

María Isabel Martínez Ramírez

“Tejiendo comparaciones: entre canastos y artesanías”

p. 37-76

Reflexividad y alteridad I. Estudios de caso en México y Brasil

María Isabel Martínez Ramírez, Alejandro Fujigaki Lares y Carlo Bonfiglioli (coordinación e introducción)

México

Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Históricas, Instituto de
Investigaciones Antropológicas

2019

406 p.

Figuras

(Antropológica 27)

ISBN 978-607-30-2408-2 (obra completa)

ISBN 978-607-30-2430-3 (volumen I)

Formato: PDF

Publicado en línea: 4 de junio de 2020

Disponible en:

http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/710/reflexividad_alteridad.html



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS

D. R. © 2020, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas. Se autoriza la reproducción sin fines lucrativos, siempre y cuando no se mutile o altere; se debe citar la fuente completa y su dirección electrónica. De otra forma, se requiere permiso previo por escrito de la institución. Dirección: Circuito Mtro. Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, Coyoacán, 04510. Ciudad de México



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS

EQUÍVOCOS

LA CREACIÓN DEL PROBLEMA DE ESTUDIO



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS



TEJIENDO COMPARACIONES: ENTRE CANASTOS Y ARTESANÍAS

MARÍA ISABEL MARTÍNEZ RAMÍREZ

Multiplicando las comparaciones

Hace un par de años emprendí la historia de este escrito. Mi hipótesis inicial era que la definición de artesanía en México caracterizaba los regímenes de conocimiento de quienes manufacturaban estos objetos y expresaba la posición que el Estado nación les había asignado a lo largo del siglo XX. En aquel momento, el material para demostrar mis argumentos estaba conformado por dos casos de estudio: el rarámuri, fundamentado en doce años de investigación y que abarcaba temas como la persona, el parentesco, el territorio y la organización social; y el seri, donde había realizado una indagación de dos años enfocada en la cestería.¹ En distintos seminarios y grupos de estudio fueron señalados algunos problemas referentes a la amplitud de los temas que discutía y al desequilibrio en la in-

¹ La información sobre los seris contenida en este artículo se fundamenta en dos estancias que suman nueve semanas de campo en El Desemboque del Río o de los Seris, al que en adelante denominaré El Desemboque. Agradezco a Francisca y Marta Morales, Ana Torres, Aurelia Molina, Martha Monroy, Berta Estrella, María Luisa Astorga, Debora Perales, Ana Victoria Rodríguez, Karen Selene Rodríguez, Adriana Estrella Romero, Ángela Torres Cubias, María Luisa Molina, Genoveva Hoeffler Félix, Raquel Hoeffler Félix, María de Jesús Félix Molina (Carolina) y Lourdes Hoeffler Félix y Miguel Estrella, entre otros, por el conocimiento que aquí he descrito. El trabajo de campo dentro de la Sierra Tarahumara fue realizado en las siguientes temporadas: abril de 2002, abril de 2003, octubre de 2003-abril de 2004, noviembre de 2004, mayo-junio de 2005, diciembre de 2005-enero de 2006, junio de 2006, febrero de 2007 y abril-mayo de 2007, marzo, abril, junio-agosto de 2008, febrero-mayo de 2009 y junio de 2012. Las comunidades visitadas fueron: Norogachi —donde se realizó la mayor parte de las estancias (véase mapa 2)—, Choguita, Pahuichiqui, El Cuervo, Buena Vista y Tehuerichi.



formación presentada.² Más allá de esto, a lo largo de la construcción de este artículo se develó que era necesario dar un paso atrás para corroborar aquella hipótesis: demostrar que la categoría de artesanía se sustentaba o era el resultado de una serie de equívocos. Dichos equívocos —y aquí parafraseo el método de la equivocación controlada propuesta por Viveiros de Castro (2004:11-12) son el fundamento de la relación entre al menos dos términos inconmensurables que, a través de una falta de entendimiento, se hacen conmensurables bajo un nuevo entendimiento (como la categoría de artesanía). En el marco de esta incomprensión se generan nuevos vínculos y nuevas posiciones para tales objetos —y para sus productores— que llegan a configurar un nuevo marco de comprensión.

Para lograr este paso previo he ejecutado algunas reflexiones sobre la comparación, ya que, como advertirán la lectora y el lector, los equívocos implican al menos una técnica comparativa o resultan ser un dispositivo comparativo. Por ello, lo que busco con este texto es exponer los distintos ejercicios que he desarrollado para dar cuenta de mi cuestionamiento inicial. Advierto que mi objetivo no es realizar un recuento de este método en la antropología, sino exponer cómo las comparaciones se multiplican, describir la manera en que cada una de ellas tiene efectos particulares y resaltar aquello que las engloba como dispositivos de alteridad.

Como han discutido diversos autores,³ la comparación no es sólo una herramienta analítica de la antropología, sino la materia

² Agradezco los comentarios de los integrantes y asistentes al seminario permanente “La Humanidad Compartida” del Instituto de Investigaciones Antropológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, del seminario “Arte Indígena” de los institutos de Investigaciones Estéticas e Históricas de la misma universidad, y del foro que conformó “Antropología en Transformación: Reflexiones Epistemológicas, Metodológicas y Cosmopolíticas de una Nueva Generación” en 2014 y 2015. Agradezco particularmente a Alejandro Fujigaki, Regina Lira, Johannes Neurath y Ernenek Mejía sus ricos comentarios y sugerencias.

