las de su comunidad. Buscaban el mejoramiento de su hábitat, la transmisión a las jóvenes, el reconocimiento de sus autorías, el fortalecimiento de su imagen colectiva, el acceso a materias primas y su posicionamiento en el mercado de bienes simbólicos, dado que las políticas de patrimonialización no han sido acompañadas de la redistribución de su renta.



Figura 4. Randeras de El Cercado. Fotografía tomada por Victoria Nadir Andrade y Natalia del Valle Hernández en octubre de 2025.

Las memorias plasmadas en el MUMORA circulan desde el 2020 por museos y galerías de artes visuales, museos históricos, espacios de artesanos, teatros, universidades, instituciones culturales, hasta en peñas y encuentros de tejedoras. Y así configuran espacios de encuentro donde tienen lugar vivencias culturales, experiencias artísticas, disfrute estético, aprendizajes, reconocimiento.

Los MUMORA acompañan a las Randeras a cruzar fronteras, a borrar bordes. Es propiedad característica del textil trasladarse, llevar información de un sitio a otro, contar historias, mover mundos y territorios. En definitiva producen espacios de sentido situados tejiendo relacionalidades establecidas entre arte y artesanía. Aquí es ponderada una relación, no la diferencia, no la jerarquía. Contemplar y comercializar, dos acciones alrededor de un mismo artefacto. Mujeres que crean un artefacto que se va a poner en juego en dos modos en simultáneo: una exposición y una feria.

En marzo de 2023 las Randeras de El Cercado participaron de dos eventos que se realizaron en paralelo en el Centro Cultural Kirchner, durante la semana del 8M, en el marco del Día Internacional de las Mujeres Trabajadoras. Uno de ellos consistía en la participación de una feria llamada "Creadoras del tiempo: feria de mujeres artesanas" organizada por MATRIA —Mercado Nacional de Artesanías Tradicionales e Innovadoras Argentinas—. El segundo evento fue la participación en una exposición denominada "Premio 8M", en el que el colectivo de Randeras concursó con su obra "MUMORA: Nuestro jardín de Randas".

Ambos eventos sucedían en el mismo edificio en pisos diferentes. Para "Creadoras del tiempo: feria de mujeres artesanas" viajaron dos Randeras, en esa ocasión, dos de las más jóvenes; por elección del grupo, ellas fueron Tatiana Belmonte y Gisel Paz. Ambas llevaron creaciones de todas sus compañeras para comercializar en la feria. El *stand* que les proveía MATRIA constaba de un mobiliario diseñado para la ocasión, en donde de forma vertical y horizontal las tejedoras podían ubicar sus Randas, contemplando una forma fácil de poner y sacar los tejidos. Durante los cuatro días que duró la feria, Tatiana y Gisel reponían la producción que llevaban en pequeñas valijas. Cuellos, escarapelas, carpetas, entredoses, apliques, entre otras tipologías, salían como pan caliente del *stand* de las Randeras. No solo se vendían exquisitas Randas, sino que las agendas de las chicas se nutrieron de contactos que luego les hicieron encargos particulares, lo que representa otro modo de trabajo para las Randeras, que están acostumbradas a recibir pedidos y resolverlos con maestría y grupalidad. La feria implica una efervescencia, manos que van y vienen, tocan las piezas, personas que se ponen las piezas sobre el cuerpo, preguntan, las Randeras muestran con sus hilos y agujas cómo se teje aquello que tienen en las manos. La feria manifiesta un lugar, un sistema, un circuito y un espacio de significación que coloca a los artefactos en la posición de artesanía.

Ahora bien, en el séptimo piso del ex correo podíamos encontrar la muestra del Premio 8M 2023 ocupando casi toda la planta. Constelaban alrededor de setenta obras de arte realizadas por artistas visuales argentinas de distintas trayectorias. Entre aquellas obras estaba emplazado el *"MUMORA: Nuestro jardín de Randas"* (2021), de las Randeras de El Cercado de Tucumán, quienes a partir de su trabajo visibilizaban el delicado trabajo artesanal que viaja de generación en generación. La muestra manifiesta un lugar, un sistema, un circuito y un espacio de significación que coloca a los artefactos en la posición de arte. El último día de feria, las Randeras, junto a otras quince artistas, recibieron uno de los premios 8M. Premio traducido en dinero, que también daría acceso a la obra a la colección de obras de arte del patrimonio artístico de la nación argentina.

Esta situación añade un tinte más a una vieja cuestión. Autores como Escobar, Lauer, Colombres y Bovisio vienen repensando las categorías y disputas entre los terrenos del arte y la artesanía, no ya en función del arte occidental sino del arte americano. Ticio Escobar prefiere referirse a estas como arte popular y no artesanías, ya que señala que esta

última sólo hace alusión al aspecto manual de la producción poniendo el foco en lo material, dejando de lado los aspectos creativos y simbólicos (Escobar, 2014). Octavio Paz nos invita a pensar la artesanía desde su "presencia física que nos entra por los sentidos y en la que se quebranta continuamente el principio de la utilidad en beneficio de la tradición, la fantasía y aún el capricho" (1998, p.120-125). En su texto "El uso y la contemplación" Paz separa el arte, del diseño y la artesanía. A cada uno de estos ámbitos les adjudica una finalidad: para el autor, el arte será la contemplación, para el diseño la funcionalidad y para las artesanías el uso. En principio estas características parecerían ser excluyentes a cada campo, no obstante el MUMORA permite pensar caleidoscópicamente en estas cuestiones a través del mismo lente. El museo móvil de la Randa pone en diálogo estos tres espacios de significación, llevando y trayendo los objetos entre estos campos. Y como bien señala la joven Randera Tatiana Belmonte, "para nosotras no existen tales fronteras, las hemos borrado de tantas veces que las hemos pasado". La producción, circulación y consumo de los objetos es no sólo distinta en cada campo, sino que construye objetos y relaciones particulares en cada uno, sin embargo, el trabajar en simultáneo dentro de estas distintas lógicas, se van borrando poco a poco las líneas divisorias. "Es, precisamente, en la elección del tipo de lógicas de producción, circulación y reproducción de la cultura donde se aloja el corazón político de un proyecto cultural" (Beirak Ulanosky, 2022, p.103).

Una red fuertemente anudada

Las experiencias relatadas se asientan en la consolidación —en los últimos años— de una nueva estructuración grupal, sostenida en las redes familiares, vecinales y comunitarias ya existentes. La formación del grupo de Randeras de El Cercado, y su reciente formalización como cooperativa, potenció su capacidad de trabajo, de gestión, de establecer vínculos y plantear demandas. Pero también habilitó un marco desde el cual construir sentidos comunes.

Asimismo, los ecos transformadores de esta experiencia lograron llegar a las instituciones de las que formamos parte. Al fomentar el rol protagónico de las artesanas diseñando los mecanismos para tal fin, se logró materializar una política cultural de base participativa, partiendo del reconocimiento de dicha participación como derecho, pero también como recurso y estrategia. Esto ha posibilitado generar vínculos comunes, favorecer la creación colectiva, enriquecer la práctica artística, reforzar la vinculación con las instituciones; en definitiva, fortalecer la acción protagónica de las artesanas en la cultura (Beirak Ulanosky, 2022).

En los nombres de cada muestra realizada en el MUMORA se evidencia el camino hacia la autoafirmación. En cada uno de ellos hemos ido trabajando desde la materialización de ciertas ideas y problemáticas desde lo individual de cada Randera hasta lo colectivo. De la autobiografía a la con-textura o contexto, observamos este camino de lo

individual a lo colectivo, de lo privado a lo público. El trabajo colectivo actúa como estrategia frente a ciertas desigualdades sociales, implica un ejercicio político de las artesanas y también impulsa el conocimiento, la creatividad y el goce. Al tejer esa red de sostén, las Randeras se anudaron en una historia compartida desde donde bordan sueños y anhelos para ellas y sus hijas.

Referencias bibliográficas

- Beirak Ulanosky, Jazmín (2024). *Cultura ingobernable: de la cultura como escenario de radicalización democrática y de las políticas que lo fomentan.* RGC Libros.
- Cáceres, Andrea (2019). Randa y tucumanidad en las poéticas de Amalia Prebisch y 'A cercando'. En Mizrahi, Alejandra (Comp.), *RandAcerca, (pp. 107-115).* EDUNT.
- Canevari, Cecilia (2019). Los contextos del feminismo. En Canevari, Cecilia (coord.), *Los laberintos de la violencia patriarcal*. (pp. 17-50). Barco edita y FHCSyS- UNSE.
- Chamosa, Oscar (2010). Entre la zamba y el foxtrot: la elite tucumana frente al desafío de la cultura de masas, primera mitad del siglo XX. En Orquera, Fabiola (Ed. y Coord.), *Ese Ardiente Jardín de la República. Formación y desarticulación de un "campo" cultural: Tucumán, 1880-1975,* (pp. 73-103). Alción Editora.
- Chein, Diego (2010). Provincianos y porteños. La trayectoria de Juan Alfonso Carrizo en el período de emergencia y consolidación del campo nacional de la folklorología (1935-1955) En Orquera, Fabiola (Ed. y Coord.), *Ese Ardiente Jardín de la República. Formación y desarticulación de un "campo" cultural: Tucumán, 1880-1975*, (pp. 161-190). Alción Editora.
- Escobar, Ticio (2014). *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular.* Ariel.
- Etcheverry, Delia (2012). *Encajes. Historia e Identificación*. Fundación Museo del Traje.
- Etcheverry, Delia (2019). La Randa. Redes que traspasan el tiempo. En Mizrahi, Alejandra (comp.) *RandAcerca*, (pp. 17-24). EDUNT.
- Garabana, Teresita (2013). La randa: Actividad económica de mujeres. Un repaso por su historia. En Fenik, Silvina; Mizrahi, Alejandra; Trotteyn, Dirk, *Randa. Tradición y diseño. Tucumanos en diálogo* (pp. 15-19). EDUNT.
- Galíndez, Lucila y Mizrahi, Alejandra (2019) Randera por parte de madre y padre. Testimonio de vida de Ana María Toledo. En Mizrahi, Alejandra (Comp.), *RandAcerca* (pp. 61-86). EDUNT.
- Millán de Palavecino, María Delia (1948) El viejo arte popular de la randa. *Revista del Instituto Nacional de la Tradición.*1 (2), p.161-167.
- Muñoz, Juan Ignacio y Elbirt, Ana Laura (2021). *Los patrimonios son políticos*. Ministerio de Cultura de la Nación; RGC Ediciones.Museo Regional de Pintura José Antonio Terry. https://rgcediciones.com.ar/libros/los-patrimonios-son-politicos/
- Paz, Octavio. (1998). *El uso y la contemplación*, Revista Camacol, 11(1), 120-125.
- Prebisch de Piossek, Amalia (1981). *La Randera Tucumana y otros poemas*. Publinter.

- Requejo, María Isabel (2005). *Lingüística Social y Autorías de la Palabra y el Pensamiento. Temas de debate en Psicología Social y Educación.* Ediciones Cinco.
- Rivera Cusicanqui, Silvia (2018). *Un mundo ch´ixi es posible.* Ensayos desde un presente en crisis. Tinta Limón.
- Ruffino, Mónica (2016) *La identidad cultural en la encrucijada. Lo planetario y lo local.* Fundación CICCUS.
- Storey, John (2002) *Teoría cultural y cultura popular.* Octaedro-EUB.
- Tripaldi, Laura (2023). M*entes paralelas. Descubrir la inteligencia de los materiales*. Caja negra.
- Vignoli, Marcela; Martínez Zuccardi, Soledad; Zjawin, Gloria (2017). Institucionalización de la cultura: expresiones, nuevos actores, sociedad y estado, 1870-1916. En Vignoli, Marcela (comp) *La cultura: artistas, instituciones, prácticas*. Ediciones (pp. 31-80). Imago Mundi.

Sitios web, leyes y archivos consultados

- Colección Histórica del Traje Argentino – El Traje Virtual (2021). Randa Testigo. https://eltrajevirtual.cultura.gob.ar/
- Ente Cultural de Tucumán. (2020). *Mumora. Museo Movil de la Randa.* https://enteculturaltucuman.gob.ar/mumora/

Lucila Galíndez

https://orcid.org/0009-0007-5733-1002
lucilagal78@gmail.com



Nacida en Buenos Aires y radicada hace muchos años en la provincia de Tucumán. Es Profesora en Ciencias Antropológicas por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y Especialista en Estudios Culturales por la Universidad Nacional de Santiago del Estero (UNSE). Cuenta con posgrados en Psicología Social por la Universidad Nacional de Tucumán (UNT), Gestión Cultural por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) y Formaciones en Gestión Cultural Pública por el Ministerio de Cultura de la Nación y en Industrias Culturales por el Consejo Federal de Inversiones. Se desempeña actualmente como Gestora Cultural en la Dirección de Industrias Creativas e Interior del Ente Cultural de Tucumán, desde donde trabaja especialmente con el sector Artesanía. También se desempeña como Docente en el nivel superior y es integrante del Instituto CERPACU -Centro de Rescate y Revalorización del Patrimonio Cultural- de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán (UNT).

Alejandra Mizrahi
https://orcid.org/0009-0002-2619-0853
mizrahiale@gmail.com



Licenciada en Artes por la Universidad Nacional de Tucumán (UNT) y Doctora en Filosofía por la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB). Actualmente se desempeña como docente en la carrera de Diseño de Indumentaria y Textil en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de Tucumán. Ha participado en numerosas residencias artísticas y exposiciones individuales y colectivas. Su obra forma parte de las colecciones permanentes de museos públicos y privados, así como de numerosas colecciones privadas de Argentina. Está representada por la Galería de Sousa.

CC BY NC SA

SECCIÓN

ARTICULOS LIBRES

Foto de
Ivana Salemi

PONIENDO A TRABAJAR EL ORO PRECOLOMBINO: EL CASO DE TOMÁS HERRÁN Y EL SMITHSONIAN EN LOS TEATROS DE LA CONSTRUCCIÓN DE NACIONES Y LA CULTURA GLOBAL

LES FIELD
Departamento de Antropología
Universidad de New Mexico
Estados Unidos

Aceptado para publicación el 12 de octubre de 2025

Resumen

Los artefactos de oro precolombinos de la actual Colombia han sido descontextualizados y recontextualizados de maneras notables. Por un lado, se les ha despojado de su contenido arqueológico y su significado sociocultural debido a las prácticas de excavación ilícita (guaquería) y el colonialismo. Por otro lado, se han utilizado para construir una narrativa nacional y también para el discurso del patrimonio global y la cultura mundial. Estos factores moldearon las acciones de Tomás Herrán (1843-1904), oligarca colombiano del siglo XIX quien posibilitó que el Instituto Smithsonian adquiriera una colección de objetos de oro precolombino a principios de la década de 1890. Herrán estudió en la Universidad de Georgetown y, en 1902, como encargado de negocios en Estados Unidos, negoció el primer tratado del Canal de Panamá, el Tratado Hay-Herrán de 1903. Este artículo narra los aspectos de la relación de Herrán con el Smithsonian a la luz de su labor diplomática posterior y la aparición de artefactos de oro precolombino en el panorama nacional e internacional. Pregunto si estos artefactos carismáticos podrían ser recontextualizados nuevamente por los procesos de reapropiación indígena en Colombia.

Palabras clave: oro precolombino, Tomás Herrán, Smithsonian, construcción nacional, cultura global.

PUTTING PRE-COLUMBIAN GOLD TO WORK: THE CASE OF TOMÁS HERRÁN AND THE SMITHSONIAN IN THE THEATRES OF NATION-BUILDING AND GLOBAL CULTURE

Abstract

Pre-Columbian gold artifacts from what is now Colombia have been decontextualized and recontextualized in notable ways. On the one hand, they have been stripped of their archaeological content and their sociocultural meaning by the practices of illicit excavation (guaquería) and colonialism. On the other hand, they have been put to work building a national narrative and also in the service of the discourse of global heritage and world culture. These factors shaped the actions of Tomás Herrán (1843-1904), a 19th century Colombian oligarch who made it possible for the Smithsonian Institution to acquire a collection of pre-Columbian gold objects in the early 1890s. Herrán was educated at Georgetown University, and in 1902 as chargé d'affaires in the US, he negotiated the first Panama Canal treaty, the Hay-Herrán Treaty of 1903. This article narrates the strands of Herrán's relationship with the Smithsonian, in light of his later diplomatic work, and the appearance of pre-Columbian gold artifacts on national and international stages. I ask whether such charismatic artifacts might be recontextualized once again by processes of indigenous reappropriation in Colombia.

Keywords: Pre-Columbian gold, Tomás Herrán, Smithsonian, nation-building, global culture.

APROVEITANDO O OURO PRÉ-COLOMBIANO: O CASO DE TOMÁS HERRÁN E DO SMITHSONIAN NOS TEATROS DA CONSTRUÇÃO NACIONAL E DA CULTURA GLOBAL

Resumo

Os artefatos de ouro pré-colombianos da atual Colômbia foram descontextualizados e recontextualizados de maneiras notáveis. Por um lado, foram despojados de seu conteúdo arqueológico e significado sociocultural devido a práticas ilícitas de escavação (roubo de túmulos) e ao colonialismo. Por outro lado, foram utilizados para construir uma narrativa nacional e também para fundamentar discursos sobre patrimônio global e cultura mundial. Esses fatores moldaram as ações de Tomás Herrán (1843–1904), um oligarca colombiano do

século XIX que facilitou a aquisição, pela Smithsonian Institution, de uma coleção de artefatos de ouro pré-colombianos no início da década de 1890. Herrán estudou na Universidade de Georgetown e, em 1902, como encarregado de negócios nos Estados Unidos, negociou o primeiro tratado do Canal do Panamá, o Tratado Hay-Herrán de 1903. Este artigo examina aspectos da relação de Herrán com o Smithsonian à luz de seu trabalho diplomático subsequente e da emergência de artefatos de ouro pré-colombianos no cenário nacional e internacional. Questiono se esses artefatos carismáticos poderiam ser recontextualizados pelos processos de reapropriação indígena na Colômbia.

Palavras-chave: ouro pré-colombiano, Tomás Herrán, Smithsonian, construção nacional, cultura global.

Introducción

En este artículo presento dos crónicas narrativas estrechamente vinculadas. Primero, relato cómo mi investigación previa sobre la naturaleza y el destino de los artefactos de oro precolombinos de los territorios que hoy conforman la República de Colombia me condujo a la colección de artefactos de oro precolombinos del Instituto Smithsonian en Washington, cuya presencia allí se relaciona con alguien llamado Tomás Herrán. Después relato lo que mi investigación sobre Herrán en el Smithsonian y los archivos de la Universidad de Georgetown reveló sobre los artefactos, la relación de Herrán con ellos y por qué hizo posible que salieran de Colombia y llegaran al Smithsonian.

Tomás Herrán (1843-1904) fue un oligarca colombiano del siglo XIX, hijo del presidente Pedro Alcántara Herrán de la República de Nueva Granada entre 1841 y 1845. También era nieto de uno de los líderes colombianos más poderosos del siglo XIX, Tomás Cipriano de Mosquera, quien sirvió en sucesivas iteraciones como presidente de la República de Nueva Granada (1845-1849), presidente de la Confederación Granadina (1861-1863) y presidente de los Estados Unidos de Colombia (1866-1867). Tomás Herrán se educó en la Universidad de Georgetown, en Washington, y regresó a Colombia en 1869, estableciéndose en Medellín. Entre 1877 y 1879 fue agente comercial de Colombia en los Estados Unidos y se desempeñó como cónsul en Hamburgo, Alemania, desde 1882 hasta 1892. Desde 1892 hasta 1900 se desempeñó como cónsul de los Estados Unidos en Medellín. En 1901 se convirtió en secretario de la embajada colombiana en Washington y en 1902 en encargado de negocios en los Estados Unidos. En esa condición negoció el primer tratado del Canal de Panamá, el Tratado Hay-Herrán de 1903. Ese tratado habría preservado la soberanía colombiana sobre Panamá, pero no fue ratificado por el Congreso colombiano porque la cantidad de dinero ofrecida por los Estados Unidos para recibir los

derechos para construir el Canal se consideró insignificante. Posteriormente, los Estados Unidos diseñaron la separación completa de Panamá de Colombia y la pérdida adicional de soberanía sobre una parte significativa del territorio en la nueva República de Panamá que se convirtió en la Zona del Canal. Antes de su trabajo como diplomático de alto nivel, los objetos de oro precolombino en posesión de Herrán terminaron en la colección del Instituto Smithsonian. A medida que esta secuencia histórica se desarrollaba en mi investigación me pregunté qué motivó a este hombre colombiano rico y poderoso, cuya relación con los Estados Unidos era de larga data y compleja, por decir lo menos, a poner artefactos de oro precolombino a disposición de las colecciones del museo nacional del gobierno estadounidense; ¿por qué Herrán, quien gozaba de la confianza suficiente de las élites políticas colombianas para negociar un tratado que hubiera facilitado la construcción del Canal de Panamá bajo una soberanía colombiana atenuada, pero formal, compró objetos de oro precolombino que se originaron en excavaciones de guaqueros, como revelaron los documentos de registro que obtuve más tarde?

Incluso en el siglo XXI investigar y escribir sobre las vidas de las élites —personas política, económica y socialmente poderosas— rara vez es el foco de la labor antropológica. Pero recuerdo la directiva de una de las grandes antropólogas radicales de finales de los años 1960, Laura Nader, quien escribió que los antropólogos deberían ampliar sus campos de investigación para incluir "el estudio de los colonizadores en lugar de los colonizados, la cultura del poder en lugar de la cultura de los desposeídos, la cultura de la opulencia en lugar de la cultura de la pobreza" (Nader, 1972, p. 289). La historia de Herrán —la parte que he tratado de reconstruir y comprender— relata las decisiones de una persona privilegiada de la élite y la manera compleja e, incluso, contradictoria como se manifestaron esas formas de poder hace más de un siglo en la sociedad colombiana. La larga relación de Herrán con el Smithsonian constituyó un intento de usar el oro precolombino para crear identidad nacional y patrimonio global desde la perspectiva de la creciente hegemonía estadounidense. Herrán era particularmente idóneo para ese rol dada su posición en la élite y la oligarquía colombianas y su sólida relación con Washington como estudiante de Georgetown durante muchos años. Existe una continuidad, además, en su rol posterior como diplomático clave que intentó conciliar los intereses nacionales de Colombia y las ambiciones imperialistas estadounidenses en las negociaciones sobre el Canal de Panamá, cuyo propósito era preservar la soberanía colombiana y facilitar la construcción del Canal bajo la hegemonía estadounidense.

El relato de estos artefactos de oro precolombinos y su relación con Herrán ilustra el papel curiosamente activo de los artefactos en la construcción de culturas nacionales en los ámbitos de poder definidos por la clase. Kopytoff (1986) señaló que los artefactos no pueden considerarse inertes e inmutables, sino que operan como dinámicamente entrelazados en relación con los interlocutores humanos. En cierto sentido las "cosas" tienen agencia. Las "cosas", no menos que los humanos, tienen historias o biografías, algunas de

las cuales se han vuelto opacas por los procesos del colonialismo, los museos coloniales y otras formas de exhibición que siempre implican la descontextualización de su lugar de origen y los usos previstos de los creadores, y la recontextualización dentro de los foros de museos/exposiciones que se basan en, y utilizan, otros sistemas de tipología y entornos de clasificación derivados de Europa (Clifford,1991; Vogel, 1991).

En América Latina, la construcción del Estado tras la independencia, mediante la cual las élites tomaron el control de las instituciones creadas y de sus economías, fue también un proceso de construcción nacional complejo, desigual y contencioso en el que la cultura y los artefactos culturales se movilizaron de diversas maneras, tanto por museos como por coleccionistas privados. En casos extremos, como en Centroamérica, la construcción nacional no fue "un esfuerzo importante del Estado" (Smith, 1990, p. 153). Las cuestiones del patrimonio nacional fueron, durante gran parte del primer siglo después de la independencia, simplemente periféricas. En Colombia, en cambio, las élites oligárquicas sí estaban preocupadas por crear una nación y a partir de finales del siglo XIX se vieron motivadas a reutilizar artefactos precolombinos, de oro y cerámica, para esa tarea. Como afirmaron Gnecco y Hernández (2008, p. 445-446) la Colombia independiente se caracterizó por

> un proyecto nacional que se remonta a mediados del siglo XIX, cuando la élite liberal gobernante intentó construir una identidad nacional inclusiva. En este proyecto de construcción nacional los indígenas contemporáneos constituían un problema complejo: mientras el colonialismo interno los mantuvo subyugados y distanciados el nacionalismo exigió su inclusión retórica sobre la base de una ética igualitaria. Este dilema se resolvió, en gran medida, mediante la adopción de la otredad prehispánica como piedra angular de la identidad nacional y mediante la marginación de las sociedades indígenas contemporáneas.

La construcción de la nación, la colección de artefactos de la antigüedad y de origen indígena, y el uso de museos en Colombia se relacionaron con otros proyectos nacionales. En Australia, la apropiación del arte indígena para reforzar la identidad nacional y destacar sus cualidades únicas cobró mucha mayor importancia en el siglo XX (Morphy, 2006). En Grecia la apropiación de la antigüedad a través de la arqueología ya se había convertido en un tema central del proyecto de construcción de la nación a principios del siglo XIX (Hamilakis, 2007).

Pero el trabajo realizado por los artefactos culturales en proyectos de construcción nacional y su papel en las narrativas nacionales como se expresa en museos nacionales de todo el mundo no es su único propósito. Para Herrán y otrxs esos artefactos también podían ser patrimonio mundial o global en museos (y exposiciones) ubicados en metrópolis imperiales, como Washington. Kirshenblatt-Gimblett (2006, p. 183) señaló que "el patrimonio mundial se predica sobre la idea de que quienes producen cultura lo hacen en virtud de su 'diversidad', mientras que quienes llegan a poseer bienes culturales como patrimonio mundial lo hacen en virtud de su 'humanidad'; más aún, el proceso de creación

del patrimonio mundial invoca "la conversión del *habitus* en patrimonio y del patrimonio en bienes culturales, capital cultural y bien cultural" (p. 195). Esto podría implicar que los artefactos culturales al servicio de la creación del patrimonio mundial habrían sido despojados de su historia real de fabricación y uso en sus comunidades de origen mucho antes de que terminaran en los museos imperiales. Ese sería el caso de los artefactos de oro precolombinos en el Smithsonian y en otros lugares.

Los senderos del oro

Comencé a investigar y escribir sobre artefactos de oro precolombinos en 2005, más de una década después del "descubrimiento" accidental de lo que se conocería como el Tesoro de Malagana en la parte norte del Valle del Cauca, Colombia, cerca de Palmira (véase Archila, 1996). Las condiciones en el lugar pasaron de accidentales —el tractor de un trabajador descubrió, inesperadamente, un tesoro de artefactos de oro en 1992— a desastrosas, un saqueo enorme, extenso y espantosamente destructivo de tumbas antiguas. A medida que el sitio lleno de huecos comenzó a parecer una escena de bombardeo aéreo miles de personas continuaron llegando al área: monjas, oficiales de policía, estudiantes de secundaria, trabajadorxs de oficina y muchos otros fueron entrevistados por equipos de noticias de televisión. Las entrevistas subrayaron que la gente estaba buscando oro —no artefactos, no "su" historia, no un pasado misterioso—. El hecho de que una población diversa de guaqueros instantáneos —no arqueólogxs, no científicxs y, en los siglos XX y XXI, excavadorxs ilícitxs de antigüedades— hubiera surgido, repentinamente, de las ciudades cercanas de Cali y Palmira y de otras partes de Colombia me sugirió que la putativa conexión con estos artefactos como una herencia colombiana común, una idea cuya promoción era parte de la misión del Museo del Oro en Bogotá, había fracasado dramáticamente en manifestarse. Tras el saqueo de Malagana el gobierno colombiano prohibió por completo el comercio de artefactos del patrimonio nacional, incluyendo la cultura material precolombina, en virtud del Decreto 833 de 2002 (Field, 2012). Lxs coleccionistas privados en Colombia ya no pueden comprar legalmente nuevos objetos y deben registrar los que ya poseen en el Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICAHN). Pueden dejar los que poseen actualmente a sus descendientes, pero no pueden vender sus colecciones a nadie más. La prohibición también hace ilegal que los museos adquieran objetos desenterrados por guaqueros. Por lo tanto, aunque los artefactos permanezcan en Colombia ya no pueden conectarse con la tarea de construir la identidad nacional, que era el trabajo al que, aparentemente, todavía se dedicaban los artefactos que se encontraban en el Museo del Oro.

Después de 2005 entrevisté a varias personas en la sede central del Museo del Oro en Bogotá y en las sucursales de Cali, Armenia, Santa Marta y Cartagena, así como a otras personas que habían estado al tanto de los eventos de Malagana y habían estado involu-

cradas en ellos. Este grupo incluía coleccionistas privadxs que habían comprado objetos de las tumbas de Malagana. A medida que avanzaba mi investigación y mi escritura quise trazar una línea histórica entre los eventos de Malagana y otro "descubrimiento", el Tesoro Quimbaya, excavado por guaqueros del siglo XIX, casi cien años antes, en 1890 (véase Gamboa, 2002). La mayor parte de los excepcionales y únicos artefactos que conformaban el Tesoro Quimbaya había sido donada por el gobierno colombiano a la reina de España en 1893, aparentemente para agradecerle por arbitrar una disputa fronteriza con Venezuela, pero, más reveladoramente, como una muestra de cómo la élite colombiana de ese momento pensaba que estaba afirmando el valor del pasado precolombino al exportar esos artefactos a museos europeos y norteamericanos. El Tesoro Quimbaya ha residido, desde entonces, en el Museo de América en Madrid. Pero antes de que el Tesoro Quimbaya se estableciera (hasta ahora) en Madrid se exhibió en el pabellón de Colombia durante la Exposición Mundial Colombina de Chicago de 1893. La exposición colombiana promovió la imagen de una nación moderna y desarrollada, en parte mediante la presentación de su pasado, usando el marco de una feria global. El mensaje de identidad nacional se reafirmó mediante una sensación de progreso global en el corazón de la potencia imperial, Estados Unidos. Pero, como relataré, el Tesoro Quimbaya no fue la única colección de oro precolombino de Colombia destinada a estos objetivos interrelacionados.

La investigación sobre los "tesoros" Malagana y Quimbaya dio lugar a varios artículos y capítulos de libros (Field, 2012, 2013, 2016, 2020), a un volumen editado sobre prácticas de excavación no arqueológicas, no científicas y (con frecuencia) ilícitas globalmente diversas (Field *et al*., 2016) y a una agenda de investigación en curso. En 2015, un curador del Smithsonian me preguntó: "¿Qué le gustaría ver en nuestras colecciones si tuviera la oportunidad?". Respondí que me gustaría ver la colección de artefactos de oro precolombinos que se originaron en lo que hoy es Colombia. Unas semanas después recibí un documento que enumeraba cincuenta y seis objetos de ese tipo en la colección del instituto, de los cuales treinta y cuatro, casi dos tercios, se describían como *donados* por un individuo llamado Thomas o Tomás Herrán.

En 2022, otro curador del Smithsonian visitó el Departamento de Antropología de la Universidad de Nuevo México, donde trabajo, para dar una charla. En la conversación que sostuvimos después le describí lo que sabía sobre el oro precolombino de lo que ahora es Colombia en el Smithsonian y mis preguntas aún incipientes sobre la relación de Tomás Herrán con esos artefactos. Me preguntó si quería ver los registros de adquisición originales, a lo que respondí con entusiasmo. En menos de dos semanas recibí esos registros escaneados, diciéndome que podía citarlos. Entre ellos hay una nota de un funcionario del Smithsonian; escrita a mano y en papel membretado del instituto, dice: "No deje que aparezca en el registro que T. Herrán vendió estos, pero los obtuvo para nosotros comprándolos. Será mejor que mire sus cartas anteriores". ¿Por qué el Smithsonian se empeñó en ocultar el hecho de que estaban comprando artefactos de oro precolombino de

Herrán, afirmando, en cambio, que habían sido donados? ¿Fue porque, como revelaban los documentos de registro, los artefactos se habían originado en excavaciones de guaqueros?

Los sitios de investigación: la Universidad de Georgetown y las colecciones y conexiones del Smithsonian

Herrán estudió en la Universidad de Georgetown y recibió su licenciatura en 1863, su maestría en 1868 y su doctorado en leyes, un título honorario, en 1900, quizás relacionado con su nombramiento diplomático a principios de 1901. El archivo completo de sus documentos fue legado a la biblioteca de Georgetown por la esposa de Herrán, Laura Echeverri Villa, con quien se había casado en 1871, el mismo año en que fundó la Escuela de Artes Mecánicas en Medellín, de donde provenía la familia aristocrática de su esposa. Las cartas de Herrán de su época en la embajada de Colombia en Washington están relacionadas con la negociación del Tratado Hay-Herrán y ya han sido cotejadas y publicadas (Herrán, 1985) por lo que tenía la intención de encontrar documentos, si existían, de diez años antes (principios de la década de 1890), cuando vendió los artefactos al Smithsonian. Después del archivo de la biblioteca de Georgetown, mi segunda parada fue el Smithsonian, donde Herrán había presentado treinta y cuatro objetos de oro en dos momentos diferentes: nueve el 1 de noviembre de 1890 y veinticinco el 8 de julio de 1891. Había organizado sus adquisiciones desde Hamburgo y, probablemente, durante visitas periódicas a Medellín. El archivo del Smithsonian revela que Herrán había establecido un extenso historial de contribuciones de piezas a sus colecciones décadas antes de que los objetos de oro terminaran allí.

Esperaba que los documentos de ingreso y otros materiales de archivo del Smithsonian arrojaran más luz sobre los orígenes de los objetos de oro y los detalles de por qué y cómo Herrán los había puesto a disposición del instituto; también esperaba, aun sabiendo que era más que improbable, que los documentos de ingreso pudieran indicar dónde se habían descubierto los objetos. Lo que fuera que se revelara en los documentos personales de Herrán en Georgetown también podría, pensé, ayudar a explicar su compleja relación con el Smithsonian.

El archivo biográfico que contiene los documentos de Herrán en la biblioteca de Georgetown resultó menos revelador que los registros de acceso y correspondencia del Smithsonian; los materiales de Georgetown se derivan, casi exclusivamente, de los años en que Herrán era el diplomático jefe de Colombia en Washington negociando el tratado Hay-Herrán que fracasó. Herrán había establecido una relación de donación con el Smithsonian desde 1875, quince años antes de que llegaran los artefactos de oro en cuestión. Sus donaciones estaban constituidas por piezas de origen específicamente antioqueño. Esto podría llamarse "el factor Medellín" en la trayectoria personal de Herrán, habiéndose casado con una mujer

de la élite antioqueña. A mediados y fines del siglo XIX la floreciente ciudad fue donde el coleccionismo de objetos precolombinos se convirtió, por primera vez, en un pasatiempo oligárquico como lo ejemplifica la vasta colección perteneciente al exitoso comerciante antioqueño Leocadio María Arango (Botero, 2006, 2009; Gamboa, 2002). Aunque se ha argumentado que la guaquería que descubrió una cantidad asombrosamente grande de tumbas precolombinas impulsó la colonización antioqueña (Parsons, 1961) yo, sugeriría que el "descubrimiento" sostenido de grandes cantidades de cerámica precolombina y artefactos de oro de Antioquia siguió a la deforestación de vastas extensiones de terreno provocada por el desarrollo de la producción de café. La colección de Arango dominaba el inventario del Museo del Oro cuando se fundó en 1944. Es circunstancial y no está fundamentado en este momento, pero especulo que el interés de Herrán en las cosas precolombinas puede haber sido provocado por el tiempo que pasó en círculos oligárquicos en Medellín.

En 1875 Herrán donó especímenes de orquídeas antioqueñas vivas; en 1876 entregó una caja de especímenes de maderas raras y valiosas de Medellín; en 1874 donó una "caja de cerámica de Antioquia" y una caja con "ejemplares de langostas" con "8 piezas de cerámica y piedra de tumbas indígenas". En 1879, los registros del Smithsonian muestran la adquisición de una caja de cerámica de Antioquia y otra en 1882, ambas de Herrán. Entre 1876 y 1882, pues, Herrán donó al Smithsonian más de cuarenta piezas de cerámica precolombina, acompañadas de una variedad de esculturas y herramientas de piedra, puntas de flecha y otros objetos. Un adorno de oro se incluyó en la colección de la caja de 1876, sobre el cual no encontré un dibujo ni más referencias. En una nota más macabra, pero nada sorprendente, un cráneo humano y dos fémures también se incluyeron en la caja de 1876.

En una carta fechada el 12 de julio de 1890 y enviada desde Hamburgo, dirigida al "Profesor S. P. Langley, secretario del Instituto Smithsonian", Herrán escribió:

> Cuando estuve en Washington por última vez en noviembre de 1883 su digno predecesor, el Profesor Spencer Baird, me pidió que, a mi regreso a Colombia, consiguiera para el Instituto Smithsonian los ejemplares de antiguas baratijas de oro de los indios que pudiera conseguir a un precio razonable. En ese momento me encontraba en camino a Hamburgo en calidad de Cónsul General de Colombia y, como me habían retenido más tiempo del que esperaba, mi cumplimiento de la solicitud del Profesor Baird se ha demorado mucho. El objeto de esta carta es informarle que se acaba de presentar una oportunidad para conseguir nueve ejemplares de oro de antigua artesanía de los indios encontrados en tumbas en la provincia de Antioquia, Colombia. (Registros de acceso de USNM de 1891; número de acceso 23661)

Las facturas de venta oficiales del Smithsonian y la correspondencia anexa muestran que los artefactos de oro se compraron a guaqueros y se vendieron al Smithsonian en dos lotes: el primero de nueve objetos, por el que Herrán recibió $103.62, y el segundo, compuesto por 25 objetos, por el que recibió $320. Estas no eran sumas insignificantes; en dólares de 2024 estos pagos ascenderían a casi $3600 y más de $11000, respectivamente.

En qué medida los beneficios de estas transacciones fueron decisivos para que el privilegiado Herrán ingresara al negocio de la guaquería es discutible, pero se podría suponer que no es irrelevante.

Sobre los nueve artefactos del primer lote entregados al Smithsonian el 1 de noviembre de 1890 *(Figura 1),* esta carta fechada el 23 de enero de 1891 y enviada por Herrán desde Hamburgo y dirigida al "Prof. Thomas Wilson, &c., Washington DC" señala:

> Ahora tengo el honor de informarle que los adornos de oro comprados por el Instituto Smithsonian a través mío fueron todos encontrados en antiguas tumbas indígenas en la parte sur del Estado colombiano de Antioquia y fueron obtenidos en la ciudad de Medellín de los descubridores, hombres llamados "guaqueros" que hacen un negocio regular de la búsqueda de tesoros. Un relato muy curioso de las reglas que los guían en su búsqueda y una descripción completa de las tumbas indígenas los da el Dr. Manuel Uribe Ángel en una obra titulada *Geografía general y compendio histórico del Estado de Antioquía* que se publicó en 1885... Envié una copia de ella al Smithsonian alrededor de agosto de 1885... Es sorprendente que, aunque las tumbas indígenas en Antioquia han sido sistemáticamente saqueadas desde que los conquistadores españoles, bajo el mando de Robledo, tomaron posesión del país en el siglo XVI, el tesoro enterrado aún no se ha agotado y es deplorable que tan poco de lo que se ha encontrado se haya salvado de ser fundido. (Registros de acceso del USNM de 1892; número de acceso 24547)

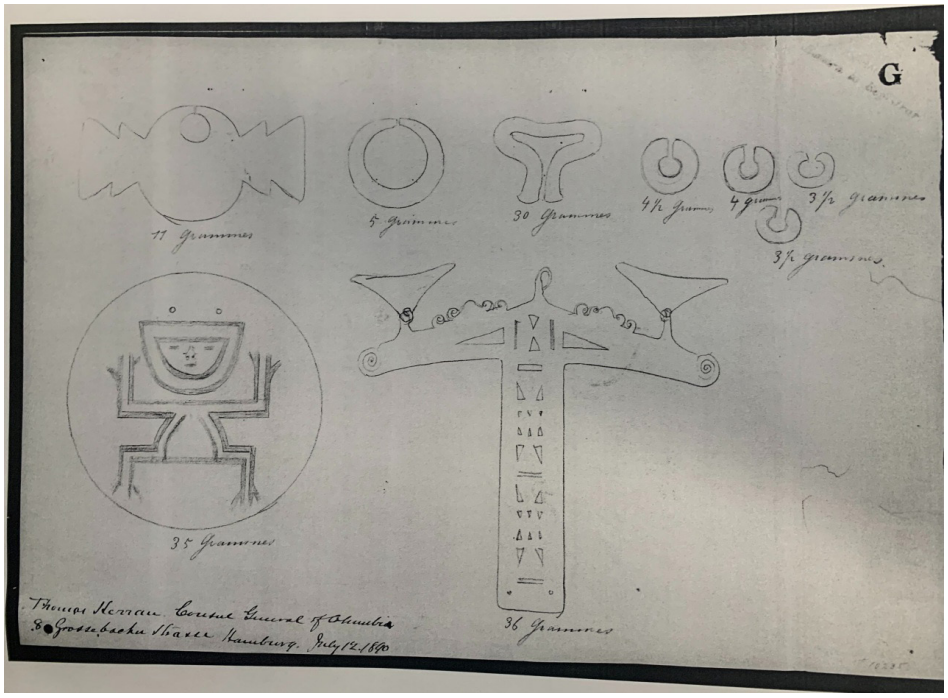


Figura 1. Los nueve artefactos de oro del primer lote entregados al Smithsonian en 1890, dibujados por Tomás Herrán.

En una carta al "Profesor G. Brown Goode, secretario asistente a cargo del Museo Nacional de los Estados Unidos, Washington D.C.", fechada el 10 de junio de 1891, Herrán señaló que:

> veinticinco antiguos adornos de oro indios que, por cierto, se mencionan tanto en su carta como en los comprobantes como provenientes de Chiriquí fueron encontrados en tumbas indígenas prehistóricas en la parte sur de la provincia de Antioquia, a una distancia de 600 millas en línea recta desde Chiriquí. Lamento decir que no puedo darle más detalles sobre las circunstancias en que se encontraron los especímenes que le he enviado. Como le expliqué al profesor Wilson en mi carta del 23 de enero la búsqueda de tesoros sigue siendo un negocio habitual en la provincia colombiana de Antioquia... Los cazadores de tesoros, o guaqueros, como se les llama en Antioquia, suelen ofrecer su tesoro a la venta en Medellín, la ciudad principal de la provincia y la segunda en Colombia... No hay grandes colecciones de estos valiosos objetos en Colombia. Solo he visto tres... Es muy deplorable que estas colecciones no se preserven. Dos de estas que vi desaparecieron tras la muerte de sus antiguos propietarios; algunas piezas se vendieron por separado y es de temer que muchas hayan sido fundidas. En el transcurso del presente año probablemente regresaré a Colombia y Medellín, posiblemente, será mi futuro lugar de residencia. Si ese fuera el caso tendré facilidades especiales para conseguir, de vez en cuando, antiguos adornos de oro indios a precios razonables y me complacería cooperar con usted para enriquecer la colección del Smithsonian de estos interesantes objetos. (Registros de acceso de USNM de 1892; número de acceso 24547)

Aunque Herrán compró los treinta y cuatro artefactos de oro porque el Smithsonian se lo había pedido específicamente tras una larga relación con él, otras motivaciones también jugaron un papel en este negocio. En otro artículo (Field, 2012) argumenté, de acuerdo con el libro de Botero de 2006, que algunos oligarcas de finales del siglo XIX, particularmente en Medellín, estaban horrorizados por el destino del oro precolombino excavado por los guaqueros: directo al crisol para fundirlos. Herrán pensaba que la cultura material precolombina era importante: la primera adquisición de cerámica precolombina del Smithsonian proporcionada por Herrán ocurrió en 1876, cuando tenía 33 años. Herrán respondió a las preguntas del Smithsonian sobre los orígenes y la historia de los artefactos de oro hablando de la guaquería y envió el libro de Manuel Uribe Ángel en 1885 (publicado ese año), lamentando la destrucción que aguardaba a la mayoría de esos artefactos. Leo sus cartas como si estuvieran destinadas a justificar su venta de los artefactos al Smithsonian en su propia mente, si no en la mente de los curadores y el secretario del instituto. Herrán sintió que estaba haciendo lo correcto, inspirado por el afán burgués antioqueño de coleccionar oro precolombino, una manifestación regional que era la otra cara de la moneda de la extirpación de los pueblos indígenas vivos de Antioquia. Herrán consideró que sacar estos artefactos de Colombia y llevarlos al Smithsonian era moralmente correcto y una manifestación de su nacionalismo.

Después de 1892 Herrán compró artefactos de oro, no sólo para el Smithsonian. Sabía que el instituto estaba buscando artefactos de oro precolombino no sólo para sus

colecciones, sino para exhibirlos en su *stand* en la Exposición Universal de 1893 en Chicago, como lo estableció un memorando interno fechado en 1892: "Hace mucho tiempo que ingresamos estos especímenes como material del Museo y ahora agregaremos nuestro símbolo que muestra que se exhibirán en la Exposición Universal" (Memorando del Museo Nacional de los Estados Unidos 2/11/1892). Herrán compró y vendió artefactos de oro precolombino para salvarlos y reafirmar su valor al colocarlos en el museo nacional de la potencia imperial. También los colocó en el mayor foro de cultura mundial que había tenido lugar hasta entonces, donde el Tesoro Quimbaya se exhibía en el pabellón de Colombia, con el mismo propósito: proyectar el pasado de Colombia hacia un futuro optimista, bañado por la luz de una cultura mundial imbuida del imperio.

Entre los treinta y cuatro artefactos de oro que Herrán vendió al Smithsonian, que dibujó en 1891 *(Figura 2)* y envió al instituto antes de la venta, hubo dos que reconoció como "de interés excepcional" (Memorando del Museo Nacional de los Estados Unidos 28/4/1891). Uno de los artefactos "excepcionales" es una figura masculina de pie con las rodillas dobladas, sonriendo, cuya cabeza está coronada con una elaborada aura radiante. El otro artefacto "excepcional" es un animal alado, parte de un género identificado con la orfebrería quimbaya que el antropólogo colombiano Gerardo Reichel-Dolmatoff (1988, p. 70) llamó "criaturas fantásticas". Después de observar durante mucho tiempo las fotografías de estos objetos que me envió por primera vez el curador del Smithsonian en 2015 le pregunté si podía examinarlos y fotografiarlos mientras realizaba la investigación de archivo discutida anteriormente en 2023 *(Figuras 3* y *4)*. Se trata de objetos increíblemente carismáticos y, como he argumentado en otras ocasiones (Field, 2012), puesto que son un producto de la guaquería las posibilidades de interpretación arqueológica científica están excluidas. Su historia indígena precolombina es inaccesible para nosotros, pero su historia colonial y poscolonial sí lo es de las manos de los guaqueros a las manos de Herrán, de Herrán al Smithsonian, de la Exposición Mundial Colombina y de regreso al Smithsonian, y, finalmente, a mis manos *(Figuras 3* y *4)*. Mientras los sostenía, con mucho afecto y admiración, pensé una vez más en las intenciones y motivaciones conservacionistas de Herrán, que deben tomarse en serio, así como en su patriotismo, que era de carácter oligárquico, pero no menos real. La relación íntima de Herrán con los Estados Unidos, cuyo máximo exponente diplomático habría preservado la soberanía colombiana sobre el istmo de Panamá, pero cuyo logro en ese sentido —el Tratado Hay-Herrán— no cumplió su propósito, con graves consecuencias para la integridad territorial de Colombia. Herrán murió en 1904, un año después de que el Senado colombiano rechazara el Tratado Hay-Herrán. Me lo imagino desconsolado, frustrado y conflictuado (véase Herrán, 1985) cuando, tras el fracaso del Tratado, Colombia perdió de manera permanente la soberanía sobre todo el istmo como resultado del ejercicio imperialista del poder por parte de los Estados Unidos, el país con cuyas instituciones educativas y culturales había establecido, desde hacía tiempo, relaciones sólidas y sustanciales, y al cual había provisto tesoros de oro. Lemaitre (1993) expresó una visión matizada del estado de ánimo de Herrán durante las negociaciones del tratado y sus consecuencias que lo ve como trágico, manipulado y sincero.

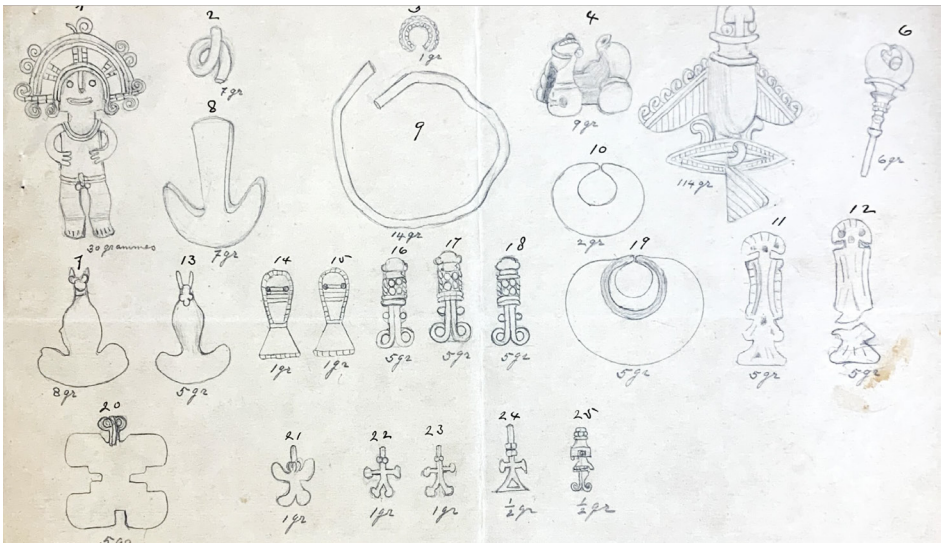


Figura 2. Los treinta y cuatro artefactos de oro que Herrán vendió al Smithsonian en 1891, dibujados por él.