³ Véase Viveiros de Castro (2004) y el simposio “Comparative Relativism” al que hago referencia en este texto. El resultado de estas formas de comparación podría ser una mezcla de pensamientos explicitada en el análisis (Lévi-Strauss, 1982 [1964]: 23), una ontología comparada (Holbraad, 2012), una co-construcción o co-invencción de información, de teorías y de epistemologías (Wagner, 1975), el reconocimiento de estos pueblos en la producción del pensamiento antropológico que reubica el conocimiento antropológico como una transforma-

prima y la fundamentación última de todo conocimiento, en tanto que aquello que comparamos son comparaciones (Viveiros de Castro, 2004: 4; Jensen, 2011: 2). A partir de reformular los modos de producción de conocimiento académico mediante la simetría, la co-invencción, la reflexividad y otras propuestas que han redefinido la oposición entre datos y teorías,⁴ se ha demostrado pragmáticamente que, antes de contar con una serie de datos que podríamos someter a la comparación mediante modelos teóricos o parámetros definidos por un observador parcial, lo que fungiría como fundamento para la construcción de nuestro conocimiento sería la comparación *per se*. En este sentido, al observar los dos casos etnográficos con los que contaba, me pregunté: ¿qué tipo de comparación podría realizar?, ¿qué formas de examen o qué preguntas generaba el conjuntar, desde esta perspectiva y desde esta forma de comprender y ejecutar la antropología, mi experiencia entre las mujeres rarámuri y seris?

*Comparación por similitud: el equívoco regional
y el equívoco de la cestería*

En la primera comparación que ensayé prevalecía la búsqueda de similitudes y se presuponían implícitamente las diferencias. Así, procuraba justificaciones para vincular ambos casos, como lo describo a continuación.

ción de la praxis indígena (Viveiros de Castro, 2010: 22), o bien algún tipo de “comparative relativism”, es decir, una comparación de comparaciones —incluyéndonos en la comparación y relativizándonos— con una finalidad, con un “para” definido, o posiblemente formas donde el relativismo se relativiza y se multiplica (Jensen, 2011: 2). Un ejemplo de esto es el trabajo de Mol (2011), en el cual el *perspectivalism* de ciertas prácticas médicas ejecutadas en Holanda es el antónimo del *perspectivismo* amerindio propuesto por Viveiros de Castro.

⁴ Es preciso considerar que, al entablar cualquier tipo de vínculo de alteridad —o, valdría decir, “de reflexividad”, en tanto que la noción de otredad se reformula y multiplica— ha sido posible cuestionar las formas de producción del conocimiento académico, reubicando en un mismo nivel epistemológico los datos y la teoría, ambos empíricos y teóricos. Por ejemplo, un momento etnográfico puede fungir como pasaje teórico y movilizar diversos problemas hasta llegar a ser una categoría de conocimiento (Strathern, 2014: 357-358).



Tanto rarámuri como seris residen en el norte de México —es posible que esto sea lo único que tengan en común, pues el entorno físico que habitan es diferente y sus historias son distintas—. Los rarámuri, mejor conocidos como tarahumaras, ocupan principalmente una porción de la Sierra Madre Occidental que, en su paso por el estado de Chihuahua, se denomina Sierra Tarahumara (véase mapa 2). De manera temporal o permanente, estas comunidades migran hacia las principales ciudades de Chihuahua, Durango, Sonora, Coahuila o Sinaloa para emplearse en el trabajo jornalero, el peonaje y el trabajo doméstico (Naranjo Mijangos, 2014; Morales Muñoz, 2013; Martínez, 2012a: 82). En la sierra, los rarámuri son agricultores de maíz y frijol mediante un sistema de rotación intensiva articulada con el pastoreo de chivas. El proceso de colonización y evangelización católica, cuyo desplazamiento territorial y poblacional desde los valles fértiles hacia la región montañosa ha configurado una población aproximada de 85 mil hablantes reconocidos por el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) en 2010, se inició en los siglos XVI y XVII (véase Cramaussel, 2000; Merrill, 1988; Deeds, 2000 y 2001; Spicer, 1997 [1962]; González Rodríguez, 1993). Durante los siglos XX y XXI, la población rarámuri se ha caracterizado por una diversidad interna expresada en la lengua (Valiñas, 2001), la ropa (Slaney, 2012; Aguilera, 2012) y la ritualidad (Bonfiglioli, 2005 y 2010; Pintado, 2012; Fujigaki, 2005 y 2015; Rodríguez, 2014), así como en las relaciones que ha entablado frente a las políticas de despojo y desplazamiento estatales asociadas al turismo, a la extracción de madera y minerales y a la economía ligada al tráfico de enervantes y armas (Almanza Alcalde y Guerrero Rodríguez, 2014; Reyna Escaname *et al.*, 2010; Sariego Rodríguez, 1998; Sariego Rodríguez, 2002; Lartigue, 1983; Olivos Santoyo, 2012).

Los seris o comcaac, como se llaman a sí mismos, residen en los poblados de Punta Chueca (*Socaaix*), municipio de Hermosillo, y El Desemboque (*Haxöl Iihom*), municipio de Pitiquito, ambos ubicados a lo largo de las costas desérticas del Golfo de California, en Sonora, México (véase mapa 2). Son aproximadamente 900 personas (O'Meara, 2010: 15) hablantes de seri (o ciimque iitom),⁵

⁵ Al escribirlo utilizaré la ortografía propuesta por Moser y Marlett (2005).

español y, en algunos casos, inglés. Durante el siglo XX, su estilo de vida, fundamentado en la caza, la pesca y la recolección, en la ocupación del territorio en campamentos (Spicer, 1997 [1962]; Griffen, 1955; Griffen, 1959; Bowen, 1983; Felger y Moser, 1985) y en una organización en unidades sociales diferenciadas —bandas o tribus hablantes de distintos dialectos (Moser, 1976; Spicer, 1997 [1962]; Griffen, 1955 y 1959)— cambió drásticamente. Algunos investigadores han explicado este proceso de integración a una economía monetaria y de dependencia capitalista respecto a ella (Nolasco, 1967; Pérez Ruíz 1993; Pérez Ruíz 1995; Robledo Hernández 1981) —seguido por campañas de evangelización cristiana que iniciaron en la década de 1960 (Spicer, 1997 [1962]: 117; Rentería, 2007: 20)— como una serie de mudanzas radicales e impuestas por diversas políticas de despojo y exterminio. Otros lo han entendido como el cambio gradual hacia un estilo de vida sedentario, motivado particularmente por el interés de los seris en el acceso a bienes de servicio como el agua, el desarrollo de la pesca comercial y la venta de artesanías (Marlett, 2010: 7; O’Meara, 2010). En su ingreso a la economía monetaria de México, los seris han logrado la transformación y permanencia de una cultura rica en conocimientos y prácticas (Pérez Ruiz, 1995: 377), pues la flexibilidad en su forma de vida les ha permitido aceptar o rechazar los distintos elementos de la nueva cultura (Felger y Moser, 1985: 19). La variabilidad entre ambas versiones requiere una discusión que será preciso desarrollar en otro momento. Sin embargo, es importante señalar que dicha variabilidad es integral a la lógica de la investigación antropológica que señalé antes y del régimen de alteridad seri que describiré más tarde.

La producción de “cultura material” de los seris,⁶ tema de interés general e inicial para construir este artículo, ha transitado por procesos acelerados de ruptura, sustitución e innovación desde la primera mitad del siglo XX (Felger y Moser, 1985) y se articula con transformaciones más amplias que obedecen a un vínculo especí-

⁶ Desde distintas perspectivas, este término ha sido discutido y redefinido como objetos, índices de agencia, materialidad, cosas, artefactos (Gell, 1998; Miller, 2005; Henare *et al.*, 2007). Aquí lo utilizo en un sentido laxo para hacer referencia a distintas producciones plásticas.

fico con el Estado nación y a la lógica interna de la constitución de la sociedad seri (Martínez, 2016). Ésta fue una de mis motivaciones para actualizar el registro de la manufactura de la cestería de rollo tejida por las mujeres en El Desemboque, ya que su elaboración seguía vigente en la primera década del siglo XXI y su permanencia resaltaba en contraste con otros artefactos que dejaron de producirse a lo largo del siglo XX (Felger y Moser, 1985)⁷ (Véase figura 1).

En la “cultura material” de los rarámuri también se han manifestado procesos de cambio tales como la sustitución —de materias primas, de herramientas para la producción y de objetos (Aguilera, 2012; Fujigaki, 2005; Lévi, 2001; Pennington, 1996 [1963])—, la miniaturización de los objetos destinados al comercio (Martínez y Fujigaki, 2014) y la innovación por variación (Martínez, 2014).⁸ Aun así, en contraste con el caso seri, los ritmos de cambio parecen oscilar en una temporalidad que tiende hacia la permanencia y no hacia una transformación acelerada y constante.⁹

Ante tales discrepancias, que sólo provocaban mi desánimo para llevar a cabo un análisis comparativo, decidí reducir mi universo de estudio y examinar solamente las canastas tejidas por mujeres rarámuri y seris destinadas a la comercialización. No obstante, surgían problemas análogos a los anteriores, ya que técnica y formalmente estas cesterías son disímiles. El problema radicaba en que, si bien se modificaba la escala de la comparación, no se

⁷ Como las figurillas de cerámica (Moser y White, 1968), la cerámica (Moser y White, 1968: 144; Bowen y Moser, 1968) que desde los años treinta se producía exclusivamente para la venta (Bowen, 1983: 239) y gradualmente se abandonó, los *santos* tallados en madera (Moser y White, 1968: 153), arcos y flechas (Felger y Moser, 1985: 126-128), arpones (Felger y Moser, 1985: 128-131), canoas o balsas (*hascám*) fabricadas con *Phragmites* o cañas gigantes (*Arundo*) hasta antes del siglo XX y sustituidas por canoas de madera para desaparecer finalmente en los años setenta (Felger y Moser, 1985: 131), tableros a manera de cuna construidos con *Jatropha cinerea* para cargar a los infantes en la espalda (Felger y Moser, 1985: 139), entre otras.

⁸ Los rarámuri producen principalmente textiles, tallas en madera, cerámica, instrumentos musicales, cestería y objetos en miniatura como arcos y flechas, muñecas de madera, instrumentos musicales, canastos, fajas y ollas que se convierten en aretes, llaveros, separadores de libros o pulseras.

⁹ Véase una formulación de dinámicas de intercambio y transformación cultural de los pueblos amerindios basadas en concepciones distintas del tiempo y de la historia en Navarrete (2015).

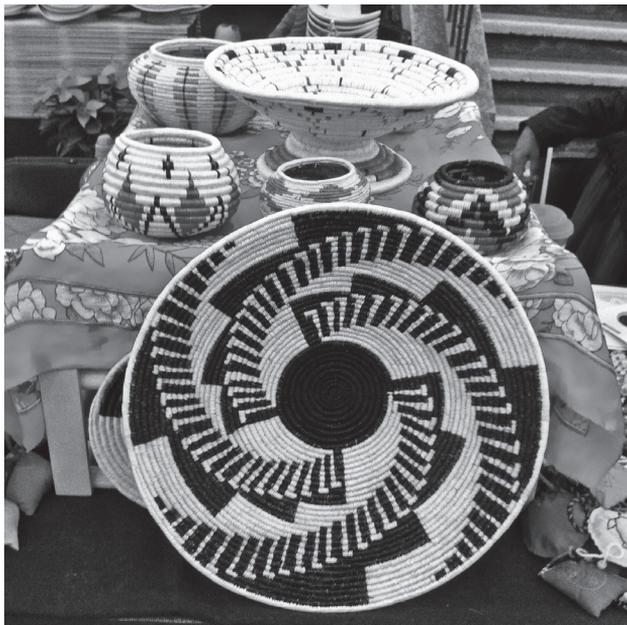


Figura 1. Cestería de rollo seri expuesta para su venta en la Feria de Arte Popular en el Museo Nacional de las Culturas Populares, Ciudad de México, diciembre de 2014. Fotografía de María Isabel Martínez Ramírez

cuestionaba el motivo de ésta ni sus consecuencias. No comprendía que implícitamente buscaba similitudes y que, si bien las diferencias parecían obstaculizar el ejercicio, también lo posibilitaban. Si, pese a las discrepancias, era capaz de generar un campo común de sentido entre seris y rarámuri, entonces podía corroborar que la comparación era factible y que sus resultados eran demostrables. El “para qué” de mi ejercicio parecía ser la ejecución de la comparación en sí misma, y “sus consecuencias”, la demostración de la efectividad de su ejecución. Pese a esto, y como podrán observar la lectora y el lector, las divergencias de este ejercicio comparativo por similitud tuvieron como consecuencia la modificación de la escala: aún compararía por similitudes, pero me enfocaría en la cestería.