Figura 3. La figura masculina coronada con una elaborada aura radiante. Foto del autor.



Figura 4. La “criatura fantástica.” Foto del autor.

Conclusión: hacia nuevos contextos

Como todos los museos, sobre todo los museos imperiales, el Instituto Smithsonian extrae materiales de todo el mundo, los descontextualiza y los recontextualiza dentro de sus paredes. Como todos lxs antropólogxs, yo también participo en un proceso de extracción: extraigo información con la que escribo y público. El proceso de extracción con respecto a la vida de Herrán se llevó a cabo con y alrededor de materiales y registros de archivo que están controlados y son propiedad de instituciones con historias profundamente coloniales: la Universidad de Georgetown y el Instituto Smithsonian. Estas instituciones estuvieron dispuestas a permitirme hacer mi propia extracción porque es un privilegio para mí como académico de una institución estadounidense tener acceso a archivos y depósitos de museos —y a un momento de intimidad al manipular estos artefactos excepcionales—.

La cadena de eventos que me llevó a tener estos artefactos en mis manos también recapitula escenas del desarrollo temprano de la antropología en los Estados Unidos. Franz Boas, el frecuentemente citado "padre" de la antropología estadounidense, fundador del primer departamento de antropología y del primer programa de posgrado en antropología en la Universidad de Columbia, fue contratado por Fredric Ward Putnam, director y curador jefe del Museo Peabody de Harvard y jefe del Departamento de Etnología y Arqueología para la Exposición Mundial Colombina, para ser miembro del personal y parte de la creación del pabellón de antropología de la exposición (Hinsley, 1991). La exposición tenía la intención

de competir con la exposición del Smithsonian en el pabellón del Departamento del Interior de los Estados Unidos, donde se exhibieron los artefactos de Herrán. Estas instituciones e individuos en competencia ejercieron autoridad sobre el papel de la antropología en el futurismo imperial de la Exposición Mundial Colombina. La exhibición de los artefactos de oro precolombino de Herrán fue eclipsada por la participación del Tesoro Quimbaya en la proyección que Colombia hizo de estos objetos hacia el futuro del país y del mundo.

Como resultado de este proyecto el carácter de los artefactos de oro precolombinos de Herrán en el centro de la historia se aclara, pero también es incipiente. Tal como están constituidos y configurados actualmente estos objetos no pueden ser patrimonio histórico, ni cuando fueron coleccionados y exportados de Colombia en la década de 1890 ni en la actualidad, precisamente porque tanto el colonialismo como la guaquería en curso han borrado los contextos que revelarían qué significaban y para quién en las civilizaciones que precedieron a la conquista. Este es el caso de los tesoros Quimbaya y Malagana y de la gran mayoría de los objetos del Museo del Oro. La guaquería borró los contextos que lxs arqueólogxs usan para determinar la edad y el significado, y la violencia sistémica y epistémica de la colonización española en los siglos XVI y XVII, de la guerra contra las cosmologías nativas librada por la Iglesia desde la llegada de los españoles, de la sociedad colonial establecida a raíz de la conquista y del Estado después de la independencia transformó, irrevocablemente, sus contextos socioculturales. A raíz del colonialismo estos objetos se convirtieron en significantes hermenéuticamente flotantes. En las colecciones privadas se han convertido en objetos de colección de gran prestigio en virtud de su composición de oro y su rareza única. En el Museo del Oro se pusieron al servicio de la narrativa nacional y en las colecciones museísticas globales, formadas a finales del siglo XIX y principios del XX, se pusieron al servicio de contar la historia del progreso mundial. Cuando era joven Herrán participó en un proyecto propio de validación-legitimación de la historia precolombina vinculada a la identidad nacionalista al colocar esos materiales en la colección de un museo norteamericano y sus exposiciones, parte de un proyecto de élite más amplio que alcanzó su apogeo en la década de 1890.

No creo que se pueda deshacer la violencia del colonialismo y sus consecuencias, es decir, descolonizar estos hermosos objetos. Sin embargo, espero que este proyecto ayude a generar conversaciones en las comunidades indígenas de Colombia, que podrían no requerir mi participación. Espero que estas conversaciones exploren cómo podrían ser y llegar a ser las relaciones indígenas con estos materiales —en términos de reapropiarlos como patrimonio indígena—. Si la historia de los artefactos de oro precolombinos, como ocurre con los artefactos en todo el mundo colonizado, es una historia de descontextualización y recontextualización entonces una propuesta de reapropiación indígena constituiría otra recontextualización, posiblemente diferente. Como escribieron Gnecco y Hernández (2008, p. 448) “la relación activa y significativa entre los pueblos indígenas y

algunos aspectos de la cultura material contemporánea existente en sus territorios (que forman parte de lo que ahora llamamos restos arqueológicos) se rompió en algún momento durante el período colonial" en muchos casos en el territorio actual de Colombia, con excepciones como las de los kogi y los uwa. Aunque Colombia, como el resto de Latinoamérica, aún no ha legislado nada parecido a la "Ley de Protección y Repatriación de Tumbas de Nativos Americanos (NAGPRA) en Estados Unidos o los acuerdos consensuados entre los pueblos indígenas y el aparato arqueológico en Canadá, Australia y Nueva Zelanda" (Gnecco y Hernández 2008, p. 448) para facilitar esas reapropiaciones y recontextualizaciones lxs autores describieron un proceso idiosincrásico de ese tipo mediante el cual, al menos, se logró la reconexión entre las estatuas de piedra precolombinas extraídas de las tierras ancestrales nasa y las comunidades nasa contemporáneas.

En el futuro estas reconexiones, que conducen a reapropiaciones exitosas por parte de los pueblos indígenas de Colombia, podrían describirse utilizando los conceptos que Orlando Fals Borda, sus colegas, las comunidades colaboradoras y el movimiento social de la costa caribeña colombiana desarrollaron en el siglo pasado: la recuperación crítica, mediante la cual se recupera el pasado a la luz de las luchas actuales, y, especialmente, la imputación, que:

> reimagina el pasado fuera de los confines de la historia convencional... para visualizar cómo el pasado podría aprovecharse para impactar el futuro... un trabajo colectivo de imaginación que concibió escenarios para la historia local, elaboró narrativas históricas a partir de objetos almacenados y reminiscencias orales, enraizó a los campesinos en los pasos de sus antepasados y construyó epistemologías alternativas que podrían usarse para construir nuevas instituciones y prácticas. (Rappaport 2020, p. 20)

Referencias bibliográficas

- Archila, Sonia (1996), *Los tesoros de los señores de Malagana.* Banco de la República.
- Botero, Clara Isabel (2006). *El redescubrimiento del pasado prehispánico de Colombia: viajeros, arqueólogos y coleccionistas, 1820-1945*. Instituto Colombiano de Antropología e Historia-Universidad de los Andes.
- Botero, Clara Isabel (2009). El surgimiento de museos arqueológicos y etnográficos: laboratorios de investigación y espacios para la visibilidad, divulgación y exhibición del patrimonio arqueológico y de las sociedades indígenas. En Carl Henrik Langebaek y Clara Isabel Botero (eds.), *Arqueología y etnología en Colombia: la creación de una tradición científica* (pp. 197-218). Universidad de los Andes.
- Clifford, James (1991). Four Northwest Coast museums: travel reflections. En Ivan Karp y Steven Lavine (eds.), *Exhibiting cultures; the poetics and politics of museum display* (pp. 212-254). Smithsonian Books.
- Field, Les (2012). El sistema del oro: exploraciones sobre el destino (emergente) de los objetos de oro precolombino en Colombia. *Antípoda*, 14, 67-93.

- Field, Les (2013). Museo del Oro: viñetas (con Cristóbal Gnecco). *Revista Colombiana de Antropología* 49(2), 165-206.
- Field, Les (2016). Dynamism not dualism: money and commodity, archaeology and guaquería, gold and wampum. En Les Field, Cristóbal Gnecco y Joe Watkins (eds.), *Challenging the dichotomy: the licit and the illicit in archaeological and heritage discourses* (pp. 180-196). University of Arizona Press.
- Field, Les (2020) Gold, ontological difference, and object agency. En Andrew Walsh, Annabel Vallard y Elizabeth Emma Ferry (eds.), *The anthropology of precious minerals* (pp. 164-188). University of Toronto Press.
- Field, Les, Gnecco, Cristóbal y Watkins, Joe (eds.) (2016). *Challenging the dichotomy: the licit and the illicit in archaeological and heritage discourses.* University of Arizona Press.
- Gamboa, Pablo (2002). *El tesoro de los Quimbayas: historia, identidad y patrimonio.* Planeta.
- Gnecco, Cristóbal y Hernández, Carolina (2008). History and its discontents: stone statues, native histories and archaeologists. *Current Anthropology*, 49 (3), 439-466.
- Hamilakis, Yannis (2007). *The nation and its ruins: antiquity, archaeology and national imagination in Greece*. Oxford University Press.
- Herrán, Tomás (1985). *La crisis de Panamá: cartas de Tomás Herrán 1900-1904*. Banco de la República.
- Hinsley, Curtis (1991). The world as marketplace: commodification of the exotic at the World's Columbian Exposition, Chicago, 1893. En Ivan Karp y Steven Lavine (eds.), *Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display* (pp. 344-365). Smithsonian Books.
- Kirschenblatt-Gimblett, Bárbara (2006). World heritage and cultural economics. En Ivan Karp, Corinne Kratz, Lynn Szwaja y Tomás Ybarra-Frausto (eds.), *Museum frictions: public culture/global transformations* (pp. 161-202). Duke University Press.
- Kopytoff, Igor (1996). The cultural biography of things: commoditization as process. En Arjun Appadurai (ed.), *The social life of things: commodities in social perspective* (pp. 64-91). Cambridge University Press.
- Lemaitre, Eduardo (1993). *Panamá y su separación de Colombia*. Amazonas.
- Morphy, Howard (2006). Sites of persuasion: Yingapungapu at the National Museum of Australia. En Ivan Karp, Corinne Kratz, Lynn Szwaja y Tomás Ybarra-Frausto (eds.), *Museum frictions: public culture/global transformations* (pp. 469-499). Duke University Press.
- Nader, Laura (1972). Up the anthropologist: perspectives gained from studying up. En Dell Hymes (ed.), *Reinventing anthropology* (pp. 284-311). Pantheon.
- Parsons, James (1961). *La colonización antioqueña en el occidente de Colombia.* Banco de la República.
- Rappaport, Joanne (2020). *Cowards don't make history: Orlando Fals Borda and the origins of Participatory Action Research.* Duke University Press.
- Reichel-Dolmatoff (1988). *Orfebrería y chamanismo*. Villegas.
- Smith, Carol (1990). Failed nationalist movements in 19th century Guatemala: a parable for the Third World. En Richard Fox (ed.), *Nationalist ideologies and the production of nationalist cultures* (pp. 148-177). American Anthropological Association.

- Vogel, Susan (1991). Always true to the object, in our fashion. En Ivan Karp y Steven Lavine (eds.), *Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display* (pp. 191-204). Smithsonian Books

Archivos consultados

United States National Museum Memorandum, Smithsonian Institution

1891	Abril 28
1892	Febrero 11

USNM Registro

1891	Número de registro 23661
1892	Número de registro 24547

Les Field

https://orcid.org/0000-0002-2537-4995
lesfield@unm.edu



Profesor titular en el Departamento de Antropología de la Universidad de Nuevo México, donde ha impartido docencia desde 1994. Obtuvo su doctorado en la Universidad de Duke en 1987. Su investigación de tesis, financiada por la Fundación Nacional de Ciencias, se centró en dos grupos de artesanos nicaragüenses cuyas vidas y aspiraciones cotidianas se habían visto transformadas por el proceso social revolucionario. Su primer libro, *"The grimace of Macho Ratón: artisans, identity and nation in late twentieth century western Nicaragua"* (Duke University Press, 1999), se basó en su trabajo en ese país durante las décadas de 1980 y 1990. De 1989 a 1991 realizó una investigación posdoctoral con agricultores indígenas en Colombia y Ecuador financiada por la Fundación Rockefeller. Tras su regreso de Sudamérica comenzó a trabajar con tribus indígenas estadounidenses no reconocidas en California que han estado luchando por obtener el reconocimiento federal. Esa investigación, financiada por el National Endowment for the Humanities y la Fundación Wenner-Gren, dio como resultado la publicación de *"Abalone tales: collaborative explorations of California Indian sovereignty and identity"* (Duke University Press, 2008). Su investigación más reciente en Colombia, centrada en artefactos de oro precolombino, arqueología, excavaciones ilícitas, comunidades indígenas y museos, fue financiada por una beca Fulbright y la Fundación Wenner-Gren. Esta investigación dio lugar al volumen *Challenging the dichotomy: the licit and the illicit in archaeological and heritage discourses* con Cristobal Gnecco y Joe Watkins (University of Arizona Press, 2016). El proyecto de libro actual se centra en las relaciones humanas y las comunidades que se entienden de diversas maneras como utopías, distopías, antiutopías y futurismos indígenas. Los capítulos de autoría conjunta ofrecen escenarios específicos en tiempo y espacio reales en Nicaragua, Colombia, la California nativa y lugares históricos judíos donde este tipo de relaciones se han desarrollado, elucidado, transformado, rechazado, descartado e ignorado.

CC BY NC SA

RUINAS URBANAS COMO ARCHIVOS DE VIOLENCIAS. INFRAESTRUCTURA, DESAGÜE Y VIOLENCIAS TERRITORIALES EN EL VALLE DE MÉXICO

ARIANA MENDOZA-FRAGOSO
Instituto de Investigaciones Sociales
Universidad Nacional Autónoma de México (IIS UNAM)
México

Aceptado para publicación el 18 de octubre de 2025

Resumen

Este artículo propone una lectura crítica de las ruinas urbanas como archivos materiales de violencias territoriales persistentes. A partir de una etnografía situada en colonias colindantes al Gran Canal de Desagüe en el municipio de Ecatepec de Morelos, al norte del Valle de México, y de una revisión documental de infraestructuras hidráulicas novohispanas y modernas se analiza cómo estas ruinas —no monumentalizadas— permiten rastrear procesos históricos de despojo, desplazamiento y precarización socioambiental. El texto se centra en el caso de "El Dique", un nodo urbano donde confluyen restos de compuertas, canales y albarradones con nuevas autopistas elevadas y otras infraestructuras más recientes. A través del recorrido con Irene Barrera, una líder comunitaria que resistió el desalojo de su vivienda, se despliega una mirada situada sobre el paisaje urbano como archivo de violencias. La investigación cuestiona el lenguaje patrimonial estatal, que tiende a monumentalizar el pasado y omitir las violencias que lo produjeron, y propone, en cambio, pensar las ruinas como huellas activas que condensan temporalidades superpuestas y disputas por la memoria. Metodológicamente el artículo articula observación participante, entrevistas y revisión historiográfica de obras como el Gran Canal de Desagüe, el albarradón de San Cristóbal y la Casa del Real Desagüe. Teóricamente dialoga con los estudios críticos del patrimonio, la antropología de la infraestructura y los estudios poscoloniales de la ruina (Stoler, Gordillo, Gnecco, Huyssen, Rufer) para proponer una lectura disidente de la urbanización periférica. El argumento central sostiene que

estas ruinas no son vestigios pasivos ni objetos nostálgicos, sino ensamblajes materiales que permiten leer el presente como un tiempo abierto, conflictivo y en disputa. Así, el artículo contribuye a los estudios críticos del patrimonio y la ruina desde contextos urbanos marginales del sur global al mostrar cómo las ruinas del desagüe revelan las violencias que, paradójicamente, sostienen la promesa de modernidad.

Palabras clave: infraestructura hidráulica, desagüe del Valle de México, ruinas urbanas, archivo, violencias.

URBAN RUINS AS ARCHIVES OF VIOLENCE. INFRASTRUCTURE, DRAINAGE, AND TERRITORIAL VIOLENCE IN THE VALLEY OF MEXICO

Abstract

This paper proposes a critical reading of urban ruins as material archives of persistent territorial violence. Based on an ethnography conducted in neighborhoods adjacent to the Gran Canal de Desagüe (Great Drainage Canal) in the municipality of Ecatepec de Morelos, north of the Valley of Mexico, and a documentary review of colonial and modern hydraulic infrastructure, it analyzes how these ruins —not monumentalized— allow us to trace historical processes of dispossession, displacement, and socio-environmental precarity. The text focuses on the case of "El Dique" (The Dike), an urban node where remnants of locks, canals, and causeways converge with new elevated highways and other more recent infrastructure. Through a journey with Irene Barrera, a community leader who resisted eviction from her home, a situated perspective unfolds on the urban landscape as an archive of violence. This research challenges the state's heritage language, which tends to monumentalize the past and omit the violence that produced it. Instead, it proposes considering ruins as active traces that condense overlapping temporalities and disputes over memory. Methodologically it combines participant observation, interviews, and a historiographical review of works such as the Gran Canal de Desagüe (Great Drainage Canal), the albarradón de San Cristóbal (San Cristóbal Causeway), and the Casa del Real Desagüe (Royal Drainage House). Theoretically it engages with critical heritage studies, the anthropology of infrastructure, and postcolonial studies of ruins (Stoler, Gordillo, Gnecco, Huyssen, Rufer) to propose a dissident reading of peripheral urbanization. The central argument maintains that these ruins are not passive vestiges or nostalgic objects, but rather material assemblages that allow us to interpret the present as an open, conflictive, and contested time. Thus, it contributes to critical studies of heritage and ruins from marginalized urban contexts in the Global South, showing how the ruins of the drainage system reveal the violence that paradoxically underpins the promise of

modernity.

Keywords: hydraulic infrastructure, Mexico City drainage system, urban ruins, archive, violence

---

RUÍNAS URBANAS COMO ARQUIVOS DE VIOLÊNCIA. INFRAESTRUTURA, DRENAGEM E VIOLÊNCIA TERRITORIAL NO VALE DO MÉXICO

Resumo

Este artigo propõe uma leitura crítica das ruínas urbanas como arquivos materiais de violência territorial persistente. Baseado em uma etnografia realizada em bairros adjacentes ao Gran Canal de Desagüe (Grande Canal de Drenagem) no município de Ecatepec de Morelos, ao norte do Vale do México, e em uma revisão documental da infraestrutura hidráulica colonial e moderna, analisa como essas ruínas —não monumentalizadas— permitem rastrear processos históricos de desapropriação, deslocamento e precariedade socioambiental. O texto se concentra no caso de "El Dique" (O Dique), um nó urbano onde remanescentes de comportas, canais e diques convergem com novas rodovias elevadas e outras infraestruturas mais recentes. Através duma jornada com a Irene Barrera, uma líder comunitária que resistiu ao despejo de sua casa, desdobra-se uma perspectiva situada sobre a paisagem urbana como um arquivo de violência. Esta pesquisa desafia a linguagem patrimonial do Estado que tende a monumentalizar o passado e omitir a violência que o produziu. Em vez disso, propõe-se considerar as ruínas como vestígios ativos que condensam temporalidades sobrepostas e disputas sobre a memória. Metodologicamente combina observação participante, entrevistas e uma revisão historiográfica de obras como o Gran Canal de Desagüe (Grande Canal de Drenagem), o albarradón de San Cristóbal (Calçada de San Cristóbal) e a Casa del Real Desagüe (Casa do Real Canal de Drenagem). Teoricamente dialoga com os estudos críticos do patrimônio, a antropologia da infraestrutura e os estudos pós-coloniais de ruínas (Stoler, Gordillo, Gnecco, Huyssen, Rufer) para propor uma leitura dissidente da urbanização periférica. O argumento central sustenta que essas ruínas não são vestígios passivos ou objetos nostálgicos, mas sim conjuntos materiais que nos permitem interpretar o presente como um tempo aberto, conflituoso e contestado. Assim, contribui para os estudos críticos do patrimônio e das ruínas em contextos urbanos marginalizados no Sul Global, mostrando como as ruínas do sistema de drenagem revelam a violência que, paradoxalmente, sustenta a promessa da modernidade.

Palavras-chave: infraestrutura hidráulica, sistema de drenagem da Cidade do México, ruínas urbanas, arquivo, violência

Introducción

Luego de meses de movilización el 23 de diciembre de 2020, elementos de la policía del Estado de México desalojaron violentamente a la última familia que aún habitaba el predio conocido como "El Dique", en Ecatepec de Morelos, municipio ubicado al norte de la Zona Metropolitana del Valle de México. Esta familia había resistido el acoso y la criminalización por parte de la empresa constructora que, desde 2018, presionaba para desplazar sus viviendas y concluir la edificación de la Autopista Urbana Siervo de la Nación, una vía rápida elevada y de cuota que conecta el norte de la Ciudad de México con el nuevo Aeropuerto Internacional Felipe Ángeles, inaugurado en 2022, mismo año en que también se inauguró la autopista.

El Dique recibe su nombre por haber sido históricamente un punto estratégico de contención y regulación de flujos de agua, al menos desde la época novohispana, cuando varios lagos se traslapaban y desbordaban durante la temporada de lluvias. Hoy sigue siendo un lugar clave, pero en la distribución de flujos viales que se anudan en este punto y que han disciplinado a gran parte de la población que, cuando no ha sido desplazada, permanece viviendo a ras de suelo, bajo la sombra de las nuevas infraestructuras viales que les pasan por encima.

Como parte de sus movilizaciones entre 2018 y 2020, las familias afectadas por el desalojo de El Dique y activistas aliados/as exigieron a las autoridades ambientales sancionar a la empresa constructora por la tala de cientos de árboles antiguos ubicados en un predio contiguo al asentamiento, nombrado por los vecinos como el "Bosque de El Dique". Además, junto a promotores/as culturales locales, historiadores/as y cronistas del municipio, solicitaron la intervención del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), argumentando que la obra violaba la Ley Federal de Monumentos Históricos al poner en riesgo diversos sitios y edificaciones históricas.

Una mañana de marzo de 2024 conocí a Irene Barrera, una de las líderes de las movilizaciones y miembro de la familia que resistió hasta el último momento el desalojo. Lo que inicialmente imaginé como una entrevista en algún restaurante de la plaza comercial contigua a la estación del Mexibús donde convenimos encontrarnos, se convirtió en un recorrido por "lo que queda de El Dique": una invitación que me hizo para mostrarme explícitamente cómo "Aquí había. ¡Hay todavía! —corrigió— mucho patrimonio, muchas ruinas de gran valor histórico, algo que a nuestro gobierno no le interesó, así como nosotros tampoco le importamos" (Irene Barrera, comunicación personal, 28 de marzo de 2024). Irene me condujo por un recorrido entre compuertas, canales, puentes, estaciones de tren y otros restos de infraestructuras, principalmente asociadas a construcciones hidráulicas novohispanas y decimonónicas que, aunque distintas en tecnología, técnica y estética, compartían el objetivo de regular, separar o (re)conducir las aguas de los lagos del norte de la cuenca de México que aquí confluían, para evitar las inundaciones que asediaban a la capital.

El interés de Irene en mostrarme estos sitios con "gran valor histórico" —a los que a veces aludía como patrimonio— responde también al impulso de diversas personas que trabajan localmente en la investigación y promoción cultural del municipio. Estas personas difunden en redes sociales y grupos de estudio investigaciones y datos sobre los sitios que Irene me mostró, y que ella retoma como referencia al compartir la historia de esas ruinas.

Algunos de estos/as promotores/as culturales del municipio se sumaron en su momento a la resistencia contra el desalojo de El Dique, de ahí que uno de los argumentos frente a la construcción de la autopista girara en torno a la defensa del patrimonio. Pero más allá de esa coyuntura estos/as actores/actrices mantienen un interés sostenido en destacar el valor patrimonial de este territorio. Una labor que puede entenderse como un esfuerzo por desmantelar el imaginario construido en torno a Ecatepec como un lugar marginal, sin más que ofrecer —incluso como objeto de estudio— que violencia.

Esto me ha quedado claro en el marco de mi investigación sobre violencias entrelazadas en este municipio. En los acercamientos que he tenido con estos/as promotores/as culturales se me ha cuestionado —incluso apelando a un supuesto "deber" que "como nativa del municipio" debo asumir— el riesgo de seguir reproduciendo el estigma de Ecatepec como un lugar violento. Incluso se me ha sugerido que, como antropóloga, me convendría más enfocarme en otros temas que ayuden a reivindicar la imagen del territorio: fiestas, costumbres, historias locales de "nuestrxs pueblos originarios" o los contados sitios arqueológicos que se encuentran en la Sierra de Guadalupe. Son temas en los que la mayoría de estos grupos trabaja con el objetivo explícito de fortalecer la identidad y el sentido de pertenencia comunitaria frente a los procesos de violencia que han precarizado la vida de la población en las últimas décadas.

No obstante, contra lo que podría parecer, leer el patrimonio desde sus ruinas no implica eludir la violencia, sino abrir una vía crítica para rastrear sus huellas materiales, sedimentadas en el paisaje urbano. Esa fue la invitación de Irene, quien, más que llevarme por un *tour* de ruinas patrimoniales celebradas por el Estado, me condujo a leer en el paisaje de "lo que queda" las huellas del paso de múltiples procesos de despojo y destrucción.

En este texto me aventuro a hacer una lectura de las violencias a partir de las ruinas, poniendo bajo cuestión la noción de patrimonio. A contracorriente de lo que los/as promotores/as culturales del municipio sostienen considero que pensar el territorio ecatepense en clave patrimonial, más que ser una evasión de temas espinosos, instala una serie de preguntas relevantes para pensar las sutiles relaciones entre memoria, ruina y violencia. Nos permite transitar de la idea de este territorio como un lugar intrínsecamente violento a la de un territorio históricamente producido por múltiples procesos de violencia, no solo social sino también ambiental.

Así, más que reconstruir la historia social de estas infraestructuras en el momento de su construcción o explicar cómo devinieron en ruina me interesa pensar su persistencia, su capacidad de seguir produciendo afectos y afectaciones. Pero, sobre todo, exploro su potencia para generar formas disidentes de mirar este territorio. A partir de la etnografía que realizo desde finales de 2023 en colonias colindantes al Gran Canal de Desagüe en Ecatepec, y de una revisión documental centrada en algunas infraestructuras hidráulicas y urbanas ubicadas en un nodo clave del proceso de urbanización del norte del Valle de México, el objetivo de este artículo es ofrecer una lectura crítica de este paisaje de ruinas urbanas como indicios materiales de las violencias intermitentes que allí se han sedimentado y que configuran una temporalidad abierta. Esto permite pensar la producción de violencias territoriales, la ambivalencia de la infraestructura y la disputa por la memoria en los márgenes urbanos.

Desde esta perspectiva el argumento que sostengo es que las ruinas de Ecatepec configuran un ensamblaje de infraestructuras coloniales y modernas que se sedimentan en el paisaje urbano y configuran violencias territoriales persistentes. Es decir, permiten leer el presente como un tiempo superpuesto, conflictivo y en disputa, pero también permiten especular sobre el futuro. Estas ruinas no son índices de cierre ni de épica posible. En ellas las promesas de progreso y modernidad de su época de construcción se entrelazan con el despojo, la contaminación, el abandono y el desplazamiento. No obstante, las inundaciones continúan, también los hundimientos del suelo y la escasez de agua; la ingeniería sigue ideando soluciones para mantener la ciudad seca y construir más puentes viales, mientras se acumulan nuevas ruinas.

En este sentido el artículo se inscribe en los estudios críticos del patrimonio desde la perspectiva de la temporalidad de las infraestructuras y la producción de ruinas del progreso. Esta mirilla permite leer la materialidad de los entornos urbanos y la forma en que producen y entrelazan múltiples violencias. A su vez, permite explorar las formas ambivalentes y controvertidas que adquieren los procesos patrimoniales en contextos urbanos marcados por la precariedad —socioambiental y política— y por la búsqueda de pertenencia, cohesión social y reparación de traumas colectivos. Pensar con y desde las ruinas es, aquí, un gesto disidente: una forma de leer la urbanización periférica no como un proyecto acabado, sino como un campo de tensiones, afectos y violencias que se sedimentan y se reactivan. Una forma de desmantelar la narrativa lineal del progreso y de especular, desde las ruinas, sobre lo que podría venir.

¿De qué ruinas hablamos?

Durante nuestro recorrido me sorprendió que Irene nombrara estos sitios como ruinas. Lo hizo usando los marcadores discursivos de lo que Rufer (2023) identifica como la "pedagogía nacional", fundada en nociones conservacionistas y patrimonialistas de la ruina.

Como ha señalado Elizabeth Ferry (2002) el Estado mexicano se reproduce a través de la preservación y administración de sustancias y artefactos reclamados como patrimonio nacional —como el petróleo, los minerales o los monumentos antiguos—, al tiempo que genera colectividades paralelas que, aunque a veces compiten con él, dependen del lenguaje patrimonial para legitimar su lugar en la nación. Los/as emprendedores/as del patrimonio ecatepense que he mencionado, incluida Irene, forman parte de esas colectividades: para ellas el lenguaje patrimonial es clave tanto para sostener un sentido de identidad colectiva como para reclamar al Estado por el despojo y el abandono.

Sin embargo, las ruinas urbanas de las que hablo aquí no son ruinas de vitrina. No provocan nostalgia por el pasado —o no para todas las personas—. Durante el recorrido con Irene no solo visitamos "lo que queda" de antiguas construcciones porfirianas; también caminamos bajo la "nueva" autopista que desplazó su hogar, entre montículos de sedimentos salinos dejados por la antigua empresa paraestatal que explotaba el suelo del lago de Texcoco para producir sosa cáustica. Esquivamos automóviles que transitan velozmente por avenidas que ignoran a los peatones, y atravesamos con dificultad la maraña de puentes, canales y entronques viales en que se ha convertido El Dique en los últimos años. En ese gesto Irene formuló una provocación implícita: "Aquí no hay pirámides, pero sí hay otras ruinas". Desde esta perspectiva introduce una incomodidad en el lenguaje de gubernamentalidad de la ruina patrimonial: ¿por qué estas no son —o aún no son— ruinas del Estado? ¿Será porque se trata de infraestructuras hidráulicas ordinarias, destinadas a transportar lo que se quiere desechar? ¿O porque son ruinas invisibilizadas por el paso del tiempo y ensombrecidas por la infraestructura moderna? Este señalamiento también abre otra fisura: ¿por qué, si tenemos tantas ruinas, nos marginan, nos arrinconan, nos pasan por encima? Parafraseando a Rufer (2023) el llamado de Irene fue más que una invitación a un recorrido: fue un gesto para leer de otro modo lo que ya está dado, lo que obviamos, no solo en términos espaciales, sino también temporales. El tono de su invitación —a pensar con y desde las ruinas, a rastrear entre las infraestructuras urbanas y hurgar en lo que queda de otras temporalidades y emprendimientos materiales— activó en mí una mirada distinta sobre este paisaje urbano al que ya me había habituado. La pedagogía nacional con la que Irene juega al nombrar y comparar estas ruinas con el patrimonio de la nación refracta las violencias del Estado —colonial, nacional, neoliberal—.

Esta propuesta teórico-metodológica se inscribe en una línea crítica que concibe las ruinas como efectos materiales de la "producción de la destrucción" (Stoler, 2008); no como residuos pasivos, sino como formas activas de violencia que continúan operando en el presente. En diálogo con Gastón Gordillo (2015) pienso estas infraestructuras abandonadas como restos del progreso, ensamblajes que revelan la negatividad del desarrollo capitalista y estatal. Esta lectura retoma a Theodor Adorno (1973), quien entiende la ruina como una expresión espacial de la negatividad; no solo lo que fue, sino lo que sigue operando como fractura.

Pero la comprensión de la ruina que propongo aquí no se limita a su persistencia material. El reclamo de Irene —"¡Aquí hay muchas ruinas!"— está vinculado con la experiencia de la ruina que, como señala Alejandro Haber (2023), es siempre una "experiencia de la simultaneidad de tiempos", una negación material, corporal y vivencial de la linealidad vectorial del tiempo. Las ruinas no remiten, únicamente, al pasado ni se agotan en la nostalgia por lo que ya no es. Están situadas, como propone Cristóbal Gnecco (2023), en un:

> umbral ontológico: no son el pasado, pero lo representan; no son el presente, pero están en él. Su valor radica precisamente en esa liminaridad, que no es solo conceptual: son materialidades indudables, pero su potencia está en lo que evocan, en lo que dicen haber sido, en lo que ocultan y en lo que anuncian. "Las ruinas callan justo aquello que las volvió ruinas". (Gnecco, 2023, p. 478)

Esa mezcla de tiempos —esa simultaneidad inquietante— es también lo que les confiere una potencia política. Como sugiere Andreas Huyssen (2023), las ruinas pueden ser leídas como alegorías que cuestionan e, incluso, cancelan la utopía moderna de libertad y progreso. En su deterioro nos recuerdan que esas utopías pueden ser frágiles y violentas. Las ruinas testifican la gloria y los logros técnicos de los tiempos coloniales y modernos, pero también exhiben su cara oscura: muestran, al tiempo que ocultan, el poder destructor del que son víctimas.

En suma, este artículo no entiende las ruinas como vestigios pasivos ni como objetos nostálgicos del pasado monumental, sino como huellas materiales vibrantes de violencias territoriales de largo aliento. A diferencia del patrimonio, que tiende a estabilizar el sentido y a monumentalizar el tiempo, la ruina —en su ambivalencia y apertura— permite leer lo que el lenguaje patrimonial neutraliza: las fracturas, los residuos, las violencias que persisten.

El desagüe detrás de las ruinas épicas

El Centro Comunitario Ecatepec Casa de Morelos es un punto de referencia —y para algunos, incluso, un símbolo identitario— para los habitantes de Ecatepec de Morelos, municipio que comparte con este lugar la alusión al apellido del héroe insurgente José María Morelos y Pavón, fusilado en esta casona en 1815. Monumento histórico nacional resguardado por el INAH, suele ser valorado como "lo único de cultura y de historia que hay aquí en el municipio", como me comentó orgulloso uno de sus vigilantes. No obstante, este conjuro patrimonial que exalta el heroísmo, el patriotismo y la historia nacional suele velar una historia más añeja, compleja y abyecta: la del desagüe de la cuenca. Mientras la narrativa del héroe ha sido aprovechada por gobiernos municipales, promotores culturales e, incluso, por la población para destacar las riquezas arquitectónicas de un territorio ávido por desmontar el imaginario de violencia y marginación otra historia —

menos atractiva, pero igualmente constitutiva— permanece oculta: la de aguas negras y desechos, de tubos y zanjas, de explotación humana y ambiental.

La Casa de Morelos, antes conocida como Casa del Real Desagüe de San Cristóbal, fue construida en 1765 para albergar a virreyes y al personal técnico encargado de inspeccionar y reparar las obras hidráulicas que protegían a la Ciudad de México de las inundaciones. Como ha documentado Rubén Santiago (2002) esta casa fue clave en la planificación urbana novohispana y su historia está íntimamente ligada al sistema de drenaje que transformó, radicalmente, la ecología del Valle de México, dominado por lagos y pantanos, entre ellos el de Texcoco —el de mayor extensión y profundidad— donde se fundó Tenochtitlán en 1325. La capital colonial, erigida en el mismo sitio, enfrentó frecuentes inundaciones tras la destrucción del sistema hidráulico prehispánico durante la conquista[1]. A partir del siglo XVI, los colonos españoles restauraron o idearon nuevas infraestructuras —basadas en técnicas y trabajo indígena— para proteger la ciudad. Aquí se engarza la historia de la Casa de Morelos con la historia ambiental de esta urbe, pero también con otra ruina menos espectacular: el albarradón de San Cristóbal Ecatepec, una de las construcciones más importantes entre los diques coloniales, creada para detener las inundaciones que asolaban la capital.

Tras las trágicas inundaciones de 1604, el virrey Marqués de Montesclaros encargó a los franciscanos la reparación de calzadas prehispánicas y la edificación del albarradón de San Cristóbal[2], un dique-calzada con un muro de entre cuatro y seis metros de altura que fue construido en material de piedras de *tezontle* pegadas con argamasa de cal y arena en un sorprendente período de cuatro meses; esa rapidez, según Alain Musset (2002) a partir de datos de Torquemada, se debió a que el virrey hizo abuso de la mano de obra indígena. El albarradón regulaba las aguas del norte de la cuenca, evitando que el río Cuautitlán alimentara la laguna de Zumpango; el río desembocaba en Xaltocan y San Cristóbal y, finalmente, en Texcoco y la laguna de México. Esta conexión provocaba desbordamientos e inundaciones en la capital. Para aliviar la presión se construyeron compuertas a lo largo de sus 4.5 kilómetros que se abrían progresivamente hasta llegar a una gran compuerta tripartita. Torquemada la definió como una "obra de romanos" por su monumentalidad y por la participación de más de veinte mil indígenas en condiciones de trabajo esclavo: "La de San Christoval fue mucho maior y más prolija obra y a los que la

1 Véase el trabajo de Rojas *et al*. (1974) que documenta cómo los grupos prehispánicos del valle de México desarrollaron sofisticadas infraestructuras hidráulicas —como calzadas y diques— para controlar el flujo de aguas, evitar inundaciones y separar las aguas salinas del lago de Texcoco de las dulces de Chalco y Xochimilco. Destaca el albarradón de Nezahualcóyotl (1449), diseñado para contener las aguas del Texcoco y prevenir desbordamientos.

2 Hay una discusión abierta en torno al origen de la construcción del albarradón. El historiador Rubén Santiago (2002) argumenta que no hay garantías de que este dique sea de origen prehispánico, pero es posible suponer que existió como un importante camino. No obstante, desde un enfoque arqueológico autores como García (2018) argumentan que no hay evidencias concretas, ni en los materiales ni en las técnicas usadas en su construcción, que indiquen su existencia precolonial.

miran, no creen poderse hacer con poder humano por parecer imposible [...] Finalmente, después de acabadas entrambas cobraron nombre de obras romanas" (Torquemada, 1969, p. 728).

A pesar de su escala y rapidez el albarradón fue, desde su origen, una solución insuficiente. Ya entonces expertos del ramo hidráulico advertían que los diques no bastaban para contener las aguas de una cuenca cerrada en la que los cuerpos lacustres del norte —Zumpango, Xaltocan, San Cristóbal, Texcoco— se desbordaban unos sobre otros. La obra, celebrada por su épica técnica, parecía destinada a convertirse en ruina, no por el paso del tiempo, sino por la persistencia del agua y la imposibilidad de controlarla. Esa conciencia de límite impulsó una nueva escala de intervención: el proyecto de un desagüe general y perpetuo que expulsara las aguas fuera del valle. En ese contexto se inscribe la construcción de la Casa del Real Desagüe como parte de la infraestructura administrativa y simbólica de esa empresa colonial de desecación.

La Casa del Real Desagüe fue construida como sede para el personal encargado de inspeccionar y reparar las obras hidráulicas (Santiago, 2002). Su historia está ligada al proyecto iniciado en el siglo XVI, cuando el virrey Montesclaros propuso un "desagüe general y perpetuo", retomando ideas de Gudiel y Arciniega frente a las inundaciones de 1555 y 1580 (Gurría, 1978). En 1607, tras una nueva inundación, el virrey Luis de Velasco impulsó el proyecto de Enrico Martínez que buscaba desviar las aguas hacia la cuenca de Tula (Miranda, 2019). Aunque el canal de Huehuetoca se concluyó en 1608 su falla en 1620 y la gran inundación de 1629 llevaron a convertir el sistema en un canal a cielo abierto (Candiani, 2012, 2014). Durante los siglos XVII y XVIII se excavaron canales que conectaban los lagos del norte con Nochistongo, prolongando las obras hasta 1789. En ese contexto la Casa del Real Desagüe se consolidó como punto estratégico para la planificación hidráulica novohispana (Santiago, 2002).

Aunque se intentó extender el desagüe hacia la ciudad en 1796, la guerra de Independencia interrumpió el proyecto (Candiani, 2012). La misión colonial de drenar el valle solo se "concluyó" dos siglos después con la construcción del Gran Canal de Desagüe, otra infraestructura que ha devenido en ruina y de la que hablaré más adelante. Así, la Casa del Real Desagüe forma parte de un ensamblaje de infraestructuras-ruinas que configuran el paisaje del desagüe. Su historia, sin embargo, ha sido desplazada por la narrativa heroica que la vincula con el fusilamiento de Morelos, dejando en sombra su papel en la transformación violenta del paisaje hídrico del norte de la cuenca, donde se sedimentan violencias territoriales y ecológicas que aún persisten.

Restos del albarradón y de sus compuertas aún pueden apreciarse al recorrer la Línea 3 del Mexibús, cuyo carril exclusivo corre paralelo a los escombros de esta antigua calzada-dique. La construcción de varias estaciones provocó la destrucción de algunos de sus segmentos. No obstante, para quienes viajan apretujados/as y atentos/as a posibles asaltos no es más que una vieja barda de *tezontle* que se cae a pedazos, conocida popularmente como "la muralla" en los tramos donde aún se distingue su altura.

La edificación que los/as arqueólogos/as han denominado "gran compuerta tripartita" debe buscarse, sin señalización alguna, en el patio trasero de la Casa de Morelos. Se encuentra a espaldas de una urbanización popular donde poco se conoce sobre la historia de esta ruina, que los/as vecinos/as llaman "el altar", atribuyéndole una función evangélica más que hidráulica. Frente a ella el Circuito Exterior Mexiquense —cinturón vial de cuota— pasa veloz, ignorando su presencia. En ese predio, donde se tira basura y se teme al asalto, se yerguen olvidadas las compuertas de una infraestructura que fue celebrada como obra románica en su tiempo. Algunas han sido habitadas por personas en situación de calle, como ocurre con las que se encuentran sobre la antigua carretera a Pachuca. Las compuertas se diseminan, se pierden, se mezclan con otras formas de precariedad.

La épica hidráulica que rodeó al albarradón —su rapidez de construcción, su escala monumental, su carácter técnico— no le ha alcanzado para ser reconocido hoy como ruina digna de memoria. A diferencia de la Casa de Morelos, patrimonializada como sitio histórico por su vínculo con el héroe insurgente, la historia del desagüe asociada a esta edificación ha sido relegada a una condición abyecta. Lo mismo ocurre con el albarradón. Aunque algunos/as arqueólogos/as y promotores/as culturales comunitarios/as lo han defendido frente a su destrucción —por ejemplo, durante la ampliación de la carretera México-Pachuca y la construcción del Mexibús— su reconocimiento se ha centrado más en su valor arquitectónico ("obra de romanos") o en su antigüedad que en el entramado histórico y territorial que lo sostiene.

Esta abstracción patrimonial, que celebra la ruina por su monumentalidad o por su edad, desactiva su potencia crítica. Se omite que el albarradón fue parte de un violento proceso de transformación de la cuenca, una operación colonial de desecación que reconfiguró los cuerpos de agua del norte del Valle de México. En este punto del municipio se encontraban la laguna de San Cristóbal, la laguna de *Xaltocan* y el lago de *Texcoco* conectados por flujos que se desbordaban unos sobre otros. Las ruinas arquitectónicas del desagüe —el albarradón, la Casa del Real Desagüe— se sobreponen a las ruinas de esos cuerpos de agua que hicieron posible y fueron resultado de la ingeniería hidráulica colonial. Estas ruinas, lejos de ser vestigios pasivos, permiten leer el presente como un tiempo superpuesto, conflictivo y en disputa. Son huellas activas de un proceso de despojo hídrico y territorial que continúa. Su invisibilización patrimonial no es casual. Responde a una lógica que celebra al héroe y a la monumentalidad, pero que omite las violencias que hicieron posibles esas ruinas. En este cruce de aguas y de ruinas se sedimenta una historia que aún interpela.

La zanja del progreso: las ruinas poco atractivas de la modernidad decimonónica

Es usual que cuando alguien visita la Casa de Morelos actualmente, ya sea para conocer el museo o asistir a un taller o evento cultural, termine fastidiada/o por el hediondo olor a

drenaje que impregna el ambiente, sobre todo al medio día o en época de calor. Lo mismo sucede con los mosquitos que acechan con su picadura, sobre todo en época de lluvias. Esto se debe a que a escasos 300 metros de la casona se encuentra el Gran Canal de Desagüe, una zanja de unos 60 metros de ancho y 20 de profundidad por la que corren, lentamente, flujos espesos de aguas negras. Desde el Puente de Fierro, otro edificio emblemático del municipio ubicado justo a un costado de la casona, puede verse —no sin vértigo— la mezcla de desechos orgánicos e inorgánicos que este canal transporta en la actualidad.

El Gran Canal, de cuarenta y ocho kilómetros de largo, representó una maravilla de la ingeniería cuando fue inaugurado (por adelantado a la conclusión de las obras) por el entonces presidente Porfirio Díaz en 1900. Como ha argumentado Manuel Perló (1999, p. 78) esta obra representó la encarnación material de la "modernidad" prometida por Díaz. Fue pomposamente celebrada por finalmente culminar la campaña iniciada por Enrico Martínez en el siglo XVII, quien lideró el primer intento para crear una salida artificial a la cuenca cerrada del Valle de México. Este proyecto amplió estos esfuerzos previos radicalmente.

El Gran Canal hizo parte de un proyecto mucho más amplio iniciado en 1886 y denominado "Desagüe general del valle", un sistema de canales y túneles no solo alimentado por los ríos y lagos que cruzaban su ruta, sino también por un nuevo y moderno sistema de alcantarillado para la capital, inaugurado en 1903, que recogía las aguas pluviales y las aguas residuales de la ciudad y las vertía en el inicio del Gran Canal, ubicado al oriente de la Ciudad de México, en la garita oriental de San Lázaro. Desde ahí continúa hacía el norte, pasando entre las faldas del lado oriente de la Sierra de Guadalupe y la orilla occidental del Lago de Texcoco. Poco antes del kilómetro 20, a la altura del paraje de El Dique, donde recibía antiguamente las aguas del lago de Texcoco, cambia de dirección hacia el noroeste. El Gran Canal atravesó de forma diagonal al lago de San Cristóbal, por lo que se intersecta con el antiguo albarradón de San Cristóbal. Más adelante también cruzó parte del lago de Xaltocan y otra del lago de Zumpango. Finalmente, desemboca al sur de la población de Zumpango, cambiando de dirección hacia el norte para llegar a su interconexión al principio del túnel de Tequixquiac, que conduce las aguas negras hacía Tula, Hidalgo. Por lo menos 20 kilómetros del Gran Canal cruzan (en gran parte de su trazo partiendo en dos) el territorio del actual municipio de Ecatepec.

En el paraje denominado "El Dique" se localizan los restos de otra infraestructura de ingeniería hidráulica que formó parte de las obras del desagüe del Valle de México: las Compuertas del Lago de Texcoco, inauguradas en 1906. Esta obra consistía en tres placas móviles que, al levantarse, formaban un orificio entre su borde inferior y que hacían la función de "gobernar las aguas del lago", es decir, reducían y conducían el caudal por intermedio de unas caídas (SCOP, 1910). Las aguas salobres de Texcoco eran conducidas hacia las compuertas para luego ser depositadas en el llamado Canal de Sales que las vertía en el Gran Canal del Desagüe, con el que entronca en su kilómetro 20. El cuarto de

máquinas de estas compuertas,[3] una pequeña edificación de tabique rojo estilo neoclásico, con ventanas y puertas decoradas con mármol blanco, es lo único que resalta de esta infraestructura en el actual paisaje de El Dique que, como ya mencioné, hoy día es un lugar que no solo conecta el flujo de aguas, sino también el caótico flujo vehicular de la zona, lo que lo ha convertido en solo un lugar de tránsito (Rivero, 2021a).

En el recorrido que realicé con Irene en 2024 nos costó trabajo cruzar la avenida Carlos Hak González que nos separaba de la edificación de las compuertas y su única vía de acceso. No hay cruces peatonales, ni puentes, ni semáforos y del otro lado esta obra se encuentra cercada por la autopista conocida como Circuito Exterior Mexiquense. Hoy día poca gente recorre a pie este lugar; todavía menos son las interesadas en esta ruina que, a inicios del siglo pasado, era un punto de referencia para políticos reconocidos, incluidos presidentes, que acudían a inspeccionar las obras del desagüe (Rivero, 2024)[4] y en donde, incluso, se realizaban paseos dominicales y excursiones escolares para mostrar los avances tecnológicos del gobierno porfiriano (Perló, 1999).

No obstante, el Gran Canal estuvo siempre en proceso de convertirse en ruina. Ya en 1925 el ingeniero Roberto Gayol vaticinó que el Gran Canal se estaba hundiendo junto con el resto de la ciudad debido a la sobreexplotación de agua del subsuelo. El problema era realmente alarmante; no sólo el hundimiento era generalizado, sino que era diferenciado en magnitud. La cuenca de Texcoco se alzaba con mucha prisa acechando regresar sus aguas a la capital mientras que el hundimiento del valle le quitaba al Gran Canal su pendiente y su capacidad, por lo que tuvo que intervenirse ampliándolo, adecuándole terraplenes e incorporándole estaciones de bombeo casi desde el mismo momento en que fue inaugurado. Además, la ciudad crecía continuamente sin que su sistema de drenaje lo hiciera en proporción. Fue así que en 1967 comenzó a construirse el Drenaje Profundo, una infraestructura bajo tierra que pudiera librarse de los efectos del hundimiento de los suelos; hoy en día es la principal infraestructura de desagüe de la ciudad (Chahim, 2021).