Los *ware* o canastos que las rarámuri manufacturan para la venta y que utilizaré como ejemplo son una versión en miniatura



—entre 5 y 10 cm de diámetro en su base— de aquellos utilizados cotidianamente como depósitos para almacenar o transportar maíz y frijol, como instrumentos de cocina —coladores o contenedores de masa de maíz o alimentos preparados como tortillas o platillos— y como contenedores para colocar los alimentos en el altar del ritual o para almacenar herramientas, tela u otros bienes. Tejidos con una técnica de *simple twilled*, estos cestos, cuyas bases llegan a medir hasta sesenta centímetros de diámetro, son elaborados regionalmente con distintas fibras como sotol o *séreke* (*Yucca decipiens*, *Dasylyrion durangense*, *D. simplex* y *D. wheeleri*), palmilla o *gurú* (*Nolina durangensis* y *Nimatapensis*) y palma o *raku* (*Sabal uresana*, todas las identificaciones de las fibras fueron tomadas de Pennington, 1996 [1963]). Algunos de estos materiales y nuevas formas de cestería (canastos con tapadera o cuadrados) han ingresado desde hace algunos años en el mercado.

Los waritos de los que me interesa hablar son elaborados a manera de *matrioska*, utilizando la misma técnica, pero con hojas de pino.¹⁰ Al estar compuestos por diez canastos, el primero en elaborarse es el más pequeño. Como lo diría Pennington (1996 [1963]: 200), “el canasto más pequeño se toma como la semilla del más grande”. Éste es el soporte para el segundo, del cual se tejerá la base cuadrada para luego tejer la parte superior en torno

¹⁰ Para elaborar un canasto se utilizan, en promedio, cuarenta vainas de hoja de pino de una longitud de 30 a 40 cm. Las hojas se extraen de las vainas y se limpian los restos de resina. Para flexibilizarlas por pares se pasan suavemente sobre el filo de un cuchillo. Se amarran dos juegos de hojas por pares desde los extremos y se entrelazan para formar una cruz (los amarres servirán para ajustar el tejido posteriormente). A esta cruz inicial se agregarán tres hojas de cada lado, entrecruzando cada una de ellas, introduciéndolas por debajo de las que ya han sido colocadas. Se teje de derecha a izquierda, girando el cuadro que será la base del canasto. Se introducen nuevamente tres hojas perpendicularmente a las colocadas en el paso anterior, considerando que el dedo pulgar se usa como soporte, hasta llegar al diámetro deseado. En ese momento los amarres de las hojas que constituyeron la cruz inicial y que ahora forman las esquinas del cuadrado, base del canasto, se liberan. Desde cualquier ángulo, indicado por el amarre, se comienza a tejer en contrasentido, es decir de izquierda a derecha, cruzando las hojas y alternándolas en sentido contrario, una a la derecha y una a la izquierda sucesivamente. Finalmente, el borde final del canasto o remache se elabora entretrejiendo todas las puntas de las hojas utilizadas hacia adentro y posteriormente hacia afuera del canasto; luego se cortarán los sobrantes.

al primero, como si este último lo cubriera. Con el tercero sucede lo mismo y así sucesivamente con los siguientes, provocando un embone perfecto. Cuando se extrae uno de esos canastitos de su lugar, resulta difícil regresarlo a su sitio original. Pese a que tienen las mismas dimensiones, cada serie es única porque cada canasto lo es. Si por curiosidad se combinara una serie de canastos con otra, el resultado sería adverso porque, al conformar una secuencia creada con un modelo único (el primer *ware*), ningún canasto embonaría en otra serie. Pese a que todos ellos y todas las series sean semejantes, cada canasto es único (véase figura 2).

La cestería seri es tejida por algunas mujeres mediante una técnica de enroscamiento simple de anillos cerrados o abiertos que recubren un fajo fundacional en el sentido opuesto a las manecillas del reloj. El rollo se perfora desde el exterior de la pieza, generando el mismo diseño en ambas caras y obteniendo una calidad similar en el tejido. Para elaborar una canasta se realizan los siguientes procesos: recolección de torote o sangreado (en lengua seri, *haat*, *Jathropa cuneata*), quema y descascarado de las ramas de torote, procesamiento de las fibras (sucede en dos momentos o procesos: elaboración de *zee* y elaboración de rollo de *hamíj*), producción de tinturas (como el *heepol* [*red-brown*], el amarillo llamado *xo-meete* o un tono de negro llamado *haat ah hipool*, que durante mis estancias en campo una mujer elaboró por iniciativa propia), teñido de fibras, diseño de motivos y tejido. A diferencia de los *ware rarámuri*, la producción de esta cestería implica semanas, meses o años de trabajo, de acuerdo con la dimensión de la pieza. Además, las diferencias de valor monetario que las cesterías adquieren en el mercado pueden ser abismales.

De acuerdo con la propuesta del Centro de Desarrollo Alternativo Indígena (CEDAIN),¹¹ un cesto rarámuri puede intercambiarse, por ejemplo, por tres kilos de frijol, azúcar o harina de maíz, por tres litros de aceite o por 20 pesos, costo que pagué en El Arte Popular, evento organizado por el Museo de Culturas Populares en

¹¹ Cedain (Centro de Desarrollo Alternativo Indígena, A. C.), *Tejiendo la Cultura*, Chihuahua, México: <http://www.cedain.com.mx> [consulta: 14 de octubre de 2015].



Figura 2. Cestería rarámuri expuesta para su venta en la Estación de Ferrocarril Barrancas del Cobre, Sierra Tarahumara, Chihuahua, diciembre de 2015. Fotografía de María Isabel Martínez Ramírez

diciembre de 2014. Desde mediados del siglo XX, la cestería seri se vende en circuitos de *Native American Art* y, por tanto, de colecciones museográficas y privadas. Su valor tendencialmente se calcula en dólares.¹² En este sentido, las ventas también se realizan de manera distinta.