Para evacuar sus "desechos" la zona metropolitana de Ciudad de México requiere de un sistema de drenaje compuesto por túneles (drenaje profundo), canales y ríos convertidos en afluentes de aguas negras en el que el Gran Canal de Desagüe representa el 10% de su capacidad. El resto le corresponde al drenaje profundo (Conagua, 2015). Estas

3 En el interior del cuarto de máquinas, según la descripción de Angélica Rivero (2021), se observan tres mecanismos de manivelas, ejes y engranajes para abrir y cerrar las tres compuertas. Dos de estos mecanismos conservan una placa rectangular de hierro forjado que ostenta la información de las cinco compañías norteamericanas oriundas de Nueva York que las construyeron. En la parte inferior del cuarto de máquinas se ubican tres arcos y columnas de basalto negro y gris de las compuertas. Las paredes del canal de desfogue también están cubiertas con bloques de basalto negro y gris. En la parte inferior de la fachada noroeste tiene una placa de mármol de forma rectangular con un marco de granito con el siguiente texto: "S. C. y O. P. Comision Hidrografica. Compuertas del lago de Texcoco. Julio de 1906".

4 Está documentada la visita que realizó el presidente de la república Francisco I. Madero a estas compuertas en enero de 1912 para supervisar las obras del desagüe del Valle de México. Una vez arribados a la estación del tren El Canal Madero y sus acompañantes se dirigieron a las Compuertas del Lago de Texcoco, suceso del cual la Mediateca del INAH cuenta con fotos que dejan ver todavía el cuerpo de agua del lago de Texcoco que comenzaba a menguar por los efectos del desagüe. Después fueron conducidos a la Casa de los Virreyes o Casa de Morelos.

infraestructuras, a ras o por debajo del suelo, atraviesan la periferia nororiental del valle pues hacía allá se dirige la expulsión de estas aguas: a Tula, Hidalgo. El norte del valle continúa siendo "destino" y "paso" de los desechos de la ciudad, pero mientras el drenaje profundo transporta las aguas de la ciudad por debajo de nuestros pies el Gran Canal, a ras de suelo y a cielo abierto, es actualmente para Ecatepec la principal infraestructura de drenaje a la que no solo se conectan los drenajes domésticos, sino también industriales del municipio. Es una infraestructura construida hace casi 150 años para desaguar la ciudad que dejó de cumplir, eficientemente, con su función pocos años después, pero que, sin embargo, es ineludible en la cotidianidad del municipio ecatepense, pero no solo por su utilidad para el desalojo de los desechos, sino por los problemas que representa en la cotidianidad de las y los habitantes. El Gran Canal, siempre en proceso de descomposición, ha pasado, gradualmente, de ser una promesa de modernidad, de resguardo y seguridad ante las inundaciones para los/as gobernantes y planificadores/as de la ciudad a ser un elemento habitual de las familias que fueron asentándose en sus orillas en el proceso de urbanización popular del municipio durante las décadas de 1950 y 1960; también es un lugar de peligro y amenaza. De manera ambivalente el Gran Canal, además de desagüe, es uno de los principales vertederos de la basura municipal; también es la posibilidad de un espacio para la vivienda de muchas familias pobres que se han asentado en sus orillas.

En otros trabajos he dado cuenta de los heterogéneos relatos y experiencias de violencia, miedo e inseguridad que giran en torno a este canal (Mendoza-Fragoso, 2024). Actualmente es una infraestructura que coproduce desigualdades y violencias: fracturando, contaminando, marginando a la población y convirtiéndose en lo que la periodista Lydiette Carrión (2018) ha nombrado como una "fosa de agua" en la que las madres, sobre todo, buscan a sus hijos e hijas desaparecidas. Los/as colectivos/as *Uniendo Esperanzas y Red de Madres Buscando a sus Hijos* suelen realizar jornadas de búsqueda en puntos donde se sedimentan sus flujos, allí donde se convierten en lodos y montañas de basura entre los cuales rastrean indicios de cuerpos humanos.

El Gran Canal de Desagüe, con su trazo monumental y su promesa de progreso, encarna una modernidad decimonónica que buscó transformar el ecosistema lacustre del norte del valle, considerado entonces foco de enfermedades y atraso. Fue una obra que materializó el afán de sanear, ordenar y civilizar el paisaje, expulsando sus aguas hacia la periferia para garantizar el desarrollo de la capital y de la nación. Sin embargo, esta infraestructura, que alguna vez fue celebrada por su ingeniería y por su papel en la consolidación del Estado moderno, ha devenido en una ruina no reconocida, sin valor patrimonial ni estético. A excepción de sus compuertas neoclásicas en Texcoco y Zumpango lo que persiste del canal es una zanja abierta, abandonada, que transporta desechos, inseguridad y muerte. Su invisibilización no es casual; responde a una lógica que celebra la monumentalidad y el orden, pero que omite las violencias que hicieron posible esa transformación. En su forma actual el Gran Canal no solo sedimenta los residuos de la ciudad,

sino también las huellas de un proyecto de colonización de la naturaleza y del agua que sigue produciendo desigualdades y violencias en los territorios que atraviesa. Reconocer estas ruinas como parte de nuestra historia implica mirar más allá de la estética y preguntarnos por las formas materiales como la modernidad se inscribió en el paisaje y por las vidas que quedaron atrapadas en sus flujos.

Arquitecturas de cruce: (des)conexiones, memorias y ruinas desplazadas

A lo largo del trazado del Gran Canal la necesidad de reconectar lo que había sido separado se volvió urgente. El canal zanjó pueblos, ríos, caminos carreteros, vías férreas y senderos vecinales obligando a construir puentes para restablecer la movilidad entre sus orillas. Desde entonces la (des)conexión ha sido una constante en el paisaje hidráulico del norte del valle (Connolly, 1997; Rivero, 2020).

Uno de los caminos afectados fue la ruta México–Pachuca que en el siglo XVIII motivó la edificación de la Casa del Real Desagüe por su ubicación estratégica. A finales del siglo XIX el trazo del Gran Canal interrumpió esta vía y en 1895 se construyó un puente de hierro en el kilómetro 22 para restituirla. Con estructura de acero fundido en Inglaterra —de un solo claro de 33 metros de largo por 6 de ancho— este puente, conocido como Puente de San Cristóbal, resistía el paso de vehículos y se distinguía por su ingeniería (Connolly, 1997).

En la década de 1940, la SCOP reconstruyó el puente, colocó dos estructuras gemelas y lo renombró como Puente Ingeniero Ernesto Uriegas en honor al titular de la Dirección Nacional de Obras. En ese momento el crecimiento económico del país se materializaba en la expansión de infraestructuras urbanas y la ingeniería era símbolo de modernidad. Sin embargo, tras el acelerado proceso de urbanización en la segunda mitad del siglo XX el puente dejó de ser suficiente. En la década de 1960 se construyó otro más ancho y resistente que en 2000 fue convertido en el Centro Cultural Puente del Arte (Rivero, 2020). Cerró sus puertas en 2016 y hoy permanece obsoleto, olvidado. Este devenir —de infraestructura estratégica a centro cultural y luego a ruina— ilustra cómo los dispositivos arquitectónicos que alguna vez encarnaron el ideal modernizador han sido desplazados por nuevas formas de movilidad y consumo urbano, perdiendo su función y su sentido patrimonial. Lo mismo ocurre con otros puentes ferroviarios de la misma época, construidos para el Ferrocarril Mexicano (dinamitado por el ejército zapatista en 1925) y el Ferrocarril Hidalgo y Nordeste (Rivero, 2021a). Ambos fueron reconstruidos y luego abandonados, ubicados sobre el Gran Canal entre el paraje El Dique y la avenida Carlos Hank González, cerca de las Compuertas del Lago de Texcoco.

Cronistas/as y estudiosos/as locales que me han guiado por estos sitios insisten en su restauración. Consideran que estos puentes —y la estación de tren cercana, hoy ocupada por personas en situación de calle, muchas de ellas migrantes— son monumentos históricos de valor cultural inconmensurable. Son los únicos puentes ferroviarios que

sobreviven del sistema de desagüe del siglo XIX. Sin embargo, su valor simbólico no ha sido reconocido institucionalmente. A pesar del trabajo de difusión de colectivos/as locales no hay eco entre autoridades ni entre la mayoría de los/as pobladores/as, quienes perciben estos espacios como peligrosos y los evitan. Este contraste revela una lógica patrimonial selectiva que celebra ciertas infraestructuras por su capacidad de evocar modernidad —como el Puente de Fierro, que recibe visitas esporádicas de familias ecatepenses o turistas atraídos por su imagen monumental en internet— mientras otras, como los puentes ferroviarios y el canal, son relegadas por su materialidad incómoda, por su asociación con desechos, migración, abandono y violencia. Estas arquitecturas del cruce no solo conectan lo que el canal fragmentó; también condensan las tensiones entre memoria, olvido y aspiración patrimonial en un territorio marcado por las huellas de una modernidad que prometió progreso, pero dejó fracturas abiertas. Este puente, ubicado a escasos metros de la Casa de Morelos, ha sido promovido en campañas turísticas como símbolo patrimonial del municipio. Su estructura metálica, asociada al rumor de haber sido diseñada por el arquitecto de la Torre *Eiffel*, ha sido utilizada para vincular el territorio con una estética aspiracional del norte global. En contraste, el Gran Canal —la infraestructura que hizo posible la urbanización y el progreso al norte del valle— ha quedado relegado. La espectacularidad del puente eclipsa la zanja que lo motivó: una infraestructura construida por dagas inglesas y por la empresa *Pearson & Son* que transformó el ecosistema de humedales, considerados entonces focos de enfermedad y atraso.

Los puentes, como dispositivos arquitectónicos que buscaban superar la fragmentación espacial provocada por el canal, se han multiplicado con el avance de la urbanización. Pero en ese proceso han contribuido a invisibilizarlo. El Gran Canal está oculto bajo el tránsito vehicular y no hay cruces peatonales. Las personas cruzan como pueden: por vías del tren, tubos o puentes deteriorados. Pero esa invisibilización no es total. Justo debajo del Puente de Fierro el hundimiento diferencial del suelo ha generado una especie de columpio geológico: una depresión donde la materia negra que transporta el canal se espesa, se detiene, se acumula. Este estancamiento —producto de la geología, del abandono y de la sobreexplotación del subsuelo— ha convertido el lugar en un punto estratégico para la búsqueda de personas desaparecidas. Allí donde el flujo se interrumpe y se sedimenta colectivos/as como Uniendo Esperanzas rastrean indicios entre los lodos, en un umbral donde se cruzan la infraestructura del progreso y las violencias que persisten.

Los puentes construidos sobre el Gran Canal de Desagüe no son simples dispositivos de conexión; operan como arquitecturas simbólicas que reconfiguran la memoria territorial. En su forma física permiten superar la fragmentación espacial provocada por el canal; en su dimensión simbólica borran la infraestructura que los motivó y encarnan las contradicciones de una modernidad que transformó el ecosistema lacustre del norte del valle. Algunos, como el Puente de Fierro, han sido investidos como emblemas patrimoniales y turísticos, mientras que el canal —asociado a desechos, cuerpos y violencias—

permanece como ruina desplazada. En este paisaje los puentes no solo conectan lo que el canal fragmentó; también borran y reconfiguran la forma como se recuerda, se transita y se representa el territorio. Mientras el Gran Canal permanece como una zanja funcional, pero invisibilizada —sin valor estético ni reconocimiento patrimonial— el Puente de Fierro ha sido investido con una narrativa aspiracional que lo vincula con la arquitectura europea. Esta operación simbólica revela cómo ciertas infraestructuras son celebradas por su capacidad de evocar modernidad mientras otras —como el canal que hizo posible su existencia— son relegadas por su materialidad incómoda, por su asociación con desechos, con cuerpos, con lo que se quiere expulsar. Los puentes se convierten en monumentos fallidos de una modernidad que no logró suturar las fracturas que produjo, pero que sigue operando en el paisaje como promesa, como ruina y como umbral.

Anudamiento de ruinas y violencias

Irene tenía razón: en Ecatepec hay muchas ruinas. Hasta aquí mi intención ha sido mostrar cómo, a través de sus escombros y huellas materiales, se configura un paisaje de desagüe que se ha producido —y se sigue produciendo— en la periferia norte de la metrópoli del Valle de México. Aunque este ejercicio de rastreo se aproxima a la arqueología urbana se distancia de ella en un punto crucial: no se trata de identificar vestigios para su clasificación patrimonial, sino de leer las ruinas como huellas activas de una transformación territorial violenta, aún en curso.

Las que he rastreado se concentran en un área de no más de siete km² y su localización ha requerido revisar mapas satelitales, documentos institucionales, informes de excavaciones arqueológicas y, sobre todo, preguntar a transeúntes/as, vecinos/as, choferes, vendedores y vendedoras callejeras. Se trata de ruinas no consagradas, desvestidas, pequeñas trampas de lo cotidiano (Rufer, 2023). Su observación exige pericia; son fragmentadas, dispersas, obtusas. No hay explanadas, ni miradores, ni señaléticas. Las placas conmemorativas, si aún existen, apenas pueden leerse. Para encontrarlas hay que hurgar, no necesariamente bajo tierra, pero sí con otra profundidad, tras la obviedad del tránsito cotidiano.

Históricamente esta zona ha sido clave en la conexión de la Ciudad de México con el norte del país. La presencia de las ruinas aquí descritas da cuenta de ello. Hoy sigue siendo un nodo estratégico. En las últimas dos décadas múltiples avenidas, autopistas de cuota, puentes viales, líneas de transporte público, fraccionamientos y plazas comerciales se han superpuesto para intentar resolver un problema que persiste: el desorden urbano. Este se materializa en el trazado caótico, el tránsito colapsado, los asaltos al transporte público, la precarización de los servicios, la escasez de agua, la falta de empleo digno y las irregularidades estructurales del proceso de urbanización que dio origen al municipio. En este paisaje —que es forma, pero también contenido— se tensionan las ruinas de las

que he venido hablando. El canal, el puente, la estación, la casa, el dique, las compuertas, los tubos que recorren el subsuelo transportando aguas negras: todos son restos de un sistema hidráulico que ha sido intervenido, ampliado, enterrado, olvidado. Las ruinas coloniales se sobreponen con las de la modernidad decimonónica y con las de las políticas neoliberales recientes. Más que un nodo este es un lugar nudo: aquí no solo se interconectan flujos y procesos, sino que se superponen y se tensan tiempos y violencias sedimentadas. Cada una de estas edificaciones es un monumento al desagüe, a la transformación socioambiental que ha sufrido esta cuenca y de la que somos resultado. El paraje de El Dique y el paisaje del desagüe en el que se inscribe son muestra clara de este palimpsesto de violencias. Según la cronista municipal: "Por antaña tradición oral se sabe que el paraje conocido como 'El Dique' era un área rica en mantos acuíferos, donde brotaba agua dulce que era aprovechada para el cultivo de hortalizas" (Rivero, 2021b). En las memorias de las Obras del Desagüe se menciona que durante la construcción del puente del Ferrocarril Hidalgo y Nordeste se encontró una fuente de agua dulce que no pudo ser obstruida y que, finalmente, fue entubada (Junta Directiva del Desagüe, 1902).

Esa abundancia hídrica explica la fertilidad del huerto de la familia de Irene Barrera, antes de que el llamado "Bosque de El Dique" fuera arrasado y sus habitantes desalojados para dar paso a una nueva autopista. También explica las complicaciones actuales de las colonias aledañas: hundimientos, baches, inundaciones, contaminación del agua potable por rupturas en la red hidráulica causadas por socavones. Esta abundancia contrasta, sin embargo, con la escasez de agua que afecta a todo el municipio, donde la crisis hídrica es palpable desde hace más de una década.

Así, junto a las violencias más explícitas que se entraman en este paisaje —desalojos, contaminación, precariedad—, se despliega una historia más profunda y enredada de flujos de "violencias lentas" (Nixon, 2011): violencias que se sedimentan en el territorio a lo largo del tiempo, que operan por acumulación y cuyas causas y consecuencias son difíciles de rastrear. Aunque Nixon desarrolló este concepto sobre todo para el caso de las afectaciones a la salud humana y ambiental de la exposición a tóxicos en este caso no se trata sólo de cuerpos expuestos a ambientes contaminados, sino de un territorio entero transformado por el desagüe de la cuenca, por la urbanización forzada y el despojo. Leer este paisaje como un archivo material de ruinas superpuestas permite reconocer esas violencias de largo aliento. Más que ruinas concluidas lo que aquí se acumula son trabajos inacabados, tiempos superpuestos, huellas de una modernidad que no cierra, sino que se desborda. Estas ruinas hablan de la potencia de lo abierto, de la tenaz voluntad con la que las violencias territoriales producen huella. Hablan de violencias anudadas.

Conclusiones

Pensar con y desde las ruinas, como propuso Irene en su recorrido, es más que una estrategia metodológica. Es un gesto disidente que permite leer el territorio desde sus fisuras, sus persistencias y sus superposiciones temporales. En Ecatepec las ruinas hidráulicas no son vestigios de un pasado clausurado, sino huellas activas que sedimentan violencias territoriales y disputas por la memoria. Son ruinas que no se exhiben en vitrinas ni se celebran en campañas turísticas, pero que siguen produciendo afectaciones materiales, simbólicas y políticas. Este artículo ha propuesto una lectura situada de estas ruinas como ensamblajes de infraestructuras coloniales, decimonónicas y contemporáneas que configuran un paisaje de desagüe marcado por el despojo, la contaminación y el desplazamiento. Más que reconstruir la historia social de su construcción me ha interesado pensar la vida después de ellas: su ruina, su persistencia, su capacidad de seguir produciendo formas de habitar y de resistir. Las ruinas no son solo testigos del paso del tiempo, sino indicios de una temporalidad abierta, conflictiva y en disputa.

Leer el paisaje urbano a través de estas ruinas también permite reconocer las transformaciones ambientales y ecológicas dramáticas que ha sufrido este territorio. El Dique, que alguna vez fue parte de un sistema lacustre con abundancia de agua, hoy se encuentra en una zona paradigmática por su escasez hídrica. Las ruinas hidráulicas que lo rodean no solo evocan un pasado de ingeniería y control del agua, sino que evidencian la paradoja de un territorio que pasó de contener el exceso a padecer la falta. Esta transición —de lo lacustre a lo árido, del manejo comunitario al despojo infraestructural— es parte de la violencia lenta que este artículo busca visibilizar. El paisaje urbano de Ecatepec se revela como un archivo vivo de violencias intermitentes en el que las promesas de modernidad se entrelazan con los rastros del abandono. Las ruinas aquí no evocan nostalgia, sino incomodidad; no ofrecen épica, sino preguntas. ¿Por qué, si tenemos tantas ruinas, nos marginan, nos arrinconan, nos pasan por encima?, preguntaba Irene. Esa pregunta, que interpela tanto al Estado como a los lenguajes patrimoniales, es también una invitación a mirar con otros ojos.

Esta reflexión se inscribe en los estudios patrimoniales desde el sur global proponiendo una mirada crítica a la materialidad de las infraestructuras y a las formas ambivalentes que adquiere el patrimonio en contextos de precariedad y disputa. También dialoga con los estudios urbanos, la historia ambiental y las epistemologías territoriales que buscan leer la violencia más allá de sus expresiones explícitas, reconociendo sus formas lentas, sedimentadas y espaciales. El artículo aporta una metodología para leer el paisaje como archivo, útil para pensar otros territorios marcados por infraestructuras fallidas, promesas incumplidas y ruinas que siguen operando.

Las ruinas de Ecatepec permiten pensar la ciudad no como un proyecto acabado, sino como un campo de tensiones, afectos y violencias que se sedimentan y se reactivan.

Leerlas es, también, una forma de imaginar otros futuros posibles. El paisaje del desagüe en Ecatepec no es solo un archivo de lo que fue, sino una advertencia sobre lo que podría venir. En ciudades donde lo proyectado —autopistas, aeropuertos, fraccionamientos— se convierte en ruina antes de ser destino la pregunta que queda abierta es: ¿de qué ruinas del futuro nos habla este paisaje? Y, sobre todo, ¿qué formas de mirar, habitar y resistir pueden surgir desde ellas?

Agradecimientos

Este artículo fue realizado gracias al Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica de la DGAPA UNAM en el marco del proyecto de investigación *"Flujos de agua, sedimentaciones de violencia: infraestructura y desagüe como dispositivos de desigualdad al norte del Valle de México"* con clave IA300825. Agradezco profundamente a Irene Barrera, así como a las personas dictaminadoras anónimas, cuyas observaciones y sugerencias enriquecieron significativamente el argumento y la estructura de la versión final de este artículo.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor. (1975). *Dialéctica negativa.* Taurus.
- Candiani, Vera (2012). The Desagüe reconsidered: Environmental dimensions of class conflict in colonial Mexico. *Hispanic Historical Review*, 92(1), 5–39. https://doi.org/10.1215/00182168-1470959
- Candiani Vera (2014). *Dreaming of dry land: environmental transformation in colonial Mexico's City.* Stanford University Press.
- Carrión, Lydiette (2018). *La fosa de agua: desapariciones y feminicidios en el Río de Los Remedios*. Debate.
- Chahim, Dean (2021). Flood control politics: engineering, urban growth, and disaster in Mexico City [Tesis doctoral no publicada]. Stanford University.
- Conagua-Comisión Nacional del Agua (2015). *Atlas de agua en México*. Autor.
- Connolly, Priscilla (1997). *El contratista de don Porfirio: obras públicas, deuda y desarrollo desigual.* El Colegio de Michoacán.
- Ferry, Elizabeth (2002). Inalienable commodities: the production and circulation of silver and patrimony in a Mexican mining cooperative. *Cultural Anthropology*, 17(3), 331-358. https://anthrosource.onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1525/can.2002.17.3.331
- García, Raúl (2018). El albarradón de Ecatepec: Estrategias de investigación y resultados, de un caso paradigmático de la arqueología de salvamento, en el área urbana de la cuenca de México. *Revista de Arqueología Histórica Argentina y Latinoamericana*, 3(1), 903-933. https://doi.org/10.55695/

- Gnecco, Cristóbal (2023). Epílogo invadido por ruinas. En Cristóbal Gnecco y Mario Rufer (eds.), *El tiempo de las ruinas* (pp. 475–480). Universidad de los Andes-Universidad Autónoma Metropolitana.
- Gordillo, Gastón (2015). Barcos varados en el monte: restos del progreso en un río fantasma. *Runa*, 36(2),25-55.
- Gurría, Jorge (1978). *El desagüe del valle de México durante la época novohispana*. UNAM. Haber, Alejandro (2023). La ruina del tiempo o la flor del cardón. En Cristóbal Gnecco y Mario Rufer (eds.), *El tiempo de las ruinas* (pp. 55–67). Universidad de los Andes- Universidad Autónoma Metropolitana.
- Huyssen, Andreas (2023). La nostalgia de las ruinas. En Cristóbal Gnecco y Mario Rufer (eds.), *El tiempo de las ruinas* (pp. 139–155). Universidad de los Andes-Universidad Autónoma Metropolitana.
- Junta Directiva del Desagüe (1902). *Memoria histórica, técnica y administrativa de las obras del desagüe del Valle de México*, 1449-1900 (Vols. I–III). Tipografía de la Oficina Impresora de Estampillas.
- Mendoza-Fragoso, Ariana (2024). Ecatepec y sus cuerpos (de agua) desaparecidos: Territorio de esperanza y sacrificio. *Bajo el Volcán. Revista del Posgrado de Sociología.* BUAP, 6(11), 132–163. https://doi.org/10.32399/ICSYH.bvbuap.2954-4300.2024.6.11.780
- Miranda, Sergio (2019). Desagüe, ambiente y urbanización de la Ciudad de México en el siglo XIX. *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, 40(159), 31–72. https://doi.org/10.24901/rehs.v40i159.701
- Musset, Alain (2002). El desagüe evangélico: Carmelitas, jesuitas y franciscanos frente a las inundaciones de México (1607–1691). En Patricia Ávila (ed.), *Agua, cultura y sociedad en México* (pp. 49–61). El Colegio de Michoacán.
- Nixon, Rob (2011). *Slow violence and the environmentalism of the poor*. Harvard University Press.
- Perló, Manuel (1999). *El paradigma porfiriano: Historia del desagüe del valle de México*. UNAM.
- Rivero, Angélica (2020). El Puente de Fierro de San Cristóbal Ecatepec sobre El Gran Canal del Desagüe. *Boletín Crónicas, Historia y Cultura de Ecatepec*, 1(8), 1–20. https://cronicashistoriayculturadeecatepec.com/boletin_2021/
- Rivero, Angélica (2021a). Los puentes de fierro del Ferrocarril Mexicano y Ferrocarril Hidalgo y Nordeste. *Boletín Crónicas, Historia y Cultura de Ecatepec*, 3(30). https://www.cronicashistoriayculturadeecatepec.com/boletines_pdf/b_8.pdf
- Rivero, Angélica (2021b). Las compuertas del lago de Texcoco. *Boletín Crónicas, Historia y Cultura de Ecatepec*, 3(29), 1–14. https://www.cronicashistoriayculturadeecatepec.com/boletines_pdf/b_9.pdf
- Rivero, Angélica (2024). Visita del presidente Francisco I. Madero a las compuertas del lago de Texcoco. *Boletín Crónicas, Historia y Cultura de Ecatepec*, 5(55), 1–9. https://www.cronicashistoriayculturadeecatepec.com/boletines_pdf/b_55.pdf
- Rojas, Teresa (1974). *Aspectos tecnológicos de las obras hidráulicas coloniales en el valle de México*. [Tesis de licenciatura no publicada]. Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Rojas, Teresa; Strauss, Rafael y Lameiras, José (1974). *Nuevas noticias sobre las obras hidráulicas*

prehispánicas y coloniales en el Valle de México. INAH, SEP.

- Rufer, Mario (2023). Entrada. Aquí también hay ruinas. En Cristóbal Gnecco y Mario Rufer (eds.), *El tiempo de las ruinas* (pp. 11-24). Universidad de los Andes-Universidad Autónoma Metropolitana.
- Stoler, Ann (2008). Imperial debris: reflections on ruins and ruination. *Cultural Anthropology*, 23(2),191-219. https://doi.org/10.1111/j.1548-1360.2008.00007.x
- Santiago, Ruben (2002). *La calzada de San Cristóbal y la Casa del Real Desagüe de San Cristóbal Ecatepec* [Tesis de licenciatura no publicada]. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- SCOP-Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas (1910). *Excursión a las obras del desagüe del Valle de México, en honor del C. Primer Jefe del Ejército Constitucionalista, encargado del Poder Ejecutivo de la Nación*. Autor.
- Torquemada, Juan (1969). *Monarquía indiana* (Vols. I–VII). UNAM.

Ariana Mendoza-Fragoso

https://orcid.org/0000-0002-6354-5433
arianamendoza@sociales.unam.mx



Investigadora Asociada "C" Tiempo Completo en el Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México. Doctora en Antropología por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS). Maestra en Gestión Sustentable del Agua por El Colegio de San Luis (COLSAN) y Licenciada en Desarrollo y Gestión Interculturales por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Realizó una estancia posdoctoral en la División de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), unidad Cuajimalpa. Su tesis doctoral obtuvo el premio Fray Bernardino de Sahagún 2023 que otorga el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) en el área de Antropología Social. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores del Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (CONAHCYT). Ha impartido clases de licenciatura en distintas facultades de la UNAM entre las que destacan la Facultad de Filosofía y Letras, la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales y la Facultad de Arquitectura. A nivel posgrado ha impartido clases en el Doctorado en Humanidades de la UAM-Cuajimalpa, en el Doctorado en Antropología de CIESAS y en los posgrados de Ciencias de la Sostenibilidad y Antropología de la UNAM. Ha participado en proyectos de investigación-incidencia sobre el tema del agua y la restauración de sistemas socio ecológicos en el marco de los Programas Nacionales Estratégicos (PRONACES) del CONAHCYT. Actualmente desarrolla el proyecto *"Flujos de agua, sedimentaciones de violencia: infraestructura y desagüe como dispositivos de desigualdad al norte del Valle de México"*. Sus líneas de investigación son conflictos y problemas socioambientales, ecología política, estudios sociales del agua, territorio y territorialidades, historia ambiental urbana, violencia y medioambiente, antropología de la infraestructura, antropología poshumana y de las materialidades.

MEMORIAS, NARRATIVAS Y RE-EXISTENCIAS EN TIEMPOS DE DESAPARICIONES HUMANAS Y ECOSISTÉMICAS

FEDERICO VEGA
Doctorando en Estudios Sociales Agrarios (UNC - CEA)
Becario doctoral (IRES- CONICET- UNCA)
Ayudante Diplomado Concursado Facultad de Humanidades (UNCA)
Argentina

MARIANA MORENO
Doctoranda en Estudios Sociales Agrarios (UNC - CEA)
Becaria doctoral (IRES- CONICET - UNCA)
Argentina

Aceptado para publicación el 12 de octubre de 2025

Resumen

En este artículo abordamos el rol de la memoria como un acto de re-existencia frente a las violencias extractivistas, coloniales y patriarcales que afectan tanto a los seres humanos como a los territorios. Nuestro objetivo fue recuperar memorias humanas y no humanas (situadas especialmente en Catamarca) para pensar formas alternativas de habitar y resistir ante procesos de despojo y destrucción socioambiental. Trabajamos con un enfoque genealógico y memorial, realizando entrevistas en profundidad a nuestras abuelas y abuelos a partir de una muestra intencional. Reunimos relatos orales, archivos afectivos y registros vitales situados que permitieron reconstruir memorias corporales, territoriales y narrativas. Nos apoyamos en un sustento teórico que articula los estudios de la memoria, la ecología política del sur, la ontología política, y las epistemologías decoloniales y ecofeministas. Desde estas perspectivas entendemos la memoria no sólo como un patrimonio humano, sino como una fuerza que atraviesa territorios, ríos, montañas y seres vivos, tejiendo redes de resistencia y vida.

Palabras clave: memoria, re-existencia, territorio.

MEMORIES, NARRATIVES, AND RE-EXISTENCES IN TIMES OF HUMAN AND ECOSYSTEMIC DISAPPEARANCES

Abstract

In this paper we examine the role of memory as an act of re-existence in the face of extractivist, colonial, and patriarchal forms of violence that impact both human communities and territories. Our objective was to recover human and non-human memories—specifically situated in Catamarca—in order to explore alternative ways of inhabiting and resisting processes of dispossession and socio-environmental destruction. We employed a genealogical and memorial approach, conducting in-depth interviews with elders selected through intentional sampling. We gathered oral narratives, affective archives, and situated vital records which enabled the reconstruction of corporeal, territorial, and narrative memories. Our theoretical framework integrates memory studies, political ecology of the South, political ontology, and decolonial and ecofeminist epistemologies. From these perspectives we conceive memory not merely as a human heritage, but as a vital force that crosses territories, rivers, mountains, and living beings, weaving networks of resistance and life.

Keywords: memory, re-existence, territory.

MEMÓRIAS, NARRATIVAS E REEXISTÊNCIAS EM TEMPOS DE DESAPARECIMENTOS HUMANOS E ECOSSISTÊMICOS

Resumo

No presente trabalho abordamos o papel da memória como um ato de reexistência frente às violências extrativistas, coloniais e patriarcais que afetam tanto os seres humanos quanto os territórios. Nosso objetivo foi recuperar memórias humanas e não humanas (especialmente situadas em Catamarca) para refletir sobre formas alternativas de habitar e resistir diante dos processos de espoliação e destruição socioambiental. Trabalhamos com uma abordagem genealógica e memorial, realizando entrevistas em profundidade com nossas avós e avôs a partir de uma amostragem intencional. Reunimos relatos orais, arquivos afetivos e registros vitais situados que permitiram reconstruir memórias corporais, territoriais e narrativas. Nosso referencial teórico articula os estudos da memória, a ecologia política do Sul, a ontologia política e as epistemologias decoloniais e ecofeministas. A partir dessas perspectivas entendemos a memória não apenas como um patrimônio humano, mas como uma força viva que atravessa territórios, rios, montanhas e seres vivos, tecendo redes de resistência e vida.

Palavras-chave: memória, re-existência, território.

A modo de introducción

En un mundo de desapariciones forzadas[1] *hacer memoria* es un acto de resistencia. Las desapariciones humanas y las desapariciones ecosistémicas nos recuerdan la celeridad y radicalidad de la destrucción que el sistema capitalista, colonialista y patriarcal hace de las vidas. Los seres más desmemoriados de la biodiversidad, los humanos, como afirma don Marcos Pastrana (Parodi y Maresca, 2023a), en un acto amnésico y fragmentario de la historia y los circuitos vitales de vida nos hemos olvidado de dónde venimos y de lo que nos sostiene como seres vivos. La desmemoria está operando en la ruptura de nuestras relaciones; las dictaduras son, quizás, las expresiones más nítidas de la desmemoria forzosa de la vida.

En Argentina, la dictadura militar instauró un plan sistemático de represión y clandestinidad: secuestros, torturas y desapariciones de personas ejecutadas a escala nacional mediante todos los aparatos del Estado, tanto en su faz secreta como en su andamiaje jurídico-legal. Una dictadura de nuevo signo, la "extractivista", particularmente la minera (Martínez Vega *et al*., 2021) despliega hoy su frontera de explotación y devastación sobre la sociobiodiversidad del planeta viviente, amenazando nuestro tiempo y espacio de existencia. Esta dictadura no solo se impone a través de la mercantilización de la vida y la conversión de los seres en recursos abstractos, sino también mediante procesos de desmemorialización y desconexión con la trama de lo viviente (Fontenla, 2024). Ambas dictaduras, cada una en su tiempo y forma, operan rompiendo vínculos, desplazando comunidades y controlando territorios; instauran un orden de poder que borra experiencias vitales y despoja a los pueblos de sus memorias. Por eso la memoria emerge como el "recurso" más preciado y, a la vez, más disputado; en ella se resguardan las formas de vincularidad y relacionalidad (humanas y no humanas) que el poder intenta capturar o silenciar (Asamblea Pucará, 2023). Frente a la expansión de las fronteras extractivas y la repetición de los olvidos impuestos recordar se vuelve un acto de resistencia, una manera de mantener con vida aquello que la desmemoria intenta borrar (Asamblea El Algarrobo, 2011).

En un escenario similar al de Catamarca en términos de afectaciones de las poblaciones y territorios a partir de las actividades extractivas y en una suerte de evocación a lo que nosotros consideramos *las memorias guardadas de las aguas* Panez Pinto (2022) nos sitúa en la historia del moribundo[2] río Ligua en la provincia de Petorca (Chile), en donde

1 En nuestro trabajo la utilización del término desapariciones forzadas se inscribe en la historia de violencia estatal y territorial que atraviesa Argentina, remitiendo a las experiencias de desaparición de personas durante la dictadura y al lenguaje de resistencia de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo y de otras organizaciones de derechos humanos. Ampliamos el sentido de esta categoría para nombrar, en Catamarca, la desaparición de ríos, montañas y modos de vida a causa de la megaminería, dado que muchos de estos procesos extractivos se realizan a costa y a pesar de la resistencia de las comunidades que habitan estos territorios (Fontenla, 2024; Machado Aráoz, 2024a).

2 Panez Pinto (2022) relata que en Petorca es habitual escuchar que sus habitantes digan con una expresión de tímida

hace más de dieciséis años no escurre agua superficial debido al agronegocio, la explotación y el robo de agua para la producción de paltas para la exportación. Un hecho memorable —el revivir efímero del río durante cinco días en el año 2015 luego de una intensa y sorpresiva lluvia, en donde a su paso ha llevado el cementerio de basura y escombros que se ha acumulado por años en su marca— resume dos acontecimientos memoriales fundamentales. En primer lugar, que hacer memoria de las huellas y el camino recorrido propio y prestado/compartido es la forma de volver al cauce de la vida. En segundo lugar, que la persistencia de la memoria en tiempos de destrucción y desapariciones es esencial para mantener el futuro y la esperanza viva. Las luchas de Norita Cortiñas (Borse, 2019; Primera Cumbre Latinoamericana del Agua para los Pueblos, 2018) y de las comunidades y asambleas contra la megaminería en Catamarca por las políticas territoriales de desapariciones humanas y ecosistémicas son ejemplos latentes de la memoria viva y esperanzadora.

Las memorias resistentes de nuestrxs ancestros humanos y no humanos, como dice don Marcos Pastrana (Parodi y Maresca, 2023a), puestas en escena en cada marcha y puño levantado de Norita en las más de 800 caminatas de la Asamblea del Algarrobo (Fontenla, 2025), en los 80 kilómetros recorridos por las "Guardianas del cerro y el agua" (Antonelli y Scherbovsky 2021), en los ríos, salares y montañas de Catamarca, nos colocan ante el interrogante ¿de qué olvidos debemos hacer memoria? De la sequía del río Trapiche, de los derrames tóxicos de Minera Alumbrera, de la contaminación de las aguas del río Choya y en Ancasti; son muchas las destrucciones que debemos traer a la memoria. Hacer este ejercicio nos permitirá ser conscientes y reconocer el verdadero valor y flujo de la vida antes de que se convierta en una memoria del lamento por lo que era o había. El hacer memoria no debe ser considerado como un mero ejercicio para anquilosarse nostálgicamente al pasado; es una herramienta de proyección que nos ofrece las pistas necesarias para saber cómo habitar con y en la tierra.

Nos remitimos al estudio de la memoria para navegar sobre los orígenes y movilizadores de nuestras luchas políticas y las decisiones acerca de cómo habitar, sentir y conmovernos por nuestra tierra afectada. La "trama memorial" (Gamboa, 2023) que intentamos tejer en este escrito no solo se alimenta de la memoria ancestral de la biodiversidad y los históricos defensores de todas las formas de vida, sino también y principalmente de los afectos cercanos a nuestra existencia: nuestrxs abuelos, abuelas y tías. Lo que proponemos es un cruce memorial y genealógico a partir de un encuentro intergeneracional con nuestros afectos mediante un recorrido por los momentos constitutivos (Zavaleta, 1990) de sus vidas para dar cuenta de que esas memorias resistentes nos dan pistas para retornar al cauce de la vida.

El encuentro memorial que presenta este escrito iniciará con una breve y sintética revisión sobre los trabajos de la memoria no sólo en términos teóricos, sino también

tristeza que su río "está moribundo" e, incluso, algunos señalan de plano que "el río está muerto".

aquellos vinculados a eventos memorables catamarqueños. Después presentaremos las memorias ancestrales de nuestros afectos mediante un recorrido por lo que cada uno de ellos ha decidido evocar de acuerdo a sus formas de vinculación con el mundo (espacio) y con las experiencias vividas (tiempo). Finalmente, el texto culmina con reflexiones orientadas a re-pensar el lugar de la memoria en nuestras vidas y la importancia de entender lo que nos cuentan los silencios y los no-relatos.

La memoria como trinchera de re-existencia[3] (más allá de lo humano)

Los estudios de la memoria en Argentina han experimentado un crecimiento significativo en las últimas décadas, consolidándose como un campo interdisciplinario clave para comprender las luchas sociales, políticas y ambientales que atraviesan el país. Este desarrollo ha estado estrechamente vinculado con las disputas en torno a la memoria de la dictadura militar (1976-1983), los procesos de justicia transicional[4] y la construcción de memorias colectivas. La memoria no solo ha sido un ejercicio retrospectivo, sino una herramienta de resistencia frente a las fuerzas que intentan borrar el pasado y sus consecuencias. Este proceso está profundamente influenciado por las políticas de memoria, verdad y justicia que surgieron en los años posteriores al fin de la dictadura como una forma de "re-construir" el tejido social y "sanar" las heridas dejadas por la violencia sistemática.

El proceso de recordar y narrar la historia en Argentina ha sido fundamental para la recuperación de las identidades colectivas y la lucha por la justicia. Los estudios de la memoria no se limitan a la simple conservación de recuerdos, sino que son un acto de resistencia frente a las fuerzas que intentan borrar las huellas del pasado y sus consecuencias. Inicialmente el campo de los estudios de la memoria en Argentina fue marcado por el silenciamiento y la represión de los años 80, pero con el avance de los años 2000 y los juicios a los represores se consolidaron políticas de memoria que, por ejemplo, transformaron ex centros clandestinos de detención en espacios de memoria.

Wilda Western y Ximena Picallo (2023) señalan que el colonialismo, lejos de ser un fenómeno del pasado, continúa vigente en el presente bajo nuevas formas de poder y violencia y proponen que los patrones coloniales, en sus diversas manifestaciones, siguen influyendo en las dinámicas de poder y conocimiento, perpetuando desigualdades y

3 Para profundizar se recomienda leer Hurtado y Porto Gonçalves (2022). Re-existir es un concepto que no solo implica la resistencia a las estructuras de poder que buscan destruir y despojar a las comunidades de sus territorios, sino también la afirmación y construcción de nuevas formas de vivir basadas en la recuperación y defensa de los territorios, las culturas y las relaciones con la naturaleza. Es un acto de reafirmación de la vida frente a las lógicas de dominación y explotación.

4 Justicia transicional es un concepto utilizado para describir un conjunto de medidas y mecanismos adoptados por un país o una sociedad después de un período de conflicto violento como el de la dictadura cívico militar argentina

opresiones, lo que implica que la memoria también debe ser vista como una herramienta de resistencia contra ese poder colonial persistente. Jelin (2002) analiza la memoria como un campo de disputa, especialmente en relación con la dictadura y la violencia política. Crenzel (2024) ha reflexionado sobre la transmisión intergeneracional de la memoria, poniendo énfasis en el impacto de los informes de derechos humanos y en el papel fundamental del *"Nunca más"* en la construcción de una memoria colectiva que permite procesar el pasado reciente.

Estos estudios han sido fundamentales para entender cómo las memorias colectivas se construyen, se transmiten y se disputan en la sociedad argentina. Pero ¿cuáles son los marcos de comprensión del mundo que se actualizan con las prácticas de memoria? En la actualidad la memoria no solo se concibe en relación con los humanos, sino también con el entorno, los territorios y las materialidades, ampliando su alcance hacia los paisajes, los ríos, las montañas y otros elementos del mundo natural que también son parte de las luchas por el territorio y la vida. Según Ramos (2021), la memoria posee cierta autonomía respecto de las personas vivas y puede transmitirse a través de elementos del entorno como ríos, arroyos o vertientes, así como de las prácticas y los saberes ancestrales, integrando saberes antiguos que estructuran relaciones y vínculos con la naturaleza y sostienen las prácticas de cuidado y resistencia territorial.

Los estudios de la memoria han avanzado hacia una comprensión más amplia que incluye a los no humanos. La memoria de la tierra, los paisajes y los ecosistemas es central en estos enfoques, especialmente cuando se reflexiona sobre los efectos del extractivismo y la minería en los territorios. Rose (2004) nos invita a pensar la memoria de los paisajes y la interconexión entre los seres humanos y los no humanos en la construcción de la historia. Este enfoque cuestiona la idea moderna de que la memoria es exclusiva de los humanos y propone una ontología no antropocéntrica en la que la memoria también está presente en las interacciones ecológicas. Kohn (2013) ofrece una visión radicalmente distinta de la memoria al argumentar que los bosques y otras entidades vivientes "recuerdan" a través de sus interacciones ecológicas, lo que desafía la visión tradicional de la memoria como una característica exclusivamente humana. Autorxs como de la Cadena y Blaser (2018), desde la ontología política, han explorado la memoria de los seres no humanos en contextos de extractivismos, reflexionando sobre cómo los pueblos indígenas comprenden los ríos, las montañas y los territorios como agentes activos que poseen memoria y capacidad de agencia. En el ámbito de la ecología política del sur Machado Aráoz (2024a) ha desarrollado el concepto de memoria de la tierra que propone que la minería y otras formas de extractivismo no sólo afectan a las poblaciones humanas, sino que también impactan la memoria geológica y ecológica de los territorios. Este concepto resalta cómo los territorios, al ser devastados por la explotación minera, pierden una parte de su identidad y su historia, lo que los convierte en escenarios de desmemoria y olvido forzado. La memoria, entonces, no solo es una condición/característica humana, sino que es

un fenómeno que atraviesa los procesos ecológicos, geológicos y materiales.

El contexto de Catamarca, especialmente el impacto de la megaminería, ofrece un claro ejemplo de cómo la memoria se articula como una resistencia a la destrucción de la vida y los territorios. Desde la instalación de Minera Alumbrera en 1995, Catamarca puede ser considerado un "laboratorio"[5] en la megaminería debido a que fue una de las primeras provincias de Argentina en ser escenario de la implementación a gran escala de proyectos extractivos. A partir de la instalación de este proyecto Catamarca se convirtió en un referente de la minería a gran escala en el país. Este proceso se ha profundizado con otros proyectos extractivos como Agua Rica y el Proyecto Tres Quebradas. Estos proyectos, considerados como símbolos de "desarrollo y progreso" por el discurso oficial, han traído consigo enormes efectos negativos sobre los territorios y cuerpos de las comunidades, causando daños ecológicos irreparables. Partiendo de estas consideraciones la memoria aquí dañada también son las memorias de los ecosistemas, víctimas de este proceso extractivo. La propuesta de Gamboa (2021) sobre la memoria colectiva de las *Guardianas del cerro y el agua*, narrada a través de un fotolibro, ilustra cómo las memorias de las personas y de la naturaleza se entrelazan en la lucha por la vida. La autora utiliza el artivismo como una herramienta para resistir y narrar una historia otra, la historia de la memoria colectiva construida a partir de los retazos de vidas aparentemente "insignificantes", pero que, como afirma de Certeau (2006), configuran una narrativa de resistencia frente a las estructuras de poder.

La noción de archivo vital propuesta por Richard (2020) es una de las formas más efectivas de activar la memoria. La autora define el archivo vital como las inscripciones, huellas y marcas latentes que quedan registradas en la historia y que, al ser activadas por el presente, pueden convertirse en herramientas para desafiar las estructuras de poder. En el caso de Catamarca este archivo vital incluye tanto las luchas sociales como las afectaciones ambientales de la megaminería y su activación se convierte en una forma de resistencia ante la continua violación de los derechos humanos y de la naturaleza. En nuestra provincia se habla de "dictadura minera" o "terrorismo minero" (Casarini, 2023) como un léxico político situado y forjado por asambleas socioambientales, comunidades campesinas e indígenas y vecinxs movilizadxs. Estos enunciados condensan experiencias de represión, judicialización y vigilancia sistemática asociadas al avance de la megaminería en contextos de democracia formal, como la sufrida por los integrantes de la Asamblea El Algarrobo en Andalgalá, y permiten nombrar y disputar un orden de poder que vulnera los derechos de la naturaleza, ejecutando un patrón de ecocidio que destruye ríos, montañas y animales. Los ríos desaparecidos, como el *Vis-Vis* y la Vega del Río Trapiche, son testimonios de esta memoria viva que debe preservarse para evitar la repetición de tales atrocidades. Como recuerdan Parodi y Maresca (2023b) la historia no

5 La metáfora de "laboratorio" hace referencia a cómo Catamarca ha servido como un campo de prueba para las dinámicas, técnicas y afectaciones de la megaminería, tanto en términos económicos como ambientales y sociales.

es algo fijo, sino algo dinámico que se construye colectivamente en un proceso constante de recuerdo y resistencia. En este proceso la memoria no solo se presenta como una forma de mantener vivo el pasado, sino como una herramienta para imaginar y construir futuros posibles. La memoria no solo resiste el olvido, sino que interrumpe las lógicas del extractivismo y el colonialismo, buscando una forma de habitar el mundo que no sea destructiva.

Los estudios de la memoria en Argentina y en el ámbito más amplio de los estudios de la memoria humana y no humana nos invitan a re-pensar el pasado y el presente no solo como una narración de hechos, sino como un espacio de lucha y resistencia. La memoria se convierte en un campo de disputa no solo entre los seres humanos, sino también entre los humanos y los territorios, los paisajes y los ecosistemas. La memoria se articula como una herramienta activa que nos permite tanto recordar cómo transformar el futuro o, al menos, torcer las marcas de la desigualdad. La memoria, en última instancia, no sólo resiste, sino que también proyecta, cuestiona y transforma, abriendo nuevas posibilidades de acción frente a las fuerzas que buscan borrar las huellas de la historia y la vida.

Archivos y registros vitales situados

Los archivos de la memoria no solo se inscriben en documentos escritos o registros institucionales, sino también en los cuerpos, en los relatos orales, en las marcas del territorio y en las prácticas cotidianas que sostienen la vida. El concepto de "registros vitales situados" nos permite pensar en las memorias encarnadas y afectivas que emergen de la experiencia de nuestrxs mayorxs, quienes, con sus relaciones y silencios, configuran un archivo vivo, dinámico y en constante resignificación.

Nuestra aproximación a estos archivos parte de un enfoque genealógico y memorial en el que el cruce intergeneracional es una clave metodológica para recuperar y resignificar los recuerdos que resisten al olvido. Entendemos la trama memorial (Gamboa, 2023) como un tejido de historias que no solo se entrelazan en la memoria ancestral de la biodiversidad y en la lucha de quienes han defendido la vida en sus múltiples formas, sino también en los afectos cercanos que han sido fundamentales en nuestras propias existencias: abuelos, abuelas y tías, guardianes de relaciones que iluminan otros modos de habitar el mundo.

Estos registros vitales situados no buscan reconstruir un pasado inmutable, sino rastrear en la memoria afectiva los momentos constitutivos (Zavaleta, 1990) que han moldeado las experiencias de quienes nos precedieron. Así, el trabajo de la memoria aquí propuesto se articula en dos dimensiones: por un lado, una breve revisión de las formas en que se ha abordado la memoria en términos teóricos y en relación con eventos memorables catamarqueños; y por otro, la reconstrucción de las memorias ancestrales de nuestros afectos, atendiendo a sus formas de vinculación con el espacio y el tiempo. A través

de sus relaciones nos adentramos en una cartografía de resistencias y cuidados que nos orienta en la búsqueda de caminos para regresar al cauce de la vida.