¹² La vinculación con los circuitos de venta es fundamental para comprender lo que ha sido la cestería seri y debe enmarcarse en dos procesos. Por una parte, en las exploraciones que, durante fines del siglo XIX y principios del XX, viajeros como McGee (1980 [1898]) realizaron entre los seris —y en general en todo el Noroeste mexicano y el Suroeste de los Estados Unidos de América con la finalidad de obtener objetos e información para colecciones privadas y etnográficas y con la meta de preservar materiales de culturas que supuestamente no sobrevivirían (Berlo y Phillips, 1998: 15)—. Esto produciría en Estados Unidos un interés generalizado en los EE.UU. que, aunado al desarrollo de Bahía de Kino —como centro de turismo y de pesca comercial entre las décadas de los veinte y los cuarenta



Las mujeres seris gestionan personalmente sus ventas, sea en sus poblados, en urbanizaciones como Bahía Kino, Hermosillo, o en las ferias y eventos organizados por el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (Fonart) o por el Museo de Culturas Populares, tanto en México como Estados Unidos. Esto no impide que algunas tejedoras entreguen sus canastos, collares, tallas de palo fierro y otras producciones a parientes mujeres que consideren mejores vendedoras o a los *traders* que revenderán sus piezas a coleccionistas privados o públicos. Ambos recibirán algún tipo de bonificación por cada venta. Los rarámuri frecuentemente acuden a intermediarios como el Cedain y a comerciantes que residen en Creel o en la ciudad de Chihuahua. Esto ha generado problemas para controlar la producción y el desarrollo de la comercialización bajo sus propios términos, como ha señalado desde hace tiempo Sheridan (1996: 159). Hasta el momento, sólo tengo conocimiento de dos tiendas de artesanía administradas por rarámuri, una en el ejido de Cusárare y otra en Creel, gestionada ésta por un grupo de mujeres del ejido de San Ignacio de Arareco, municipio de Bocoyna.

Al mirar con detalle estos “datos”, resaltaron nuevamente las discrepancias. Por ello, la primera consecuencia de esta comparación por similitud fue develar que el “relativismo” y la “comparación” usualmente van de la mano (Jensen, 2011: 5). Es decir, que aquello que llamé “datos” era distinto en cada caso. Es preciso destacar que esto no se debía a que contara, como es evidente, con información cuantitativamente desigual por el tiempo que pasé en cada sitio, sino a que, como advirtió Strathern (2014: 137-138) al comparar su material en Melanesia y en Gran Bretaña, y como apuntó Stengers (2011), no existe un método único para crear eventos o hechos; éstos se construyen de forma particular y relacional mediante las técnicas sociales que utilizamos en la producción

(Spicer, 1997[1962]: 114-115; Felger y Moser, 1985: 16)— y al papel de intermediarios comerciales como Smith (Burckhalter, 2013), propiciaría un mercado de *Native American Art* en la región. Por otra parte, durante los años setenta surgieron en México instituciones dedicadas al desarrollo artesanal (Turok, 1996 [1982]: 125) cuyo objetivo era el rescate y la revitalización de las artesanías en tanto patrimonio cultural. La relación con el mercado mexicano principalmente fue establecida por medio de los organismos de gobierno abocados a esta rama.



del conocimiento —de nosotros y de los otros—. Los “datos” empleados en mi ejercicio eran producto de procesos según los cuales se habían comparado comparaciones —las mías y las de los Otros—, y que mi comparación por similitud presuponía implícitamente. En otras palabras, como he mostrado arriba, todo “dato” y toda comparación antropológica han sido, en última instancia, producto de relaciones que, al ser objetivadas por medio de la escritura, han quedado veladas en la mono-enunciación.¹³

Por todo esto, la experiencia y el conocimiento que construí con los rarámuri y con las mujeres seris no conformaban conjuntos de datos para someterlos a un ejercicio comparativo por similitud. Por el contrario, constituían dos corpus de co-construcciones de información, epistemologías, metodologías, experiencias, etcétera, de naturaleza distinta. En principio, porque no hubo un método común de recolección de datos, sino procesos de co-construcción de conocimiento específicos de los cuales participaron rarámuri y seris. En el caso rarámuri, por ejemplo, después de doce años aprendí que era factible conocer y postular la existencia de otra antropología y de otra alteridad, reversible y aplicable a la nuestra, capaz de afectar mis conceptos y teorías, así como nuestras propuestas políticas (Martínez, 2012a). Con las mujeres seris, al aplicar la reflexividad en campo, al co-construir preguntas, técnicas y métodos de investigación con ellas, y al elaborar productos conjuntos, pude saber no sólo que existen otras formas del hacer antropológico que conjugan la teoría y la praxis al servicio de las preguntas de los otros, sino, sobre todo, que esos otros producen, transformándolo, su lugar en el mundo (Martínez, 2016).

Otro de los efectos de esta comparación por similitud ha sido la posibilidad de cuestionar en qué medida las mujeres seris y ra-

¹³ Por mono-enunciación entiendo algunos procesos de escritura a través de los cuales los Otros son objetivados y velados. La antropología denominada posmoderna intentó reflexionar sobre este fenómeno al asignar un espacio en la narrativa etnográfica a la voz de los nativos. De un modo diferente, desde la reflexividad y la simetría, lo que se ha procurado es develar que, en general, el conocimiento antropológico es producto de una co-creación entre el antropólogo y los Otros reducido a una mono-enunciación por las condiciones de producción del conocimiento escrito que es considerado y evaluado como científico. En gran medida, los textos de Strathern (2014) contenidos en *O efeito etnográfico* se dedican a ese proceso.