¿Por qué traer la memoria de nuestras abuelas y abuelos? Porque sus vidas hechas recuerdos e historia nos permiten generar puntos de referencia sociales y políticos (Solnit, 2023) en tiempos de existencias críticos y evitan procesos de amnesia colectiva en un escenario donde las violencias perpetradas por las empresas y el Estado "buscan borrar, deslegitimar o tergiversar las memorias comunitarias" (Cerutti, *et al*., 2023). Esta es una forma de dar cuenta de que en nuestro planeta hay seres que se resisten a los olvidos forzados.

Narraciones: lo que dicen las abuelas y los abuelos

¿De qué manera se archiva, se guarda y cuida la memoria? Cuando iniciamos la conversación con lxs abuelxs la primera aclaración que les hacemos es que deseamos que nos cuenten su historia, su versión de un estar siendo en la vida. No es esta una pretensión necia ni testaruda de la historia clásica. Nos interesa, más bien, indagar en las "fisuras" de la memoria colectiva. Buscamos junto a ellxs lo que se extravió, lo que se silenció, reparar lo que se rompió. Jugamos a armar un rompecabezas de pequeñas historias; relacionar, entrelazar, escuchar y preguntar. Nuestra intención es recuperar la otra historia hecha memoria, la de los "sin historia" (Wolf, 1987).

Hay una frase que dice "Los científicos dicen que estamos hechos de átomos, pero a mí un pajarito me contó que estamos hechos de historias" (Galeano, 2012). Somos historias, pero también somos recuerdos, somos infancias, somos sabores, somos olores, somos canciones. Sueños que soñamos, risas que reímos, caminos que transitamos, momentos que nos hicieron felices; somos todo eso mezcladas con nuestras complejidades ecobiopolíticas.

La vida narrada (Arfuch, 2018) por nuestras abuelas y abuelos constituye una forma de construcción identitaria que se trama en relatos íntimos y situados en los que los sujetos interpretan su trayectoria vital en relación con el tiempo, el territorio y lxs otrxs. Los relatos de nuestros afectos sobre su nacimiento y permanencia en las montañas del norte ambateño y en cercanías de los Valles Calchaquíes no son meras anécdotas; son formas de enraizar la memoria en el territorio, de dar sentido a la experiencia a través de la narración. Como señala Arfuch (2018, p. 58) "la narrativa requiere una escucha atenta: no solo el qué sino también el cómo del decir, no solo el contenido de una historia sino los modos de su enunciación, no solo el contorno de una imagen sino su profundidad". Así, la evocación de aquellos hitos sociales y transformaciones vividas por ellos se convierte en una forma de historiar desde abajo, de conectar lo personal con lo colectivo y lo íntimo con lo político.

La producción de los relatos no se realizó mediante un dispositivo extractivo de datos, sino a través de conversaciones prolongadas, situadas y afectivas en espacios coti-

dianos (hogares, patios y cocinas) y en tiempos que respetaron los ritmos de la evocación. El procedimiento consistió en habilitar escenas de conversación guiadas por preguntas abiertas y relacionales, alternando momentos de escucha, repregunta y silencios productivos. La emergencia del recuerdo fue detonada por una foto, una canción, un gesto o un comentario nuestro para que el relato se active y la memoria comience a fluir. Esos "ayuda-memoria" no solo habilitaban la evocación, sino que, incluso, invertían los roles: eran las y los entrevistadas/os quienes empezaban a guiarnos, a marcar el rumbo de la conversación. Se trató de un trabajo de coproducción de narrativas en el que el lugar de quienes escribimos no fue el de mero recolectores de testimonios, sino el de coparticipantes de una operación de memoria situada atravesada por vínculos de parentesco, afecto y territorialidad.

La vida de nuestros afectos es inseparable del territorio. Haciendo un ejercicio de geobiografía (Porto Gonçalves, 2002) presentamos a continuación las trayectorias de vida de quienes compartieron sus memorias con nosotrxs, mostrando cómo sus historias se entrelazan con los paisajes, los saberes y las prácticas comunitarias que habitan y preservan.

Juan Vega, campesino oriundo de El Bolsón, Ambato (Catamarca). Nació el 9 de marzo de 1951. Ha dedicado su vida a cultivar la tierra, ordeñar vacas, criar animales (vacunos, ovinos, caprinos, avícolas y porcinos). Solo completó sus estudios primarios en la centenaria escuela del pueblo. Integró varias redes asociativas y organizaciones de bases territoriales como clubes deportivos, cooperativas de trabajo, asociación de padres, etc.

Natalia Chayle, nació en el pueblo de Humaya biológicamente el 29 de noviembre de 1950 y fue inscripta por el jefe del registro civil de Los Varela, Ambato (Catamarca), el 27 de diciembre del mismo año. Cursó la educación primaria en diferentes escuelas, pero culminó sus estudios en la provincia de Buenos Aires en la década de 1960. A su regreso a Catamarca se radicó en el pueblo de El Bolsón, donde tuvo siete hijos y cuatro hijas. Abuela de 21 nietos y nietas. Amante de la lectura y novelas orientales. Escucha música folklórica y del recuerdo. Ama tejer y confeccionar ropa para sus nietos; también le gusta enseñar a tejer a sus nietas. Junto a don Juan hornean bateas llenas de pan casero y elaboran deliciosos quesillos. Contribuyó económicamente a la familia durante varios años con la "Pensión no contributiva para madre de 7 hijos".

Francisca Lucía Arjona, cariñosamente llamada Panchita ha nacido y transitado los 93 años de su vida en Santa María (Catamarca). Madre de nueve hijos, ha dedicado todo su tiempo a la crianza y cuidado de la vida humana. Amante de las plantas también se ha ocupado del cultivo de algunos frutos en el fondo de su casa y de la creación artesanal de pequeños viveros familiares, que mantiene regándolos todos los días, acompañada de su viejo bastón.

Margarita Ramírez ha construido toda su vida en Santa María (Catamarca). Además de madre y abuela su tiempo y energía siempre ha estado enfocada en la producción de

la comunidad: histórica tejedora de los Valles, ha emprendido desde hace más de 20 años junto a otras mujeres una cooperativa de trabajo de hiladoras y tejedoras llamada Tinku Kamayu. Actualmente y como parte de un legado familiar es sanadora y curandera de los males como el empacho y la ojeadura. Ha formado parte de grupos de resistencia contra la megaminería en Santa María.

Estas geobiografías no solo nos permiten conocer quiénes son nuestras abuelas y abuelos, sino también comprender cómo sus trayectorias de vida se entrelazan con los territorios, los saberes y las prácticas que preservan. En estas escenas, en las que memoria, cuerpo y territorio se ponen en acto, se configuran las narraciones que presentamos a continuación. No se trata de "casos" ni de "fuentes" en sentido logístico, sino de derivas de memoria que, al ser puestas en relato, habilitan la comprensión de transformaciones históricas desde la experiencia situada de quienes las vivieron.

Una decisión metodológica central en este trabajo ha sido presentar las memorias a partir de la desagregación singular de experiencias y archivos vitales realizada por quienes escribimos este texto. Para ello reconstruimos microhistorias de vida de nuestros afectos, seleccionando fragmentos específicos que consideramos significativos en relación con los ejes temáticos que atraviesan este escrito. Las entrevistas fueron realizadas hacia finales de 2024 a partir de una selección de muestra intencional. Todas las personas entrevistadas participaron de manera voluntaria y brindaron su consentimiento informado para la publicación de sus testimonios.

Registro: abuelazgos del ambatear

Ambatear es volver al principio como señala el *Diccionario del ecuatorianismo* (Rodrigo, 2012), pero también, aquí, es un modo de narrar en y desde el Ambato. Es una forma de hablarle al mundo con la memoria del monte, del río y del viento que habita este territorio. En este texto *ambatear* se convierte en una práctica de evocación territorial, una forma de volver a las fuentes de la vida para contar, desde allí, las memorias de quienes las han sostenido. Este *ambatear* en forma de archivo oral y afectivo contrasta con los modos hegemónicos de registro histórico (estatales, empresariales o mediáticos) que muchas veces borran o minimizan la experiencia comunitaria frente al avance de proyectos extractivos.

> Se decía por radio que iba a ser algo bueno para la provincia, que íbamos a estar mejor, que los sueldos iban a mejorar, pero no nos contaban toda la historia, lo que verdaderamente nos iban a dejar era un puñado de unas cuantas monedas y un tendal de enfermedades.

Aunque el Departamento Ambato no ha sido aún alcanzado por la minería a gran escala el recuerdo sobre los discursos de bienvenida a Minera Alumbrera expresa una memoria crítica del extractivismo: el entusiasmo inicial fue luego interpelado por sus consecuencias sanitarias, ambientales y económicas. Como advierten Parodi y Maresca

(2023a, p.10) “la minería no es sustentable, explote quien la explote”, desmontando el discurso desarrollista que sostiene una falsa neutralidad del impacto según el actor empresarial explotador.

La pregunta abierta de don Juan “yo a veces me pregunto si es posible otra forma de hacer minería, por ejemplo, aquí, en Humaya, o allá abajo en Colpes se sacaba mica, berilio y la gente vivía de eso” recupera una memoria productiva local, vinculada a la extracción artesanal de algunos minerales y al uso de las canteras como parte de un modo de vida territorializado. Lejos de idealizar y esencializar ese pasado se trata de pensar esas huellas o vestigios materiales —las canteras, las huellas de los caminos, los restos de herramientas— como parte de un archivo otro, “un archivo territorial” hecho de marcas, ruinas y relatos que habilita otras preguntas sobre el trabajo, el sustento y el habitar. Las memorias familiares y comunitarias se articulan con una crítica situada al modelo extractivo hegemónico, pero también con la posibilidad de imaginar otras formas alternativas de relación con los bienes comunes, menos depredadoras, más cuidadosas.

La última dictadura cívico-militar, empresarial y eclesiástica afectó profundamente a amplios sectores del pueblo argentino, cuyas huellas aún persisten en la memoria colectiva; los ecos aún resuenan en los recuerdos de quienes la vivieron. Un breve relato a propósito: “Un gran amigo mío que fue maestro aquí en el pueblo lo detuvieron por tener supuestamente ideas comunistas, según él, cuándo vuelve me muestra un certificado de libertad que decía que no tenía causa”. Las memorias recuperadas por Don Juan no sólo reconstruyen una experiencia vivida, sino que desafían los discursos oficiales del pasado, cuestionan la legitimidad de los documentos estatales y colocan en primer plano la violencia estructural del terrorismo de Estado. En estas narraciones la oralidad popular se transforma en archivo vivo, una forma de resistir el olvido y disputar sentidos sobre el pasado reciente.

El testimonio del “certificado de libertad que decía que no tenía causa” pone en evidencia el carácter ambivalente del archivo, un documento que, supuestamente, garantiza la inocencia, pero que, al mismo tiempo, ratifica el poder represivo que detiene arbitrariamente, sin razón ni legalidad. Rufer (2024) invita a pensar el archivo no solo como “registro del pasado”, sino también como tecnología de poder que ordena, jerarquiza y, sobre todo, silencia. Rufer (2024, p. 3) señala que “la experiencia que no tiene lugar en los discursos autorizados sobre el pasado, eso se mezcla fuertemente con lo que es hecho fracasar en el texto de la historia”. El certificado sin causa es un rastro burocrático del terror, pero su lectura crítica sólo es posible gracias al relato del propio afectado o de sus allegados; es decir, gracias a la memoria viviente.

Mariana Tello Weiss (2018) ha analizado cómo los lugares de memoria vinculados a la represión, los cuerpos desaparecidos y los relatos familiares producen presencias fantasmales que desafían la clausura del archivo oficial. Como plantea en su trabajo sobre los fantasmas en los ex centros clandestinos de detención, tortura y exterminio (CCDyE)

“tanto memorias subterráneas, periféricas – y en cierta forma inofensivas – las historias de fantasmas en lo relacionado con la represión han aflorado tambien de modo periférico” (p. 44). Las palabras de don Juan revelan una memoria corporalizada del miedo, la censura y la violencia cotidiana durante aquellos años. Entre risas contenidas y silencios prolongados recuerda los tiempos en que hasta las letras de las canciones podían ser motivo de sospecha: “Me acuerdo clarito de un chango cantor que decía: ‘arrésteme sargento y póngame cadenas’”. Con esta evocación no alude a un hecho aislado, sino a un clima general de persecución en el que el arte popular (el tango, el folklore, las coplas) era también vigilado y controlado. El recuerdo del cantor se vuelve símbolo de una época en la que la represión alcanzaba, incluso, la palabra cantada, una memoria que no figura en los archivos oficiales, pero que persiste en los cuerpos y las voces de quienes la vivieron.

La persecución y la censura remiten a dos elementos fundamentales de la dictadura: por un lado, el control cultural y simbólico del pueblo; por otro, el disciplinamiento social y político de los cuerpos y las emociones. La censura a artistas como Horacio Guaraní y Mercedes Sosa en Argentina o Violeta Parra y Víctor Jara en la región no fue una acción aislada, sino parte de una estrategia de control de subjetividades orientada a neutralizar toda expresión disidente. Como señaló González (2009) el “proceso” no solo desaparecía cuerpos, sino también palabras, canciones, libros y formas de pensar el mundo, en una operación que articulaba represión física y simbólica para garantizar la obediencia social y la homogeneización ideológica.

Elizabeth Jelin (2002) ha destacado que las memorias del pasado reciente no son, simplemente, relatos, sino campos de disputa política. Las memorias de los desaparecidos y desaparecidas, las madres reclamando en Plaza de Mayo, las contradicciones entre la fiesta del Mundial 78: todo esto conforma un tejido complejo donde lo vivido se mezcla con lo silenciado y lo impune. En sus recuerdos de aquella época don Juan expresa esa tensión con una claridad que sólo puede provenir de quien la vivió en carne propia: “Una alegría muy grande salir campeón del mundo, pero qué tristeza saber que había muchas mujeres en la plaza de mayo reclamando la aparición con vida de muchachos y chicas jovencitas”. Ese mismo entrelazamiento entre alegría pública y dolor silenciado se replicaba en otros lugares de América Latina. Las memorias locales se cruzan con las memorias regionales del terror de Estado. Don Juan también recuerda las noticias que llegaban desde Chile y el impacto que causaron en su pueblo: “Recuerdo a la hija de Salvador Allende, que había hablado cuando muere, o mejor dicho lo matan, al padre de ella. Por supuesto que odiaba a Pinochet y a todos los milicos”.

Las narraciones recuperadas a partir de las voces revelan formas de vida que no solo existieron “antes”, sino que, en muchos casos, persisten, resisten y re-existen en el presente. Son prácticas cotidianas que, aunque desplazadas por los procesos de modernización, extractivismo o despojo simbólico, se sostienen como vestigios activos: huellas vivas de otro modo de habitar el mundo. “Me acuerdo antes de que se instalara la vieja

usina, mi mamá sabía hacer velas, de las grasas, de los cebos vacunos, tenía unos moldes de ocho y otro de doce velas y de esa manera nos alumbrábamos", recuerda doña Nati. Luego agrega, con cierta nostalgia: "Era lindo cuando nos juntábamos entre vecinas a preparar las velas para las fiestas patronales de San Antonio; cada una traía algo, el molde, la grasa, la mecha, y entre todas hacíamos un montón".

Aquel testimonio no sólo alude a una técnica hoy poco frecuente, sino que permite visibilizar una economía relacional y comunitaria sostenida en la cooperación y en los saberes compartidos entre mujeres. En el gesto colectivo de fabricar velas se condensa una forma de vida que se define por la potencia de (re)crear juntas. Estas prácticas expresan modos otros de habitar el mundo en los que el conocimiento, el trabajo y la afectividad se entrelazan como parte de una memoria viva.

Desde una mirada decolonial y afectiva estos saberes y memorias no deben ser entendidos como restos de un pasado perdido, sino como formas de re-existencia: modos de vida que se rehúsan a desaparecer y rehacen su sentido en medio de los procesos de transformación y despojo. "Mis abuelas y mis tías me han enseñado a tejer, mami me acuerdo que vivía con el huso, meta hilar... a mí me gustaría que mis nietas aprendan a tejer, dejarles como herencia esa enseñanza", cuenta doña Nati. En sus palabras el tejido no es solo una técnica heredada, sino una forma de continuidad afectiva y política: un modo de estar en el mundo que enlaza generaciones, materias, tiempos y memorias. Tejer es, para ella, sostener el vínculo con sus mayores y, al mismo tiempo, inventar nuevas formas de vivir que no dependen de la lógica del progreso ni de la productividad. Como plantea Albán Achinte (2018) durante los procesos de colonización las comunidades locales se enfrentaron a estructuras de poder, pero también recrearon la vida; reinventaron sus modos de habitar, de producir, de cuidar y de celebrar. *Re-existir* es transformar las relaciones de poder y reinventar la vida desde las propias prácticas. Esa reinvención es la que encarna doña Nati: en el acto de tejer ella no sólo recuerda, sino que recrea el mundo. Su hacer cotidiano es un acto de re-existencia ya que "re-existir desde la memoria es develar lo que ha permitido encontrar el sentido de continuar existiendo pese a la adversidad, la negación, el olvido, la explotación y el silencio" (Albán Achinte, 2018, p.21), afirmando la vida en cada hebra. Tejer, para ella, es un modo de re-existir; un gesto donde el saber, el tiempo y el territorio se entrelazan para mantener viva la dignidad y la continuidad de la existencia. El tejido se convierte en una política del vínculo y una pedagogía encarnada, una forma de pensamiento material que comunica y transforma. En las tramas tejidas por las mujeres indígenas y campesinas (Rivera Cusicanqui, 2010) se entrelazan conocimientos, historias, símbolos, formas de cuidado y modos de relación con lo viviente. En cada punto doña Nati sostiene esa urdimbre de memoria y creación que desafía el olvido y produce vida común.

La memoria se presenta también como un acto relacional y performativo. Cuando preguntamos cómo recuerdan, cómo ejercitan la memoria, las respuestas no se limitan

al relato oral. Rápidamente acuden a los "ayuda memoria", sacan un álbum de fotos, alguna canción, algún artista, algún aroma o fragancia sirven muchas veces para reactivar la memoria. Los recuerdos se remontan a lo sensible desde un estímulo corporal, visual, sonoro o aromático. "Mire esta foto, es cuando tenía dieciocho años, cuando te sacaban la foto del documento ¿Cómo cambia una, ¿no?".

Los archivos de la memoria exceden lo documental. No se reduce a lo escrito ni a lo institucional. Se inscribe en los cuerpos, en los objetos, en los gestos, en las materialidades del vivir. Incluso los documentos oficiales aparecen como inestables o sospechosos (Rufer, 2016). "Antes a uno el registro civil lo anotaban cuando querían, así que no había que confiar mucho en los papeles. Yo nací el 29 de noviembre, pero me anotaron el 27 de diciembre. Por suerte del mismo año". Estas fisuras en el archivo hegemónico abren paso a lo que nosotros damos a llamar "archivos afectivos o desobedientes" en los que la vida se registra a través de otras tecnologías del recuerdo. Estas fisuras no sólo revelan los límites del registro estatal, sino que abren paso a otras formas de memoria que desbordan el papel: archivos afectivos o desobedientes en los que la vida se conserva y transmite mediante gestos, prácticas y relatos que resisten el olvido.

Así, lo que en apariencia son "pequeñas historias" o "recuerdos personales", las evocaciones sobre las antiguas mingas para limpiar las acequias, los modos de sembrar y moler el maíz, las memorias en torno a la defensa del agua y la tierra, son archivos vivos en los que se entretejen tiempos y territorios, afectos y luchas, dando cuenta de una densidad histórica, territorial y política que se expresa en los modos de sostener la vida comunitaria frente al avance de la lógica extractiva.

Los vestigios —las huellas de antiguos sistemas de riego, las casas de adobe reconstruidas, los intercambios de semillas de maíz o las memorias transmitidas en los encuentros comunitarios— funcionan como materializaciones de esos archivos desobedientes; no son restos pasivos, sino indicios de mundos que siguen latiendo. En ese latido, en esa insistencia material y afectiva, reside su potencia: la posibilidad de sostener la vida desde otros horizontes civilizatorios en los que el territorio se vive como cuerpo y memoria compartida.

Retomando el acto rebelde de tejer en comunidades indígenas y campesinas las mujeres han sostenido las tramas de la vida. Tejer es una forma de reproducir mundos: hilan historias, cuidados, símbolos, relaciones con el entorno y con las generaciones venideras (Rivera Cusicanqui, 2010). El feminismo comunitario (Galindo, 2007) sostiene que el conocimiento producido cotidianamente por las mujeres ha sido invisibilizado por la colonialidad del saber, que separa razón y cuerpo, trabajo y pensamiento.

En la entrevistada esta comprensión se hace carne en los gestos y palabras de las mujeres. Doña Nati recuerda que su madre solía decir: "Cuando tejemos no es solo para vestir, es para acordarse; cada puntada tiene su historia, como los hilos del río". En ese decir el tejido aparece como práctica de memoria y de cuidado, una forma de mantener

viva la relación con la tierra y con las otras.

Muchas plantas son también tejedoras; en el universo andino todo implica tejer. Es una comprensión de la interdependencia, la reciprocidad, la interacción continua. No es solo una metáfora; el tejido real de la vida (Capra, 1996) es lo que hacen las especies, las simbiosis, las formas micélicas. Así, la enseñanza del tejido de abuelas a nietas no es solo transmisión técnica, sino una práctica de transmisión intergeneracional e interespecie que hace posible la vida y sostiene un modo otro de conocimiento, sensible y vincular, que las mujeres reconocen como su forma de pensar con las manos.

Cuando preguntamos a nuestras abuelas y abuelos por las tareas de cuidado emergen prácticas profundamente enraizadas en saberes comunitarios y territoriales, transmitidos de generación en generación. "Mami aquí en el pueblo era partera, acompañaba a otras mujeres a dar a luz", recuerda don Juan. En ese gesto evocativo se inscribe una figura central en la historia de las comunidades, la mujer cuidadora, sanadora, partera, mediadora entre la vida y la muerte, entre el mundo material y lo espiritual. La partería no sólo implicaba una práctica médica empírica, sino también un conocimiento corporal, vincular y simbólico.

Por su parte, doña Nati recuerda: "La *yareta*[6] nosotros la usamos para curar del susto, sahumar a los bebés cuando se les cae la paletilla". Este fragmento no sólo condensa una práctica, sino toda una cosmovisión: la comprensión del cuerpo y la salud desde una perspectiva integral, relacional, en la que las plantas son seres vivos con capacidad de agencia, dotados de poderes curativos y espirituales. Desde la etnobotánica y la antropología este uso de la *yareta* revela un conocimiento ancestral que forma parte de los sistemas médicos tradicionales andinos. Estas plantas no sólo curan síntomas, sino que re-equilibran energías, acompañan procesos vitales, protegen y enseñan (Trillo, 2025)

Desde una mirada decolonial y ecofeminista estas prácticas de cuidado pueden leerse como formas de resistencia epistémica y ontológica. Se trata de saberes históricamente desvalorizados o subalternizados por los enfoques médicos hegemónicos que tendieron a separar cuerpo y territorio, razón y afecto, pensamiento y trabajo. Si bien en la actualidad algunos ámbitos de la biomedicina comienzan a incorporar miradas más integrales y holísticas sobre la salud persisten tensiones en torno al reconocimiento de los conocimientos populares e indígenas, especialmente aquellos ejercidos por mujeres.

Lejos de desaparecer estas prácticas se siguen ejerciendo y recreando cotidianamente. En los relatos de las mujeres aparecen gestos concretos: el uso de plantas medicinales, las limpias con hierbas, los rezos al agua antes de curar, la preparación de ungüentos y sahumerios para "levantar el ánimo" o "acomodar el cuerpo" son palabras de doña Nati. En esas acciones se entrelazan memorias ancestrales con saberes del presente,

6 La *yareta (Azorella compacta)* ha sido fuente de energía para fundición. Su alto contenido en resinas combustibles y su capacidad de arder a gran temperatura la hicieron muy valorada como leña en zonas donde escaseaban otros recursos forestales. Era usada para alimentar hornos en procesos de fundición de minerales (como la plata o el estaño), sobre todo en la minería tradicional en los Andes del siglo XIX y principios del XX.

sosteniendo una manera propia de entender la salud y la vida. Más que resistir desde la oposición frontal estas prácticas re-existen: regeneran los vínculos con la tierra, con los cuerpos y con las otras personas, manteniendo viva una ontología del cuidado que se rehúsa a ser borrada.

El cuidado no se limita a un acto individual ni se restringe al espacio doméstico; es una dimensión política de la vida comunitaria. Como propone el feminismo comunitario (Galindo, 2007) el conocimiento que las mujeres producen cotidianamente —cuidando, cocinando, curando, pariendo— ha sido históricamente invisibilizado por la colonialidad del saber que separa lo racional de lo sensible, la ciencia del territorio, la medicina del vínculo. Recuperar esas memorias es también disputar el sentido de la salud, del bienestar y de lo vivible.

Así, los relatos de don Juan y doña Nati nos permiten reconocer que la memoria no está escrita en manuales ni almacenada en archivos oficiales. Está encarnada en gestos, plantas, cuerpos y palabras. Es memoria viva, situada, que hace del cuidado una práctica de defensa de la vida en su sentido más amplio y profundo.

La memoria de los ancestros en un presente minero

Diana Gutiérrez Luna (2022) nos dice que las resistencias no humanas, como la vuelta de un río, son las memorias vivas de la tierra. También las resistencias humanas, como la de nuestrxs abuelos, abuelas y tías, son la memoria viva de nuestra existencia. La memoria de nuestrxs ancestrxs es resistente porque salvando las distancias de quienes ponen el cuerpo en la defensa de los dispositivos y tecnologías extractivistas a través de las marchas, cortes de ruta u otras formas de lucha la resistencia en ellos se efectúa en *el estar cotidiano* de sus familias y comunidades. Como sostiene Silvia Rivera Cusicanqui (2010) esta es una forma de producir pensamiento a partir de lo cotidiano.

Cuando en nuestro territorio la minería y su avanzada des-arrolladora (Machado Aráoz, 2023) ha producido la escasez de agua que derivó en la pérdida de cultivos y animales (Garzillo, 2019), además de la sequía de pequeñas vertientes de agua de las que se servían las familias para sus actividades diarias, algunos de nuestrxs abuelxs deciden *resistir con y desde las plantas*; la ruda y el hinojo son sus plantas compañeras (Haraway, 2015). Haciendo memoria de sus propiedades colaborativas y mutualistas doña Panchita nos dice: "Para cuando tengan malestar de estómago la ruda y el hinojo les puede ayudar a aliviar... siempre tienen que tener estas plantas en sus casas y cuidarlas de lo que les pueda pasar". Este rememorar sobre el vínculo con las plantas ofrece la apertura para reflexionar sobre dos olvidos que debemos recordar. Por un lado, la presencia perpetua de estas plantas en nuestras vidas es la manera como nuestrxs abuelxs, en una suerte de pacto intergeneracional y ecológico, nos delegan la responsabilidad de resistir para que esas plantas no desaparezcan porque eso implicaría fisurar la comunión existencial entre

nosotros, ellos y la biodiversidad. Por el otro, cuando nos hablan sobre los aconteceres sobre las plantas nos están advirtiendo sobre la urgencia de que, al igual que ellos, nos constituyamos en guardianes no solo de otros factores biológicos que puedan afectar a las plantas, sino, principalmente, de lo que los agentes humanos, en su afán mercantilizador y cosificador, pueden hacer como, por ejemplo, la apropiación del agua para su riego, provocando la muerte de la naturaleza (Merchant, 2023).

La ruda y el hinojo que recuerdan nuestros abuelos nos vienen a explicar que el mundo no es una creación puramente humana; todos los organismos crean sus nichos, construyen su entorno y, de esta forma, cambian el mundo de todos (Tsing, 2021). Las plantas nos afectan y las afectamos. Nos afectan porque cuidarlas implica establecer una religación otra con la tierra. Las afectamos porque nuestra manera de vincularnos posibilita o imposibilita sus flujos naturales.

La manera cómo nuestrxs abuelxs hacen memoria del pasado, describen su presente o consideran el futuro está enmarcado por el contexto social de sus experiencias. Es un contexto conflictivo y resistente porque mientras algunxs de ellxs hablan y sienten que las plantas son compañeras de la vida —como forma de vinculación e interacción mutua con las comunidades de vida humanas y no humanas, como convivencia hilada e inseparable de la tierra— para otrxs, como las grandes corporaciones transnacionales y el Estado, la biodiversidad es una mercancía para ser puesta a disposición del mercado global, sentenciando qué usos y sentidos le debemos otorgar. Por eso la práctica de la memoria que nuestrxs abuelxs deciden hacer con nosotros es una práctica consciente que toma sentido en la defensa de sus formas de vida.

Ana Ramos y Mauro Millán (2014) caracterizan el fluir de la memoria como un tránsito por lugares cotidianos y por situaciones especiales. Los impactos y afectaciones de la minería en los cuerpos y territorios de nuestros abuelos son los marcantes y movilizadores de sus memorias.

Doña Panchita nos dice que "La viña, los cultivos que teníamos para el bajo, todo se ha secado. La minera nos ha dejado sin agua... ustedes lo ven, hoy no hay nada". Desde otra perspectiva de las afectaciones, pero estrechamente vinculada a esta, doña Margarita relata: "Yo sé que mi hija Silvia se está contaminando con la ropa que le lava a su marido cuando baja de la mina". En su testimonio también advierte:

> Ustedes que luchan por la Pachamama y la vida tienen que tener cuidado. Porque los poderosos los 'fichan', los marcan. Yo cuando era joven y estaba más activa me negaron muchas cosas los gobernantes porque sabían que estaba en contra de la minería, que marchaba y acompañaba la lucha del pueblo... Pero yo pienso que al final seremos como David, lograremos vencer a los poderosos.

Lo que nos dicen nuestros afectos no es la mera expresión de una experiencia individual, sino el diagnóstico de una civilización desmemoriada de la vida. Aquí la lógica

extractiva produce una ruptura porque afecta el vínculo recíproco del pueblo con el territorio, es decir, al conjunto de creencias, prácticas y formas de vida mediante las cuales se relacionan con su espacio geográfico concreto. Esto interrumpe las relaciones socioecológicas históricamente construidas, no sólo transformando el territorio, sino también la memoria y los modos de existencia de quienes lo habitan. La pérdida de cultivos refleja la erosión de los bienes vitales esenciales y la disolución de prácticas de subsistencia que articulan vínculos comunitarios y conocimiento territorial. Cada viña o huerta que ha sido secada por la expansión minera se inscribe como un nodo fisurado en las redes de interdependencia que articulan cuerpo y territorio, mostrando cómo la extracción mercantil fragmenta los circuitos de energía y nutrientes que sostienen la existencia. Pero la degradación de los espacios cultivados no puede pensarse sólo en términos de escasez material; también es un acto de despojo, un borramiento de saberes ancestrales y modos de relación con el territorio que constituyen la memoria viva del pueblo.

La escena de "ser contaminadas" que recae sobre las mujeres evidencia que la extracción opera como un dispositivo de repatriarcalización (García Torres *et al*., 2020): reinstala, actualiza y endurece las violencias y jerarquías haciendo de los cuerpos de las mujeres el soporte material de los procesos de acumulación. La noción de "ser contaminadas" no solo nombra una afección química; nombra el recrudecimiento de un orden que sacrifica la vida de las mujeres para garantizar la continuidad de la ganancia. El gesto cotidiano de lavar la ropa del varón que desciende de la mina opera como ritual doméstico de materialización del sacrificio; es ahí donde la violencia extractiva se encarna y se naturalizada como tarea de cuidado recubierta bajo la apariencia de una obligación afectiva.

Los relatos evidencian una arquitectura de vigilancia y disciplinamiento: la advertencia de Margarita sobre los "fichajes" y las marcas impuestas por los poderosos deja ver el despliegue de un régimen de control orientado a neutralizar toda potencia de interrupción del extractivismo. Se trata de producir sujetos afectivamente disponibles para el orden: administrar el miedo, modelar la percepción de riesgo, corroer la confianza mutua y desfondar las expectativas colectivas. A través de esta gestión de las sensibilidades (Scribano, 2013), que incrusta el temor como textura cotidiana de la vida, se restringe la capacidad de acción colectiva y se clausura la legitimidad de la resistencia al inscribirla en el campo de la sospecha, la punición y la excepcionalidad, asegurando la continuidad política del despojo.

Los impactos y afectaciones de la minería implican un desarraigo profundo (Segato, 2022) porque operan en los procesos de desorientación y deshistorización. La memoria es una forma de continuidad capaz de mantener vivos los vínculos, los saberes ancestrales y las formas de vida que el extractivismo intenta borrar. Recordar la centralidad en nuestra vida de las aguas, por ejemplo, es una práctica que reinstala la existencia de mundos posibles. Así lo pone en palabras doña Margarita cuando afirma:

> Debemos recordar lo que la vida nos ha dado, como el agua... el agua es la que está en peligro... las plantas nos gritan, los animales nos enseñan, pero nosotros estamos distraídos; por eso debemos refrescar la memoria sobre lo que es importante en la vida.

Hablar de agua, como hace Margarita, es aludir a la vida misma. No se trata solo de un recurso físico, sino de la trama que sostiene la existencia de todos los seres que habitamos la Tierra. El agua, como señala Machado Aráoz (2024b), materializa la convivencialidad de la Tierra: une espacial y temporalmente fenómenos, procesos y seres vivos; articula la vida a nivel micro y planetario; es espejo y ancla, cuna y sostén de nuestra historia y de nuestros modos de habitar el mundo.

Recordar la centralidad del agua es también recordar quiénes somos y de dónde venimos. Implica refrescar la memoria para comprender y sentir hasta qué punto la explotación de la Tierra es la explotación de los cuerpos. A través de la centralidad del agua nuestros afectos nos alertan sobre el borramiento de la memoria de aquello que sostiene nuestra existencia. Tener la memoria intacta y a pruebas de olvidos es el desafío. Pero, ¿cómo continuar resistiendo con y desde la memoria frente a los *olvidos intencionales*? Machado Aráoz (2016) nos dice que después de la "borrachera del desarrollo" vienen los tiempos de resaca; los síntomas de las expropiaciones y devastaciones afloran a la superficie y se sienten a flor de piel; son tiempos de aturdimientos y confusiones. En un intento de continuar con la borrachera y el olvido sobre la eficacia destructiva y transformadora que Minera Alumbrera ha producido en los cuerpos y los territorios[7] la alianza corporativa entre esta empresa y Agua Rica [8]a través del proyecto minero MARA ha iniciado en el último tiempo un proceso de "participación ciudadana"[9] para avanzar en los estudios de factibilidad y en el informe de impacto ambiental para la fase de explotación de este emprendimiento. Los olvidos intencionales que nos quieren forzar a creer a través de estas instancias "informativas" son, por ejemplo, que *con el proyecto no habrá grandes movimientos de tierra* y que las fuentes hídricas de las que se han servido otros em-

7 Para profundizar en las afectaciones de este régimen extractivo, tanto en el plano macro y micro, véanse Gómez Lende y Velázquez (2003), Lamilice y Klein (2016), Machado Aráoz (2009), Mastrangelo (2004), Valiente (2011).

8 El proyecto Agua Rica, perteneciente a Minera Agua Rica LLC, es un yacimiento cuyos motivos minerales declarados son cobre, molibdeno, oro y plata. Se encuentra ubicado en Andalgalá, Catamarca. Tras fusionarse con Minera Alumbrera dio lugar al megaproyecto MARA que se encuentra en etapa de exploración avanzada. Este proyecto está generando intensa conflictividad en Catamarca porque las comunidades advierten los posibles impactos ecológicos, sociales, económicos y culturales que podrían derivarse de su puesta en marcha. Se ubica sobre la cuenca del río Minas, afectando potencialmente el suministro de agua a la población y sus actividades; además, se encuentra sobre un glaciar de escombros y un sitio arqueológico, lo que atenta contra la Ley N.º 26.639 de Presupuestos Mínimos para la Preservación de los Glaciares y del Ambiente Periglacial. La zona presenta alta vulnerabilidad geológica, que podría agravarse con la utilización de explosivos.

9 Decidimos utilizar comillas porque, al igual que el pueblo de Andalgalá-Catamarca, consideramos que esta instancia busca camuflar las verdaderas intenciones de la alianza estatal-corporativa de avanzar con un proyecto que no solo es ecológica y geológicamente inviable, sino que no cuenta con la licencia social de las comunidades afectadas.

prendimientos y que posiblemente serán utilizados por MARA *han recuperado en un 90% su depresión*[10]. Pero los cuerpos y los territorios tienen memoria. Así como nuestros afectos nos advierten sobre las distracciones capitalistas en estos espacios y ante tales olvidos intencionales también se produjeron advertencias y activaciones de memoria (Cerutti, *et al.*, 2023). Quienes estábamos allí también generamos un cruzamiento de relatos sobre las afectaciones de esta actividad en la vida de las poblaciones locales con aquellos escenarios olvidadizos que las empresas pretenden crear. "¿Cómo van a hacer para que el nuevo proyecto no consuma toda el agua que alimenta a nuestros animales y plantas como lo hizo Alumbrera? Porque aquí la gente ha sufrido mucho"[11]. Las aguas enredadas y enraizadas en diversas materialidades, lugares o seres vienen a activar la memoria que las empresas quieren hacer olvidar.

La memoria corporal y territorial de nuestros ancestros es determinante cuando nuestra existencia es repetidamente amenazada. No tener memoria sobre lo acontecido en nuestros territorios es peligroso porque para el ojo codicioso de las corporaciones seguiremos siendo una cantera (Antonelli, 2010) a la que se debe explotar. Rita Segato (2022) dice que convencernos de que somos vida cosificada nos hará olvidar y desvincularnos del horizonte en el que aprendimos a vivir.

Hacer memoria sobre las heridas de nuestras poblaciones y territorios nos revela una razón existencial: navegar en la memoria de nuestros ancestros humanos y no humanos es la forma de construir y pensar en los futuros posibles, pero también deseables e indeseables que queremos para las vidas en este planeta.

A modo de conclusión

La memoria emerge en este trabajo como una trinchera de re-existencia frente a los olvidos forzados y las violencias estructurales que atraviesan nuestros territorios. Desde las memorias de las dictaduras hasta las memorias de las aguas, las plantas y los cuerpos este recorrido ha querido rescatar voces, gestos, saberes y afectos que suelen quedar por fuera de los archivos oficiales. La narrativa intergeneracional que aquí propusimos se convierte en una forma de re-armar los hilos de la vida, de tejer una historia situada, afectiva y territorial que desafía las formas hegemónicas del relato histórico.

Los relatos de nuestras abuelas, abuelos y tías, lejos de ser simples anécdotas, son archivos vitales que contienen sentidos profundos del mundo. En sus voces la memoria no es pasado fosilizado, sino presente que se activa y futuro que se proyecta. Esta pro-

10 Recuperación de las notas de campo realizadas el 11 de marzo de 2025 en Santa María- Catamarca. Expresiones efectuadas por empresarios de la empresa MARA en el marco del primer proceso de participación ciudadana del año 2025 en dicha ciudad.

11 Recuperación de las notas de campo realizadas el 11 de marzo de 2025 en Santa María- Catamarca. Relato de una mujer presente en el proceso de participación ciudadana del proyecto MARA.

puesta de una memoria encarnada nos permite pensar en clave crítica los modos como la historia ha sido escrita y contada, cómo desde los márgenes y las grietas se construyen otras formas de narrar la vida.

En tiempos donde el extractivismo opera también como una política de desmemoria al borrar paisajes, comunidades, saberes y vínculos recuperar las tramas del cuidado, del afecto y de la resistencia cotidiana se convierte en una apuesta radical por la vida. La memoria que aquí se ejercita es una práctica político-afectiva que no sólo recuerda, sino que señala, interpela y denuncia. Sobre todo, construye horizontes de posibilidad: otros modos de habitar, de relatar, de sanar.

La forma como nuestros afectos se posicionan frente a su historia y sus territorios revela un proceso de devenir que nos muestra en qué y cómo podemos transformarnos en tiempos de violencia. Sus vidas contribuyen a la construcción de nuestras identidades; como señalan Hurtado y Porto Gonçalves (2022) este entrelazamiento de memoria, acción y relación con otros constituye un componente central de la re-existencia. Las identidades de nuestros afectos se configuran en tensión con otros y con el contexto histórico, social y territorial, emergiendo en medio de conflictos, negociaciones y resistencias. Sus relatos, atravesados por las afectaciones de la megaminería, la dictadura militar y las complejidades de la vida familiar y comunitaria, son expresiones vivas de re-existencia en las que memoria, acción y territorialidad se entrelazan para afirmar su presencia, resignificar experiencias y proyectar otras posibilidades de vida.

La memoria es una herramienta para dar sentido a la existencia frente a la adversidad, la negación y el olvido. La memoria como re-existencia implica confrontar las dominaciones, las explotaciones y las discriminaciones reconociendo la memoria como posibilidad de reconfiguración de la vida y de las identidades. Según Albán Achinte (2018) este proceso permite reivindicar el derecho a habitar el mundo en términos propios, a decidir cómo ser, cómo vivir y cómo proyectar la existencia, resistiendo las imposiciones de los discursos hegemónicos. La praxis de la re-existencia se manifiesta en acciones concretas de pensamiento, de sentir y de hacer que decolonizan el ser y abren espacios para la creatividad, la afirmación y la persistencia ontológica.

Recordar es resistir y re-existir, como nos lo enseñan nuestras mayores; también es cuidar, sembrar, hilar, curar, cantar. Es dejar huellas para que otras generaciones puedan encontrar el camino de regreso al cauce de la vida porque en este mundo de desapariciones forzadas las memorias (humana y no humana) son el último refugio y el primer horizonte de esperanza.

Aquí las memorias, no solo han sido objeto de análisis y reflexiones, sino, sobre todo, son un llamado a abrazar las dolencias y heridas territoriales y familiares, que también son compartidas y sentidas. Movilizar nuestros centros sensibles en la rigidez capitalista, colonialista y patriarcal es fundamental para no continuar ensanchando las brechas que dividen las vidas. En el cotidiano de nuestra existencia los ejemplos de la memoria

resistente nos ofrecen las pistas para la (re)creación de los mundos de vida que están amenazados por la multiplicación de procesos de violencias (caos climático, colapso del mundo de lo vivo, agotamiento de recursos y todos los impactos sociales y geopolíticos dramáticos que los acompañan) y requieren de los viejos y nuevos guardianes de la vida. Las memorias de nuestrxs ancestrxs son una herramienta de lucha porque sus relatos nos obligan a volver la atención hacia las dependencias que nos ligan al mundo y nos invitan a que cada cual investigue y reconozca los vínculos que nos constituyen.

Referencias bibliográficas

- Albán Achinte, Adolfo (2018). *Prácticas creativas de re-existencia: Más allá del arte... el mundo de lo sensible*. Del Signo.
- Antonelli, Mirta (2010). *Vivir en la corteza. Notas en torno a intersubjetividad y megaminería como modelo de ocupación territorial*. América Libre.
- Arfuch, Leonor (2018). *La vida narrada: memoria, subjetividad y política*. Zona de Crítica.
- Capra, Fritjof (1996). *La trama de la vida: Una nueva perspectiva ecológica de los sistemas vivos*. Anagrama.
- Cerutti, Débora; Bensadon, Sofía; y Scotta, Guadalupe (2023). Constelaciones de la Puna: de memorias, derivas e imágenes de futuro. *Crítica y Resistencias*, 17, 126-143. https://www.criticayresistencias.com.ar/index.php/revista/article/view/341
- Crenzel, Emilio (2024). *La historia política del Nunca Más: la memoria de las desapariciones en la Argentina*. Siglo XXI.
- de Certeau, Michel (2006). *La escritura de la historia*. Siglo XXI.
- de la Cadena, Marisol y Blaser, Mario (eds.). (2018). *Un mundo de muchos mundos*. Duke University Press.
- Galeano, Eduardo (2012). *Los hijos de los días*. Siglo XXI.
- Galindo, María (2007). *Ninguna mujer nace para semilla*. Mujeres Creando.
- Gamboa, Marianela (2021). *Guardianas del cerro y el agua*. Edición de autora.
- Gamboa, Marianela (2023). Narrativas genealógicas y etno-fotografía afectiva en la producción del archivo vital de nuestras luchas feministas antiextractivistas. *Memorias Disidentes. Revista de Estudios Críticos del Patrimonio, Archivos y Memorias*, 1(1), 209-240. https://ojs.unsj.edu.ar/index.php/Mdis/article/view/978
- García Torres, Miriam; Vázquez, Eva; Cruz Hernández, Tania; y Bayón Jiménez, Manuel (2020). Extractivismo y (re)patriarcalización de los territorios. En Tania Cruz Hernández y Manuel Bayón Jiménez (eds.), *Cuerpos, Territorios y Feminismos* (pp. 23-44). Abya-Yala.
- Garzillo, Josefina (2019). *Asamblear el mundo: una historia de la resistencia socioambiental del norte argentino frente a la megaminería*. La Caracola.
- Gutiérrez Luna, Diana (2022). Respirando dignidad. Mujeres, Madre Tierra, pueblos originarios y organización. *Estudios Digital*, 48, 123-142.
- Gómez Lende, Sebastián y Velázquez, Guillermo (2003). Acontecer solidario y productividad

espacial: la minería metalífera en la provincia de Catamarca durante la década de los noventa: el caso de "la minera La Alumbrera". *Boletín de Estudios Geográficos*, 98, 73-110.

- González, Horacio (2009). *Historia crítica de la sociología argentina: los raros, los clásicos, los peculiares*. Colihue.
- Haraway, Donna (2015). Cuando las especies se encuentran: introducciones. *Tabula Rasa*, 31, 23-75. https://doi.org/10.25058/20112742.n31.02
- Hurtado, Lina y Porto Gonçalves, Carlos (2022). Resistir y re-existir. GEO*graphia*, 24 (53).
- Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI.
- Kohn, Eduardo (2013). *Cómo piensan los bosques: hacia una antropología más allá de lo humano*. Abya-Yala.
- Lamilice, Annie y Klein, Juan (2016). Efectos socioterritoriales de la mega minería y reacción social: el caso de Minera Alumbrera en la provincia de Catamarca, Argentina. *Revista de Geografía Norte Grande*, 65, 155–177. http://dx.doi.org/10.4067/S0718-34022016000300008.
- Machado Aráoz, Horacio (2009). Minería transnacional, conflictos socioterritoriales y nuevas dinámicas expropiatorias. El caso de Minera Alumbrera. En Maristella, Svampa y Mirta Antonelli (eds.), *Minería Transnacional, narrativas del desarrollo y resistencias sociales* (pp. 205-225). Editorial Biblos.
- Machado Aráoz, Horacio (2023). Andalgalá, una larga caminata de re-existencia. *Bordes*, 27, 13–23. https://revistabordes.unpaz.edu.ar/andalgala-una-larga-caminata-de-re-existencia/
- Machado Aráoz, Horacio (2024). Potosí y las nacientes del agua moderna: sobre los orígenes del capitaloceno hídrico. *Vibrant* 21, https://doi.org/10.1590/1809-43412024v21d602
- Martínez Vega, Aimée; Posada Mazo, Estela y Machado Aráoz, Horacio (2021). Crónica de una tragedia anunciada: el Puente Pescadero bajo las aguas del Capitaloceno y sus memorias simpoiéticas en el arte de re-existir. *Heterotopías*, 4, 8.
- Merchant, Carolyn (2023). *La muerte de la naturaleza. Mujeres, ecología y revolución científica*. Siglo XXI.
- Mastrangelo, Andrea (2004). Con dos minas de oro, Belén no tiene caminos. Una interpretación ideológica de las investigaciones financiadas por el Banco Mundial. [Tesis de Postgrado, Universidad Nacional de Misiones]. Archivo digital. https://rid.unam.edu.ar/handle/20.500.12219/2537
- Panez Pinto, Alexander (2022). *El río recuperando su cauce: Despojos y resistencias en los conflictos por agua-tierra-territorio bajo el neoliberalismo en Chile*. CLACSO.
- Parodi, Camila y Maresca, Susi (2023b). *La ruta del litio: voces del agua*. Abya Yala.
- Porto Gonçalves, Carlos (2002). Da geografia às geo-grafias: um mundo em busca de novas territorialidades. En Ana Ceceña y Emir Sader (eds.), *La guerra infinita: hegemonía y terror mundial* (pp. 217-256). CLACSO.
- Primera Cumbre Latinoamericana del Agua para los Pueblos (2018). Informe de la Primera Cumbre Latinoamericana del Agua para los Pueblos, San Fernando del Valle de Catamarca (Catamarca, Argentina), 15, 16 y 17 de septiembre de 2018. https://adarsa.org.ar/wp-content/uploads/2020/04/Borrador-INFORME-DE-LA-PRIMERA-CUMBRE-LATINOAMERICANA-DEL-AGUA-PARA-LOS-PUEBLOS.pdf
- Ramos, Ana y Millán, Mauro (2014). Un ensayo sobre la memoria. "Reflexiones sobre el río y

los sueños". En VI Coloquio Anual "Diversidad en Ciencias-Ciencias Diversas", Inclusión- Exclusión Social desde Contextos y Perspectivas Múltiples. Universidad Nacional de Río Negro, San Carlos de Bariloche, Argentina.

- Ramos, Ana (2021). La memoria río. Etnografías sobre el pensamiento político-afectivo del estar en el tiempo [Ponencia]. 12° *Congreso Argentino de Antropología Social, GT30: Las relaciones sociedad-naturalezas en la antropología actual: controversias epistemológicas y diálogos políticos.* Junio, julio y septiembre de 2021, La Plata, Argentina. http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/132940
- Richard, Nelly (2020). *Archivo vital y resistencia: estudios de la memoria.* Universidad de Chile.
- Rivera Cusicanqui, Silvia (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón.
- Rose, Deborah (2004). *Reports from a wild country: ethics for decolonisation*. UNSW Press.
- Rufer, Mario (2016). El archivo: de la metáfora extractiva a la ruptura poscolonial. En Frida Gorbach y Mario Rufer (eds) *(In)disciplinar la investigación: archivo, trabajo de campo y escritura* (pp. 160–186). Siglo XXI.
- Rufer, Mario (2024). Sueños, entierros, profanaciones: en torno a la relación entre historia y soberanía. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 28(1), 207-227. https://doi.org/10.1353/hcs.2024.a954148
- Scribano, Adrián (2013). Una sociología de los cuerpos y las emociones desde Carlos Marx. En Adrián Scribano (ed.), *Teoría social, cuerpos y emociones* (pp. 45-70). Estudios Sociológicos.
- Solnit, Rebecca (2023). *¿De quién es esta historia? Viejos conflictos, capítulos nuevos*. Lumen.
- Tello Weiss, Mariana (2018). Historias de (des)aparecidos. Un abordaje antropológico sobre los fantasmas en torno a los lugares donde se ejerció la represión política. *déjà lu*, 6 (3). https://www.wcaanet.org/downloads/dejalu/feb_2018/estudios.pdf
- Trillo, Cecilia (2025). El patrimonio biocultural de plantas comestibles silvestres como componente identitario de los pobladores de las sierras de Catamarca, Argentina. *Darwiniana*, 13(1), 39-53.
- Tsing, Anna (2021). *La seta del fin del mundo. Sobre la posibilidad de vida en las ruinas capitalistas*. Capitán Swing.
- Valiente, Silvia (2011). Dinámica socio-económica y territorial de la provincia de Catamarca en la década del 90. Impacto socio-ambiental de Proyectos de Gran Escala (PGE): Bajo de la Alumbrera sobre Santa María [Tesis Doctoral, Universidad Nacional de La Plata]. Archivo digital https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.429/te.429.pdf?utm_source=chatgpt.com
- Western, Wilda y Picallo, Ximena (2023). *Presente colonial: Asia, África y América Latina*. Siglo XXI.
- Wolf, Eric (1987). *Europa y la gente sin historia*. Fondo de Cultura Económica.
- Zavaleta, René (1990). *El Estado en América Latina*. Los amigos del libro.

Sitios web y otras fuentes consultadas

- Antonelli, Anabella y Scherbovsky, Nadya (22 de abril de 2021). Guardianas del Cerro y el Agua caminan por Andalgalá. *La Tinta.* https://latinta.com.ar/2021/04/22/guardianas-cerro-agua-andalgala/
- Asamblea El Algarrobo (2011). Andalgalá en 6 [Video]. Secretaría de Derechos Humanos de la Nación Argentina. https://www.youtube.com/watch?v=aMHpE26sDsU
- Asamblea Pucará (2023). *Esenciales* [Video documental]. https://www.youtube.com/watch?v=wBeN8EJu-Vw
- Borse, Laura (25 de junio de 2019). El agua vale más que el oro. Andalgalá cumplió sus 500 caminatas por la vida y contra la megaminería. *La Izquierda Diario*. https://www.laizquierdadiario.com/Andalgala-cumplio-sus-500-caminatas-por-la-vida-y-contra-la-megamineria
- Casarini, Luca (Anfitrión) (16 de noviembre de 2023). Ana Radusky: "Ahora hay violencia institucional igual que en la dictadura" [Episodio de podcast Spotify.]. En Testimonios. https://open.spotify.com/episode/06oc3gPBQfNbLi3q8VzmRw?si=07d4d2c34438458e
- Fontenla, Manuel (30 de junio de 2024). Todas las Noritas, memorias contra el miedo. *El Ancasti*. https://www.elancasti.com.ar/opinion/todas-las-noritas-memorias-contra-el-miedo-n557636
- Fontenla, Manuel (12 de junio de 2025). 800 caminatas por la vida en Andalgalá. *Agencia Tierra Viva*. https://agenciatierraviva.com.ar/800-caminatas-por-la-vida-en-andalgala/
- Machado Aráoz, Horacio (20 de abril de 2016). El debate sobre el "extractivismo" en tiempos de resaca. *Rebelión.* https://rebelion.org/el-debate-sobre-el-extractivismo-en-tiempos-de-resaca/
- Machado Aráoz, Horacio (10 de diciembre de 2024). Democracia, derechos humanos y colonialismo: contradicciones fundacionales y territorios para la vida. *Tierra Viva, Agencia de Noticias*. https://agenciatierraviva.com.ar/democracia-derechos-humanos-y-colonialismo-contradicciones-fundacionales-y-territorios-para-la-vida/
- Parodi, Camila y Maresca, Susi (21 de agosto de 2023). Marcos Pastrana: es la hora de los pueblos. *Sala de Prensa Ambiental*, agosto 21. https://www.periodismoambiental.com.ar/es-la-hora-de-los-pueblos/
- Primera Cumbre Latinoamericana del Agua para los Pueblos (2018). Informe de la Primera Cumbre Latinoamericana del Agua para los Pueblos, San Fernando del Valle de Catamarca (Catamarca, Argentina), 15, 16 y 17 de septiembre de 2018. Recuperado de https://adarsa.org.ar/wp-content/uploads/2020/04/Borrador-INFORME-DE-LA-PRIMERA-CUMBRE-LATINOAMERICANA-DEL-AGUA-PARA-LOS-PUEBLOS.pdf
- Rodrigo (2 de abril de 2012). *El nuevo diccionario de ecuatorianismos*. https://elaromadeluz.wordpress.com/2012/04/02/diccionario-de-ecuatorianismos/
- Segato, Rita (17 de septiembre de 2022). Sin paisajes nos quedamos huérfanos. *Ecología política del sur*. http://www.ecologiapoliticadelsur.com.ar/nota/75-rita-segato-sin-paisaje-nos-quedamos-huerfanos

Federico Vega

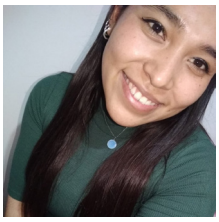
https://orcid.org/0009-0002-1097-2519
federicovega29@gmail.com



Se reconoce desde su "bio(geo)grafía" como hijo de la tierra ambateña, con raíces en una familia trabajadora y campesina catamarqueña. Es la primera generación de su familia en acceder y culminar estudios universitarios. Licenciado en Trabajo Social, actualmente es becario doctoral en el Instituto de Estudios Regionales Socioculturales (IRES) del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas radicado en la Universidad Nacional de Catamarca (CONICET-UNCA), donde desarrolla su investigación en el Doctorado en Estudios Sociales Agrarios de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Forma parte del "Colectivo Ecología Política del Sur", espacio en el que aporta a la construcción de una ciencia comprometida y situada. Sus elecciones teórico-metodológicas responden a las marcas territoriales que lo atraviesan, orientando su análisis hacia las disputas por la habitabilidad en el contexto de crisis del "Antropoceno". Cursa la Licenciatura en Psicología (UNC), la Especialización en Políticas Públicas sobre Género y Violencia de Género (UNCA) y la Maestría en Docencia Universitaria en la Universidad Nacional de Villa Mercedes (UNVIME). Actualmente se desempeña como Ayudante Diplomado Concursado en la cátedra de "Trabajo Social III" en la Facultad de Humanidades de la UNCa, donde desarrolla actividades de docencia, investigación y extensión.

Mariana Moreno

https://orcid.org/0009-0008-3989-2284
morenomariana382@gmail.com



Licenciada en Trabajo Social por la Universidad Nacional de Catamarca (UNCA) y doctoranda en Estudios Sociales Agrarios de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Actualmente es becaria doctoral en el Instituto Regional de Estudios Socioculturales (IRES-CONICET-UNCA). Integra el Colectivo de Investigación de "Ecología Política del Sur". Habitando e investigando el territorio santamariano trabaja en el estudio, comprensión y reflexión de los efectos devastadores y las formas de penetración, ecológica, económica, política, cultural y corporal que las explotaciones mineras producen en los cuerpos-territorios de las mujeres.

CC BY NC SA

Foto de
Atilio Orellana

SECCIÓN

LENGUAJES INSTITUYENTES

ASAMBLEA MISMEAR. UNA POÉTICA DEL GIRO EXPANDIDO

UNIÓN TEXTILES SEMILLAS (UTS)
NOA, Argentina

Sinopsis

La Unión Textiles Semillas tiene como acción fundamental el encuentro, la reunión periódica de sus integrantes para conversar, tejer, convivir. Estos encuentros están compuestos por asambleas, talleres de intercambio de conocimientos y experiencias, ferias de tejidos y la exposición de obras colectivas. Las obras colectivas se definen en los espacios de asamblea, comienzan a tejerse juntas, algunas itineran por los territorios de cada grupo, crecen y son cuerpo. Estas obras, desde 2024, comenzaron a circular en los mundos del arte, con el objetivo de generar trabajo y de reunir fondos para realizar nuevos encuentros, que contribuyan al fortalecimiento de los vínculos entre las distintas organizaciones de mujeres del noroeste argentino que forman parte de la Unión. Además, la UTS tiende lazos y genera vínculos con instituciones gubernamentales y educativas de distintos niveles. A finales del mes de julio de 2025, la UTS organizó la "Asamblea Mismear. Una poética del giro expandido", un encuentro abierto para todo público en los Valles Calchaquíes, en las que hoy son las provincias de Tucumán y Catamarca.

Textil-tejido-obra: no son las obras separadas del proceso, ni los materiales sin el registro de su procedencia, ni las manos sin el conocimiento de la tierra a la que pertenecen, ni los gestos sin el tiempo que necesitaron para volverse hábito. No es una sola persona, un solo ser, que gesta la creación, sino la reunión, cuya mejor analogía es la misma trama que brota a partir de esa reunión.

La Unión Textiles Semillas tiene como acción fundamental el encuentro, la reunión periódica de sus integrantes para conversar, tejer, convivir. Estos encuentros están compuestos por asambleas, talleres de intercambio de conocimientos y experiencias, ferias de tejidos y la exposición de obras colectivas. Las obras colectivas se definen en los espacios de asamblea, comienzan a tejerse juntas, algunas itineran por los territorios de cada grupo, crecen y son cuerpo. Estas obras, desde 2024, comenzaron a circular en los mundos del arte, con el objetivo de generar trabajo y de reunir fondos para realizar nuevos encuentros, que contribuyan al fortalecimiento de los vínculos entre las distintas organizaciones de mujeres del noroeste argentino que forman parte de la Unión. Además, la UTS tiende lazos y genera vínculos con instituciones gubernamentales y educativas de distintos niveles. A finales del mes de julio de 2025, la UTS organizó la “Asamblea Mismear. Una poética del giro expandido”, un encuentro abierto para todo público en los Valles Calchaquíes, en las que hoy son las provincias de Tucumán y Catamarca.

El verbo *mismear* es utilizado en la zona andina del norte argentino para nombrar a la acción de hilar a mano, proviene del quechua *mis-mi,* que puede traducirse como “transmitir” o "extenderse". La Asamblea fue los días posteriores al Encuentro de Tejedoras en Amaicha del Valle que organiza cada año la Cooperativa Pachamama, antes de la celebración del inicio del mes de la Pachamama, la Madre Tierra, el primero de agosto, cuando se realizan rituales de agradecimiento e intención, tiempos de transición hacia el inicio de un nuevo ciclo de siembra.

Durante los cuatro días de Asamblea se debatió sobre **los vínculos que surgen y que llegan al tejido, en relación con el diseño colaborativo, la cartografía social, la museografía situada, la radio abierta, el teatro popular.** Cada día se trabajó en torno a un eje diferente, ellos fueron: “Memoria y resistencia. La organización como sanación” en Lampacito, Catamarca, donde el grupo *Tinku Kamayu* fue anfitrión; “Materialidades, tecnologías y transmisión de saberes comunes” en la Comunidad India de Quilmes, Tucumán, donde las Tejedoras de Quilmes fueron el grupo anfitrión; “Instituciones posibles” y “Performatividad tejida” en Amaicha del Valle, Tucumán, donde la cooperativa La Pachamama fue el grupo anfitrión. Se proyecta que esta dinámica de encuentros continúe y se fortalezca como una escuela itinerante, un espacio de intercambio de semillas de memoria, de conversación y apertura a las posibilidades, los vínculos y las dinámicas que alberga el tejido y las tejedoras, quienes son el aliento y la vitalidad de la práctica.

La Unión Textiles Semillas (UTS) es una organización que reúne a 300 tejedoras, artistas y activistas pertenecientes a grupos de tejedoras de comunidades rurales del norte de Argentina, los grupos son: *Achalay* tejidos, Cooperativa *Pachamama*, Flor de Altea, Flor en Piedra, Randeras de El Cercado, *Silät*, Teleras de *Huilla Catina*, Teleras de *Atamisqui*, Tejedoras de Quilmes, *Tinku Kamayu*, Tejedores Andinos y *Warmipura*. Además, en la UTS hay un grupo de Sembradoras, dedicado a la gestión, comunicación e investigación, integrado por María Gabriela Cisterna, Milagro Colodrero, Celeste Valero, Tatiana Belmonte, Fernanda Villagra Serra, Guadalupe Rearte, Victoria Pastrana, Cecilia Vega, Claudia Alarcón, Anabel del Valle Luna, Silena Mamondes y María Toribio. La UTS, coordinada por Andrei Fernández y Alejandra Mizrahi, fue fundada en 2023 dentro de un proyecto de investigación artística del Programa *99 Questions* curado por Michael Dieminger en Humboldt Forum, Berlín.



La Unión propone la organización de encuentros, en los que se ensaya la intersección entre arte, educación y economía social en torno a la práctica del tejido artesanal. Entre 2023 y 2024, realizó encuentros en la Comunidad La Puntana (Salta), Comunidad Amaicha del Valle (Tucumán), localidad de Atamisqui (Santiago del Estero), Tilcara y Huacalera (Jujuy), en los que nos reunimos referentes de todos los grupos que componen la UTS y realizamos ensayos de obras colectivas. En 2024, fue parte de la exposición "Cantando bajito: Chorus", realizada en *Ford Foundation, Nueva York*. Presentó la instalación "La crecida" en el encuentro *"Loose ends"* realizado en el Museo *Humboldt Forum* de Berlín. Fue parte de la Residencia internacional URRA en Buenos Aires. Durante 2024, también escribió un libro coral, **"Crecemos porque nos juntamos"** que reúne textos sobre el desarrollo del proyecto artístico y su conformación como Unión. Durante ese mismo año realizó el *podcast* "Textiles Semillas", que consta de tres episodios en los que se narra el surgimiento de la Unión Textiles Semillas como un colectivo capaz de albergar a un gran espectro de prácticas textiles artísticas, con las particularidades y memorias de la región que abarca desde los Andes al Gran Chaco.

Figura 1
Foto de: Atilio Orellana



Figura 2
Foto de: Atilio Orellana



Figura 3
Foto de: Atilio Orellana



Figura 4
Foto de: Atilio Orellana



Figura 5
Foto de: Atilio Orellana



Figura 6
Foto de: Atilio Orellana



Figura 7
Foto de: Atilio Orellana

ACERCA DEL COLECTIVO

Unión Textiles Semillas (UTS)

textilescomosemillas@gmail.com



Es una organización que reúne a 300 tejedoras, artistas y activistas pertenecientes a grupos de tejedoras de comunidades rurales del norte de Argentina. Los grupos son: *Achalay* tejidos, Cooperativa *Pachamama*, Flor de Altea, Flor en Piedra, Randeras de El Cercado, *Silät*, Teleras de *Huilla Catina*, Teleras de *Atamisqui*, Tejedoras de *Quilmes, Tinku Kamayu*, Tejedores Andinos y *Warmipura*. Además, en la UTS hay un grupo de Sembradoras, dedicado a la gestión, comunicación e investigación, integrado por María Gabriela Cisterna, Milagro Colodrero, Celeste Valero, Tatiana Belmonte, Fernanda Villagra Serra, Guadalupe Rearte, Victoria Pastrana, Cecilia Vega, Claudia Alarcón, Anabel del Valle Luna, Silena Mamondes y María Toribio. La UTS, coordinada por Andrei Fernández y Alejandra Mizrahi, fue fundada en 2023 dentro de un proyecto de investigación artística del Programa 99 Questions curado por Michael Dieminger en Humboldt Forum, Berlín. La Unión propone la organización de encuentros, en los que se ensaya la intersección entre arte, educación y economía social en torno a la práctica del tejido artesanal. Entre 2023 y 2024 realizó encuentros en la Comunidad La Puntana (Salta), Comunidad *Amaicha* del Valle (Tucumán), localidad de *Atamisqui* (Santiago del Estero), *Tilcara* y *Huacalera* (Jujuy), en los que nos reunimos referentes de todos los grupos que componen la UTS y realizamos ensayos de obras colectivas. En 2024 fue parte de la exposición "Cantando bajito: *Chorus*", realizada en *Ford Foundation, Nueva York*. Presentó la instalación "La crecida" en el encuentro "*Loose ends*" realizado en el Museo *Humboldt Forum* de Berlín. Fue parte de la Residencia internacional URRA en Buenos Aires. Durante 2024 también escribió un libro coral, *Crecemos porque nos juntamos,* que reúne textos sobre el desarrollo del proyecto artístico y su conformación como Unión. Durante ese mismo año realizó el podcast *"Textiles Semillas"*, que consta de tres episodios en los que se narra el surgimiento de la Unión Textiles Semillas como un colectivo capaz de albergar a un gran espectro de prácticas textiles artísticas, con las particularidades y memorias de la región que abarca desde los Andes al Gran Chaco.

CC BY NC SA

RELATOS DE BARRO

MARCÍA ANDREA VERGARA
OSEAS JOEL FLORES
"Barro Tal Vez – Catamarca",
Argentina

Sinopsis

"Barro Tal Vez - Catamarca" es un proyecto de creación cerámica que se funda sobre un profundo respeto por el pasado local y la firme voluntad de resguardar las memorias que habitan los valles de Catamarca, materializándolas mediante la práctica de un oficio ancestral. El pilar de su trayectoria es una metodología de trabajo que fusiona la investigación exhaustiva y reflexiva sobre las antiguas expresiones culturales de su tierra, con la creación colaborativa, experimental y situada. Desde sus inicios en el año 2016, ha obtenido diferentes apoyos a través de becas del Fondo Nacional de las Artes, del Ministerio de Cultura de la Nación y de la Municipalidad de San Fernando del Valle de Catamarca. Ha coordinado y participado en proyectos de investigación experimental, y en el diseño y montaje de muestras individuales y colectivas.

La obra que aquí presentamos se origina en una inquietud que nos atraviesa como catamarqueñxs: sentirnos parte de un territorio abrumadoramente cargado de una historia que se nos presenta a cada paso, pero a la que no logramos descifrar del todo. Esta obra es un intento de sanar una herida colonial aún abierta.

La serie "Relatos de barro" nace de la observación de piezas y fragmentos arqueológicos alojados en distintos museos de Catamarca, en particular de un estilo conocido como "Aguada Portezuelo", el cual es considerado una de las últimas expresiones locales antes de la llegada de los españoles (De la Fuente *et al*., 2007; Nazar y De la Fuente, 2016) La metodología partió de un acercamiento técnico: analizar formas, tamaños, texturas, pastas, motivos y decoraciones; y a la vez, de una búsqueda conceptual: interrogar las huellas que los fragmentos sugieren, las continuidades posibles, los silencios que dejan abiertos.

La cerámica arqueológica ha sido, desde fines del siglo XIX, un objeto privilegiado para delimitar cronologías y estilos culturales en el Noroeste argentino. Así, denominaciones como Condorhuasi, Ciénaga, Aguada o Belén organizaron los tiempos del llamado Período Agroalfarero. Estas clasificaciones han fijado **el pasado en un tiempo lejano, ajeno a la experiencia cotidiana. Los fragmentos cerámicos son considerados así, restos de un pasado caduco para la arqueología, u objetos de arte para admirar y reproducir** para la mayoría de los talleres cerámicos en Catamarca.

En el modelado cotidiano del barro, venimos ensayando otra mirada para discutir estas concepciones que consideramos disciplinarias. Las "tejitas" nos interpelan día a día, las tomamos como guías que nos orientan en el oficio cerámico y nos invitan a preguntarnos qué nuevas historias pueden nacer de ellas. De esta búsqueda emergieron formas que, sin pretender ser réplicas arqueológicas, dialogan con aquellas. Cada creación es un intento de hilvanar memorias, de conectar lo colectivo, la emoción, la historia y la imaginación. Como niñxs que alguna vez recorrimos los montes y nos encontramos con "tejitas", pircas, piedras con morteros o cuevas pintadas, hoy volvemos a ese gesto de curiosidad primera. Volvemos al barro con la misma necesidad de narrar lo que nos constituye.

La serie "Relatos de barro" es un gesto de resistencia frente a esquemas que encasillan, una invitación a correrno s de los márgenes asignados para experimentar el barro como un arte sensible que nos desafía a repensar el lugar de la arqueología, la artesanía, la transmisión y la memoria. Es desde ese lugar híbrido y movedizo que buscamos aportar: como artesanxs-investigadores que, con las manos en la arcilla, dialogamos con ancestrxs, con fragmentos y con territorios, en un intento de habilitar otras formas de contar la historia y de inscribirnos en ella.



Figura 1

Guardianes

Aprender el nombre de nuestros cerros, es quizás una de las primeras prácticas de memoria que internalizamos en nuestras vidas.

Manchao, Ancasti, Aconquija, Famatina, Llullaillaco.

Apus, que han visto nuestro pasado y lo llevan grabado como huella

¿qué será de nuestra historia si nos dejan sólo escombros?



Figura 2



Figura 3

Monte quemado / Monte brotado

¡Ay fuego sagrado!
Se han aprovechado de tu magia.
Con tu fuerza nos queman el monte.
¡Ay fuego sagrado!
¿Será que de tus cenizas rebroten los frutos de nuestra tierra?



Figura 4

Ahora que si nos ven

En el canto y la danza hay un ritmo que coordina los tempos,
los avances, las pausas, los tonos.
Hay un ritmo que marca la fuerza del paso, el sentido del movimiento.
Ese ritmo se hace eco en los cuerpos,
Y empuja en conjunto hacia el mismo lugar.
Vamos juntas hacia allá ¿Retroceder?
Nunca más.

Agradecimientos

Estas obras fueron posibles gracias al financiamiento de una Beca Creación del Fondo Nacional de las Artes (2021) y una Beca Activar Patrimonio del Ministerio de Cultura de la Nación (2023). También contamos con el apoyo y acompañamiento generoso en cada parte del proceso de lxs trabajadores del Museo Arqueológico Adán Quiroga y de la Dirección de Cultura de la Municipalidad de San Fernando del Valle de Catamarca.

Fotografías: Oseas Flores.

Referencias bibliográficas

- De la Fuente, Guillermo; Kristcautzky, Néstor y Toselli, Gustavo (2007). Pigmentos, engobes y alfareros: una aproximación arqueométrica (MEB-EDS) al estudio de pigmentos en cerámicas arqueológicas del noroeste argentino: el caso del estilo cerámico "aguada portezuelo" del valle de Catamarca. En M. Beatriz Cremonte y Norma Ratto (Eds.). *Cerámicas arqueológicas, perspectivas arqueométricas para su análisis e interpretación* (pp. 39-47). EdiUnju.
- Nazar, Carlos y De la Fuente, Guillermo (2016). Acerca de la cerámica Aguada Portezuelo del Valle de Catamarca y la Sierra de Ancasti. *Comechingonia. Revista de Arqueología*, 20(2), 153-188. https://doi.org/10.37603/2250.7728.v20.n2.18048

ACERCA DE LXS AUTORXS

Marcía Andrea Vergara y Oseas Joel Flores



Marcía Andrea Vergara

verg.marcia18@gmail.com

Es licenciada en Arqueología, becaria doctoral del CONICET y docente en el Instituto de Estudios Superiores de Pomán. Su trabajo se centra en la investigación colaborativa, participando en proyectos de investigación y extensión sobre patrimonio cultural, entramados territoriales, memoria e identidad. Es miembro de la Red de Información y Discusión en Arqueología y Patrimonio (RIDAP) y es colaboradora en el cuerpo editorial de la *Revista Memorias Disidentes. Revista de Estudios críticos del patrimonio, archivos y memorias.* desde 2025.



Oseas Joel Flores

oseasjoelf@gmail.com

Es artesano ceramista, estudiante de la Licenciatura en Patrimonio Cultural en la Universidad Nacional de Catamarca. Su búsqueda creativa hace foco en las memorias que habitan el territorio catamarqueño desde tiempos precolombinos.

CC BY NC SA

MEMORIAS QUE TRAMAN

GABRIELA LEONARD
Fotógrafa independiente
Argentina

Sinopsis

El ensayo fotográfico Memorias que traman despliega el trabajo artesanal de hilanderas y tejedoras de telar de diferentes regiones de Argentina. En el íntimo encuentro de estas mujeres y la fibra, resisten sus saberes, su oficio y el territorio que habitan.

En enero del 2015, comencé a trabajar en el ensayo fotográfico "Memorias que traman", cuyas protagonistas son hilanderas y tejedoras de telar de diferentes territorios de Argentina. Mujeres rurales y artesanas, como lo fueron sus madres, sus abuelas, de quienes aprendieron, "mirando nomás el trabajo". A lo largo de estos años, viajé y permanecí unos días en sus casas, en los parajes y localidades que habitan: Lago Puelo, Los repollos, *Huncal*, Pozo *Mocitoj*, Huilla Catina, Laguna Blanca, Belén, *Jasimaná*, San Isidro... Entré así en contacto con sus vidas rurales, con sus modos de habitar el territorio. Sus cuerpos saben del rigor, del trazo afilado del viento frío, del viento caliente, del clima; y también el de la tierra, que exige y da. Después, el tiempo de la hilada, del teñido, del tejido, **íntimo encuentro de la mujer y la fibra en un hacer que la transforma, como transforma la materia en hilo para crear algo nuevo.**

Verlas trabajar, escucharlas, fotografiarlas me acercó a la memoria que habitan, esa que va más allá de los recuerdos. Una temporalidad originaria, que presenta otra experiencia del transcurrir, otro modo de habitar el tiempo y el espacio, de percibir los olores, los sonidos y los silencios, los colores, las texturas. Es otro modo de transmitir y de aprender, con el ojo, con la yema de los dedos, con las posturas del cuerpo, con los pulmones, con la cabeza, con el corazón.

En este sentido, la serie fotográfica despliega su oficio, sus diferentes momentos, las posiciones del cuerpo, los movimientos de las manos, el entorno y el paisaje, la transmisión del saber. En el encuentro de las manos y la fibra, el roce suaviza, entibia la piel cuarteada y anima el hilo para las vueltas de la trama. Es un ir y venir que no marea y va trazando el territorio de la memoria con el disfrute del diseño, del dibujo, de la prenda que vendrá y con el orgullo de ser reconocidas por su comunidad como tejedoras e hilanderas. No importa que el cuerpo se canse, que los pulmones reclamen, que la espalda se parta, que la yema de los dedos sea de una dureza que ya ni duele. Siempre se sigue porque **el hilado, el tejido, es la vida. Memorias que traman la resistencia de sus saberes, de su oficio, de la comunidad.**

La selección que realicé para esta oportunidad tienen como protagonistas a:



Francisca Borja Domínguez, en Belén, Catamarca



Ester Zambrano y Nancy Flores, en San Isidro, Salta



Cooperativa Tinku Kamayo, en Belén, Catamarca



Clara Rueda,
en Jasimaná, Salta



Juana Gutiérrez, en Huilla
Catina, Santiago del Estero



María Gutiérrez y sus hijos, en Laguna Blanca, Catamarca



Rosaura Acuña, en Pozo Mocitoj, Santiago del Estero

ACERCA DE LA AUTORA

Gabriela Leonard

gamarleona@gmail.com
@gabrielaleonardfotografia



Nació en Pergamino, provincia de Buenos Aires, en 1964. Es licenciada en Letras (UBA) y fotógrafa. Trabajó como docente y escribió críticas literarias en varios suplementos culturales. Estudió fotografía en los talleres de Martín Acosta, Carlos Bosch y Gisela Volá. Su ensayo fotográfico *"Juliana"* integró la muestra Ensamble, expuesta en el Espacio Cultural de la Biblioteca del Congreso de la Nación, de la ciudad de Buenos Aires. Su fotografía "Perseverancia del telar" recibió en el 2015 una mención en el concurso "Promoción del patrimonio vivo", organizado por el Ministerio de Cultura de la Nación. En el 2017 dos de sus fotografías del ensayo "Memorias que traman" fueron seleccionadas para ilustrar el libro *Reflexiones sobre las Artesanías Textiles Argentinas*, compilado por el Centro Textiles del INTI y publicado en junio de 2018. Otra fotografía de la misma serie, bajo el título de "Encuentro ancestral", recibió una mención especial por su calidad y aporte a la difusión del patrimonio cultural inmaterial por el jurado del concurso "Patrimonio Cultural Inmaterial de Argentina", organizado por el Ministerio de Cultura de la Nación, en diciembre de 2018. Escribió e ilustró con sus fotografías las crónicas *"Entre géneros"* (acerca de la Cooperativa Textil Estilo Diversa, la primera en Argentina cuyos trabajadores son hombres y mujeres transexuales) y *"Mujeres de fuego"* (acerca de las mujeres brigadistas de la comarca andina), que fueron publicadas en el diario *Página 12*, en los suplementos Soy y Las 12. Publicó en la revista Bex los ensayos fotográficos "La temporalidad del territorio" y "El espacio del tiempo". Es autora de la novela *Eso que llevas detrás de tu mirada*, publicada por la editorial Turmalina. Actualmente se encuentra editando el fotolibro *El cuarto de costura*, sobre la historia de su madre, mujer rural, hija de inmigrantes vascos, modista.

CC BY NC SA

UNA OBRA DE ARTESANÍAS. EMANACIONES DESDE UN CONTEXTO DE ENCIERRO

AGUSTINA VIAZZI
Colectivo *Wichuña*
Argentina

Sinopsis

El presente trabajo reflexiona desde la experiencia de una antropóloga y artesana en la coordinación de encuentros de experimentación textil en la Unidad Penitenciaria de mujeres n°52 de la ciudad de Azul, Buenos Aires, Argentina. Estas reflexiones parten de una premisa resultante de la observación etnográfica, y es que en la cárcel hay una potencia que afuera no abunda: la disponibilidad de tiempo, elemento simbólico y material que es trascendental en todo proceso creativo artesanal. Partiendo entonces del reconocimiento de tales cuestiones del contexto en particular, se buscó trabajar transversalmente desde las nociones locales sobre la artesanía y arte; así como los modos de producción y circulación afectivos y efectivos de las materialidades en juego. Desde ese tiempo compartido, tales encuentros arrojaron reflexiones postacadémicas tan nuevas como ancestrales, a partir del análisis de las formas de experimentar la artesanía textil de manera personal y grupal, donde prevaleció una mirada vincular de y desde la materialidad afectada por sobre la legitimación externa del oficio. De esta manera, en el corriente texto se comparten escenas que desencadenaron en reflexiones colectivizadas, sorpresas y aprendizajes alrededor del oficio artesanal con dos grupos de mujeres durante todo el año 2024; para, finalmente, concluir en cómo una obra de artesanía puede ser cimiento de prácticas cotidianas que revinculan redes y entornos de maneras tan impredecibles como sustanciales de la experiencia vital de los cuidados mutuos.

Esta contribución busca reflexionar desde el primer día de trabajo en un espacio de artesanía textil en la Unidad Penitenciaria (de aquí en adelante UP) n°52 de la Ciudad de Azul (Buenos Aires, Argentina) y algunas reminiscencias posteriores. Trabajar en Contextos de Encierro es, para mí, un privilegio -burocráticamente es muy complejo ingresar- y una potencia para los oficios artesanales. Lo cierto es que las personas alojadas allí están privadas de su libertad ambulatoria, más no de su derecho a trabajar, estudiar y compartir: a veces por meses, otras por años, quienes están alojadxs en unidades penitenciarias viven ese estadío como un impasse en su cotidianidad donde los tiempos y espacios son otros, atravesados por una convivencia forzada con otrxs internxs y agentes del sistema carcelario/judicial. En ese "limbo" temporo-espacial de alguien cumpliendo una sanción penal, hay tiempo. Tiempo material que ocupar y, digamos, cualidad indispensable para acercarse a cualquier oficio artesanal.

Corrían los primeros días de enero de 2024 y en la Escuela de Verano[1] de la UP comenzaba un nuevo ciclo de propuestas lúdico-educativas estivales. **Éramos varixs docentes y nuestras interlocutoras -mujeres mayores de edad cumpliendo sanciones penales- podían elegir participar entre propuestas de Educación Física, Ed. Artística y Ciencias Sociales y Derechos Humanos** que serían desarrolladas durante todo enero, tres veces por semana, cuatro horas cada vez. Como antropóloga y artesana mi propuesta docente se ubicaba entre las últimas dos líneas de trabajo y fue el inicio de lo que posteriormente se llamó Tramando Saberes[2] como proyecto integral y anual.

1 Se trata del PROGRAMA ESCUELAS ABIERTAS en VERANO (EAV 2024) para instituciones educativas que funcionan en los predios del Organismo Provincial de Niñez y Adolescencia y en Establecimientos Penitenciarios Bonaerenses y Federales.

2 Para conocer el proyecto dirigirse a Viazzi, Agustina y Zanotti, Mariana (2025).



Figura 1
Foto de: Agustina Viazzi

Si hay algo que exige **el oficio textil es observación práctica, tiempo y paciencia. “En la calle", como se nombra desde adentro de la UP a quienes gozamos de libertad ambulatoria, casi no abundan ninguna de las tres.** Aprovechando tal disponibilidad, la propuesta de taller buscaba compartir experiencias del oficio textil con materiales cercanos, en lo posible autogestionables, no necesariamente convencionales. Entonces, las más de veinte alumnas que aquel caluroso día de enero eligieron mi propuesta para sus actividades de verano se encontraron en un aula limpia y luminosa de la escuela con una docente que quería conversar antes de empezar a “pensar con las manos[3]”. Había personas de distintos niveles de la educación formal, y entre ellas me propuse transversalizar saberes.

3 Cens 452. Dirección: calle 7 s/número, Up n 52.

La primera actividad versó en escribir individualmente -en distintos papelitos, pero con el mismo color por persona- qué comprendía cada una por "arte" y por "artesanía". Durante la posterior puesta en común, fue para mí más que notorio que las respuestas eran prácticamente unánimes, sin haberlas conversado antes:

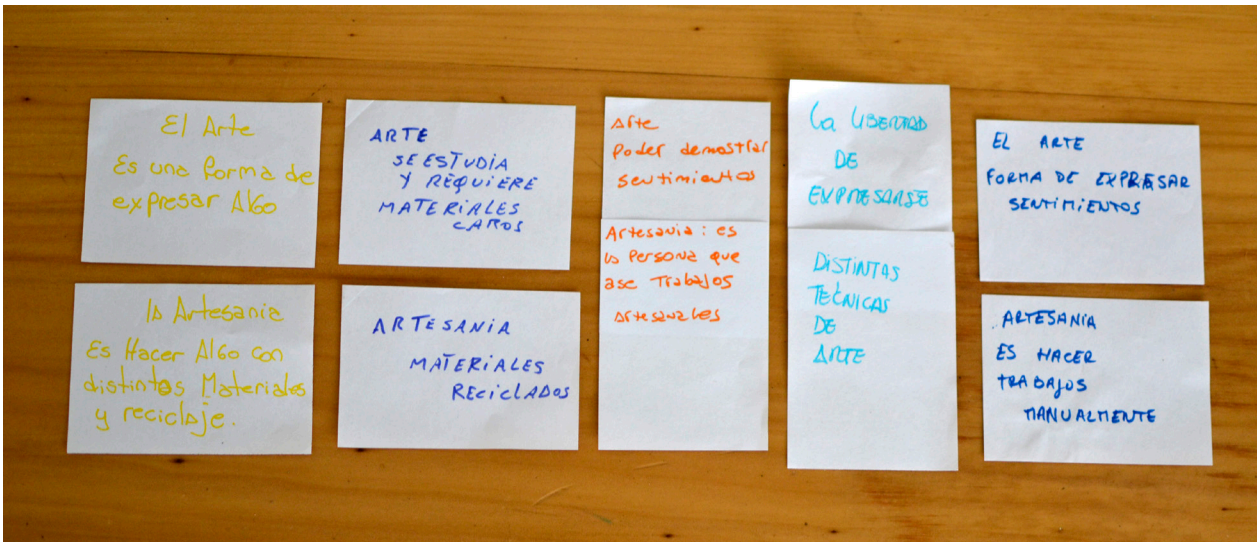


Figura 2
Foto de: Agustina Viazzi

Redundaría explayarse en definiciones y discusiones ya conocidas alrededor de los sentidos comunes y cristalizaciones técnicas sobre las diferencias entre "el" arte y "la" artesanía. Como "también" soy docente en Educación Superior Artística, comparto las pequeñas luchas cotidianas que cada unx libra en distintos espacios de legitimación que transitamos; más allá de lo que "la" historia del "arte" ha hecho con nosotrxs[4] . Parte de ese mismo proceso histórico y disciplinar se veía plasmado en las categorizaciones de las alumnas aquí presentadas: "el arte se estudia y requiere materiales caros/ artesanía:materiales reciclados" o bien "arte: forma de expresar sentimientos / artesanía: es hacer trabajos manualmente". La marcación de accesos -materiales

4 Vale mencionar entonces que, en conversación con las alumnas, aquellas que ya habían estado en instancias educativas de la modalidad diferenciaban los talleres de "Arte" como aquellos de pintura y dibujo, y los de "Manualidades... donde nos hacemos pulseritas".

y simbólicos- y su expresividad entre las dos categorías abrían grietas profundas. Pero además, y sorprendemente para mí que buscaba abordar cuestiones ambientales entre los contenidos, "la artesanía" más que con su funcionalidad tenía que ver con reciclado de materiales descartables, y "el arte" era con materiales comprados. Ni entonces ni en el desarrollo posterior del proyecto anual Tramando Saberes, emergieron desde ellas intereses en explorar procesos textiles artesanales que impliquen manipular elementos de la naturaleza directa, sea madera, lana, tintes, etc;[5] experiencias que había indagado en anteriores trabajos y tenían que ver con mí propia categorización de la artesanía[6] Gran parte de las mujeres alojadas en esta UP provienen de zonas peri-urbanas; y como para también muchxs de nosotrxs, en la actualidad el acceso a insumos naturales textiles está atravesado por variables que implican más bien inversiones económicas que recolecciones de entornos próximos y vínculos de crianza con animales y plantas que ya no nos son cotidianos. Esa dinámica áulica fue el inicio de un proceso que espero siga creciendo y me llenó de preguntas a compartir. El acceso a materiales textiles "artesaneables", para ellas no era un elemento a considerar: si se conseguían materiales nuevos entonces era algo más cerca del "arte". El binomio planteado entonces se jugaba en:

*** Artesanía = trabajo, técnicas y reciclado.**
Arte = estudio, sentimientos y materiales que comprar.

5 Vale mencionar que desde 2023, gracias a la iniciativa de la Asociación Civil Azul Solidario, se realizaron talleres de hilado en rueca, donde otro grupo de mujeres alojadas en la Unidad comenzó con la actividad de hilado de lana. Si bien esta actividad es altamente dependiente de las donaciones de lanas de productores regionales se ha sostenido en articulación con otros talleres de la unidad y continúa en mejoramiento.

6 Mi trabajo de licenciatura fue realizado junto a artesanas rurales y experiencias próximas a entornos abiertos/naturales en tensión con miradas tradicionalistas estatales y el acceso a materiales naturales. Para su desarrollo ver Viazzi (2020).



Figura 3
Foto de: Alfonsina Andreasen

Durante la pandemia se viralizó un supuesto comentario de Margaret Mead, pionera de la antropología del siglo XX: tras la pregunta de cuál era el primer indicio de humanidad del registro arqueológico de la evolución homínida, ella mencionó un fémur quebrado y cicatrizado. Aunque no hay consenso sobre la autoría del comentario, lo cierto es que ese fémur existe y muestra un hueso que perteneció a alguien que fue atendido por otros homínidos mientras sanaba, de lo contrario hubiera muerto y nunca cicatrizado. Me gusta pensar que ese hueso fue entablillado y atado con los primeros hilos de homínidos, probablemente de fibras que, entre esos tiempos, también darían origen a nuestra gran tecnología, el huso. En la misma penumbra pandémica, se masificó la Teoría de la Bolsa de Ursula K. Leguin (1989); otro texto de lectura obligatoria para quienes pensamos el origen de los oficios y sus reminiscencias en la narrativa contemporánea. Hoy, desde aquí, creo que la valorización de "la historia" por sobre las actividades cotidianas que han permitido nuestro crecimiento como especie nos han llevado, también, a todas esas políticas de salvataje y legitimación de la hegemonía artesanal que, más de una vez, se olvidan del cotidiano de

las personas artesanas y la artesanía en sí. Considero que **el oficio textil involucra necesariamente lo comunitario por tratarse de una práctica vinculante:** sus procesos y etapas propician intercambios entre humanos y no-humanos mediante una materialidad co-construida, que permite dialogar entre mundos y formas de vida.

Antes de seguir, entonces, toca resaltar que, a los fines de este ensayo, retomar lo textil como diálogo y vínculo es lo prioritario por sobre lo técnico-metodológico sobre la artesanía en sí. Es importante, considero, no sólo por exceso de nostalgia que suele atravesar lo folklóricamente artesanal hacia el objeto de culto (turístico, agregaría), sino porque en su nombre se han justificado, darwinismos sociales mediante, el "rescatar" a las "técnicas en vías de extinción" desde los centros de producción y legitimación hegemonizados. Transferir categorías de la biología a lo social ha justificado más de una cristalización de identidades desde oficinas culturales y turísticas que más que revalorizar derechos, obligan a más de una artesana a trabajar según cánones preestablecidos por agentes externos; sin su consecuente correlato material y simbólico aplicado y consciente de lo contemporáneo. "Lo único constante es el cambio" se repite desde la antigüedad occidental; pero la creatividad de los pueblos textiles, que también tienen su memoria viva, y activa; se ha tratado de congelar bajo mantos de buenas (e infantilizantes) intenciones multiculturalistas. Personalmente esos roces me agotaron en investigaciones anteriores y aquí,

* **desde el contexto de encierro, "la artesanía" tomó otro tinte, tan o más importante que su ancestría decodificada: La artesanía como primer gesto humano de cuidado y vínculo con el ambiente circundante, sea cual fuere tal ambiente.**



Figura 4
Foto de: Alfonsina Andreasen

Si esta escritura parece errática, es porque aún algunas palabras buscan nuevos sentidos sin romantizar ni caer en los tecnicismos académicos, sin abandonar desde donde emergen estas reflexiones: una experiencia artesanal en una cárcel de máxima seguridad de la provincia de Buenos Aires, propuesta por una artesana/antropóloga formada en contextos rurales. Cuando el proyecto cobró estatus Extensionista de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires[7] bajo el nombre de Tramando Saberes, se sumaron personas, se extendieron los tiempos de clases, compramos tijeras y algunas herramientas más; coordinamos donaciones y proyectamos una exposición para compartir la experiencia y visibilizarla fuera de la UP misma, en instituciones locales.

Tardamos algo de tiempo en reconocer, las tres talleristas que allí estábamos[8], que el objetivo expositivo era quizá inútil a las expectativas del proyecto en sí, y sobre todo, a las de nuestras interlocutoras. Desde los primeros encuentros habíamos aprendido hilado en huso de lana y plástico; cestería y telar con materiales disponibles bajo la premisa de construir nidos y refugios (con lecturas y observaciones de pájaros y sus

7 El proyecto se tituló: *"Tramando Saberes. Memoria, DDHH y educación ambiental desde la artesanía textil sostenible en Contexto de Encierro".* Extensión de Facultad de Derecho de UNICEN - Primera Instancia realizada de marzo a noviembre de 2024 y nos permitió tener apoyo institucional y duración.

8 Alfonsina Andreasen, Brenda Ábalo; ambas estudiantes de UNICEN, y quien escribe.

hogares) para pensar formas de cuidados y autocuidados en el contexto en el que estábamos. Comenzamos a conversar sobre los aprendizajes familiares, las técnicas heredadas en vínculo con el cuidado de familiares (y sus variables de género, pero eso sería otro ensayo). A las pocas clases, una de las participantes trajo y mostró cómo había deshilachado pantalones rotos y tejido -con técnicas de cestería- objetos circulares que les permitan separarse del frío de los asientos de cemento de las celdas[9] Pronto otras, sin almohadas ni superficies blandas en sus celdas, habían tejido y rellenado sus cojines. A los meses, el perfeccionamiento técnico implicó elegir y generar elaboraciones temáticas: un cartel que anunciaba el espacio e instalaciones afines con fines pedagógicos al respecto, así como también cojines de apego para regalar el día de las niñeces a sus hijxs, libretas tejidas para contar sus historias, tapices anímicos y hasta canastos para la ropa sucia y otras donde guardar cosas de valor. En esos meses se tejió hasta con papeles de caramelos y ni un trapo había quedado sin tomar forma en los pabellones donde residían las participantes del taller. Continuamos trabajando con las dinámicas de papelitos y conceptos entre-tejidos con nuestras prácticas. No tuvimos muestra y elegir sólo algunas fotos es un poco injusto a la diversidad de un proceso que tuvo que ver con mirar de otra manera el entorno carcelario, y alimentar esa existencia.[10]

9 Es importante mencionar que en dicha UP las celdas son compartidas por seis personas, a donde no podían llevarse ni tijeras, ni agujas, ni elementos de cartón. Todos los trabajos fuera del espacio de taller fueron hechos con sus propias manos como única herramienta.

10 Además, por el prejuicio que más de una vez acarrea la situación de encierro -además de cuestiones legales por ser personas en procesos- sin olvidarnos además del derecho de imagen- se decidió que los registros de toda la experiencia no muestren rostros; ya que otros registros pixelaban los rostros de las internas y nos parecía mucho más agresivo.



Figura 5
Foto de: Brenda Abalo

A modo de cierre

Más allá de nuestros accesos contemporáneos de la artesanía, escribo para compartir sobre sus gestos y una impresión sobre la consistencia, existencia y trascendencia de un oficio que sabemos -todxs lxs que de esta publicación participamos y leemos- nos precede y nos sobrevivirá. Con esto no quiero decir que no sean necesarias las políticas de visibilización ni la importancia de nuestro oficio en los

pasillos de las artes legitimadas: Más bien recordarnos -ante las exigencias del mundo laboral y de reconocimiento que más de una vez agobian- su presencia cotidiana y quizá anónima, pero trascendental en las cualidades de vida y sus vínculos. Una cosa no debería ir en detrimento de otra, más bien una parte nuestra debería pugnar cada vez más por volver a nuestros entornos próximos una Obra de Artesanías, aplicada a cada vitalidad más que una obra de arte titulada. Una Obra de Artesanías como cimiento, estructura, forma final y principio a la vez, porque nuestra consagración es diaria y necesaria para cuidar en estos tiempos.

Lo que inicialmente parecía un sesgo de accesos de clase *(el arte es caro, la artesanía trabajo)* mutó a la observación de prácticas tan cotidianas que más de una vez se me pasaban por alto, entre personas que no buscaban la exposición; sino aprender prácticas artesanales que fueron tomando forma en los encuentros para suavizar su existencia y las de sus entornos. Algunas de las participantes del taller nunca habían enhebrado una aguja, y otras habían pasado gran parte de su vida laboral en talleres de confección textil a gran escala; más casi ninguna había pensado en la experiencia de crear y pensar sobre el contexto de encierro con sus propias manos y con otras compañeras, y más allá de un reciclado por necesidad. Las charlas de esas rondas de mujeres entre textiles fue lo más valioso del proceso y sus materialidades las condensan; y sí, se multiplicaron y difundieron más que en una muestra o inventario de estilos, porque están tan vivas como sus hacedoras.

Referencias bibliográficas

- Le Guin, Ursula K. (1989). *La teoría de la bolsa de la ficción*. Rara Avis.
- Viazzi, Agustina (2020). *Despertar la tela: una aproximación etnográfica a la creatividad telera en Santa Bárbara, La Rioja, Argentina*. Universidad Nacional de Córdoba
- Viazzi, Agustina y Zanotti, Mariana (2025). *Tramando saberes. Educación y gestión ambiental desde la artesanía textil en contexto de encierro*. En Nicolás Wainszelbaum y Guillermo Priotto (eds,), Al calor de la urgencia. Conceptos, metodologías y acciones para pensar en campo cultural en clave ambiental. UNTREF. PIIAC - Programa de investigación e interacción entre ambiente y cultura, IIAC, IMT, UNTREF.

ACERCA DE LA AUTORA

Agustina Viazzi

neera.textil@gmail.com



Es licenciada en Antropología (UNC), diplomada en Perspectivas Ambientales para Industrias Culturales, Universidad Nacional Tres de Febrero (UNTREF), diplomada en Investigación y conservación fotográfica Universidad de Buenos Aires (UBA) y gestora de Patrimonio Material Universidad Provincial de Cordoba (UPC). Sus exposiciones recientes son: Memorias Nuevas de este suelo (Azul, 2025) y Cuidar lo común (B. Juárez, 2024). Asimismo, es docente de Educación Superior Artística y tallerista sociocomunitaria y de laboratorios de investigación textil.