rámuri, así como las cesterías que ellas producen, son, como me pareció en un primer momento, sujetos y objetos “naturalmente comparables”. Desde la perspectiva antropológica que describí antes puedo indicar que, al entablar una relación con personas diferentes, pertenecientes a una nación —como dirían los comcaac— o a un pueblo —como dirían los rarámuri—, aprendí cosas distintas, porque ambas son disímiles. Esto devela que no es posible reflexionar bajo un mismo marco analítico o de indagación en campo sobre personas o colectivos diferentes. Y advierto que esto no se debe exclusivamente, como señaló Strathern (2014), a que la producción de nuestro conocimiento posea una naturaleza propia (donde los vínculos de alteridad, pese a ser discutidos por Latour, Wagner y otros, parecen reducirse a la fórmula los Nosotros-los Otros), sino a que, en principio, estos colectivos co-producen en gran medida nuestro conocimiento, y a que los vínculos de alteridad de tales colectivos son variables y múltiples. Más aun, como ha descrito críticamente Aguilar (2016) respecto a la categoría “lenguas indígenas”, también para el caso que nos ocupa es imposible hacer casi cualquier generalización ante la diversidad que abarca este tipo de etiquetas, a excepción de dos factores que al ser extralingüísticos podrían también aplicarse a la homologación de poblaciones diversas bajo la etiqueta “indígena”: 1) históricamente se presupone que son personas que habitaban el continente antes de la llegada de los europeos y 2) entablamos con ellas relaciones desiguales en que afloran prejuicios y discriminación. “Lenguas indígenas” e “indígenas”, como categorías, generan acciones concretas y repercusiones bajo la forma de políticas públicas y de decisiones sobre la administración del presupuesto público.

Desde la perspectiva del vínculo del Estado mexicano con estas tejedoras, la definición de los *ware* rarámuri y de la cestería en rollo seri como artesanía no se derivaría necesariamente de las cualidades materiales de los objetos así designados o de su proceso de manufactura, sino de los sistemas de relaciones a los que pertenecen.¹⁴ Debemos a Novelo (2007 [1996]) la compilación de cierta documentación

¹⁴ Véase una discusión sobre artesanía en México en Mejía Lozada (2004: 126) y, sobre *Native American Art*, en Berlo y Phillips (1998).



que da testimonio de cómo, a lo largo del siglo XX, el Estado mexicano ha construido y otorgado un lugar a lo *indio* y a lo *indígena* a través de su integración al campo de las artes, mediante el establecimiento de leyes e instituciones¹⁵ o a través de la organización de exposiciones de “arte popular” como la de 1921, cuyo objeto fue dar a conocer la “producción artística nacional, la autóctona, la indígena” (Novelo, 2007 [1996]: 176) y promover su valorización. Todo ello conformaría un espacio que homologaría a estos objetos y, por ende, a sus productores, a quienes se les otorgaba un lugar común como fundamento de la identidad nacional no para mostrarse como sujetos o agentes activos en la construcción de la sociedad nacional, sino para ser mostrados como objetos, es decir, como patrimonio de la nación. Esto se expresó, por ejemplo, en las exposiciones de 1934 en Bellas Artes y de 1940 en el Museum of Modern Art en Nueva York, *Veinte siglos de arte mexicano* (Novelo, 2007 [1996]: 182).

Con la fundación del Instituto Nacional Indigenista, en 1948, se institucionalizó el valor de patrimonio de la artesanía indígena mediante la “protección” de su producción y mercantilización, cuyo fin era la “aculturación dirigida”. En la base de esta política “está la idea de que la producción estética de los artesanos no debe ser cambiada y que toda intromisión [...] hace perder su carácter genuino a los objetos de arte popular que elaboran los indígenas” (Novelo, 2007 [1996]: 189-190). A mediados del siglo XX, tal como Miguel Covarrubias lo advertía (Novelo, 2007 [1996]: 191), se fortaleció el vínculo entre el arte popular, la artesanía y el arte prehispánico, tema central de diversas discusiones académicas y políticas públicas a lo largo del siglo XX (Mejía Lozada, 2004: 16-33; véase también las reflexiones sobre arte culto y arte popular debatidas en Zacatecas, en 1979, y prologadas por Manrique, 1979). Finalmente, como corolario de este proceso, durante la segunda mitad del siglo XX, surgieron instituciones bancarias y de apoyo crediticio para fortalecer aquello que se había transformado en una industria artesanal.¹⁶

¹⁵ Tal como el Departamento de Bellas Artes y el Departamento de Desalfabetización y Enseñanza Indígena promovidos por José Vasconcelos en 1922 con el fin de “exaltar el espíritu nacional”.

¹⁶ En 1955, el Banco Nacional de Comercio Exterior hizo los primeros estudios socioeconómicos en este campo, con la intención de iniciar y asentar sobre



Así, los puntos de divergencia que resultaron de mi ejercicio comparativo entre estos dos tipos de cestería —a través de una región, de la forma de producción o de sus cualidades plásticas— serían análogos a los expresados en la artesanía que, como materialización del vínculo entablado entre el Estado mexicano y las poblaciones denominadas como indígenas a lo largo del siglo XX, homologaría a sus productores mediante la similitud. Advierto que mi examen no pretende postular la inconmensurabilidad, ni tampoco hacer una apología del relativismo cultural. Mi meta es examinar cómo las comparaciones implican vínculos de alteridad. De esta manera, el examen comparativo que homologaría las cesterías seri y rarámuri, al igual que el término mismo de artesanía, implicaría uno o varios equívocos análogos. Con estos términos se harían conmensurables dichos objetos y, en este marco, se generarían nuevos vínculos y posiciones que, tanto rarámuri como seris, han reformulado y reapropiado: por ejemplo, mediante la plástica, los procesos de producción y las formas de venta. Son estos equívocos los que en un primer momento hicieron aparecer estos objetos como “naturalmente” comparables. Vale anotar que dichos equívocos corresponderían sólo a un punto de vista en los vínculos de alteridad que se condensan en estos objetos.