CC BY NC SA

CAMINOS MATERIALES

GABRIELA NIRINO
Centro Argentino de Arte Textil (Argentina)
Northwest Designer Craftartist (USA)
Argentina/USA

Sinopsis

El artículo es un relato acerca del desarrollo de mi obra textil durante más de 30 años. Se presenta como una reflexión sobre las formas de concebir la producción y las relaciones entre arte, artesanía y diseño en el ámbito académico, industrial y personal. El textil se presenta como un lenguaje de intercambio y conexión que nos permite construir nuevos relatos e imaginar futuros de colaboración y convivencia.

Me invitan a escribir sobre mi obra y suena excesivo, obra. Pero recuerdo que la palabra viene del latín *opera*, que a su vez deriva de *opus*, trabajo, labor, cosa producida. Esto ya tiene más sentido: vengo de un padre artesano que quería ser historiador, una madre maestra y una abuela que no conocí pero que hacía maravillas con la aguja. Gente que hacía cosas con sus manos y su inteligencia. De chiquita me recuerdo dibujando sobre cualquier superficie disponible y leyendo sin descanso. Estudié Letras y Diseño textil y se siguen amigando, porque el tejido es un lenguaje y el lenguaje un complejo entretejido que nunca cesa de mutar.

Descubro el tejido en telar en la Universidad, de la mano de Gracia Cutuli, gran artista, mentora y amiga y las maravillas del textil precolombino con Isabel Iriarte. Me enamoro, para siempre, de este nuevo idioma, con complejidades que vislumbro pero apenas balbuceo.

¿Cómo lograban, cómo logra esta gente, con apenas unos palitos como herramienta, un universo que me inunda de emoción aunque no logre entenderlo?

Trabajo en la industria textil varios años, enseño diseño textil muchos más, y en los entresijos logro gastar todos mis ahorros en el 2001 y escaparme 3 meses a la Fundación Arte Della Seta Lisio, en Florencia, donde aprendo a tejer en telares Jacquard del siglo XIX y electrónicos del siglo XXI. Nuevamente, lxs tejedorxs que conozco allí desafían esta absurda separación arte/artesanía. Tejo un terciopelo Jacquard de seda que se llama Mensaje, siguiendo el proceso tradicional, picando y cosiendo las tarjetas a mano, con curitas en los dedos porque no es fácil poner el cuerpo. Confirmo mis sospechas acerca de la romantización de los oficios artesanales en el pasado. No era (no es) una vida sencilla. Las condiciones de vida de algunos talleres medievales se reproducen en la industria textil contemporánea. También entiendo que soy sudamericana, aunque mis bisabuelos vengan de Europa. Mi primer encuentro personal con las complejidades de la identidad.

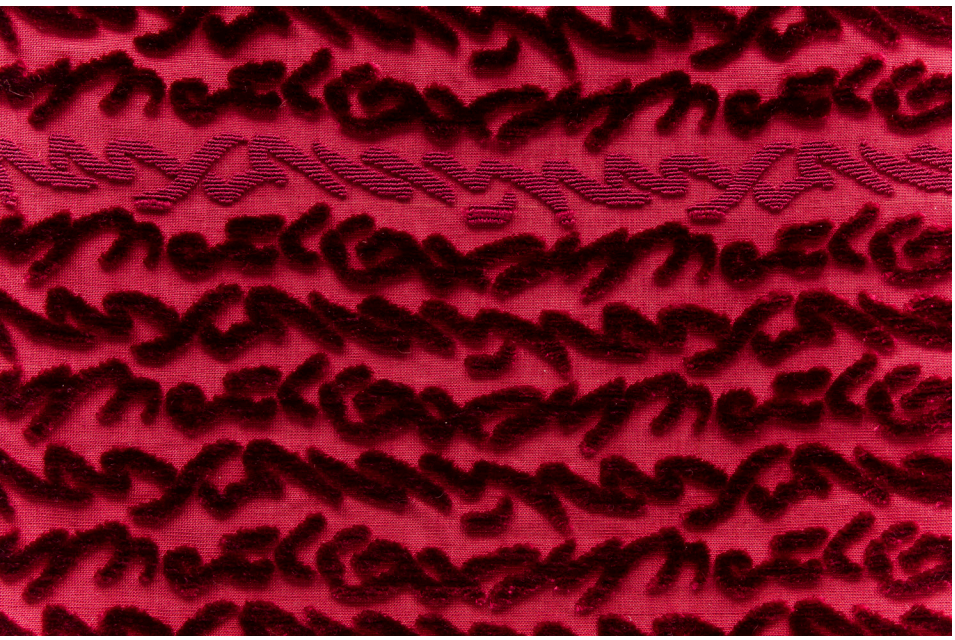


Figura 1 | Mensaje
G. Nirino (2002). Terciopelo Jacquard de seda tejido a mano (detalle). Ph V. Pels



En sucesivos veranos argentinos me voy al invierno canadiense, a seguir la exploración con el Jacquard, que se ajusta a mi combinación mano-cabeza. Los archivos se preparan en la computadora pero se tejen a mano.

La primera pieza es un homenaje a mi abuela, un tejido con errores pero entusiasta. Las demás piezas que acompañan este escrito son homenajes a trabajadorxs textiles. Las piezas en las que me encuentro trabajando actualmente serán Ñustas traídas al presente.

Figura 2 | Hilanderas
G. Nirino (2012). Tejido Jacquard de algodón, lino y lana, producidos en un telar electrónico con trama manual.
Ph G. Lowry

En la disputa arte/artesanía, se suma la del diseño. Las definiciones se superponen, se atraviesan y sobre todo, se desarman en la realidad sudamericana. El alumnado de diseño produce todas las piezas a mano, aunque la bibliografía diga que el diseñador solo hace el proyecto. La mitad de los proyectos finales se transforman en producciones pequeñas, que por definición entrarían en una feria artesanal. La artesanía no universitaria desconfía (a veces con razón). Lentamente, aparecen proyectos que intentan un diálogo. El pueblo unido jamás será vencido, dice la pancarta. Ojalá.

Mientras tanto yo me alejo de la industria, porque la crisis ecológica planetaria me estalla en la cabeza. Me da culpa esto de seguir produciendo objetos, me da culpa esto tan placentero que es crear objetos. Comienzo a hacer en pequeño, textiles portables, joyería con materiales de descarte. Aprendo otro oficio, otro lenguaje, el del metal, pero no es el mío. Las piezas vuelven a ser textiles. Uso telares básicos, el ligamento más sencillo. Un nuevo comienzo. Las discusiones ahora son acerca de si la joyería contemporánea es arte, artesanía o diseño. Son cuestiones de espacios, de prestigio y valoración.

* **Sin embargo, encuentro un sentido de comunidad y la certeza de que producir desde el sur tiene un valor que merece afirmarse.**



Figura 3 | Ondula
G. Nirino (2016). Collar tejido en técnica de tapiz de ranura. Lana, algodón, madera de guindo, acero. Ph D. Wasser

Mis imágenes surgen de palabras y las dos palabras que se me ocurren sin pensar como título, caminos materiales, hablan del diálogo con la materia que se inicia en esta etapa. El enfoque de los nuevos materialismos otorga agencia al mundo material. Entiende que la materia no es pasiva ni inerte, sino que actúa, se afecta, transforma y se relaciona con otros cuerpos, humanos o no humanos. Y antes de haber leído nada de esto, yo entiendo lo mismo. Siento que el material me elije a mí, y esto se produce de manera contundente con mi encuentro con la chala de maíz.

Aparece tímidamente primero, con avasallante fuerza después, en un proyecto de investigación en la Universidad Nacional de Lanús. En apenas dos años, la chala logra movilizar diseño, artesanía e ingeniería y generar acuerdos y desacuerdos complejos, en los que aparecen evidenciados los preconceptos de cada área sobre la otra. Se nos desarma el "proceso de diseño" y aparecen otras formas posibles de trabajo, integrando actores de manera más dinámica. Vislumbro algo de la fuerza originaria del maíz como una de las bases de la cultura americana. Años después me sigue obsesionando y me vuelve a interpelar para seguir experimentando y generar cientos de pruebas y algunas piezas. **El material no es neutro: tiene historia, contexto, afecto y poder performativo. Creo que ya somos aliadas. Es bravísima, la chala, mejor tenerla de amiga.**



Figura 4 | Fragmentos
G. Nirino (2020). Broche tejido en telar bastidor. Chala de maíz e hilo de nailon, madera, acero.

La pandemia me traslada a otro país. Vengo sin materiales, pensando que solo es por un par de meses. Pasan dos años sin poder volver. "Los sumerios empezaron a escribir sobre la tierra que sostenía sus pies", dice Irene Vallejo en *El infinito en un junco*. Sobre esta nueva tierra que sostiene los míos comienzo a escribir, esta vez con las ramas de los árboles del jardín, con plantas que me dejan que las recolecte. Tallo sin saber, me corto los dedos, desfibro horas y horas, nuevamente con curitas en las yemas. Aparece la serie "Cómo hacer tu propio santuario", inspirada en el Gauchito que me trae plegarias de Buenos Aires.



Figura 5 | Cómo hacer tu propio santuario II

G. Nirino (2022). Instalación de 30 piezas. Talla de ramas encontradas, tela de lino dibujada y bordada, dorado a la hoja, pelo humano.

Me armo un taller con todo lo que la gente descarta, que es mucho, y vuelvo a tejer. La serie "Soñé que la tierra florecía" es el resultado de esta naturaleza que amorosamente me recibe.

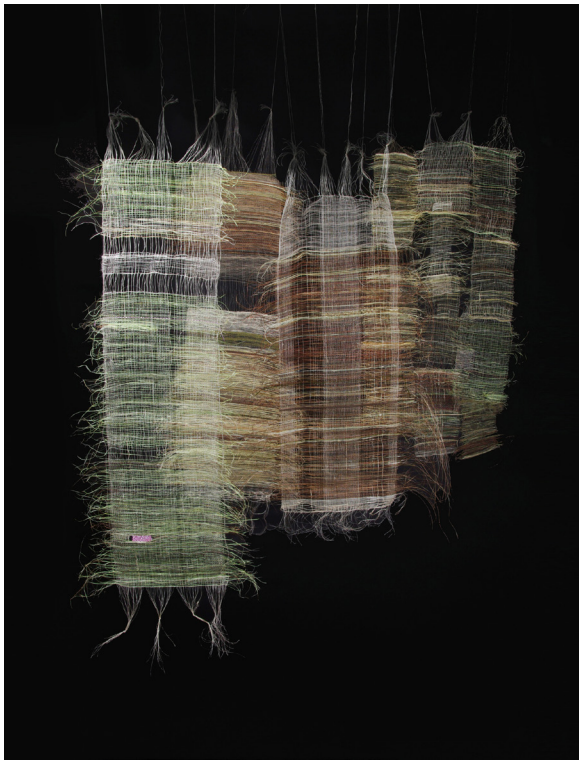


Figura 6 | Soñé que la tierra florecía

G. Nirino (2023). Instalación de cuatro tejidos en telar de marcos. Fibras de plantas desfibradas con aguja (pita, agave, formio), hilos de ramio, lino y cáñamo. Ph John Wilmot

También tejo sin pensar, con lo que aparezca. En Japón se llama *saori* a un tipo de tejido libre en el que la persona se expresa tejiendo sin un plan predeterminado. Lo maravilloso de este tipo de proceso es que el concepto de error no existe. Lo que importa es probar (materiales, colores, ligamentos) y hacer con lo que está a nuestro alcance.

Acá soy una "hispanic alien". Las cuestiones de identidad afloran nuevamente. No soy europea, pero no parezco hispana para esta gente que cree que hablo italiano. Cuando tengo que llenar un formulario pongo Otro: argentina, como para confundir al sistema. Me gustaría ser aunque sea prima lejana de las tejedoras de comunidades de Argentina y Bolivia, pero acá aprendo las sutilezas de lo que se considera apropiación cultural. En este limbo pienso que no está mal comenzar de nuevo, inventarme un idioma. La chala me ayuda: descubro las deslumbrantes canastas y bolsas sobrebordadas con chala de los nativos norteamericanos **En su infinita sabiduría el material me enseña lo que hay en común. E ingenuamente vuelvo a soñar con que en este mundo de destrucción y desacuerdos, forjar alianzas es un camino.**

Para finalizar, comparto los dos últimos proyectos.

Los petates[1]

Donde sea que voy desenrollo mi petate, acomodo suavemente mis tesoros: ovillos de hilo, hojas de chala, yuyos que encuentro por ahí, maderitas que se hacen telar. Me siento, tejo, ya estoy en casa. Mi tierra, mi Sudamérica, es portátil. Me hermana con lxs que emigraron (y emigran), con lxs que hilan mientras caminan desde siempre.

Trabajo con lo que tengo, me acomodo en cualquier suelo, rescato lo que se olvida. Despacio separo fibra por fibra, despacio las entrecruzo. Despacio, pero sin pausa, sigo caminando.

1 Petate: del náhuatl *petatl*. Aunque su uso es básicamente el de una cama, el petate también tiene otras funciones: el lugar donde se alumbra, donde las mujeres se arrodillan para moler el maíz, el lugar donde los pueblos prehispánicos ponían sus altares. Su fabricación requiere de un trabajo arduo: cortar las hojas de los juncos, secarlas, escoger las adecuadas para el tejido

Los Petates es una serie diversa de bolsas basadas en las chuspas prehispánicas, que aparecen cuando me mudo de país durante la pandemia. En *La teoría de la bolsa de la ficción*, Úrsula Le Guin (2023) propone que el primer instrumento cultural humano no fue una lanza sino un recipiente: una bolsa para recolectar, guardar, llevar. Sugiere que las historias más fundamentales no son las de conquistas y batallas, sino las que cuentan cómo se recoge, se cuida, se comparte; historias que contienen, sostienen y acompañan. Desafía los relatos heroicos y lineales. De igual forma, muchas veces la migración ha sido narrada desde una óptica reduccionista (como amenaza o como épica del éxito), ignorando la riqueza y complejidad de las historias migrantes. Las personas migrantes llevan saberes, lenguas, recuerdos. Migran culturas, modos de ser en el mundo. Es una historia de creación de espacios de comunidad en movimiento, no un acto de invasión. Mis chuspas cargan lo que necesito para seguir adelante, enlazar los mundos y los idiomas, sostener la memoria.



Figura 7 | Chuspa para llevar un vacío, Chuspa viajera, Las de añorar

G. Nirino (2019, 2021, 2024). Chuspas y bolsas tejidas en chala de maíz, lana, ramio y cáñamo en telar de marcos. Ph gentileza de la autora, D. Wasser

Todas están tejidas en telar. Las primeras son de fibra de chala de maíz, alimento fundante americano. El maíz es carne, mito, resistencia, cultura. Aparece en toda la América pre-hispánica: nos hermana. Las últimas son de lana, tienen imágenes de casas y se muestran multicolores: son cobijo y celebración.

Llevan hilos, libros, herramientas, gente querida, esperanza y añoranzas entre dos países. Cosas que se pierden y se encuentran. Hablan en dos idiomas y los mezclan. Brotaron de una tierra y se agitan en el viento de otra. Van y vienen en un movimiento de amor que vagabundea por los caminos del continente.

Faja de herramientas para terraformar

> **"La caricia era parte del lenguaje"**
> — Ursula Le Guin, *El nombre del mundo es bosque*

¿Qué gestos son parte del lenguaje de una tierra amorosamente compartida y co-creada entre seres de todas las especies? En el aparente silencio de las plantas escucho. Transforman en vida lo que tocan. Crecen en asociación nutricia, exploran sin dominar. En prodigiosa red sustentan la vida.

A pesar de ser seres animados, las plantas son percibidas como objetos pasivos, recursos, campo de experimentación sobre lo viviente. Problematizar esta lógica nos permite pensar un mundo de cohabitación entre especies , en el que lo humano no domina ni interpreta desde arriba. Este desplazamiento de la centralidad humana también activa una dimensión ética: la del cuidado como relación.

Con este espíritu, inspirada en el *chatelain*, la pieza imagina herramientas posibles para terraformar en asociación con seres vegetales. Se inspira en rituales de curación tradicional.Propone: celda de combustible microbiana base planta, cuantas más se unen más energía se genera; caja portadora de elementos de curación: pluma, cuarzo, madera, yuyos, poesía; cinta empatizadora: conecta seres entre sí por medio de la interfase vegetal tejida; bolsillito secreto; sistemas de memoria: analógico (quipu), digital (palitos perforados); bolsa para recolección e intercambio de semillas.

Las técnicas son el tejido en telar artesanal de marcos, crochet y talla. Los materiales vegetales provienen de plantas recolectadas (chala, formio), hilados de fibras vegetales duras (cáñamo, yute, chaguar). La madera es de ramas caídas. Se suman líquenes, cobre, bronce, hueso, pluma, papel y piedra.

Fue presentada para el concurso Co-devenir de la IV Bienal Latinoamericana de Joyería Contemporánea en 2024. Este evento se presenta como un espacio de valorización de la producción artística latinoamericana. En esta edición, las obras responden a la propuesta de desarrollar nuevos imaginarios, proponer nuevas historias, construir narrativas especulativas en torno a futuros posibles mirando las formas de vida ancestrales y su relación y respeto por la naturaleza para generar nuevas formas de relación, colaboración y convivencia interespecie.



Figura 8 | Faja de herramientas para terraformar
G. Nirino (2024). Tejido en telar y a crochet, talla, construcción.

Referencias bibliográficas

- Le Guin, Ursula K (2023). *La teoría de la bolsa de la ficción*. Rara Avis.
- Santos, Bárbara (2019). *Curación como tecnología. Basado en entrevistas a sabedores de la Amazonía*. IDARTES.
- Nirino, Gabriela (2023). Proyecto Chala. Chala Project. https://anyflip.com/mkfxf/opjf/

ACERCA DE LA AUTORA

Gabriela Nirino

gabinirino@gmail.com



Es profesora en Letras en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Buenos Aires (FFyL, UBA) y diseñadora textil en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la misma universidad. Cursó la Maestría CTS en la Universidad Nacional de Quilmes (UNQ) y la Diplomatura en Humanidades Ambientales en el cruce del Arte y la Tecnología en la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF). Realizó residencias de tejeduría Jacquard en Arte della Seta Lisio (Italia), el Centro de Textiles Contemporáneos (Canadá) y en Praxis Textile Workshop (USA), así como una residencia artística en el Shoreline Art Cottage (WA, USA). También es ex profesora titular e investigadora de Diseño Textil en la UBA, la Universidad Nacional de Lanús y de Diseño en la Universidad Tecnológica Nacional. Ha participado como ponente y publicado artículos en ISEND (*International Symposium of Natural Dyes*), AIC (*International Color Association*), DISUR (Red Latinoamericana de Diseño), revistas Galaxia, *Trememos y Surface Design Journal*, así como el libro digital *Proyecto Chala*. Ha colaborado en la *Encyclopedia of Latin American Crafts*, producida por el *World Craft Council*. Su obra ha participado en exhibiciones a nivel nacional e internacional y está incluida en el XIII Volumen de la *Historia General del Arte en Argentina 2000-2020*, editada por la Academia Nacional de Bellas Artes. Reconocimientos: 1er premio Unprecedented: *The Inaugural Postmark Biennial, Postmark Center for the Arts* 2025; Mención especial 4ª Bienal Latinoamericana de Joyería Contemporánea 2024; *Best of The Show, La Conner International Quilt & Fiber Arts Festival* 2023; Mención Salón Nacional de Artes Visuales, Argentina 2022; Premio Joya Argentina, Bienal Latinoamericana de Joyería Contemporánea 2021; 2do premio Edmons Art Festival 2021; *New Growth Award, Growth & Evolution International Exhibition*, China, 2020; 1er Premio categoría Textil, Salón Nacional de Artes Visuales, Argentina 2012. En 2025 recibió la beca Mary Molyneaux otorgada por el *Pratt Fine Art Center* (WA, USA). Acaba de ganar el primer premio en la Bienal de Tapiz del Museo Sívori.

CC BY NC SA

MADERA VIBRANTE. MÁSCARAS CHANÉ Y TRAYECTORIAS DE LA MATERIA

CECILIA BENEDETTI
Instituto de Ciencias Antropológicas, Universidad de Buenos Aires (ICA-UBA)
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
Argentina

Sinopsis

Desde las primeras décadas del siglo XX, ciertas producciones de los pueblos indígenas se han definido como artesanías en América Latina. Circulan por diversos canales mercantiles, los cuales han consolidado afectos en torno a los mismos en tanto soporte de objetos duraderos, que deben mantenerse intactos a través del tiempo (Benedetti, 2025). ¿Es posible pensar a la producción artesanal por fuera de la noción de permanencia, seguir trayectorias de cambio y transformación (más que detenerlas), buscar el significado en la transición, trascendencia e incertidumbre (DeSilvey, 2017)? Este material propone una reflexión en torno a estas cuestiones a partir de las máscaras de madera de palo borracho o yuchán elaboradas por el pueblo chané.

Desde las primeras décadas del siglo XX, ciertas producciones de los pueblos indígenas se han definido como artesanías en América Latina. Circulan por diversos canales mercantiles, los cuales han consolidado afectos en torno a los mismos en tanto soporte de objetos duraderos, que deben mantenerse intactos a través del tiempo (Benedetti, 2025). **¿Es posible pensar a la producción artesanal por fuera de la noción de permanencia, seguir trayectorias de cambio y transformación (más que detenerlas)**, buscar el significado en la transición, trascendencia e incertidumbre (DeSilvey, 2017)?

Este material propone una reflexión en torno a estas cuestiones a partir de las máscaras de madera de palo borracho o yuchán elaboradas por el pueblo chané. Ha surgido de la inquietud por otros lenguajes para comunicar las reflexiones de mi investigación. Explora la vitalidad de la materia - su carácter vibrante en términos de Bennet (2022) - en su interacción con el trabajo humano y con las relaciones sociales que la atraviesan. También busca indagar sobre cómo se producen y se separan afectos en estas interacciones.

* **Me baso en diversas investigaciones que he realizado con artesanos y artesanas de la comunidad chané de Campo Durán - Departamento de General San Martín, provincia de Salta - desde 2004. En parte, las elaboraciones que presento han sido publicadas en el artículo "Producción artesanal indígena: un ensayo sobre la biografía de**

la materia. Reflexiones desde el norte argentino" (Benedetti 2025). Para realizar el video, utilicé fotos de diversas estadías que realicé con fines de registro, no artístico. Este material incluye también algunos textos para presentar y dividir las etapas, considerando los diversos aspectos que atraviesan a las mismas.

Referencias bibliográficas

- Benedetti, Cecilia (2025). Producción artesanal indígena: un ensayo sobre la biografía de la materia. Reflexiones desde el norte argentino. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación, Ensayos* [online], 253, 143-154. https://dx.doi.org/10.18682/cdc.vi253.12152.
- Bennet, Jane (2022). *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas.* Colección: Futuros próximos.
- DeSilvey, Caitlin (2017). *Curated decay: heritage beyond saving.* University of Minnesota Press.

ACERCA DE LA AUTORA

Cecilia Benedetti

ceci.benedetti1@gmail.com



Es doctora en Ciencias Antropológicas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Es Investigadora Independiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y Profesora Adjunta en la Carrera de Ciencias Antropológicas de la Universidad de Buenos Aires (UBA) y del Posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras de dicha Universidad. Sus intereses de investigación se centran en las áreas de patrimonio, diversidad, desarrollo sustentable, dinámicas identitarias y económicas de las prácticas culturales, pueblos originarios, políticas multiculturales. Ha publicado un libro y numerosos capítulos y artículos en revistas académicas nacionales e internacionales sobre estas temáticas. Es miembro de la Red de Información y Discusión en Arqueología y Patrimonio (RIDAP).

CC BY NC SA

UNA MIRADA SOBRE “BARROCO AO PO’I” DE MÓNICA MILLÁN, EN W-GALERÍA CON CURADURÍA DE CARLA BARBERO

MÓNICA MILLÁN
W-Galería
Argentina/Paraguay

BORDADORAS DE YATAITY: LEONORA CONCEPCIÓN BORJA, YESSICA BEATRIZ CAREAGA SUBELDÍA, CARMEN MABEL MARTÍNEZ, MARIELA RAQUEL PORTILLO MERCADO, MARÍA CECILIA PERALTA LÓPEZ, RAQUEL MEAURIO DENIS, NILSA ESTELA CRISTALDO, PETRONA MARTÍNEZ, EUSEBIA GARCETE, TORIBIA GOIRIS YEGROS
Paraguay

CARLA BARBERO
Centro Cultural Recoleta
Argentina

IVANA SALEMI
Centro de Investigaciones en Procedimientos Artísticos Contemporáneos (CI/PAC). Escuela de Arte y Patrimonio (EAyP). Universidad Nacional de San Martín (UNSAM).
Argentina

Sinopsis

Este artículo invita a recorrer, a través de textos y fotografías de archivo y registros de sala, la exposición Barroco *Ao Po’i* de Mónica Millán (W Galería, Buenos Aires, 2023–2024), que condensa más de dos décadas de trabajo junto a bordadoras de Yataity del Guairá (Paraguay). Desde perspectivas complementarias, los textos abordan la práctica de Millán como una trama de vínculos y saberes situados. A modo de introducción Ivana Salemi propone una lectura micro-política de los procesos creativos, en colaboraciones que desbordan las categorías de arte y artesanía, donde el bordado Ao Po’i opera como práctica sensible y epistemología popular. Carla Barbero, en el texto curatorial de la exposición, recorre la genealogía poética y territorial de las obras y proyectos compartidos entre Millán y las bordadoras de Yataity, poniendo el foco en la trama de afectos, memorias y saberes compartidos.

La exposición Barroco *Ao Po’i* (W Galería, Buenos Aires, agosto 2023 - enero 2024) nos acerca a un trabajo de más de 20 años que la artista misionera Mónica Millán desarrolla junto a la comunidad artesanal de Yataity del Guairá (Paraguay). La escena curada por Carla Barbero (2023) presenta textiles y piezas de cartelería realizadas por la artista junto a artesanxs de Yataity, cuyos nombres propios y trayectorias vitales se mencionan en el texto curatorial adjunto. Invitamos a lxs lectores a adentrarse en estas imágenes inéditas del trabajo en territorio y del montaje de sala que, acompañadas por la narrativa curatorial de Barbero, nos acercan indicios de lo inasible en estas prácticas sensibles. El trabajo comunitario, el adentro y el afuera del taller, la trama social de un pueblo cuya identidad lucha por recordar y mantener historias, subjetivas y comunitarias, a través del hacer-saber artesanal y sus remontajes en la escena del arte contemporáneo.

La exposición Barroco *Ao Po’i* (W Galería, Buenos Aires, agosto 2023 - enero 2024) nos acerca a un trabajo de más de 20 años que la artista misionera Mónica Millán desarrolla junto a la comunidad artesanal de Yataity del Guairá (Paraguay). La escena curada por Carla Barbero (2023) presenta textiles y piezas de cartelería realizadas por la artista junto a artesanxs de Yataity, cuyos nombres propios y trayectorias vitales se mencionan en el texto curatorial a continuación.

La poética de este proyecto expande la escena del arte y se inscribe en la micro-política de los afectos, dimensión que Ticio Escobar (2004) señala como una de las caras de lo político en las prácticas artísticas. El montaje de esta exposición, resultado de muchos años de trabajo colectivo y diálogos entre artes y artesanías, desafía los roles creativos y la linealidad del tiempo occidental moderno. Retomando a Walter Benjamin (2008/1940), los textiles funcionan como imágenes dialécticas que posibilitan un diálogo entre pasado, presente y futuro.

Con la ternura y tenacidad del bordado *Ao Po’i*, presente en figuras y textos que aparecen en las piezas, se configuran también tramas de afecto y reinscripciones de esta práctica tradicional comunitaria. La poética de Millán propone un modo de habitar las relaciones entre artes populares y contemporáneas, que involucran vínculos y afectos entre seres humanos y no humanos, presentes en la geografía paraguaya, en las fibras utilizadas en los textiles, pero también en metáforas poéticas que nos acercan a esta experiencia común. El pájaro del *Ao Po’i*, más que una metáfora, es epistemología popular.

Invitamos a lxs lectores a adentrarse en estas imágenes inéditas del trabajo en territorio y del montaje de sala que, acompañadas por la narrativa curatorial de Barbero (2023), nos acercan indicios de lo inasible en estas prácticas sensibles. El trabajo comunitario, el adentro y el afuera del taller, la trama social de un pueblo cuya identidad lucha por recordar y mantener historias, subjetivas y comunitarias, a través del hacer-saber artesanal y sus remontajes en la escena del arte contemporáneo.

Texto curatorial, *Barroco Ao Po'i* **de Carla Barbero**

Mónica Millán I W Galería, agosto 2023.

Entre poéticas oníricas y otras territoriales, la obra de Millán cataliza la relación entre labores domésticas heredadas y la educación artística formal en un recorrido que lleva más de treinta años de producción. Habituada a la atmósfera del monte y la selva misionera donde nació, la artista aprendió tempranamente a cultivar el conocimiento por la naturaleza,así como también advirtió las tensiones entre la cultura regional prehispánica y colonial. En “*Barroco Ao po'i*” vuelve sobre sus pasos para reiniciar una búsqueda que comenzó dos décadas atrás. Un movimiento que reivindica la tarea del tiempo en el quehacer artístico, ese que transforma el sentido de una práctica en una forma de vida.

Para hablar de esta exposición nos tenemos que remontar al año 2002 cuando Millán viaja a Yataity del Guairá, una pequeña localidad del Paraguay, cuna del tejido *Ao po'i*. Un textil tradicional de fibra natural, en especial de algodón que se remonta a la cultura guaraní y cuya primera documentación, data del S. XVI, con grabados y textos que dan cuenta de su uso en las vestimentas de la región. Pero volvamos al 2002, por entonces Millán obtiene una beca de la Fundación Rockefeller para trabajar en Paraguay sobre la relación entre el tejido popular y el tejido contemporáneo. Hoy, tal dicotomía está diluida en favor de categorías artísticas más fluidas que reconocen la actualidad de las estéticas tradicionales y comunitarias, para lo cual el pensamiento de Ticio Escobar ha sido fundamental en la

región, especialmente desde su libro “El mito del arte y el mito del pueblo” (1986). Millán estuvo durante un año en Yataity conociendo a las tejedoras y bordadoras, aprendiendo sobre sus técnicas y sus vidas, y con el asesoramiento de Escobar surgió “Situación de estudio: El vértigo de lo lento” (2002), una instalación compuesta por dibujos sobre papel, numerosos tejidos de algodón y encajes, piezas en adobe parecidas a los hormigueros que pueden observarse en las fincas y una mesa de madera. Se trató de un registro visual y material de su experiencia en el pueblo y de su voluntad por difundir este patrimonio textil puertas afuera del pueblo. Esta pieza puso en evidencia su aproximación a la comunidad, el aprendizaje y la admiración por los saberes de estas mujeres. Tanto así, que los dibujos las retratan con sus telares, en sus patios frondosos; los textiles doblados y apilados con cuidado sobre la mesa, por su parte, configuran un muestrario exhaustivo de técnicas y formatos que se elaboran históricamente en el lugar. Para esta instalación, a tono con los abordajes etnográficos del arte que tuvieron envión en los años 90 y principios de los 2000, Millán era una observadora participante con un interés situado regionalmente y atenta a las inquietudes identitarias que viajan entre el arte y la artesanía. Desde entonces, el diálogo de la artista con colegas del territorio vecino es continuo.

* **Asimismo, veintiún años después, Millán vuelve a Yataity para reintegrar aquella vivencia y reelaborar un nuevo ciclo: *“Barroco Ao po'i”*. La actual exposición es testigo de la relación entre la artista y las artesanas del pueblo y de los cambios suscitados en el tiempo. A diferencia de aquel momento en el cual Millán presentó el material, las técnicas y a las protagonistas, casi sin intervención, ahora, por el contrario, interviene en un ecosistema que ha tomado formas dinámicas en el transcurso de estos años.**

Por una parte, mientras aquellas tejedoras y bordadoras, ya longevas, continúan sus labores junto con hijas y nietas. Por la otra, también son claves las iniciativas educativas formales que promueven las técnicas del tejido en los colegios y en la reciente creación por parte del gobierno nacional de la Escuela de Salvaguarda del Auténtico *Ao Po’i*. Asimismo, son significativas las instancias de cooperación comercial que organizan el trabajo de muchas mujeres del lugar, un asunto que enlaza la relación entre las labores con su potencial emancipador. Cada una trabaja en su casa y muchas de ellas también venden desde sus hogares, basta con colocar un cartel en la puerta, los hay numerosos en cada cuadra del pueblo, la mayoría con colores azul, rojo y blanco. Por tanto, se podría decir que la comunidad de Yataity durante estos años incrementó la puesta en valor de su tradición, su patrimonio más delicado, consolidando también una genealogía de la labor textil, la cual en el 2023 recibe a Millán. En este contexto, *“Barroco Ao po'i”* es parte de una conversación mayor. Ahora bien, adentrándonos en esta exposición, y a diferencia del 2002, la artista desliza su interés desde la utilidad tradicionalmente doméstica del tejido *ao po'i* que antes le resultó central, hacia otras operaciones poéticas que tienen a la creación colaborativa como eje. Vayamos por parte.

La serie “Inventar la piel” es una galería de figuras y escenas que revisitan la historia del vestir paraguayo, en particular provista por la historiadora Milda Rivarola, creadora de la Imagoteca Paraguaya. Las imágenes de referencia son grabados y fotografías, en su mayoría de autores europeos o de otros países de América, viajeros y naturalistas, realizados durante el S. XIX, y que Millán traduce al dibujo, luego al bordado y que enmarca con una variedad de guardas de colores. Una escena de la cosecha de tabaco cerca de Villarica, el retrato de un Payé, o mujeres danzando, todas las imágenes han viajado en el tiempo y son reconocidas por lo propio, pero aún más por lo ajeno, esa mirada romantizante, ese gusto por lo exótico que tanto la historia colonial como el arte global actual se esmeran en perpetuar. Sin embargo, la artista con las bordadoras las reelaboran con otra densidad. Colores, puntos y texturas crean un mestizaje de técnicas y materiales como fundamento transcultural.

Hay dos detalles materiales que podrían ofrecernos algunas ideas sobre esta serie. Por un lado, cada punto se parece más a un pixel que a un punto y sus variedades son el resultado de diferentes combinaciones matemáticas, es decir, la imagen aparece de lo particular a lo general en una secuencia de cálculos, una suerte de poesía concreta. Así, los puntos y la imagen representada tienen la misma jerarquía. Por otro lado, el bordado no se realiza con hilos de bordar, se hace con los hilos de la misma tela, de este modo resulta notable esa doble condición del *ao po'i,* como soporte y como material.

Por ejemplo, a un retazo de tela color celeste se le sacan los hilos con los que se borda otra tela, la imagen de las pilas de telas ordenadas por color en el taller de Millán en Yataity es prueba de ello. El movimiento recursivo es total: material, temporal y simbólico. En “Inventar la piel”, además de apropiarse de aquellas visiones históricas y volverlas otras, se tensiona la adhesión a aquel imaginario. Tampoco hay una operación cabal manifiesta, es más bien murmurante. Así, las piezas toman una forma voluptuosa que deja en segundo plano el carácter ilustrativo de la imagen para dar lugar al intercambio y la comunicación con las bordadoras, una suerte de palimpsesto.

En cambio, en la serie “Retratos”, un conjunto de encajes ju realizados por Petrona Martínez, el gesto más cercano. Una forma de reconocimiento a aquellas personas que Millán conoció en el 2002 y ahora son las tejedoras más longevas de Yataity: las hermanas Digna, Sara y Pablina López; Eusebia Garcete; Petrona Martínez y Don Enrique Narvaja. Sus telares, sus patios ahora también viven en estas redes de algodón, livianas y traslúcidas. Un movimiento similar de historizar la comunidad sucede en otra de las obras, “El *ao po'i* es como un pájaro” que profundiza en el legado de esta generación al recuperar la voz de Don Enrique quien, años atrás, comparó al tejido con un ave “que viaja por los cinco continentes educando a la gente”. Esta frase y su inscripción mediante el bordado grafica la relación estrecha entre tejido y texto, “urdimbre e hilo guardan con celo el mensaje para que llegue a su destino”, en palabras de la investigadora Lía Colombino. Una tradición que se cifra en mensajes lanzados en el tiempo que crecen entre las manos.

En el universo de *“Barroco Ao po'i”* también se incluye una obra abstracta, aunque abstracto es un término que aquí se vuelve paradojal. De casi cuatro metros, “Tela Eusebia”, desarrolla una narrativa exuberante mediante sus materiales. Por empezar, el algodón natural del que está hecha la pieza es sembrado por las mismas tejedoras, quienes también hilan, tejen y bordan. Los colores rubí, blanco, verde y rojo son naturales; y el tipo de bordado se corresponde a un motivo que data de los años 50 y que Millán conoce gracias a una muestra que hay en la Cooperativa Ao po'i, allí indica que fue donada por la señora Chula Espínola. Si la abstracción dentro de la historia del arte moderno exhorta a la autonomía, el tránsito que hace Millán hacia la artesanía desorganiza la referencia. Así como da continuidad al trabajo con el color, aunque ahora con fibras naturales, “Tela Eusebia” se encarga de traficar las prácticas culturales de Yataity. La abstracción y la imposibilidad de la autonomía radical tienen un ejemplo que se podría figurar en una costumbre del pueblo. Allí la mayoría de las viviendas están revestidas de color, amarillas, rojas, rosas, azules, verdes, lilas, en fin, pasteles o vibrantes el pueblo es un festival. Lo curioso es el modo en que se inclinan por un color y no otro: van a la pinturería y preguntan por el color que hay disponible, y listo.

En *“Barroco Ao po'i”* las combinaciones de materiales, colores y técnicas son vastas, y también se elaboran con lo que hay, desde lo que puede comprarse en una tienda, hasta lo que circula de mano en mano, como las vecinas que al enterarse del trabajo que hace Millán le regalan telas que guardan de sus madres. Todo esto representa “lo que hay”, y nunca esta frase revistió de tanta abundancia. No se trata de romantizar, otra vez, la experiencia del intercambio, sino de algo que la subyace y es de un orden más profundo relativo a la identidad de la región.

Para esto vale recordar a Bartomeu Melià, referente de los estudios sobre el pueblo Guaraní, quien trató de comprender el sistema económico que practicaban, a partir del valor humano. Melià señaló que este se distinguía de la economía de mercado porque no se basaba puramente en el intercambio: “toda comunicación de bienes y de palabras pasa por el don y la reciprocidad, aunque esa sea a veces negativa, como lo es la venganza”. Tal vez, lo que adquiere relevancia en “Barroco Ao po'i” es la secuencia entre sucesos históricos y coyunturales que integran esta economía de intercambio y reciprocidad alrededor de los tejidos de la exposición. **En el vaivén de acuerdos y diferencias, estas obras están dotadas del valor de la convivencia.**

Créditos: Las obras fueron realizadas en colaboración entre Mónica Millán, Elena Dávalos, Fátima y Rocío Nuñez, Mariela Portillo, Virginia Martínez, Miguelina Leiva, Daniela Cardozo, Clara Roa, Eusebia, Catalina, Porfiria y Victoria Garcete; Andrea Escobar, Norma Subeldía, Jessica y Vanesa Careaga, Petrona Martínez, Griselda Casco, Raquel Meaurio, Digna López, Carmen Martínez, Nilsa Cristaldo, Toribia Goiris, Nancy Samudio y Leonora Borja. Los carteles fueron realizados por Alfredo Darío González.

Con la asistencia de Mario Llullaillaco.



Figura 1
Raquel Meauro en el taller de Mónica Millán. Año 2023



Figura 2
Toribia Goiris y Nilsa Cristaldo en el taller de Mónica Millán trabajando en la pieza Un pájaro llamado *Ao po’i*. 2024



Figura 3
Eusebia Garcete tejedora de *Ao po’i* delante de una planta de mandioca en su finca de algodón, año 2023.



Figura 4

Mónica Millán, Barroco *Ao po’i,* Curaduría Carla Barbero, agosto 2023, W—galería, vista de exhibición, foto José Luis Morales (3).



Figura 5

Mónica Millán, Barroco *Ao po’i*, Curaduría Carla Barbero, agosto 2023, W—galería, vista de exhibición, foto José Luis Morales (10). La imagen es de la pieza “Un pájaro llamado *Ao po’i*”.

Referencias bibliográficas

- Barbero, Carla (2023). Texto curatorial de la exposición “Barroco Ao Po’i”. W Galería. https://carlabarbero.ar/barroco-ao-poi/
- Benjamin, Walter (2008). Tesis sobre la filosofía de la historia. En Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos I* (J. Aguirre, Trad., pp. 175-191). Taurus. (Trabajo original publicado en 1940).
- Escobar, Ticio (2004). *El mito del arte y el mito del pueblo: cuestiones sobre arte popular.* Fondo de Cultura Económica.

ACERCA DE LAS AUTORAS

Mónica, Bordadoras de Yataity, Carla e Ivana



Mónica Millán

monicamillan7@gmail.com

Nació en San Ignacio Misiones en 1960. Vive y trabaja entre Argentina y Paraguay. Recibió las becas de la Fundación Antorchas, del Fondo Nacional de las Artes y la Fundación Rockefeller. En el 2000 obtuvo la Beca Trama para participar de talleres de análisis y confrontación de obras. Realizó residencias en Canadá y en Italia. Desde 2002 hasta la actualidad trabaja en Paraguay con un pueblo de tejedores, asesorada por el ensayista y crítico de arte Ticio Escobar, fundador y director del Museo de Arte Indígena del Centro de Artes Visuales de Asunción. Su trabajo de recuperación, identificación y recreación de tejidos tradicionales le permitió generar un vínculo muy fecundo entre creación artística, artesanía popular y lenguaje plástico. Entre sus principales exposiciones se destacan: *Thread to the South, ISLAA,* (Nueva York, 2024), *Spin a Yarn, Guild Hall,* (Nueva York, 2024), *Guyra Ka’aguy / Pájaro Salvaje , Fundación Santander,* (Buenos Aires, 2024), *Spin a yarn, Another Space* (Nueva York, 2023); *Barroco Ao Poí, W-galería* (Buenos Aires, 2023); *Ao Episodios textiles en el Paraguay, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires,* (2022); *Trama Sinfónica, Museo Marco La Boca* (Buenos Aires, 2021); *Paisaje Peregrino - Bustos Del Rio Millán, Museo de Arte Moderno Buenos Aires* (2021); *Simbología. Prácticas artísticas en un planeta en emergencia, Plantío Rafael Barrett, Centro Cultural Kirchner* (Buenos Aires, 2021); *Anotaciones y algunas flores, Galería Palatina* (Buenos Aires, 2019); *Interferencias, Museo Nacional de Bellas Artes* (Buenos Aires, 2016); *El nacimiento de los colores, Galería Oscar Cruz* (San Pablo, 2012); *Tales of resistance and change, Frankfurter Kunstverein*, (Frankfurt, 2010); *El río bord(e)ado, La Línea Piensa, Centro Cultural Borges*, (Buenos Aires, 2009); *Jardín de Resonancias, Museo de Arte Moderno* (Buenos Aires, Argentina 2002) entre otras. Ha recibido numerosos premios en Argentina y el exterior y ha participado en numerosas bienales.

Bordadoras de Yataity

Leonora Concepción Borja

Nací en la ciudad de Villarrica, Paraguay el 15 de diciembre de 1991, tengo un hijo de siete años. Vivo en la casa de mis suegros en Yataity del Guairá. Aprendí a bordar cuando tenía siete años, con la ayuda de mi mamá, ella me enseñó.

Yessica Beatriz Careaga Subeldia

Nací en Yataity del Guairá, Paraguay el 2 de febrero de 1997. Soy licenciada en Administración de Empresas y Asesora de la empresa Alex S.A. Vivo con mis padres. Aprendí a bordar a los siete años con mi mamá, somos dos hermanas en la familia, soy la menor. Me encanta bordar, inspirarme en bordados, y espero que siempre se le dé el valor al Ao Po'i como el trabajo más fino del Paraguay.

Carmen Mabel Martínez

Nací en Yataity del Guayrá, Paraguay, en 1986 un 16 de julio. Mi actividad principal es bordar. Actualmente vivo en Puesto Ka'aguy, Barrio Santa Rita. Tengo tres hermosos hijos.

Mariela Raquel Portillo Mercado

Mi lugar de nacimiento fue Félix Pérez Cardozo, Paraguay el 16 de mayo de 1985. Cuando tenía dos años de edad mis padres se mudaron a Yataity del Guairá, allí mi mamá empezó a aprender a realizar los diferentes puntos del bordado de Ao Po'i y seguidamente enseñó a sus hijas. Empecé a bordar cuando tenía siete años, haciendo primeramente vainillas. Soy Licenciada en Administración de Empresas y Contabilidad. Actualmente tomé de nuevo el rubro de la artesanía para estar tiempo completo con mis hijos de cuatro y dos años de edad.

María Cecilia Peralta López

Mi lugar de nacimiento fue la ciudad de Villarica, Paraguay el 9 de diciembre de 1993. Soy hija y sobrina de Pablina López y Digna López tejedoras muy antiguas del pueblo de Yataity del Guairá. Tengo treinta años. Mi trabajo actual es tejer el auténtico Ao Po'í. En mis ratos libres me dedico a todo lo que es el bordado.

Raquel Meaurio Denis

Nacida en Villarrica del Guairá, Paraguay en 1971. Vivo en Yataity, barrio Puesto Ka'aguy, me dedico a la artesanía textil, me gusta crear puntos nuevos de bordado. Trabajo en mi casa para atender a mi hijo, soy mamá de un varón de dieciséis años.

Nilsa Estela Cristaldo

Nací en Asunción, Paraguay. Crecí en Yataity del Guairá, Paraguay el 19 de agosto de 1980. Aprendí a bordar a los ocho años con mi mamá, Dorotea Segovia eso me ayudó más tarde a pagar mis estudios de profesorado en Educación Bilingüe (castellano y guaraní) en la ciudad de Villarrica, actualmente soy mamá de tres hijos y me dedico al bordado de Ao Po'i. Hago de todo un poco en cuanto al bordado.

Petrona Martínez

Nací el 9 de setiembre de 1940 en Yataity del Guairá del Paraguay. Empecé a trabajar con el algodón a los cinco años de edad y continuo hasta ahora con ochenta y cuatro años de edad. Soy viuda, tuve ocho hijos, siete hijos vivos todavía, hice la escuela primaria hasta el quinto grado. Me dedico al encaje jú (encaje aguja, en guaraní). Soy la encajera principal del pueblo.

Eusebia Garcete

Nacida en la ciudad de Mbocayaty del Guairá, Paraguay el 28 de Julio de 1963, actualmente vivo en la ciudad de Yataity del Guairá, soy artesana del auténtico *Ao Po'i*. Como campesina estoy plantando y experimentando con los cuatro colores del algodón: blanco, rojo, rubí y verde.

Toribia Goiris Yegros

Nací un 16 de mayo del 1973 en Barrio Alegre de *Yataity del Guairá*, Paraguay. Aprendí a bordar de niña viendo a mi madre. Ella no lee ni escribe. Soy la segunda hija de seis hermanos. Cuatro mujeres y dos hombres. Mi madre y yo bordábamos para mantener a mis hermanos y poder enviarlos a la escuela. No tengo estudios, pero no me considero analfabeta porque sé leer y escribir. Tengo tres hijos varones. Mi sustento diario es el trabajo del bordado. Ni el mal tiempo me impide hacerlo con total alegría y tranquilidad. Cada dibujo me sirve como un reto a superar. El bordado me hace sentirme realizada de poder sostener mi hogar dignamente.



Carla Barbero

carlabarbero@gmail.com

Es curadora y docente. Actualmente lleva adelante la programación de artes visuales del Centro Cultural Recoleta, junto con Javier Villa. Es profesora de la materia Curaduría y Exposiciones en la orientación Artes de la Licenciatura en Ciencias Sociales de la Universidad Torcuato Di Tella, donde también coordina el Taller de Curaduría del Departamento de Arte. Asimismo, dicta Prácticas Curatoriales en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Entre 2017 y 2022 fue jefa del Departamento de Curaduría del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, institución en la que desarrolló exposiciones retrospectivas dedicadas a Delia Cancela, Elda Cerrato, Max Gómez Canle y Alberto Goldenstein, además de proyectos con Mónica Millán, Adriana Bustos y Claudia del Rio. También realizó proyectos especiales en otras instituciones, como Fabril la mirada, exposición de Lucrecia Lionti en MALBA. Su recorrido incluye la curaduría del Museo de las Mujeres de Córdoba (2012-2015), la creación del Programa de Promoción a la Investigación en Artes (2011) y la coordinación del Programa de Artes Visuales para el Fondo Nacional de las Artes y el Ministerio de Cultura de la Nación (2014-2016). Es autora de diversos libros y publicaciones sobre arte y artistas argentinos contemporáneos, entre ellos monografías, ensayos críticos y ediciones institucionales. Su trabajo se caracteriza por poner en diálogo la experimentación artística con los contextos históricos y sociales, así como por el desarrollo de proyectos curatoriales que buscan ampliar la noción de exposición como espacio de pensamiento colectivo.



Ivana Salemi

m.ivanasalemi@gmail.com

Es licenciada en Ciencia Política (UBA) y artista visual transdisciplinaria formada en talleres de artistas, clínicas y residencias. Actualmente cursa la Maestría en Gestión de la Cultura en la Universidad de San Andrés (UDESA) y se desempeña como docente-investigadora en el Centro de Investigación en Procedimientos Artísticos Contemporáneos (CI-PAC) de la Escuela de Arte y Patrimonio de la Universidad Nacional de San Martín (EAyP-UNSAM). Desde el año 2014 integra el equipo de la Asociación Civil Surcos Patagónicos junto a quienes desarrolla proyectos que buscan fortalecer capacidades productivas y asociativas en comunidades de artesanas textiles y productores rurales. Desde el año 2022 impulsa el proyecto Fibras (Premio Kenneth Kemble 2022) donde indaga en la producción artesanal de tejidos con fibras y tintes naturales realizados por mujeres rurales de las regiones argentinas de Cuyo y Patagonia. Se interesa por el circuito de transmisión de saberes presentes en estas tecnologías tradicionales, y por las tareas de cuidados sociales, ambientales y culturales involucradas en estas prácticas. Actualmente se encuentra ensayando formas de diálogo entre el hacer artesanal y las prácticas artísticas contemporáneas, intentando desdibujar fronteras impuestas, buscando materialidades del hacer en

CC BY NC SA

CRÓNICAS DEL RÍO. ARTESANÍA Y VIDA EN EL SALTO(LA RIOJA/ARGENTINA)

MARÍA ELIDA MAZA
Mercado Artesanal La Rioja
Secretaría de Culturas
Ministerio de Turismo y Culturas
La Rioja, Argentina

Sinopsis

Hacia el sur de la provincia de La Rioja (Argentina), habita una familia que atesora diversas sabidurías en el oficio artesanal relacionado con su forma de vida y vínculos con el territorio, situado en las serranías del Paraje El Salto (Dpto. Gral. Juan Facundo Quiroga). A pesar de la compleja accesibilidad a la región, la conexión del poblado y los centros urbanos, la familia resguarda sus hábitos de la vida de campo, donde conviven el oficio artesanal (tejido, cuero) con las formas de organización para la producción de alimentos, educación, conectividad, traslado, entre otros. Poniendo en contexto las múltiples relaciones que se establecen entre el territorio, lo humano, lo no-humano y lo más que humano, existen elementos fundamentales que determinan la existencia de los oficios, reviven y se transforman en nuevas formas de producción, intención, usos, tecnología. Este tejido de relaciones lo pudimos visualizar a través del trabajo de campo para el registro provincial de artesanos y artesanas del Mercado Artesanal de la Secretaría de Culturas de La Rioja; constatando la vigencia de técnicas, procesos y sabidurías (conocimientos), que se fueron trasmitiendo de generación en generación y que transcienden cambios generacionales y de residencia.

Las artesanías abren una ventana para comprender y visualizar la conexión integral entre los elementos naturales, sociales y simbólicos del grupo social...

Marta Turok

Desde tiempos remotos se hacen presentes diversos procesos que forman parte de actividades culturales milenarias relacionadas con las artesanías, donde se amalgaman numerosas sabidurías transmitidas entre generaciones. Este tejido de relaciones lo pude visualizar a través del trabajo de campo, como agente técnica[1] y cronista para el registro de artesanos y artesanas, constatando la vigencia de técnicas, procesos, sabidurías, que se fueron transmitiendo a través de las familias y que trascienden cambios generacionales y de residencia.

El Mercado Artesanal es un organismo que integra la Secretaría de Culturas del Ministerio de Turismo y Culturas de la provincia de La Rioja (Argentina), cuya misión es preservar, proteger, difundir y fortalecer los oficios artesanales, situado en tres ejes de políticas públicas del gobierno provincial; fortalecer y potenciar la circulación de las artesanías, afianzar la territorialidad con políticas de matriz federal impulsando el desarrollo sostenible y promover y valorizar las manifestaciones culturales artesanales. En este marco se implementa el Programa de Registro Provincial de Artesanas/os que ejecuta el Mercado Artesanal, abarcando los dieciocho (18) departamentos y articulando con los municipios locales. Se enfoca en la identificación renovada y actualizada de hacedores culturales del sector artesanal, dando aplicación a la Ley Provincial de Artesanías 6.894. Este mapeo territorial constituye una herramienta fundamental para materializar las **políticas de gestión cultural que promuevan el afianzamiento territorial abordando aspectos económicos, sociales, culturales y ambientales,** reconociendo y preservando la diversidad cultural, las identidades y las costumbres locales de las diferentes regiones. El programa contempla viajes del equipo técnico programando entrevistas en talleres artesanales situados en territorios rurales o urbanos. Es de actualización constante, y dinámica, sustenta el diagnóstico renovado para diseñar estrategias en pos del crecimiento, promoción y fortalecimiento de la comunidad artesanal riojana, contextualizando a la artesanía no como una actividad desprendida del núcleo social sino como una parte integral de la misma, en el seno de la vida cotidiana, atravesada por diversidad de factores.

El encuentro que relato corresponde a una visita realizada en el mes de febrero del año 2021, llegando al Dpto. Juan F. Quiroga en la provincia de La Rioja, Argentina, situado al sur provincial e integrando la región de "Los Llanos riojanos", caracterizada por sierras bajas y un paisaje semidesértico. Allí se encuentra el paraje serrano “El Salto”, ubicado en las Sierras de Puluchán, donde transcurrió la jornada compartida con la familia de oficio artesanal Gómez-Fernández. El puesto dista de Malanzán (cabecera departamental) a 38 km aproximadamente, y a 7 km. del pueblo más cercano llamado Puluchán.

Narrar este viaje es mucho más que contar una historia. Quisiera que viajes conmigo con este texto y puedas atesorar y sentir cómo cada objeto artesanal es un testimonio en sí mismo, formado por fragmentos de trayectorias y vivencias que describen muchas veces una realidad que no se percibe cuando se tiene entre las manos una alforja con flores bordadas (Figura 1).



Figura 1

La mañana me despierta en la localidad de Malanzán, hacia el sur provincial. El pueblo corre a ritmo del calor del sol veraniego. Desde allí emprendo la marcha con las alforjas colmadas de interminables preguntas, con el deseo del encuentro que me susurra el río. El viaje transcurre por un camino sinuoso y zarandeado, en las Sierras de Puluchán hasta llegar al puesto La Esquina donde asoma el Rio Salana, como lo llaman los pobladores (Figura 2).



Figura 2

Matices de verdes y mansos olores de aire puro me rozan en la trepada, las casitas se vuelven casi de juguete en la inmensidad de las serranías. Desde ahí a pie y a paso firme hacia mi destino. Se me ensancha la mirada al ritmo de una marcha pareja siguiendo el sendero que traza el silbido del agua, piedras, arena, pájaros, vergel al costado de la montaña. Este tránsito de aproximadamente 3 km, lo hacen constantemente los habitantes a pie, a lomo de mula o burro. Los sembradíos fértiles y tropas de ganados mansos yacen en las aceras del arroyo.

A lo alto se divisa el caserío de piedra, cañizos, horcones y barro. Los enseres y materiales de la casa tienen función y forma determinadas por la tradición, el clima y el medio ambiente (Figura 3).



Figura 3

La familia Gómez - Fernández se anticipa al ladrido de los perros para abrirme la tranquera y Pedro anuncia: *"¡la estaba esperando, la radio la nombraba para estos lados!"*

Allí atesoran diversas sabidurías en el oficio artesanal, relacionados con su forma de vida y vínculos con el territorio, persistiendo en un puesto rural de asentamiento permanente de crianza familiar. A pesar de la compleja accesibilidad a la región de las sierras, la conexión con el poblado y los centros urbanos, **esta familia resguarda sus hábitos de la vida de campo; donde conviven el oficio artesanal (tejido y cuero) con las formas de organización para la producción de alimentos, educación, conectividad, traslado, entre otros.**

Natalia y Pedro son compañeros, padres de dos hijas y abuelos de Andrés, ojitos encendidos en la tibieza de su niñez. Se afincaron desde hace tiempo allí, ella tiene su familia del otro lado de las Sierras, en el paraje de Tuaní, donde creció en compañía de su madre y abuela, quienes desde muy pequeña le enseñaron sobre el oficio textil. Pedro, artesano del cuero, del textil y de la tierra, también aprendió de su madre a tejer en telar criollo o "rústico" y como ley de vida, le enseñó a su hija Jéssica, quien a la edad de 24 años demuestra su destreza y habilidad en el desarrollo de sus artesanías (Figura 4).



Figura 4

Las tareas que se emprenden y organizan revelan el esfuerzo puesto en la obtención de necesidades vitales. El amanecer sonoro revela ciertas rutinas que trae el día y se inician al aire libre. Recoger el agua, por ejemplo, es central. Esta actividad requiere un traslado a pie hasta el cauce del río, luego transportar los contenedores abriendo camino hasta la casa para el proceso de potabilizado, buscando la vitalidad de la vida rural. Las actividades de cultivo, que implican la preparación de la tierra, siembra, riegos, cosechas, la ganadería: cría, alimentación, pastoreo de rebaños, y el aprovisionamiento de agua, conjugan el esfuerzo de la gente y sus prácticas asociadas al entorno en armonía con la naturaleza, quehaceres diarios que también implican luego transformar y procesar los alimentos para autoconsumo. La energía es obtenida mediante paneles solares, la captación del agua del río es el sustento para todos los seres vivos del puesto.

Hay una relación recíproca entre el territorio y quienes lo habitan, no es la acción de llenar el espacio ocupándolo materialmente, hay una aprehensión a partir de vivencias concebidas como un espacio vivido, refugio, amparo. Este espacio recreado y ocupado no constituye fragmentación en la apropiación de la naturaleza, todo se funde en un curso manso, como el mismo río. Es una convivencia armónica que supone acuerdos de usos y tiempos, no un dominio.

La familia campesina da impulso al aprovechamiento de materias primas como los cueros y el vellón de ovejas con producción de diferentes objetos con funciones para uso propio y comercialización; en el caso de las piezas textiles trabajan por encargos para vecinos de la zona. Es mediodía, ya nos abraza la sombra de un añoso algarrobo emparentado con el horno, sus huellas narran cómo caminan las urdimbres; erguido y firme sostiene en sus cortezas la caricia de tejedores sin denotar el paso del tiempo. A su pie, como una extensión más de sus brazos, se despliega el telar. La inercia entre ambos se concibe al mismo tiempo del tejido, entre dinámicas efímeras y estables. Es un diálogo constante con la familia que lo habita íntimamente y en paralelismo con el tiempo que pone ritmo o pausas al cursar del oficio. Se convierte entonces en un universo sagrado, hermoseado y perfumado por los gestos que lo atraviesan.

Natalia y Jéssica, me relatan los saberes de sus predecesores, y a medida que nos contagiamos en una amena charla, comparten y muestran sus querencias ¡es un desfile de tejidos que se vitalizan en sus manos!

Realizan todos los procesos en la obtención y acondicionamiento de la lana de oveja; esquilado, hilados y torcidos en huso o rueca a pedal, técnicas de tejido y ornamentaciones con bordados. Además conocen los procesos tintóreos con tintes naturales, donde reflejan una destreza sustancial en el manejo y la interrelación de los múltiples elementos naturales que intervienen, no solo en la obtención del color sino también en los diversos usos y propiedades, por ej. medicinales (resina del árbol “algarrobo”, cáscaras del quebracho, jarilla).

Me asombra la condición de lo perpetuo en las manifestaciones rituales de los procesos artesanales anclados en generaciones a la vera del cerro y el canto del río. No se desvanecen en momentos fugaces, sino que se

conjugan como custodios de una serie de **actos sagrados** que se repiten en el cotidiano, no como una prosecución de actividades diarias, sino como **memorias** que resuenan desde el afecto y la transmisión de los **saberes.**

Ponchos, mantas, jergones, alforjas, son obtenidas a partir del telar criollo de horcones plantados, característico en nuestra provincia, con técnica de faz de urdimbre con pala, listados y esparragados, que realizan Jéssica con su papá:

> **"cuando era chica la vi a mi abuela que urdía y enlizaba y después mi papá me enseñó a tejerlo, mi mamá me enseñó el tema del hilado y a bordar también (...) Trabajo con la fruta y en el chiquero, la fruta es por temporada, y a la siesta me dedico a hilar y tejer" (Jéssica Gómez, entrevista), (Figura 5).**



Figura 5

A pesar de lo dificultoso que amerita tener conectividad en esa zona, no implica para Jéssica un impedimento para comunicarse, en su contexto se organiza para disminuir la brecha de acceso a internet y camina 30 minutos, a veces con su hijo o su hermana para vincularse, actualizarse, capacitación y educación:

> **"tengo que salir a la montaña para poderme conectar, pero lo hago cada 8 días mas o menos, tengo Facebook y WhatsApp, tengo buena conexión de internet, a veces cuando no corre viento" (Jéssica Gómez, entrevista)**

Equilibrio, juego de color, técnicas depuradas "dos haces y felpa", se denotan en peleros, mantas, pelerillos, alfombras, consecuencia de procesos manuales complejos y con mucho esfuerzo en sus fases de producción, obtenidos con bastidores de diversos tamaños, en las cuales Natalia imprime lenguajes y su relación íntegra con el oficio:

> **"Nos levantamos, hago la limpieza, cocino, mientras una cocina va tizando la lana, hilando o torciendo el hilo, después a la siesta una se pone a tejer y luego con la huerta" (Natalia Fernández, entrevista), (Figura 6).**



Figura 6

En la galería enramada las artesanías cumplen una función ritual, son una proclama de bendiciones que sacraliza el entorno y dan vida. Para cualquier espectador será una contemplación exquisita, entre la luz y el humo penetrante que agigantan la solemnidad del día, donde los objetos se corporalizan. Ese es el paisaje, una sensación ininterrumpida de experiencias emocionales que atraviesan tiempos inmemoriales, que da cuenta de cambios de la interacción social; familia, vecinos, naturaleza, entramados en ritmos y prácticas dentro de un paisaje en movimiento.

Todas las palabras fueron desovilladas en este tiempo compartido, y la familiaridad se huele en el convite de compartir la mesa en la generosa galería donde guindan las cosas de uso cotidiano. Deleitar una humeante cazuela, el pan casero y las apretadas risas, me deja el alma bien tibiecita, es que ese gesto nació a las 6 de la mañana, cuando se encendió el fuego y la espera, mientras la olla ennegrecida y grande galopaba con un racimo de verduras.

Nuestras costumbres y tradiciones lugareñas se ven transmitidas y expresadas a través de las piezas artesanales. Reflejan su hábitat, sus valores, sus gestos, su forma de vida y el tipo de vínculo con el espacio natural de cada región; cultura viva y espontánea de un acervo cultural de profunda significación social y económica de las regiones de toda la provincia.

Cada pieza habla de la sierra, el río y la tierra, son vida en comunidad, una promesa que siembra el legado de saberes ancestrales. Son redes que componen historias múltiples, escritas en cada cruce o trayecto de los hilos, en la policromía de los senderos de las “listas” que marcan la otredad de sus residentes (Figura 7).



Figura 7

La tarde ya está alta... y el regreso próximo. A paso lento,
me interpela la sombra de la montaña y por el esbozo del río me
voy alejando. Mi cuerpo parte, pero mi corazón queda enredado
en las manos que tejen la urdimbre en el telar.
Este viaje es la certeza más plena de andar la vida...

Fotografías: Iris Turra – María Maza.

ACERCA DE LA AUTORA

María Elida Maza

mariamaza.lr5@gmail.com



Es diseñadora, gestora cultural, profesora de danzas, poeta y mamá. Con desempeño en el campo institucional vinculado al ámbito cultural con un trayecto de 30 años. En la actualidad, es directora del Mercado Artesanal de La Rioja (2010) de la Secretaría de Culturas, Ministerio de Turismo y Culturas. Con ejercicio laboral técnico en el Área de Artesanías, en la Dirección de Innovación Cultural, la Jefatura del Mercado Artesanal y Espacio Todo Cultura, Secretaría de Cultura Provincial. En el campo institucional, promueve la vigencia de un sistema de derechos culturales claro, estable y respetable que contribuya al proceso de crecimiento del sector, dando respuestas a los desafíos que se presentan, interviniendo activamente y de manera estratégica en el campo de la gestión en pos del desarrollo artesanal. En su rol de gestora cultural interviene en la planificación, diseño, desarrollo, investigación y ejecución de programas integrales dirigidos a la comunidad artesanal con perspectiva territorial, en dimensiones de promoción, preservación, fortalecimiento y difusión de los oficios artesanales de la provincia. Es responsable de la administración del fondo financiero del Mercado Artesanal, ha realizado trabajos de consultoría, jurado, dictado de talleres y charlas.

CC BY NC SA

CON AROMA DE POLEO Y AMARILLOS DE JARILLA. HOMENAJE A LAS ARTESANAS Y ARTESANOS DE VALLE FÉRTIL (SAN JUAN, ARGENTINA)

PATRICIA DREIDEMIE
Universidad Nacional de Río Negro (UNRN)
Consejo de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
Asociación Civil Surcos Patagónicos
Argentina

ROSA RAMONA HERRERA BURGOA
Gestora cultural para artesanxs de Valle Fértil (San Juan)
Argentina

Sinopsis

A partir de una investigación etnográfica en las que hemos visitado y entrevistado artesanas y artesanos (en su mayoría, rurales) del Departamento de Valle Fértil (San Juan, Argentina) en 2021-2022, se presenta una breve contextualización de las labores artesanales tradicionales del lugar exponiendo postales que ilustran algunas de ellas.
Las artesanas y artesanos de esta región emplean el cuero, la madera, los metales, las piedras, el pasto coirón y las fibras textiles disponibles en la zona y, en base a técnicas aprendidas 'mirando' a sus mayores, elaboran artesanías de alta calidad.
La selección se orienta a rendir homenaje a les hacedores, dar

a conocer las diferentes artes locales que se transmiten de generación en generación en Valle Fértil, y acercar las propias palabras de las artesanas y los artesanos, reproduciendo fragmentos textuales de las entrevistas.
Las fotografías y los textos resultantes han sido revisados y acordados con las personas. Se cuenta con el consentimiento de cada una/o para su publicación.
El trabajo de campo y el diseño de las postales fueron financiados a través del proyecto "Elaboración de material gráfico y digital para la puesta en valor del patrimonio artesanal campesino de Valle Fértil", perteneciente a la Convocatoria "Emprendedor Cultural 2019" del Ministerio de Cultura y Turismo de la provincia de San Juan.

"Aquí en Valle Fértil se hace ganadero el niño antes de nacer. El caballo y el lazo se prefieren más que el arado. No es raro que el niño por nacer reciba de regalo un ternerito." (José Hidalgo, maestro rural de La Majadita)

Valle Fértil, *tierra verde de los muchos ríos.* Introducción.

El Departamento de Valle Fértil es uno de los lugares de mayor biodiversidad de Cuyo. Cubre un área fronteriza entre las provincias de San Juan y La Rioja, y posee una rica historia social, cultural y productiva común antes y después de la conquista. Conforma un territorio integrado por referencia al pueblo Diaguita —silenciado, disperso, difuso, pero siempre presente—; sin embargo, el calificativo "criollo" predomina entre las categorías identitarias disponibles a nivel regional.

En el trabajo de campo etnográfico, en las visitas y entrevistas realizadas en las localidades de Baldes del Rosario, Baldecitos, Represa La Punta, Chucuma, Astica, Villa San Agustín, Usno, y también en las Sierras Vallistas (Sierras de Chávez, Sierras de Elizondo y Sierras de Rivero), las personas relatan regularmente genealogías familiares y vecinales, y un calendario de trayectorias de desplazamientos y prácticas (semi)rurales —culturales, devocionales, y productivas— que hilvanan la región de los llanos riojanos (al este) y las localidades emplazadas siguiendo el cauce del Río Bermejo (hacia el norte). Prácticas históricas aún vigentes afianzaron redes parentales relacionadas principalmente con la

actividad ganadera, cada vez más arrinconada, lo que ha marcado la idiosincrasia general del lugar: el arreo de animales, el sistema de marcas (señales de hacienda), rondas o 'juntas de animales', aguadas y zonas de pastoreo comunes, junto a costumbres y fiestas devocionales que marcan el calendario local.

El Departamento de Valle Fértil se asemeja a una larga lonja que se divide en tres zonas: Norte, Centro y Sur. Dos tercios del departamento son sierras y pedemonte; y el otro tercio, lo conforma la zona de los bajos o 'balderías'. Al oeste, las Sierras de Elizondo, Sierras de Rivero y Sierras de Chávez conforman los últimos encadenamientos de las Sierras Pampeanas, alcanzando alturas superiores a los 2000 metros, una especie de dique natural que otorga rasgos propios y condiciona el régimen de precipitaciones, el sistema de abastecimiento, los desplazamientos poblacionales y hasta los patronímicos.

La historia social y productiva de Valle Fértil está atravesada por la problemática del agua, actualmente agravada por el avance del (neo) extractivismo minero en toda la región.

El saber hacer artesanal como legado biocultural

"En el valle, cada persona tiene su mular y su ensillado. Cuando se sale al campo se va por varios días, y hay que llevar todo lo necesario: pelero, sudador, jergones, carona, montura, pellones, sobrepellón, alforja, lazos, yerbatera, mate... y el poncho que no puede faltar."
(José Hidalgo, maestro rural de La Majadita)

El hacer artesanal tradicional de Valle Fértil moviliza tramas vinculares de las personas con su entorno. Enlaza la dimensión familiar y comunitaria, la ecológica (los ciclos naturales, la relación con los seres compañeros, la energía de los que ya no están), la sociocultural (la herencia simbólica), la histórica (el tiempo cercano y el tiempo profundo), la económica, la técnica... "Hace pie" en un territorio: en su mundo vegetal, sus árboles, sus piedras, sus animales, la tierra seca y arenosa, el ciclo de sus lunas, sus afectos, sus devociones y creencias, el río que se va y no vuelve, pero se espera...

La historia local, la mil veces contada y aprendida, la que construye el marketing turístico y aplaude el poder local, pero también la de relatos íntimos, que se murmura, se recuerda y se resguarda. Las artesanías guardan secretos en torno al cuidado, la habitabilidad y la convivencia en un valle lleno de resonancias y entramados vitales no siempre fáciles de percibir. Detenerse en su cotidianeidad devela luchas epistémicas y ontológicas en las formas de conocer, hacer, experimentar, festejar y conmemorar.

Actualmente, **los oficios artesanales que más hacedores reúnen en Valle Fértil son la soguería, el tejido en telar plantado o criollo, y el bordado en felpa.** Un rasgo distintivo de la región es la conformación familiar de las unidades productivas de la artesanía tradicional. Incluso los diseños de los textiles (jergones y alforjas), el arte de los bordados en felpa como "las marcas", se utilizaban (y aún se utilizan) como identificadores familiares o comunales, lo que adquiere especial valor en las fiestas. Sin embargo, la transmisión intergeneracional de prácticas y saberes no está asegurada. Pocos jóvenes continúan su ejercicio.

La cestería en pasto coirón posee raigambre indígena. Este arte enlaza las prácticas recolectoras del lugar mediante la confección de canastos para semillas y frutos (especialmente, la algarroba), tamices de harinas, e incluso en otros tiempos se emplearon baldes de coirón para la colecta de agua. La cestería en coirón, poleo, palma y (en menor medida, por la creciente sequía) en totora conforma el rubro artesanal más antiguo, que ha incorporado colorido textil en "el costureado" como influencia criolla.



Las otras artes tienen al caballo y al campero o campera (el hombre o la mujer a caballo) como protagonistas: la soguería o *guasquería* (orig. *'waska'* del quechua: lonja de cuero), la artesanía en madera en particular para la elaboración de estribos y monturas, el tejido 'en telar plantado' o 'telar de palos' para la confección de jergones, peleros y ponchos, el bordado 'en felpa' de alforjas (y otros bordados), y la herrería equina.
Se llama "guasquero" al soguero o trenzador. Es el artesano que confecciona manualmente prendas vinculadas al caballo y la ganadería a partir del trabajar de modo orgánico o natural el cuero crudo de vaca, potro, cabra: lazos, riendas, bozales, cabestros, monturas, estribos, cinchas, y los arraigados guardamontes. El proceso productivo consiste en la limpieza de los cueros, el desgrasado, estaqueado al sol, cortado, pelado (a palo con ceniza, o con cuchillo), decantillado o desvirado, humectado, y –según el producto- trenzado, o maceteado y sobado en lonja. En muchos casos piezas de orfebrería (con plata, alpaca o bronce) complementan las prendas de soguería.

La guasquería es un arte que se aprende de niño en el contexto familiar o comunitario. Se aprende 'mirando a los mayores', colaborando con ellos, se aprenden los gestos, los tiempos, los movimientos, los ritmos, los relatos y las rutinas. Existe un trenzado tradicional de trece tientos o "trenza patria" para la confección del enriendado para el caballo que es particular de la región vallista y los llanos riojanos, muy valorado socioculturalmente en el territorio nacional y el extranjero.





Investigación: Patricia Dreidemie / Rosa Herrera

En La Majadita, Astica, Baldes del Rosario, y otros poblados del Departamento de Valle Fértil se encuentran artesanos que tallan la madera para confeccionar muebles rústicos, utensilios de cocina (cucharones, espátulas) en madera: bateas de algarrobo, estribos de quebracho, monturas... En todos los casos, son hijos y nietos de artesanos que trabajan en madera, o de artesanos en madera, hierro y cuero. Aprendieron de niños y vivieron rodeados de herramientas confeccionadas por sus mayores o por ellos mismos: gubia, sierra, serruchón, sargento, corvina, yunque, martillo, fragua, garlopa. Las maderas que se emplean para elaborar artesanías provienen de la zona: maderas duras como la de raíz de chica (muy valorada, aunque escasa, por su color oscuro y su dureza, proveniente de las sierras), algarrobo blanco, algarrobo negro (llamado "El árbol"), quebracho, retamo, eucalipto colorado.





Investigación: Patricia Dreidemie / Rosa Herrera

Evaristo Elizondo

ARTESANÍA TRADICIONAL EN MADERA:
ESTRIBOS ANTIGUOS Y BATEAS

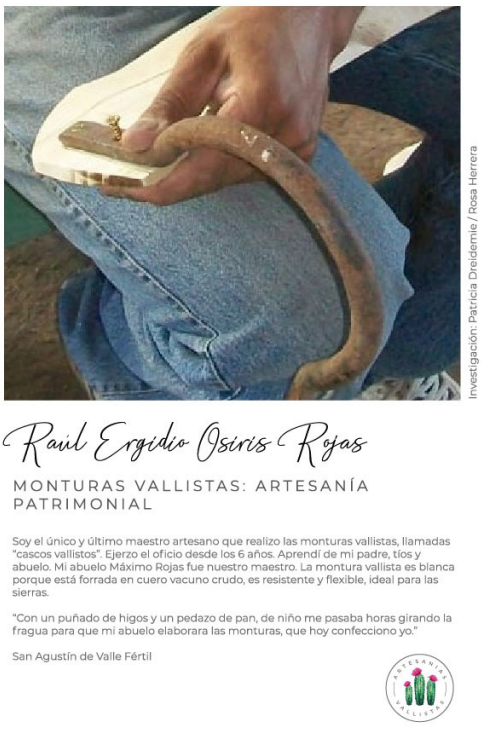
Hace más de 50 años que trabajo en artesanía en madera. Me gustó desde niño. Mi abuelo sabía ser artesano. Él hacía los estribos. Vivimos en la Majadita, de donde fueron mis padres y abuelos. Aprendí el oficio de ellos. Diseño y confecciono los estribos antiguos de madera: piezas patrimoniales de nuestra región. También son famosas mis bateas: fuentes de algarrobo que se utilizan para amasar, estacionar semillas, o lavar. Siempre trabajo con madera de la zona: árbol (algarrobo), chañar, retamo, tala, chica, quebracho. Muchas de mis herramientas las he heredado de mis mayores. Trabajaré hasta que no pueda levantar el hacha.

"Me dicen que dejara de hacer esto, que no siga más. Pero para mí es importante. Significa estar sano. No me hallo haciendo otra cosa."

La Majadita.

Los estribos antiguos de madera son piezas patrimoniales de la región vallista, que en tiempo de los arrieros fueron muy demandados. El modelo propio de la zona es llamado “trompa de chancho”. Se confeccionan en madera de quebracho verde (blando), y se dibujan a bajo relieve con gubia. También se elaboran bateas: fuentes talladas en algarrobo que se utilizan para amasar, estacionar semillas, o lavar. Finalmente, son famosas las monturas vallistas llamadas “cascos vallistos”. Están forradas en cuero vacuno crudo, por lo que son blancas, resistentes y flexibles. Se las rodea con una “enmalletadura” metálica. Son monturas firmes para el trabajo y aptas “para el cerro”. Estas piezas reúnen el trabajo artesanal en metal, madera y cuero.





Investigación: Patricia Dreidemie / Rosa Herrera

Aunque hay excelentes hilanderos y tejedores en Valle Fértil, las mujeres son las principales hacedoras de la tradición telera. Los secretos se transmiten por línea materna: de abuelas a madres a hijas y nietas... El hilado en huso y el tejido en "telar de palos" enlaza familias completas y vincula varias generaciones. El vellón de oveja sabía ser el insumo más empleado, aunque "los tejidos de ahora" también incluyen lana sintética y toda fibra reciclada que tenga colores llamativos. Dado que la región es muy motosa, con muchos arbustos y vegetación espinosa y baja, el trabajo con la lana de oveja se inicia luego de la esquila con la meticulosa limpieza del vellón, a mano, con ceniza y al sol. El tisado consiste en la elaboración de "la mecha", que se realiza abriendo las fibras y alineándolas manualmente. Una vez obtenido "el copo", se hila en huso. El huso se construye de modo casero en base a una planta local, llamada "la flecha". El hilado en rueca implica un equipamiento difícil de adquirir.





Investigación: Patricia Dreidemie / Rosa Herrera

Andrea Ontiveros y Nancy Elena Villafañe

HILANDERAS Y TELERAS

"Yo aprendí de mi abuela Jacinta cuando tenía doce años a hilar, tisar la lana, torcer, y después ya para hacer la tela, urdirla y tejerla. Y de mi madre. Hago jergones, ponchos, alforjas, frazadas y peleros o sudaderos con trama. Hago alforjas negras, rojas, blancas o listaditas. Luego las hago bordar. El ensillado enchapado es para los hombres, para las fiestas, y ahí llevan las alforjas bordadas. Las listaditas son para el campo."
| Andrea Ontiveros (Madre)

"Tenemos ancestros diaguitas, los Villafañe, que vinieron de Jáchal. A trabajar la lana la sabía ver a mi abuela, Norberta Agüero, que aprendió de mi bisabuela, Jacinta, luego de mi mamá. Yo aprendí de verla cómo tejía en el puesto San Antonio. La primera tela que tejí fue un jergón. Mi mamá nos lo regalaba a todas las hijas cubrecamas tejidos, y a los muchachos, a mis hermanos, un poncho. Mi hija no quiere aprender. Hasta mi generación tiraba vivir en el campo. Al son de que la juventud se va del pueblo para estudiar o trabajar, se va y ya no vuelve. Lo mismo con las lechadas. Las más jóvenes ya no lo hacen."
| Nancy Elena Villafañe (Hija)

"El saber tejer nos ayuda para aportar a la casa."
Baldes del Rosario

En Valle Fértil existe una riqueza importante en torno a la variedad de recursos naturales para teñir: flores, raíces, corteza de árboles, vegetales u hortalizas y minerales. Para el teñido natural las artesanas aprovechan todo lo que el ambiente les brinda: lo más habitual es lo que llaman poéticamente "el llanto del árbol" (la resina del algarrobo negro). También el algarrobo blanco, la raíz de pata, la jarilla, jarilla *puspa*, jarilla macho, hollín, raíz del *piquillín*, la raíz de molle, la *sakansa*, el *chinchill*, la *pichana*, el *fique*, el pimiento, la cebolla, el retamo, crisentema, beteraba, *chinchamalilla*, quebracho, cáscara de sidra, cáscara de lima, raíz de pichana, chañar, molle, entre otros.

A la par, los colores obtenidos a partir de anilinas tienen una histórica presencia, por lo que resulta frecuente encontrar jergones donde se combinan colores naturales con colores sintéticos, resultando una prenda artesanal de alta calidad.

Una vez lista la lana con los colores definidos es tiempo de comenzar a armar la urdimbre en el telar para luego tejer la trama. Urdir significa distribuir los hilos "a lo largo" del telar, "de punta a punta", lo que resultará en el largo de la prenda. Dada la estructura del telar plantado, la urdimbre es horizontal (paralela al horizonte). La cantidad de hilos urdidos determina el ancho de la pieza. El proceso de urdir, así como los pasos anteriores, conforma una tarea lenta, trabajosa y muy delicada. En el tejido final, la urdimbre puede quedar oculta en el interior de la prenda o combinarse con los colores de la trama. Esto depende del tipo de tejido que se realiza: si es "a pala" en general la urdimbre se oculta; si se realiza "a peine" la urdimbre emerge a la vista.





El telar plantado o “de palos” (también llamado “criollo”) está formado por cuatro postes u horcones verticales que constituyen una estructura cuadrangular. En ocasiones, lleva palos u horcones en posiciones intermedias, a una brazada cada uno, dependiendo de la longitud de la estructura total. Los horcones principales sostienen los rollizos, uno delantero y otro trasero. Al delantero se le llama “envolvedor”. Sobre los horcones se colocan los palos horizontales que cierran la estructura en su nivel superior, y sostienen los largueros superiores de los que cuelgan los lizos. De la varilla inferior de lizos se enlazan los pedales o “pisaderas”. Son herramientas necesarias “la pala”, “el peine” y “la lanzadera”.

El diseño más frecuente es “el listado” (o “listadito”), pero también se realiza diseño de “trama discontinua”, “brazada de trama”, “a cuadros”, “guardas”. El “apareado” o “encadenado” o “espigueado” es un tipo de guarda tradicional muy frecuente, que alterna dos colores; en otras regiones del país se lo conoce como “peinecillo”.

*

El *ikat* cuyano (técnica de amarrado o atado para el teñido) merece una mención especial. Se trata de una técnica que crea patrones en los textiles mediante un proceso de teñido por reserva, llamado “amarrado” o “atado” de hebras, en la etapa de conformación de la urdimbre. Previamente al teñido, se realizan ataduras resistentes a la penetración de la tintura sobre las hebras o hilos de la urdimbre con el objetivo de producir los motivos deseados.

La diversa posición de las ataduras y el empleo de varios colores permiten producir patrones multifacéticos. Luego del proceso de teñido, se quitan las ataduras y la urdimbre se teje normalmente para fabricar la tela. Mediante esta técnica se observa que los patrones son visibles en los hilos de la urdimbre incluso antes de que la trama de tono uniforme se enlace para producir la tela. Las maestras teleras muestran con orgullo jergones con amarrado en urdimbre, que hoy pocas realizan. La práctica de secrecía ha sido relevante alrededor de esta *técnica, su transmisión ha sido selectiva, o directamente vetada: "Doña Rosa algo sabe, pero no quiere enseñar"; "mi mamá me enseñó, pero me dijo que no comparta. Es lo que ella me dijo. Por qué motivo no sé"* (Nancy Elena Villafañe, Baldes del Rosario, 28/06/2020).





Como parte fundamental del apero de campo, las alforjas son contendedores tejidos que se usan en par y que, por su disposición, permiten distribuir el peso que se traslada sobre el caballo o mular. Suelen estar tejidas en lana hilada (preferentemente oscura), tejidas en telar de palos y decoradas con bordados. Es frecuente que el bordado lleve las iniciales o el nombre de su portador: las alforjas son de propiedad individual.

Las alforjas bordadas “en felpa”, de tradición serrana, son las más prestigiosas y se emplean en las fiestas populares, festividades patronales, procesiones. Una alforja atractiva y prolija es símbolo del afecto que la señora le prodiga a su compañero, y así es lucida e interpretada. Existe una competencia silenciosa al respecto.





Susana Zuly Ruarte

TELERA, BORDADORA EN FELPA

Nací en los Bretes y de chica nos vinimos con mis padres a la Majadita. Aprendí a hilar y tejer de mi madre, que era de Las Juntas. Le enseñé a mis cuatro hijas. Tengo mis ovejas, las esquilo una vez al año, extiendo al sol la lana para que se absorba la grasa, le pongo ceniza de la leña, luego la lavo, la limpio para hilarla en huso o rueca. Para hacer las telas, un poncho me lleva seis meses, y 3,5 kg de hilo listo para poner en el telar. Elaboro alforjas, jergones, peleros, tapices, telas de campo... Las alforjas las bordo en felpa. También hago yerbateras bordadas en realce. Desde los catorce años empecé a hilar y tejer ayudando a mi madre. Es mi orgullo que tengo, para mí es una pasión. Es una herencia que les estoy dejando a mis hijas. Me gustaría que no se pierda la tradición, Cómo se hila, cómo se teje en el telar, todo se hace a caña, a palito, a dedo, nada de máquinas.

"Para las sierras se han ido a la fiesta de santos, y ya vienen los nietos que también quieren alforjas bordadas."

La Majadita.

Investigación: Patricia Dreidemie / Rosa Herrera

La técnica de bordado en felpa consiste en la confección de ramos de flores coloridos, cuya característica sobresaliente es el volumen. Estos ramos son bordados sobre el tejido realizado en telar plantado, de lana natural oscura. El bordado de las flores se realiza con lana colorida y con la técnica “de pelo cortado”: se borda y se corta como se hace en la confección de alfombras o antiguamente en la confección del terciopelo; luego con la misma tijera se redondea la forma, resultando pétalos en tres dimensiones.

Es cada vez más frecuente el uso de lana sintética teñida con fuertes tonos. Algunos pobladores refieren que el tipo de flores bordadas sobre las alforjas revela la zona de la que provienen las personas: claveles para las Sierras de Chávez, rosas para las Sierras de Rivero, amapolas para las Sierras de Elizondo. Existen muchos otros tipos de bordados en Valle Fértil: bordado tendido, tejidito, en punto cruz, de realce...





Investigación: Patricia Dreidemie / Rosa Herrera

Magdalena Elizondo

BORDADORA

Bordo desde los 16 años. Lo empiezo a hacer para mis hermanos, luego para mi marido y mis hijos. Trabajo tranquila, por la tarde, en mi silla al sol. Hago diferentes bordados: tejidito, de realce, punto cruz, y bordado en felpa. El bordado en felpa es propio de las alforjas, ponchos y chalinas de antes. Yo bordo las alforjas que teje mi hija en el telar plantado; a partir de la lana de oveja que también hila ella. Ahora hay gauchos en moto que también llevan alforjas! Las prendas que hacemos son para la familia o amigos, y las dejamos de herencia también, como los taleros y los telares. Cada uno de mis hijos tiene un bordado mío.

"Por mi mamá yo lo sigo haciendo. Porque ella es todo para mí. Y ahora yo lo enseño a mis hijos."

La Majadita

Otro oficio tradicional de la región que posee una importante historia vinculada con la ganadería y la arriería es la herrería artesanal. Es un oficio que se aprende de chico "viendo a los mayores". Está relacionado fuertemente con las necesidades del caballo: la confección de herraduras, frenos, destorcedores, argollas para cinchas, machos de bozales, rienderos. Responde también a necesidades del campero en la confección de espuelas, o de los hacendados, en particular, para la elaboración de las famosas "marcas". Es un oficio que ha tenido un auge especial en la época de los arrieros, dado que además de ser un servicio imprescindible para el hombre y la mujer de a caballo, los herreros fueron quienes confeccionaban las herraduras para las vacas con el objetivo de lograr el cruce de la Cordillera de los Andes rumbo a Chile.





En Valle Fértil sigue siendo de mucho valor "marcar a fuego" los animales. Las marcas se constituyeron de a poco en una especie de blasón ganadero, distinción de los animales y orgullo de sus dueños. Existe multiplicidad de marcas con diversas formas: iniciales de los dueños, herramientas de labranza, pájaros, árboles, símbolos devocionales, armas, miembros del cuerpo humano, combinaciones abstractas de curvas y rectas.

Muchos de estos signos fueron grabados en las piedras de los caminos por los arrieros. El arte rupestre de "Piedra Pintada" o "Agua de las Marcas" es testigo de una práctica que tiene la particularidad de haberse repetido sobre los mismos soportes en diferentes periodos históricos. Aún hoy, las marcas

ganaderas son claramente reconocibles por los hombres de campo, aquellos que están en contacto cotidiano con "las bestias" (como le dicen al ganado). La historia social de Valle Fértil se recupera rastreando "las marcas de los abuelos".

En la aparente quietud de las cálidas siestas, entre mate y mate con sabor a poleo e incayuyo, acompañado con *semitas* (pancitos con chicharrón) o con pan casero de campo cocido en horno de barro a leña y aroma a jarilla, se organizan las fiestas, que marcan el ritmo vincular del lugar. Los eventos sociales y comunales hunden sus raíces en un tiempo lejano siempre presente, disputan prestigios y poderes, distribuyen recursos, pero fundamentalmente traccionan el calendario témporo-espacial de modo incuestionable. "Para las fiestas" cada arte guarda algún rasgo específico: los diseños y colores de los jergones iluminan sus contrastes, se desempolvan las alforjas con los bordados en felpa más intensos, los guardamontes —se distinguen: "si llevan el pelo para adentro son para el trabajo; si llevan el pelo para afuera es porque van a la fiesta" —, y los enriendados brillan enchapados en plata o alpaca. Nada ni nadie queda afuera.

Responsables
Patricia Dreidemie (investigadora)
Colaboradoras
Rosa Ramona Herrera Burgoa (asistente de campo)
María Candelaria Dinmik (diseñadora)

ACERCA DE LXS AUTORXS
Patricia y Rosa



Patricia Dreidemie
pdreidemie@unrn.edu.ar

Es doctora de la Universidad de Buenos Aires en Lingüística Antropológica y Magíster en Análisis del Discurso (UBA). Es investigadora del CONICET, profesora regular del área de Lingüística de la Universidad Nacional de Río Negro (Argentina) y actual directora del Centro de Estudios de la Literatura, el Lenguaje, su Aprendizaje y su Enseñanza (CELLAE) de la misma universidad. Es miembro de la Red de Información y Discusión en Arqueología y Patrimonio (RIDAP). Trabaja en proyectos de desarrollo rural y vinculación tecnológica junto a poblaciones campesinas, aborígenes y migrantes, estudiando procesos de comunalización y redes socioproductivas de base étnica a partir de trabajo de campo etnográfico, en Patagonia y Cuyo. Se especializa en el sector de las artesanías tradicionales. Coordinó el primer relevamiento de artesanas y artesanos de las Sierras de Valle Fértil (San Juan, Argentina), y actualmente co-dirige, junto a Ivana Carina Jofré, el Proyecto Plurianual (PIP-CONICET) (2023/2025) *"Etnografía de procesos patrimoniales en San Juan y La Rioja"*.



Rosa Ramona Herrera Burgoa
roherrera1422@gmail.com

Es miembro de una familia de varias generaciones de artesanas y artesanos (sogueros y teleras) del Departamento de Valle Fértil (San Juan, Argentina). Desde niña acompaña la labor artesanal de su familia, participando en ferias, festivales, concursos, además de colaborar en las diferentes etapas productivas y de comercialización de artesanías. De carrera docente, actualmente ejerce como vinculadora territorial de artesanas y artesanos, y pequeños productores rurales, en el Departamento de Valle Fértil, promueve la organización comunitaria campesina y colabora como gestora cultural con las áreas de Cultura del municipio y de la provincia de San Juan. Participó del primer relevamiento de artesanas y artesanos de las Sierras de Valle Fértil (San Juan, Argentina) en 2022/2023.

CC BY NC SA

SECCIÓN

RESEÑAS



Foto de
Claudio Revuelta

FANTASMAS DE LA DICTADURA. UNA ETNOGRAFÍA SOBRE APARICIONES, ESPECTROS Y ALMAS EN PENA

MARIANA TELLO WEISS BUENOS AIRES, SUDAMERICANA. 2025. 351 PÁGINAS.

Camila Arbuet Osuna
Universidad Nacional de Entre Ríos (UNER)
Argentina

Aceptado para publicación el 9 de noviembre de 2025

"No se parece a nada que haya leído alguna vez", le escribí a Mariana intentando empezar a explicar lo que me produjo *Fantasmas de la dictadura*". Es que estamos ante un libro-artefacto que hace cosas cuando las conjura, relata, sondea, registra y, ante todo, habilita. Trataré —con grandes posibilidades de despuntar una vez más el arte del fracaso— justificar esta experiencia y ordenar las palabras que circundan esas impresiones.

Hace ya varios años, mucho antes incluso de que Javier Milei ganara las elecciones presidenciales en Argentina, que con un grupo de amigxs docentes estamos políticamente preocupdxs por lo que podíamos llamar una "encerrona discursiva", es decir, por no encontrar el tono y las formas para "relatar" una conmoción vital tan desgarradora como la última dictadura a las nuevas generaciones. Esta dificultad, que creo nos ha sumido en algunos penosos fracasos, tiene como gran problema la transmisión de experiencias que no son exactamente trasmisibles, en cuyos relatos siempre hay un despegue —necesario, claro está— que permite, pero también limita la apropiación que está allí en juego. Muchos problemas salen al cruce en ese acto de contar, testimoniar, registrar y reconocer las magnitudes del horror del terrorismo de Estado en este país: no hay soluciones fáciles a ese embrollo y muchas de las salidas oficializadas se han reificado como espacios de autoridad y autorización complicados para albergar la curiosidad, la sorpresa y la apropiación. Este libro sobre fantasmas,

espectros y almas errantes que asedian el mundo de los vivos golpetea en una tubería colectiva subterránea y permite que todxs escuchemos sus ecos, e incluso que éstos resuenen íntimos. Como si se tratase de un *yo* que se difumina en la historia nacional y vuelve recargado, el libro propone hacernos partícipes de un secreto a voces que ha dejado esquilas en sobremesas familiares, mitos urbanos y rurales, álbumes de fotos, recuerdos errantes y sitios intensamente habitados.

En otras palabras, el libro es un instrumento político que hace eso que necesitamos poder hacer para conectar de otro modo con los relatos, pero principalmente con las experiencias intergeneracionales del horror, la desesperación, la esperanza y las convivencias incómodas que enraizó la dictadura. Una hendidura para barajar, bajo una distancia próxima, las experiencias que siguen brotando como huellas vivas del proceso. Este es el primer motivo por el que este libro-artefacto hace cosas y provoca la ansiedad de tener un puente posible para esos hiatos intergeneracionales que nos queman el futuro compartido.

Pero *Fantasmas de la dictadura* no es cualquier artefacto; es delicado, conmovedor y específico. Desde las primeras páginas prepara el terreno para desplegar una grilla de distinciones sutiles. Sus dos grandes partes diferencian entre los relatos de familiares de desaparecidxs y del resto de personas asediadas, así como entre el trabajo meticuloso de una antropóloga y el ensayo de registros abiertos capaces de albergar la perplejidad y la intensidad de esas apariciones. A lo largo del libro se van desdoblando otras discriminaciones de los relatos de las experiencias con espectros dependiendo de las clases sociales y los géneros, de si viven en el interior del país o en la capital, de si habitan el campo o la ciudad, de si acosan a sobrevivientes o a represores, de si son fantasmas propios o ajenos —con toda la ambigüedad de esa supuesta "ajenidad" y todas las formas de la "adopción"—. Dependiendo de si son buscados o contactados por sus madres o por las siguientes generaciones —sus hijxs, sus hermanxs o quienes vivieron mucho después de su muerte violenta— y la lista puede seguir. El abanico de posibilidades se amplifica conforme aparecen registradas las experiencias de años de investigación, hasta construir un caleidoscopio donde las diferentes escenas de esas convivencias entre vivos y muertos tienen espacio para su singularidad y para el contacto con una matriz de sentido más amplia. Iluminando circunstancias excéntricas y familiares a la vez, bajo distintas combinaciones de esas convivencias, la autora organiza búsquedas y conexiones, respeta las especificidades de cada historia y las repasa con extremo cuidado para, acto seguido, ponerla en contacto y contagio con otra parecida, pero no igual. Dejando la estela de un trabajo artesanal precioso que, como si fuera poco, está narrado con rigurosidad teórica, interés, suspenso y ternura.

Por otra parte, es de gran valor —en ambos sentidos de la expresión— la reflexión de la autora sobre cómo dio con el objeto de su obsesión en medio de otra investigación, qué decisiones teóricas y políticas tuvo que tomar para tratar con esta materialidad distinta y cuáles fueron los bordes racionalistas y *psi* que cercaban la experiencia. Tras identificar

sus propios resquemores y la literatura especializada que la ayudó a sedimentar su recorrido, el texto expone a contraluz los empobrecimientos teóricos, políticos y vitales que las vergüenzas académicas y activistas han sabido organizar y vigilar con rigurosas dosis de progresismo.

Fantasmas de la dictadura es un libro consciente de que pisa en las arenas movedizas que circundan el espacio y los métodos legitimados de la tradición consolidada de políticas de la memoria y decide correr el riesgo, porque esas herramientas no son las que necesita para convocar los fantasmas a los que el libro invoca pidiendo permiso y disculpas en el inicio y final. Al tomar ese camino vemos cómo el texto abre una esclusa por la que se precipitan una cantidad de relatos que estaban esperando detrás de las puertas de servicio, en la piel de quienes limpian y atienden esos espacios de muerte en los que se emplazaron los Centros Clandestinos de Detención (CCD). Parece entonces que los fantasmas son como el sexo, eso de lo que no dejamos de hablar mientras reivindicamos su carácter de tabú. La autora presta oído a esos pudores y vergüenzas que recubren el deseo de contar con muletillas que va apuntando en su cuaderno de campo, "no pienses que estoy loca", "yo soy una persona de ciencia, pero..." (p.38). Si feministas, como Silvia Federici (2020), llaman a reencantar el mundo, quizás se trate en este Sur Global sembrado de cadáveres de prestar oído sin anticipar ni sellar las presencias que ya nos habitan.