Comparando multiplicidades: entre canastos rarámuri y seris

Siguiendo el proceder antropológico que describí al inicio de este texto, ahora puedo cuestionar qué forma de comparación ejecutar, para qué realizarla y qué efectos tendría. A continuación expondré —utilizando descripciones etnográficas que, advierto, son resultado de dos modos de co-creación distintos— cómo los *ware* rarámuri y la cestería de rollo seri forman parte de procesos de producción

bases firmes la asistencia económica a las artes populares y artesanías artísticas. En 1961 se creó el Fondo para el Fomento de las Artesanías, manejado en fideicomiso por el Banco Nacional de Fomento Cooperativo. En 1970 se creó en la Secretaría de Educación Pública la Dirección General de Arte Popular, complementándose así las labores de la Escuela de Diseño y Artesanías y del Taller-escuela de Laudería, dependientes ambos del Instituto Nacional de Bellas Artes.



material y de redes ontológicas y sociales propias. La meta de esta comparación es comprenderlos como dos manifestaciones de formas alternas y particulares de crear vínculos de alteridad y de su propio modo de existencia. Por tal motivo, enfatizaré cómo durante la manufactura y la circulación de estos objetos se producen dichos vínculos, entendidos como las relaciones virtuales o efectivas establecidas con Otros. El fin último es reconocer que existen otros puntos de vista en estas relaciones de alteridad expresados en los equívocos que han homologado a estos objetos y a sus productores en categorías como las de cestería y artesanía. En última instancia, al utilizar como material dos de mis experiencias co-creativas en las que han participado rarámuri y seris, este ejercicio comparativo tiene como fundamento y meta la multiplicidad.

* * *

Los *ware* o canastas tejidas por mujeres rarámuri se elaboran con hojas de pino. Primero se teje el canasto más pequeño y, sobre éste, se tejen los siguientes a manera de *matrioska*. Así, pese a que todos están hechos del mismo material y con la misma técnica, cada canasto pertenece a un conjunto y es único porque cada serie lo será. Este tipo de manufactura es la expresión de una técnica de producción más amplia vinculada con la teoría rarámuri de la persona (Martínez, 2012a). Pese a que todos los cuerpos (*repokára*, *sapá*) y las almas (*alewá*) rarámuri están hechos con el mismo material (barro, sangre, semen y el soplo de *Onorúame*, El-que-es-Padre), cada rarámuri es único en su conjunto. Por conjunto es preciso entender las almas que conforman colectivos y habitan el cuerpo como si fuera una casa a manera de un grupo residencial o como una organización de gobierno (Merrill, 1988). Por su cualidad múltiple —producto de su diversidad o de su fragmentación—, algunas almas pueden salir del cuerpo durante el sueño o la vigilia bajo diferentes condiciones (Martínez, 2010a; Martínez, 2010b), pueden ser raptadas provocando enfermedad y recobradas por el-que-cura (*owirúame*), pero no pueden entrar a otros cuerpos. De igual manera, almas ajenas a una persona no podrán entrar en ella.

Por conjunto único también hago alusión a las relaciones que configuran a cada persona a lo largo de su vida, tales como nombres, ritos de denominación, unión conyugal, participación en la vida ritual y de trabajo que, a su vez, conforman la ocupación del espacio y la organización social (Martínez, 2012b). Esta cualidad única, como describió Fujigaki (2005 y 2015), se expresa en los rituales mortuorios, en los cuales se condensa la red de relaciones que cada persona tejió en vida. El concepto rarámuri de camino (*boé*) traduce nuestra categoría de relación. Por ello, el núcleo de su organización social (del trabajo y del ritual), configurada con base en redes sociales y de caminos, es la persona —conceptualizada a su vez como una serie de relaciones o caminos múltiples—. Al adquirir la forma de *plexus* (Kennedy, 1970), las invitaciones conforman colectivos de trabajo que se fundamentan en vínculos entablados de persona a persona y que, como las propiedades, son intransferibles entre los cónyuges, generando potencialmente que a cada reunión acudan personas distintas. En la producción de las personas y de esta sociedad, la cualidad de ser único y, simultáneamente, ser creado con el mismo material y la misma técnica que los demás es un fundamento, tal como se manifiesta en la manufactura de su cestería.

Otra particularidad de estos *ware* es su variación plástica, la cual parece casi inexistente o no es visible desde nuestra percepción. Este rasgo, entendido como repetición y homogeneidad, suele definir a la artesanía en nuestro contexto. Daré un ejemplo de la relevancia de la variación. Un día, sentada entre las mujeres, miraba a varios grupos de danzantes de Semana Santa que pintaban sus cuerpos semidesnudos con manchas blancas y los cubrían con una *tagóra* —cubierta de manta que se asegura entre las piernas— y con la *zapeta* —cubierta de manta para el torso, utilizada también como capa— amarrada en la cintura. Las mujeres discutían cuál de los diseños bordados en las *tagóras* y en las *zapetas* era “el más bonito”, cuál “estaba más bueno” (*wee ga’rá jukú*), pues cada una de ellas había confeccionado alguno y hacían una evaluación colectiva y pública de su trabajo.

Al observar la ropa de los danzantes, sentada entre las mujeres, entendí que aquel “estar bueno” consistía en la variación de estas



variaciones o, mejor dicho, en sus diferencias microscópicas. A ojos de un observador externo, estos diseños resultarían semejantes y homogéneos, es decir, podrían conformar una unidad y ser lo mismo. De hecho, para los rarámuri esta semejanza plástica, que implica un proceso de multiplicidad y transformación, es una condición para la creación. Pese a que la semejanza sea el principio de manufactura de las *tagóras* y las *zapetas*, cada prenda es única y diferente. Éste es el criterio con el que son evaluadas. Cada una ha sido diseñada y creada por una mujer particular —la esposa o la madre del danzante— y es la expresión de un vínculo. La maestría de la traza y la habilidad mostrada por la mujer en las aplicaciones o en los bordados se deja ver durante los meses de confección de la pieza y toma forma en los pequeños detalles, que hacen únicos a los diseños y a la prenda. Las pequeñas innovaciones microscópicas son las que dan pie a valoraciones de lo “bueno”. Durante otra Semana Santa pude observar el caso contrario: la burla ante una innovación mal lograda. Una mujer joven tuvo la imprudencia de portar un vestido de un color inapropiado a los ojos de la concurrencia femenina. El color verde fosforescente generó risas y comentarios críticos.