Pese a trabajar con material de alto voltaje emotivo *Fantasmas de la dictadura* nunca es sensacionalista, incluso cuando legitima la potencia de relatar y/o reconstruir historias desde descripciones cargadas de lo grotesco y obscenidad. Cuán extraño se vuelve el imperativo de registros limpios de escabrosidad sobre actos de tal brutalidad que desafían al lenguaje; es una necesidad que habla más de nuestros bordes culturales que de las estrategias ensayadas al tanteo para seguir viviendo con semejante desgarro.

El libro no teme descender con las historias que acompaña al laberinto de la desesperación, en el que videntes, ouijas y sueños vívidos se unen a búsquedas interminables que, por supuesto, hacen convivir hasta el agotamiento estrategias de sobrevivencia con recortes de notas amarillistas. La autora repone en un momento la discusión con Toto Schmucler, quien sostenía que la búsqueda de madres y padres había sido por instinto, ella —recuerda— le contestó que eso era "esencialista" y él sentenció que ella "no estaba pudiendo comprender". Mariana vuelve a revisar esa imposibilidad, la reconoce, y repasa las palabras de Schmucler golpeando las puertas de cuanto timador hubiese en la espiral de su desesperación por hallar a su hijo desparecido: "El misterio —sólo el misterio— podía apaciguar el tormento de las certezas brutales" (Schmucler en Tello Weiss, p. 120). La anécdota se actualiza como invitación a escuchar sabiendo que es posible que no estemos pudiendo comprender, aún hoy.

Otro de los fuertes del libro es su trabajo sobre los conceptos, quizás el que más destaque tanto por su recurrencia como por su necesidad de revisión sea el de lo "siniestro". La vieja palabrita, tan cara al psicoanálisis, es visitada para dar cuenta de esa torcedura

de lo familiar que se torna extraño y perturbador, pero también para amplificar sus posibilidades de convivencia y de materialidad —fragmentada, parcial, espectral—. Se produce una sugerente latinoamericanización de lo siniestro que lo transforma en una criatura anfibia, peligrosa y violenta, pero también cotidiana y semi-domesticada. Al respecto, el libro pendula entre los escalofriantes relatos de escuelas emplazadas en antiguos CCD, en las que conviven fantasmas y encierros, y el relato de hospitalidad entre los nuevos habitantes de la casa cordobesa conocida como El Castillo y los rastros espectrales de la matanza que tuvo lugar allí.

Procesiones y altares, jardines y memoriales íntimos, son algunos de los ritos que se registran para trazar un contacto menos perturbador con los restos de la "política de producción de espectros" (p.123) conocida como desaparición. Sobre uno de estos CCD, la jefatura de policía de Tucumán —la misma policía que asesinó a la madre de la autora—, Mariana escribe "por momentos siento que todo el edificio es un enorme animal cambiando de piel" (p.240) y, pocas páginas después dice: "quizás habitar esos lugares hace que esos lugares también te habiten" (p.244). El libro logra girar la pregunta por el asedio ¿quién asedia a quién? ¿quién asedia a qué? ¿qué acecha en qué? Lugares detenidos en el tiempo, funciones olvidadas, presencias suspendidas, ausencias discontinuas, casas, taperas, campos, escombros, cárceles, tumbas vacías, océanos llenos, pinturas saltadas, luces que no apagan, cartas que no llegan, puertas que se azotan, sueños vívidos, vigilias adormecidas, búsquedas que no terminan. "*Fantasmas de la dictadura*" también es un relicario poblado de imágenes de vivos y muertos que cambian de pieles y que, como en el inicio del lenguaje, tienen historias para contar y que esperan tocarte.

Referencias bibliográficas

- Federici, Silvia (2020). *Reencantar el mundo: el feminismo y la política de los comunes.* 1 ed. Tinta Limón.
- Tello Weiss, Mariana (2025). *Fantasmas de la dictadura: una etnografía sobre apariciones, espectros y almas en pena.* Sudamericana.

CAMILA ARBUET OSUNA

https://orcid.org/0000-0001-6834-6487
camila.arbuet@uner.edu.ar



Doctora en Ciencias Sociales y Humanas por la Universidad Nacional de Quilmes (UNQ) Licenciada en Ciencia Política por la Universidad Nacional de Entre Ríos (UNER). Realizó una investigación posdoctoral, financiada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), sobre la propiedad de sí y de lxs otrxs en las revoluciones burguesas modernas. Profesora Titular Ordinaria de Teoría Política I en la Facultad de Trabajo Social y de Teoría Política en la Facultad de Ciencias de la Educación. Jefa de Trabajos Prácticos de Historia de las Transformaciones Mundiales (FTS) en la Universidad Nacional de Entre Ríos (UNER). Investiga, dicta seminarios de grado y posgrado, participa en paneles, jornadas y congresos, publica y evalúa artículos de Teoría Política Moderna vinculada a las revoluciones y sobre Teoría Política Feminista. Es parte del Comité Académico de la Maestría en Género y Derechos de la Universidad Autónoma de Entre Ríos (UADER) y la Universidad Nacional General Sarmiento (UNGS), de la que también es docente, y de *Anacronismo e Irrupción. Revista de Teoría y Filosofía Política Clásica y Moderna* (UBA). Participa en el grupo de estudios del Seminario sobre Géneros, Afectos y Política (SEGAP-UBA).

TEXTIL ANDINO EN ARGENTINA. MEMORIA KOLLA, COLECCIÓN STAUDE

CELESTINA STRAMIGIOLI. FOTOGRAFÍA DE CARLOS SUTER *ET AL*. CIUDAD AUTÓNOMA DE BUENOS AIRES, ALFORJA EDICIONES. 2023, 379 PÁGINAS.

ANA MARÍA DUPEY
Academia Nacional del Folklore – Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano (INAPL)
Argentina

Aceptado para publicación el 9 de noviembre de 2025

La obra de Celestina Stramigioli plantea un exhaustivo recorrido acerca del origen, la historia y actual inserción en el mundo del tejido andino *kolla* correspondiente al área del noroeste argentino y efectúa un análisis de parámetros por los que define el universo de dicho tejido. Además, elabora un catálogo razonado de un número importante de piezas de la Colección de Jorge Staude y aquellas obras sobresalientes, que posee la autora o se hallan en museos, convirtiéndose en un excepcional recurso para el conocimiento y salvaguarda de dichas obras artesanales. De este modo, contribuye al conocimiento del rubro más extendido del campo artesanal tradicional de nuestro país.

En los primeros capítulos I, II y III la autora sitúa la producción textil como valor político, socio-simbólico y económico en el marco de estructuras político administrativas coloniales, primero incaica y, posteriormente, hispánica resaltando las respectivas organizaciones del espacio económico social que generan, así como, también, los desplazamientos de poblaciones que se producen en el territorio donde el tejido cobra una presencia significativa. A partir de la revisión de fuentes históricas, dilucida acciones implementadas para producir el borramiento de aquellos diseños textiles referidos a una concepción del mundo prehispánica y la imposición de la indumentaria occidental y sus procedimientos de producción —el corte y la confección— durante la etapa de la dominación hispánica.

Identifica dentro de este panorama colonial general de la región andina, la especificidad de los matices que se concretan en el área de influencia del Marquesado de Tojo. Esta última fue una entidad organizadora del espacio que subsistió bajo la forma de arriendos durante el período independentista y su influencia llega hasta nuestros días a través de la vigencia de rutas de circulación del tejido, y su presencia en rituales, festividades y ferias de intercambio económico tradicionales que se celebran.

Aquel territorio doblemente colonizado es el que la autora identifica como distintivo del tejido tradicional *kolla* y lo ubica en la zona puneña y valles de las actuales provincias de Jujuy, Salta y Catamarca en el noroeste argentino. Coincidentemente con la antigua Gobernación de los Andes, cuya extensión prácticamente coincidía con la del Marquesado de Tojo. Seguidamente, profundiza en los principales aspectos que definen a este tejido. En tal sentido, desarrolla las particularidades de los saberes que se ponen en juego, los procesos de obtención de la materia prima, preparación de las fibras, el hilado, el teñido, los instrumentales requeridos en el trabajo textil —telar de cintura, de estacas y de pedal indicando los tipos de piezas que posibilitan— y los diseños y tipos de productos que se elaboran manteniendo las correspondientes denominaciones en idioma *quichua*. Advierte que estos saberes no se agotan en los aspectos técnicos, sino que implican dimensiones simbólicas y rituales relacionadas con maneras de entendimientos del mundo. Ilustra esta inseparable vinculación entre las dimensiones técnicas y simbólicas con el caso del hilado al revés, el hilo *lloq' e*, que se hila hacia la izquierda, y se emplea en rituales con fines terapéuticos y preventivos.

En el capítulo siguiente (capítulo IV) la autora amplía la escala de la mirada sobre el espacio textil incorporando otras latitudes andinas, destacando las polisémicas interpretaciones en torno a los motivos de los diseños que hacen referencia al mundo, al ámbito agro pastoril y a las lógicas culturales a las que responden. Destaca que el tejido, como otras prácticas del mundo *kolla*, se encuentra inmerso en numerosos rituales. Distintos gestos y recitados de fórmulas se efectúan para asegurar que la ejecución de la pieza textil sea apropiada, se challa en distintas fases del tejido para ayudar a que crezca, dado que este es entendido como una entidad viva. Cuestiones que Stramigioli relaciona con el valor que se le asigna a la previsibilidad en el mundo andino, las tejedoras[1] aplican distintos procedimientos para obtener la pieza imaginada. Incluso señala cómo, a través de diseños figurativos o geométricos, se trata de orientar acontecimientos productivos futuros, sean relacionados con la fertilidad de los suelos y los cultivos, la crianza de los animales o los instrumentos de trabajo. Es decir que, las estructuras abstractas y operativas para obtener una pieza de tejido son consideradas, también, estructurantes de los acontecimientos futuros. Para resolver dichas estructuras se requieren cálculos matemáticos por lo que es imprescindible que la tejedora posea habilidades cognitivas que finamente conectadas con las acciones físicas para lograr el efecto perceptual buscado en la pieza.

1 Si bien hay varones y mujeres que tejen en este texto se emplea el término tejedora siguiendo a la autora.

La memoria *kolla* de los tejidos es desplegada en dos direcciones en los capítulos V y VI. Una de carácter regional, centrada en un diccionario de términos por tipos de tejido en telar, sus terminaciones y motivos obtenidos por medio del teñido. En este diccionario conjuga las etno-denominaciones y el vocabulario de uso internacional, en inglés. Así como también las descripciones de los procedimientos de trenzado, torsionado, bordado y tejido a dos agujas presentes en el territorio bajo estudio. La otra dirección profundiza en los significados de los motivos representados en los diseños vinculados a determinadas piezas textiles. Ilustra, entre otros casos, como el diseño denominado *sellano* en las bolsas de los médicos de campo se relaciona con las curaciones, el *ñawi* se asocia con la peligrosidad de los ojos de agua, los signos escalonados, representados en fajas, son vinculados a los campos de cultivo y el par de motivos simétricos enfrentados da cuenta de la dualidad complementaria predominante en la cosmovisión andina.

En el capítulo VII se despliega buena parte del tipo de piezas que comprende el universo textil andino *kolla*, a partir de las pertenecientes a la colección de Jorge Mario Staude, reunidas por la propia Stramigioli y otras facilitadas por artesanos, artesanas e instituciones oficiales como el Fondo Nacional de las Artes, el Museo Provincial de Folklore de La Rioja, y el Museo Popular de Iruya. En su abordaje la autora toma en cuenta los usos sociales, las técnicas de tejido, la variedad del diseño y los adornos que corresponden. En el caso de las *chuspas*, las agrupa por variedad en la técnica de elaboración que facilitan determinados diseños en a) urdimbres complementarias alternadas 1/1, doble cara y b) franjas verticales impares dispuestas simétricamente, la central y otras dos en labor y el resto en un solo color tejido llano 1/1 y, c) bordadas y d) de peinecillo[2]. De igual modo se procede en el caso de las fajas, cintas, sogas, hondas, aguayos, tullma, platero o monedero, manta o rebozo, poncho, géneros, pullo, frazada, costal, alforja, jergón o pelero, unkuña, cordón del muerto, chuspa macho delantero. Cada tipo de pieza es documentada con una fotografía de excepcional calidad, que facilita al lector y a la lectora apreciar las características técnicas de su producción.

A continuación, en el capítulo VIII, "Tejedoras de identidad", la autora revisa los actuales roles de las tejedoras como agentes activos en la salvaguardia del saber y la práctica del tejido andino como patrimonio cultural. Para ello analiza distintas experiencias realizadas en Latinoamérica que han llevado a sumar nuevos actores como son las Organizaciones no Gubernamentales (ONGs) que, bajo distintos formatos, adoptan las recomendaciones de la Convención de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO por sus siglas en inglés), para la salvaguardia del patrimonio cultural intangible, (Convención UNESCO, 2003).

Una vez definido el tejido andino *kolla* a través de un análisis técnico tipológico, social y ritual la autora en la sección siguiente (capítulo IX) explora los límites extra nacionales del mismo. Para compilar la información necesaria Stramigioli emprende distintos recorridos

2 Para mayor información ver el texto *Telar de Peinecillo* (2013).

por Bolivia y Perú que le permiten registrar, a pesar de la acotada documentación disponible, diferencias en la producción de fajas y *chuspas*. En cambio, en el caso del norte Chile observa afinidades.

En el capítulo XI complementa la obra ofreciendo un verdadero catálogo razonado de las piezas mencionadas a lo largo del texto, con descripciones técnicamente rigurosas, conformando un verdadero inventario del arte textil *kolla* en nuestro país. Lo que constituye para la autora uno de los fundamentos que la llevan a hipotetizar sobre la especificidad del tejido *kolla* en un mundo textil andino de larga duración temporal.

Por lo expuesto, se trata de un libro que ofrece una mirada sobre la vitalidad del tejido andino *kolla* a lo largo del tiempo, aporta una singular y muy bien fundamentada sistematización, contemplando las múltiples dimensiones que comprende y explora en sus límites cambiantes. Constituye un ejercicio de la memoria cultural regional localizada en nuestro país y concreta un archivo, cuyo conjunto documental da cuenta de más de un centenar de piezas del patrimonio textil de la región andina realizadas en el siglo XX. Muchas de ellas descuellan por los inspirados diseños, la calidad de los materiales y la ejecución impecable.

El libro promueve un acceso permanente al conocimiento de la diversidad cultural expresada en la práctica del tejido andino *kolla*. No solo da a conocer, sino que preserva un saber práctico relacionado con los trabajos vinculados a las fibras, localmente situado. Por ello, la obra convoca al lector y a la lectora a reflexionar sobre el valor social, económico y cultural de la práctica textil en nuestros días.

Comentarios aparte merecen las magníficas fotografías al servicio de representar visualmente objetos que poseen un valor agregado para la artesana, como recurso de aprendizaje de técnicas de manufactura y diseños.

No sería completa esta reseña si no diera cuenta del dilatado recorrido que Celestina Stramigioli realizó para adquirir el conocimiento expuesto en el libro reseñado. La autora efectuó estudios académicos en el área de historia en Argentina y los continúa con los de historia oral y diseño en el área textil en México. Esta formación inicial fue ampliada y profundizada mediante trabajos de campo en distintas latitudes de nuestro país. En ellos, mediante la paciente y atenta observación directa de las labores de las tejedoras, logró documentar los saberes prácticos del oficio andino. En su taller experimenta lo aprendido y lo sistematiza, mientras que a través de la docencia lo trasmite. El otorgamiento de becas por parte del Fondo Nacional de las Artes le permitió dedicarse a la investigación rigurosa del tejido y del teñido. Años después realizó la catalogación de textiles pertenecientes al patrimonio del mencionado organismo. Posteriormente se capacitó en conservación y restauración de tejidos para ejercer la curaduría de la colección de textiles reunida por Jorge Staude, que adquiere y analiza con excelencia, generando un archivo de la memoria del tejido andino *kolla*, echando luz sobre la versatilidad del patrimonio cultural regional. El flujo de este itinerario personal de Celestina Stramigioli entrelaza en forma subterránea la organización de las secciones y los contenidos plasmados en el libro.

Referencias bibliográficas

- Stramigioli, Celestina (2013). *Telar de Peinecillo: cómo realizar tejidos originales y prácticos.* Alforja Ediciones.
- Stramigioli, Celestina (2023). *Textil andino en Argentina. Memoria kolla, colección Staude.* Alforja Ediciones.
- UNESCO (2003). Convención de la Unesco para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial aprobada en París el 17 de octubre de 2003. https://ich.unesco.org/es/convenci%C3%B3n

---

Ana María Dupey

https://orcid.org/0000-0001-7127-9211
anamdupey@gmail.com



Doctora en Sociología por la Universidad Católica Argentina (UCA), Licenciada en Ciencias Antropológicas por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y Profesora Asociada de Folklore General en la misma universidad. Trabaja como investigadora y actual consultora del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano (INAPL). Como Jurado participó en Premio UNESCO de la Artesanías para América Latina, 1992; Concurso Ascenso de Supervisor Área Artesanal y Técnica para Junta de Clasificación de la Municipalidad Ciudad de Buenos Aires, 1993; Feria de Artesanías Tradicionales A. R. Cortazar, Cosquín, 1996-1997, III Concurso Nacional de Fotografía *"El mundo de los artesanos y de las artesanías"* Secretaría de Cultura de la Nación, 1998; X Salón Provincial de Arte Textil, Cerámica y Artesanías Dirección de Cultura, Río Negro, 1998; XXVI Fiesta Nacional del Poncho, 2006 y Exposición Artesanías Tradicionales en la Exposición de Ganadería, Agricultura e Industria de la SRA, 2000 a 2017. Desarrolló proyectos de investigación y desarrollo de las artesanías financiados por la UBA, la Organización de Estados Americanos (OEA), Fondo Nacional de las Artes (FONDART) y la Agencia I+D+I. Como consultora abordó la Puesta en Valor de la Artesanía de la Cultura Indígena en Paraguay para el Banco de Desarrollo Interamericano (BID) 2018 y Estado del Arte de las Políticas de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial en Argentina con Fernanda Pensa para el CRESPIAL, 2019. Ha realizado numerosas publicaciones en el campo de las artesanías entre sus últimas publicaciones se destacan: "*La institucionalización de la actividad artesanal y el folklore ocupacional"*, 2004; *"Artesanos contemporáneos: entre la creación y el mercado"*, 2012; *"La imaginería religiosa en la República Argentina. La relación del santero con su obra"* 2016.

CC BY NC SA

(DES) MEMORIAS DE LA DOCTA: PROCESOS CONTEMPORÁNEOS DE EMERGENCIA ÉTNICA EN CÓRDOBA

JOSÉ MARÍA BOMPADRE
EDITORIAL INDÍGENA HEN, CÓRDOBA, ARGENTINA. 2025, 405 PÁGINAS

Laura Misetich Astrada
Instituto de Culturas Aborígenes (ICA)- Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba (FFyH, UNC)- Editorial Indígena HEN
Argentina.

MAGDALENA DOYLE
Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Córdoba (FCS, UNC)
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
Argentina.

Aceptado para publicación el 9 de noviembre de 2025

En la provincia de Córdoba las políticas estatales de invisibilización indígena y los discursos académicos contribuyeron a la difusión de un imaginario de extinción de los pueblos indígenas. Ello tuvo y tiene lugar como parte de la duración de las violencias territoriales sufridas por los pueblos en esta región. Dichas violencias fueron recrudecidas con la expansión de la frontera del agronegocio y los proyectos inmobiliarios y turísticos que avanzan hacia territorios de las comunidades indígenas y campesinas (Misetich Astrada, 2021).

Sin embargo, en Córdoba desde fines de los años noventa asistimos a la visibilización pública de las resistencias indígenas y de procesos de formación de comunidades en zonas urbanas y rurales. De hecho, hasta el momento de escritura de este texto, son más de 40 las comunidades indígenas en Córdoba. Comunidades que vienen protagonizando diversas iniciativas para la garantía de los derechos que reivindican, vinculados centralmente a su reconocimiento —por parte del Estado y toda la sociedad— como indígenas,

al derecho a la propiedad colectiva de los territorios que habitan y a la defensa de la madre tierra-ambiente frente a los distintos extractivismos que avanzan con la venia estatal. Actualmente, la mayor parte de las comunidades indígenas enfrentan distintos tipos de litigios por estos derechos, sufriendo cotidianamente el avasallamiento y la sospecha que recae sobre sus identidades.

En este contexto, el libro *(Des) memorias de la Docta: procesos contemporáneos de emergencia étnica en Córdoba*, escrito por José María Bompadre y publicado por la Editorial Indígena HEN, es un trabajo fundamental para comprender las violencias y formas de resistencias de los pueblos indígenas, en un escenario —tal como es expresado por el autor— de reemergencia étnica y luchas por el reconocimiento en la Provincia de Córdoba. A su vez es importante destacar que el libro, prologado por la antropóloga Diana Lenton —sin dudas una referente internacional en los estudios antropológicos sobre política indigenista, memoria y genocidio— da cuenta que "la etnografía de las comunidades y las organizaciones de los comechingones en su devenir político y ontológico, se construye en colaboración entre los protagonistas de esta historia y el investigador-ciudadano" (Lenton, 2025, p. 9).

La investigación condensada en este libro —que constituyó la tesis doctoral del autor— se estructura en dos partes interconectadas. Estas abordan, por un lado, los mecanismos históricos de desindigenización en Córdoba y, por otro, las prácticas contemporáneas de comunalización de los pueblos indígenas. En ese abordaje, el trabajo busca construir pistas para comprender cómo se constituyen y operan las "memorias comechingón" en coyunturas de larga duración y en contextos oficiales que anuncian la supuesta extinción, cómo se preservaron los sentidos de pertenencia comechingón y se rearticulan en el presente en diferentes espacios de comunalización. A la vez que el libro también analiza la relación entre los procesos de re-emergencia étnica en Córdoba y los cambios operados a nivel global y en la matriz estado-societal argentina de las últimas décadas. En ese sentido, resulta un aporte significativo ya que propone coordenadas para comprender las prácticas estatales intersectando los contextos políticos y jurídicos que constituyeron lo *comechingón* como dispositivo de regulación de las poblaciones indígenas en la provincia de Córdoba, de cara a la construcción de la *cordobesidad* orgullosa de su prosapia colonial y jesuítica.

Con ese propósito, en la primera parte del libro, titulada "El triple ordenamiento de (des) y (re)etnicización", el autor analiza cómo *la comechingonidad* fue construida y negada a través de dos procesos clave: la cartografía colonial que homogeneizó la diversidad étnica bajo la categorización como *indios* durante la colonia, y las políticas republicanas de mestizaje que buscaron absorber lo indígena en una identidad nacional criolla. Este análisis revela cómo las fuentes coloniales y los censos republicanos operaron como tecnologías de domesticación de la alteridad (Escobar, 2008), un tema que Diana Lenton destaca en el prólogo al señalar la importancia de desmontar los discursos hegemónicos que naturalizaron la extinción indígena en Argentina.

El segundo apartado, "La Córdoba contemporánea: dispositivos y prácticas de comunalización", se centra en las estrategias de resistencia y rearticulación identitaria de las comunidades comechingón. A través de una etnografía colaborativa José Bompadre documenta cómo estas comunidades recuperan memorias silenciadas y negadas, resignificando marcadores de identidad, disputando derechos territoriales y buscando ser reconocidas como interlocutoras protagonistas respecto de los modos de ser nombradas y legisladas. En este apartado puede reconocerse, como señala el autor, la complejidad de los procesos emergencia en contextos marcados oficialmente por la *desaparición*. Esto permite entender a los procesos de comunalización como instancias disruptivas, pero también de reclamo y denuncia frente a los discursos extintores, y como praxis de continuidad histórica. El enfoque etnográfico colaborativo, articulado metodológicamente con el análisis de registros coloniales y fuentes arqueológicas, se vio permeado "por un trabajo conceptual reflexivo" (Bompadre, 2025, p.47).

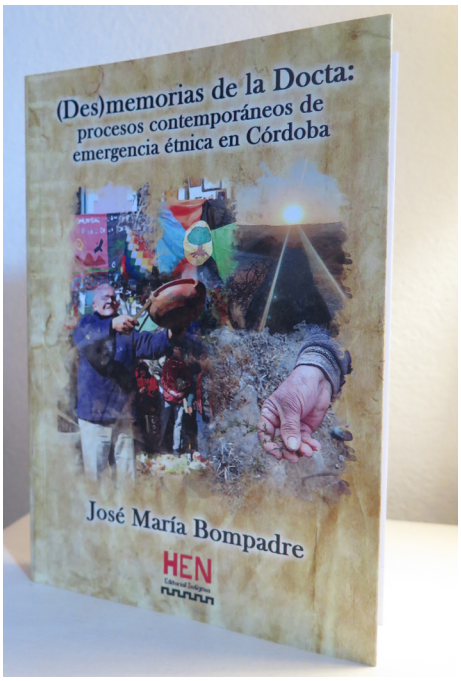


Figura 1. Tapa del libro *(Des) memorias de la Docta*. Foto de las autoras.

Como eje transversal problematizado a lo largo del libro, una de las contribuciones significativas de este trabajo se encuentra en su análisis del *mestizaje* como *dispositivo de desindigenización* y de *violencia epistémica* operando en el marco de una ideología de desmarcación étnica. Según el propio autor, su estudio da cuenta de las

> operaciones de desmarcación étnica (...) provenientes de historiadores provinciales y autoridades locales, que no sólo reprodujeron la esencialidad "comechingón" cordobesa, sino que la anclaron en el pasado precolombino y colonial, preterización desde donde explican su desaparición a través de complejos procesos de mestizaje. (Bompadre, 2025, p.54)

Particularmente, a través de un análisis detallado de censos, clasificaciones coloniales y producciones académicas locales, Bompadre analiza cómo la categoría de mestizo operó como tecnología de borramiento histórico, al licuar lo indígena en la narrativa de la *Argentina blanca* y negar la posibilidad de auto-adscripción indígena a quienes litigaban por sus territorios. Allí, el autor discute con los enfoques cordobeses biologicistas y demográficos que aludieron a la miscegenación como un simple cruzamiento racial, para plantear que se trata en cambio de una política de clasificación ética que sirvió a la construcción y hegemonía de *la cordobesidad* que reivindicaba su linaje europeo. En esa clave, el libro visibiliza cómo las narrativas hegemónicas sobre el mestizaje en Córdoba no sólo consolidaron la idea de extinción indígena, sino que además condicionaron las luchas

actuales de las comunidades. Obligadas a disputar reconocimiento en un campo marcado por la sospecha y el racismo estructural. De este modo, Bompadre muestra que, lejos de ser un proceso conciliador, a nivel local el mestizaje operó como un proyecto político de *desindigenización*.

Aquel énfasis teórico adquiere especial relevancia en el contexto actual de negacionismo que se vive en Argentina, tal y como lo señala el autor en el prólogo del libro, donde denuncia la derogación de la Ley Nacional Nº 26.160[1], la desestructuración del Instituto Nacional de Asuntos Indígenas (INAI), afirmando que estas medidas son una continuidad de las políticas genocidas estatales. Al igual que la adhesión de la provincia de Córdoba al Régimen de Grandes Inversiones (RIGI)[2] y los fallos judiciales que niegan derechos básicos en distintas comunidades indígenas en todo el país.

Simultáneamente, el libro también destaca por su apuesta decolonial, que interpela el rol de la academia en la perpetuación de esos discursos de extinción. Como señalamos, Bompadre critica obras académicas que, desde la historia, la arqueología o la demografía, consolidaron la idea de una Córdoba sin indígenas. Y aboga por una ciencia social comprometida con las luchas de los pueblos indígenas. Por ello, tal como explicita Lenton en el prólogo, la publicación de este libro constituye un acto de resistencia de la ciencia crítica ante el avance de políticas hostiles hacia los pueblos indígenas.

En suma, *(Des)memorias de La Docta* es una obra indispensable para comprender los procesos de resistencia indígena en contextos de prácticas y políticas negacionistas. Aborda críticamente los dispositivos coloniales que buscan disciplinar y extinguir *la comechingonidad*, a la vez que celebra su resurgencia como un acto de justicia epistémica.

Es importante destacar que la apuesta política del libro se entrama en la trayectoria de su autor. José María Bompadre es historiador, comunicador y antropólogo y ha construido su trayectoria investigativa como docente y extensionista en el marco de un compromiso político epistémico en el que este libro se emplaza. De este modo, el trabajo no es producto de una observación acotada a objetivos académicos, sino que ha sido elaborado en el acompañamiento de asambleas, marchas y rituales, siendo parte de una apuesta por la incidencia política de la antropología desde el diálogo con las comunidades y pueblos.

Finalmente, nos interesa destacar que esta apuesta del libro se materializa también en la decisión de cómo y dónde publicarlo. *(Des)memorias de la Docta* fue editado por la Editorial Indígena HEN, una editorial indígena surgida en Córdoba y creada por miembros de comunidades originarias, que trabaja por hacer de la palabra escrita una herramienta de resistencia y justicia epistemológica para los pueblos indígenas, disputando sentidos y creando medios de resistencia y reparación histórica desde esos pueblos y comunidades indígenas.

1 Ley Nacional derogada en 2024 a través del Decreto de Necesidad y Urgencia (DNU) Nº 1083.

2 El RIGI es un esquema normativo que atenta contra los derechos indígenas en Argentina, favorece las inversiones privadas a través de la concesión de importantes beneficios, entre otros, exenciones impositivas para los sectores empresariales de los rubros foresto industrial, turístico, minero, hidrocarburífero, energético y de infraestructura, tecnología y siderurgia.

Constituye una novedad. Y así, entonces, que un trabajo académico sea publicado por una editorial indígena es también un signo de decolonialidad posible que se propone permear también los discursos hegemónicos. Vislumbramos deseable, en tanto apuesta política, epistemológica y ontológica, la reposición etnográfica e histórica *en palabras propias*, en tanto continuidad viva y como sujetos políticos de la presencia indígena actual en el territorio que hoy se nombra como Córdoba.

En un contexto y recorrido histórico particularmente negacionista, este libro contribuye a develar los procesos de comunalización y el ejercicio de los derechos indígenas en tiempos de aceleración de despojos (Reyna, 2020), de embates neoextractivistas y de reconfiguración del capitalismo (Svampa, 2019). Por esto, consideramos que contribuye a tensionar y complejizar los análisis acerca de la estatalidad, y de cómo los dispositivos académicos y científicos juegan un papel importante estabilizando o desestabilizando sentidos racistas y racializados instaurados. El trabajo etnográfico de Bompadre actualiza estas discusiones y lo hace espejeando con las escalas y manifestaciones de estos procesos recientes en Latinoamérica y el mundo.

Consideramos que el mayor logro de esta obra es y será, tal como expresó el autor en la presentación pública del libro, que las comunidades —de Córdoba y otras latitudes— se hayan apropiado y se sigan apropiando de sus propuestas y teorizaciones en el marco de sus procesos políticos. Sobre todo en contextos contemporáneos conservadores y negacionistas, apostando a la necesaria discusión teórica y metodológica crítica en el campo de las ciencias sociales.

Como señala Ana Ramos,

> En Argentina, esa metanarrativa que se gestó post-genocidio se ha ido desplegando en ciertas afirmaciones racistas como "los indios son salvajes, vagos y violentos", "ya no quedan indígenas auténticos", "los reclamos territoriales provienen de indígenas truchos", "los indígenas verdaderos viven en el campo", "los indígenas son extranjeros", "son terroristas", "son títeres de este u otro partido" o, incluso, cuando decimos "nuestros pueblos originarios", entre tantas otras. Aquí no importan tanto las frases en sí mismas, fácilmente refutables, sino sus efectos reales en las vidas de las personas, cuando se encarnan en actos de micro y macro racismo a través de innumerables y persistentes prácticas de violencia. (2024, 3)

En ese marco el libro invita a revisitar los lenguajes y argumentos de discursos y prácticas de la institucionalidad hegemónica —guardiana del horizonte moderno y colonial, de la propiedad privada y el orden jurídico liberal—. Esta etnografía repone un camino para la interpelación de procesos activos y reactivos a nivel local y global, de genocidios como el del pueblo palestino en la actualidad u otros genocidios, como aquel todavía vigente hacia los pueblos indígenas en Argentina. Estos genocidios persistentes se actualizan en prácticas tales como la reivindicación del General Roca como "héroe" de la patria y en la violencia como alternativa viable de gobierno.

Esos genocidios se expresan también en los despojos materiales, simbólicos y espirituales hacia los pueblos indígenas, e interpelan fuertemente la construcción de ciudadanía y conocimiento. Materializan graves retrocesos en materia de derechos para esos pueblos y/o postergan o diluyen debates urgentes ante la escalada de patrimonialización como mecanismo institucionalizado de desposesión (Jofré, 2020).

En ese sentido, los argumentos de este trabajo contribuirán a rastrear los "nudos de la disputa" para pensar los vínculos entre pueblos indígenas, democracia e interculturalidad (Soria y Doyle, 2024), y a profundizar las reflexiones en orden a la estatalidad. Al reponerse certezas e incertidumbres acerca de la producción de discursividad y materialidades de las instituciones republicanas en clave de una imaginada democracia intercultural.

Referencias bibliográficas

- Bompadre, José María (2025). *(Des) memorias de la Docta: procesos contemporáneos de emergencia étnica en Córdoba.* Hen.
- Escobar, Arturo (2008). *Territories of difference: Place, movements, life, redes.* Duke University Press.
- Jofré, Ivana Carina (2020) Cuerpos/as que duelen. Cosmopolítica y violencia sobre cuerpos/as indígenas reclamados como ancestros/as warpes. *Intersticios de la política y la cultura. Intervenciones Latinoamericanas*, 9(17). https://revistas.unc.edu.ar/index.php/intersticios/article/view/28908
- Lenton, Diana (2025). Prólogo. En J. M. Bompadre, *(Des) memorias de la Docta: procesos contemporáneos de emergencia étnica en Córdoba* (pp. 7-11). Hen Editorial Indígena.
- Misetich Astrada, Laura (2021). Violencia territorial hacia las comunidades indígenas en Córdoba (Argentina). Intersticios de la política y la cultura. *Intervenciones Latinoamericanas,* 10(19), 31-53.
- Luján, Gabriela; Marques, Blanca y Misetich Astrada, Laura (2024). Resistencias y reflexiones desde Córdoba, territorio de Abya Yala. *Cuadernos De Coyuntura,* 9(continuo), 1-15. https://revistas.unc.edu.ar/index.php/CuadernosConyuntura/article/view/47157
- Ramos, Ana (2024) La importancia de los silencios en la construcción de una democracia intercultural. La importancia de los silencios en la construcción de una democracia intercultural *Cuadernos De Coyuntura*, 9(continuo), 1-8. https://revistas.unc.edu.ar/index.php/CuadernosConyuntura/article/view/47149
- Reyna, Pablo (2020). *Crónicas de un renacer anunciado. Expropiación de tierras, procesos de invisibilización y reorganización comechingona en Córdoba*. Editorial Ecoval.
- Soria, Sofía y Doyle, Magdalena (2024). Pueblos indígenas, democracia e interculturalidad: ¿cuáles son los nudos de la disputa? *Cuadernos De Coyuntura*, 9 (continuo), 1-5. https://revistas.unc.edu.ar/index.php/CuadernosConyuntura/article/view/47147
- Svampa, Maristella (2019). *Las fronteras del neoxtractivismo en América Latina. Conflictos socioambientales, giro ecoterritorial, y nuevas dependencias*. University Press.

Legislación citada

- Ley Nacional 26.160 (2006). Comunidades Indígenas. Emergencia en materia de posesión y propiedad de tierras. Declara la emergencia territorial indígena y suspende desalojos por cuatro años. Ordenó un relevamiento técnico-jurídico-catastral de las tierras ocupadas por comunidades indígenas. Publicada en el Boletín Oficial del 29 de noviembre de 2006. https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-26160-122499/texto
- Decreto de Necesidad y Urgencia (DNU) Nº 1083 (2024) [con fuerza de ley]. Por medio del cual se derogó el anterior Decreto Nº 805/2021 por el cual se prorrogaba la Ley 26.160 de emergencia territorial indígena. Publicado en Boletín Oficial del 19 de diciembre de 2024. https://www. boletinoficial.gob.ar/detalleAviso/primera/317918/20241210

Laura Misetich Astrada

https://orcid.org/0009-0003-7957-6810
lmisetich@gmail.com



Mujer Camiare Comechingón, comunera de la Comunidad Canchira. Profesora y Licenciada en Historia por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) y Magíster en Antropología por la misma universidad. Diplomada en Género y Movimientos Feministas por la Universidad Nacional de Buenos Aires. Docente del Instituto de Culturas Aborígenes de Córdoba (ICA) y en el nivel medio. Integrante de la Red de Información y Discusión sobre Arqueología y Patrimonio (RIDAP) y del Grupo de Estudios sobre Feminismos e Interseccionalidad (FCS-UNC). Participa en equipos de investigación interculturales. Contribuyó a la creación de proyectos editoriales de autoría indígena, como, por ejemplo: el espacio Tejido de Letras y en el colectivo Editorial Indígena HEN.

Magdalena Doyle

https://orcid.org/0000-0002-1847-3514
magdalena.doyle@unc.edu.ar



Docente en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Córdoba e investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Dirige la Maestría en Comunicación y Cultura Contemporánea en el Centro de Estudios Avanzados (CEA) de la Facultad de Ciencias Sociales (FCS) en la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Su trayectoria académica articula la docencia con labor de investigación, extensionista y de acompañamiento a organizaciones indígenas y colectivos de comunicación comunitaria. A lo largo de su carrera ha coordinado y participado en proyectos de investigación sobre comunicación indígena, medios comunitarios y derecho a la comunicación.

CC BY NC SA

ARQUEOLOGÍA DEL SENTIR. EXPOSICIÓN EN BIENAL SUR, 2023. MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES FRANKLIN RAWSON, SAN JUAN, ARGENTINA.

CON CURADURÍA DE TICIO ESCOBAR (PARAGUAY) CURADURÍA ADJUNTA CLARISA APPENDINO (ARGENTINA)

Roxana Amarilla
Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano. Escuela Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín (EIDAES, UNSAM)
Argentina

Durante 2023, en la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo del Sur BIENAL SUR, tuvo lugar una propuesta que provoca algunas reflexiones para el dossier de este número. El Museo de Bellas Artes Franklin Rawson de San Juan presentó la exhibición "Arqueología del sentir". Curada por Ticio Escobar y Clarisa Appendino, la muestra estuvo integrada por objetos de la arqueología, de la escena de las artes visuales y de la artesanía. Escobar —crítico de arte y fundador del Museo de Arte Indígena de Paraguay— desarrolla estos ejercicios curatoriales y los aborda en su contundente obra: El mito del arte y el mito del pueblo (Museo del Barro, 1986), La belleza de los Otros (ServiLibro, 2012), La maldición de Nemur. Acerca del arte, el mito y el ritual de los indígenas ishir del Gran Chaco paraguayo (Ediciones UNGS, 2014), *Tekoporá*: arte indígena y popular del Paraguay, colección Museo del Barro (Museo Nacional de Bellas Artes y Centro de Artes Visuales Museo del Barro, 2015) y Aura Latente (Tinta Limón, 2021), entre otros. En esta muestra propuso junto a Appendino, conjugar las muchas maneras de las sensibilidades en el arte, desarrollar una narrativa plural y posibilitar la interpelación en la misma escena de prácticas artísticas de regímenes diferentes (Escobar, 2023). El *corpus* de obras contó con piezas del acervo del Museo, del Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo Prof. Mariano Gambier y del Mercado Artesanal Tradicional Luisa Escudero.

Los objetos antiguos dotaron a la exhibición de una perspectiva del tiempo largo. Presentar al arte y la artesanía desde esta configuración, fue y es un recurso muy utilizado en los guiones curatoriales, eficiente tanto para dotar de hondura e identidad a las artes visuales como para *hackear* definiciones ontologizantes —entendidas como aquellas que operan naturalizando la pertenencia de los objetos a diferentes campos disciplinares— o canónicas propias del relato moderno (Bovisio, 2013). Ticio Escobar explica la decisión curatorial de conectar expositivamente cerámicas, textiles y piedras de diferentes tiempos, bajo la premisa de remover "el fondo de una memoria sin fondo" (Escobar, 2023, p. 214).

La propuesta curatorial de Escobar y Appendino incluyó obras de quince artesanos y artesanas, que fueron seleccionadas en el espacio histórico de circulación de las mismas: el Mercado Artesanal. La selección se dió en el contexto de una Bienal en la que tímidamente hubo más presencia de artesanías que en ediciones anteriores, pero en donde el efecto buscado de corrimiento de los límites del arte, en la mayoría de las propuestas, no fue tal. En los círculos del arte argentino hasta el día de hoy, el tratamiento de lo artesanal presenta fuertes asimetrías como, por ejemplo, en lo referido a cuestiones autorales. La anonimatización de los artistas populares es una práctica enraizada en nuestro país, escondida en la mayoría de los casos bajo el pretexto de que dichos autores pertenecen a colectivos. En este panorama desalentador, "Arqueología del sentir" fue la excepción. Fiel a su posición desde la publicación de *El mito del arte y el mito del pueblo*, con esos quince nombres en la treintena de expositores, Escobar borró, una vez más, la diferencia de las atribuciones entre el gran arte y las del el arte menor o arte popular de las comunidades (Escobar, 1986).

De lo expuesto en la muestra me interesa poner el foco en cierto textil. Se trata de un pie de cama con flores de guarda atada realizado por Clara Quiroga. A propósito de ella, existe un antecedente de esta exhibición que sucedió en 2021 en la misma escena —el Museo de Bellas Artes Franklin Rawson—. En aquella ocasión se realizó la exhibición "Memorias de telares y teleras. Homenaje a las cultoras del telar criollo de San Juan" (Varixs autorxs, 2021) donde, entre otras piezas, se exhibieron tejidos de guarda atada de Catalina Chávez de Valle Fértil, de Natividad Páez y Lorena González, estas últimas oriundas de la localidad sanjuanina de Mogna. Si bien esta acción no alcanzó para reparar la subalternización de las artesanías ni agregar valor de manera contundente a esta compleja práctica textil operó de algún modo, como un ejercicio contra canónico.

La lista atada, o guarda atada, es el nombre del *ikat* de urdimbres en Argentina, una técnica que tiene presencia milenaria en nuestro territorio, según lo demuestran cordeles teñidos datados desde el 1100 DC (Rolandi de Perrot, 1973). Estos textiles, en los que aparecen rojos, azules y ocres en los mismos hilos, se conocen también en sitios de memoria indígena procedentes de Jujuy, Salta, Catamarca y San Juan (López Campeny, 2006). Tal vez, esta vieja huella de las memorias es la que llevó a Ruth Corcuera a aseverar que "atar, amarrar, cubrir una zona de hilo de la urdimbre de la acción de la tintura corresponde a un antiguo modo de decorar" (Corcuera, 1995, p. 92). La guarda atada, teñido de reserva o *ikat*,

es una técnica que está presente en los departamentos de Mogna, Valle Fértil y Jáchal —distintas localidades de la provincia—, aunque en manos de pocas artesanas. Es, además, uno de los procedimientos textiles más trabajosos, por esta razón muchas maestras no lograron pasar el entusiasmo por esta técnica a sus aprendices.

Clara Quiroga, de Albardón, aprendió el oficio a los diez, hilando y tejiendo junto a su madre, la maestra Rita Páez, oriunda de Jáchal. Clara es una experta tejedora de ponchos, alforjas y fajas, de cincuenta años de experiencia. A la edad de sesenta y cuatro, aún utiliza el telar criollo, que exige determinada fuerza para su manejo. Su madre, doña Rita, con sus noventa y cinco años acostumbra visitar a su hija, momentos en los que están juntas alrededor de un tejido, como lo hicieron toda su vida. Momentos como este son aquellos en los que nacen tejidos como el que integró la muestra "Arqueología del sentir".

Hace una década atrás este tipo de textiles no formaban parte del repertorio usual de Clara. Su hechura fue el resultado de un ejercicio de memoria, un tránsito del legado de madres a hijas, de maestras a aprendices, que tiene lugar siempre que la madre maestra esté en condiciones de seguir transmitiendo el conocimiento. Clara había escuchado a su madre hablar de la técnica, que la había hecho de joven, incluso antes de casarse, pero nunca la había visto hacer. La artesanía se aprende con la observación y la práctica. A su vez Rita, la madre maestra, la hizo en su momento junto a su propia madre, doña Clara Páez. Hace una década, en una conversación durante las visitas familiares, Clara le reiteró el pedido: "madre, ¿porque no me enseña la guarda atada?" y Rita esta vez accedió (C. Quiroga, comunicación personal, 14 de noviembre de 2026). El resultado fue un pie de cama con listas de color verde y motivos florales con teñido de reserva de fondo amarillo sobre rojo.

Aquel pie de cama, realizado por Clara Quiroga a partir de la enseñanza de su madre, es una deriva de otro textil que fue muy prestigioso en la comunidad de Jachal: el jergón de guarda atada. La especialista Celestina Stramigioli cuenta que:

> En los años '90 esta clase de tejidos eran un orgullo de la comunidad. En una visita a una artesana famosa por sus jergones, como ella no tenía ninguno en su poder, me llevó a la casa de Emilio Martínez, su cliente, gente de campo que usaba estas enormes piezas con motivos de flores para el apero del caballo. Las artesanas se regían por lo que denominaban "la ley de jergón": sus medidas establecidas eran de 1,80 de largo y 1,40 de ancho. Los colores favoritos con que teñían eran el rojo, el amarillo, el verde. Me llamó mucho la atención cuando me mostraron como se usaba el jergón. El motivo de la guarda atada apenas se veía a los costados. El apero lo tapaba casi por completo, pero se veía un poco a los costados. La guarda atada asomaba y una podía adivinar un trabajo exquisito. (C. Stramigioli, comunicación personal, 14 de noviembre de 2026)

Al parecer, los jergones hechos para el uso ecuestre, por momentos tuvieron otro cometido, para la vista del jinete y su familia cuando el apero se desarmaba y se colgaba el textil. O, tal vez, es la idea de funcionalidad de la artesanía que entra en crisis ante

los relatos de las memorias comunitarias y familiares. De igual modo, el pie de cama de Clara, un ejercicio de memoria entre maestras y aprendices que se repite en cada generación, cambió su destino por una sala de arte, donde se exhibió verticalmente en una pared. En definitiva, es lo que también propuso Ticio Escobar en el texto curatorial de "Arqueologías del sentir":

> Las obras de origen popular, que plantean lo indecidible entre el arte y las artesanías, se encuentran cargadas de energías poético-expresivas que no pueden ser traducidas en términos de pura funcionalidad o destreza manual. (Escobar, 2023, p. 214)

Agradecimientos

Esta reseña contó con los aportes de Clara Quiroga, Miriam Atencio, Celestina Stramigioli, Virginia Agote, Irene Aliste y Emanuel Díaz Ruíz. A ellxs todo mi agradecimiento.

Referências bibliográficas

- Bovisio, María Alba (2013) El dilema de las definiciones ontologizantes: obras de arte, artefactos etnográficos, piezas arqueológicas. *Caiana*, 3, 1-10. https://caiana.caiana.com.ar/articulo/2013-2-03-a01/
- Corcuera, Ruth (1995) *Herencia textil andina*. CIAFIC.
- Escobar, Ticio (1986) *El mito del arte y el mito del pueblo.* Museo del Barro.
- Escobar, Ticio (2023). Km 1006, San Juan, Argentina, texto curatorial. En Jozami, Anibal (director general) y Wechsler, Diana (directora artística), *Catálogo Bienal Sur 2023* (p. 214) https://bienalsur.org/storage/catalogues/files/xIjlcjrIc6AuX3z7pc983aYiynRVDIQWMR-GyM8JN.pdf
- López Campeny, Sara Maria Luisa (2006). Colores y contrastes en un desierto de altura. Evidencias de cordeles teñidos por reserva en Antofagasta de la Sierra. En Victoria Solanilla Demestre (ed.), *Actas del III Jornadas Internacionales sobre Textiles Precolombinos* (pp. 281-300). Departament d'Art de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Rolandi de Perrot, Diana Susana (1973). Ikat en Tastil, provincia de Salta. *Revista Relaciones, Sociedad Argentina de Antropología*, Tomo VIII, 183- 185.
- Varixs autorxs (2021). *Memoria de telares y teleras. Homenaje a las cultoras del telar criollo de San Juan*. Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson. https://issuu.com/museofranklinrawson/docs/catalogo_teleras

Roxana Amarilla
https://orcid.org/0009-0006-7112-5363
relatosartesanales@gmail.com



Es técnica en Comunicación Social de la Universidad Nacional del Nordeste. Se ha especializado en Comunicación y Gestión Cultural en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales FLACSO y en Patrimonio Cultural Inmaterial en el Centro Regional para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial CRESPIAL y la Universidad Nacional de Córdoba. Es maestranda en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano de la Escuela Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín. Es coordinadora del Mercado de Artesanías Argentinas de la Secretaría de Cultura de la Nación y miembro del World Crafts Council. Investiga sobre historiografía del textil en el Centro de Investigación de Arte y Patrimonio de la Universidad Nacional de San Martín. Publicó "Traigo un pueblo en mi poncho. Arte de la comunidad textil de Londres, Catamarca" en el Tomo XIII de *Historia General del Arte en Argentina* (Academia Nacional de Bellas Artes, 2024); y "El barro de la memoria. Historias de la cerámica Moqoit en el Chaco", en Deborah Dorotinsky (Editora), *Artes populares en el siglo XX: conceptos, diálogos artísticos, resistencias sociales* (Getty Foundation-Universidad Autónoma Nacional de México, 2025).

MEMORIAS DISIDENTES

Revista de estudios críticos del patrimonio, archivos y memorias