Bajo otra traducción, estas innovaciones microscópicas podrían ser entendidas como el espacio que Lévi-Strauss (1982 [1964] y 1997 [1968]) denominó cromático. Este cromatismo, que, a través de las formas plásticas, experimentamos equívocamente como semejanza o como lo uno y lo mismo, es un espacio de proximidad donde los intervalos entre los términos son mínimos y, por ello, generan una gran discontinuidad —tal como sucede en la escala cromática musical o en la pintura, donde, a partir de intervalos pequeños, se produce una multiplicidad de semitonos, o como sucede con el veneno, el arcoíris y la zarigüeya en la mitología boro (Lévi-Strauss, 1982 [1964]: 277-278)—. En palabras de Viveiros de Castro (2010: 39), la diferencia “sólo se expande en toda su potencia conceptual cuando se vuelve lo más pequeña posible”.

Miremos otro caso de esta variación microscópica. Escuchando música en las fiestas decembrinas, mientras los hombres danzaban matachín al son del violín y la guitarra, Lupe Espino nos dijo: “miren, ven ese músico, él es de los mejores. ¿Saben por qué? Porque

cada que toca una pieza de matachín, es diferente, nunca toca la misma”. A lo que respondí que no podía ser totalmente distinta. Él apeló un tanto desconcertado: “Claro que es igual siempre. Pero también es diferente, por eso es el mejor”. Como el etnomusicólogo Novecj advirtió sobre los músicos: “los más reconocidos son aquellos que no repiten los motivos musicales durante toda la fiesta (24 horas o más)” (en Pintado, 2012: 108). Finalmente, este proceso de producción de la variación se manifiesta en la lengua. Entre aproximadamente 85 000 hablantes reconocidos por el INEGI en 2010, Valiñas (2001) y, posteriormente, el Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (INALI)¹⁷ registraron en el rarámuri por lo menos cinco variantes dialectales que, en algunos casos, tienen poca inteligibilidad entre ellas, pues son diferentes, como las ropas, como la música.

¿En qué radica esta variación casi imperceptible o cromática? Al evaluar algún objeto o acción como *wee ga'rá jukú* (está bueno), los rarámuri expresan de manera sintética el mecanismo mediante el cual replican la materialidad y producen su mundo. El cromatismo reduce el espacio entre las formas plásticas y, simultáneamente, dada la discontinuidad que genera, permite su multiplicación. Por ello, para hacerlas únicas, la diferencia entre estas formas debe ser microscópica. Al mismo tiempo, al ser producidos con técnicas y materiales comunes, las almas, los cuerpos, las personas y los canastos conforman conjuntos únicos. La variación debe surgir desde dentro, desde donde es posible ser similar, no desde fuera. Por ello, los canastos se tejen desde el más pequeño hacia el más grande.

Otra particularidad de los *ware*, en la versión miniatura de aquellos que son utilizados en la vida cotidiana, es su tamaño. Esta característica es importante porque, si bien diversos objetos definidos como artesanías se han caracterizado por la reducción de sus dimensiones, ésta no es necesariamente una cualidad plástica de los artefactos manufacturados para la venta. Tal es el caso, por ejemplo, de los canastos gigantes (*sapim* o *saptim*) tejidos por las mujeres seris, como el elaborado por Berta Estrella, o algunos cuadros de

¹⁷ Instituto Nacional de Lenguas Indígenas. Secretaría de Cultura. www.inali.gob.mx [consulta: junio de 2014].



estambre diseñados por los wixárika, como “La visión de Tatutsi Xuweri Timaiweme” de José Benítez Sánchez, ambos expuestos en el Museo Nacional de Antropología e Historia, México. De este modo, la producción de miniaturas rarámuri no obedece exclusivamente a la demanda del mercado (Martínez y Fujigaki, 2014), sino también a los vínculos trazados entre la lógica de los productores con el éste, es decir, a la interrelación entre regímenes de alteridad nativos. Por ejemplo, para los huicholes, la miniaturización, una constante del arte ritual, remite a la inteligencia —los dioses son “chiquitos”, pero “listos”— y, particularmente, a los dioses solares y de arriba, tal como se materializa en las chaquiras o en los *nierikate* miniaturizados (Neurath, 2014: 49). Recientemente, Angé y Pitrou (2016) compilaron un conjunto de artículos enfocados a demostrar que el cambio de escala y de dimensiones de algunos objetos en Mesoamérica y los Andes es fundamental para entablar vínculos entre distintos seres y planos del cosmos.

Los rarámuri, que han reducido gradualmente las dimensiones de sus objetos de venta, utilizan la miniaturización como una técnica de relación con la alteridad o como una técnica de producción de vínculos potenciales con ésta (Martínez y Fujigaki, 2014: 50).¹⁸ Por ejemplo, al pie del altar donde se coloca la comida para El-que-es-Padre (*Onorúame*) y La-que-es-Madre (*Eyerúame*) —presentes e incorporados en unas cruces vestidas de blanco que portan collares de chaquiras a la usanza rarámuri—, los rarámuri suelen colocar tortillas pequeñas en canastos diminutos para La Enfermedad y El Diablo, ocasionalmente también incorporados en cruces diminutas. Este tipo de alimentos miniatura también se ofrece a los muertos que, al tener una perspectiva invertida, quizá los reciben como una gran comilona.

Siguiendo a Fujigaki (2005: 202), sugiero que la miniaturización de los objetos es una técnica preventiva para evitar el rapto, la enfermedad o la muerte colectiva. En consecuencia, no resulta arbitrario proponer que los objetos destinados a la venta, incluyen-

¹⁸ En otro trabajo (Martínez y Fujigaki, 2014) analizamos la relación entre miniatura y juguete. Propusimos que, al fungir como técnica de vinculación con la alteridad, la producción de la miniatura dentro del juego generaba posibilidades de construcción del mundo rarámuri: por ejemplo, nuevas relaciones con el mundo mestizo al introducir en el espacio del juego elementos como camiones.

do la cestería, son reducidos en su dimensión porque quizá tienen un carácter preventivo del robo y el rapto (de almas, fuerzas, recursos, etcétera), código de relación con los potenciales compradores, es decir, con sus Otros. Este riesgo potencial de la relación con los mestizos también se explica porque, al estar en contacto con los Otros (mestizos, gigantes o muertos), se comienza a actuar como ellos. Quizá por eso, como señaló Sheridan (1996) hace tiempo, el control de la comercialización de los objetos manufacturados por los rarámuri es un problema en la Sierra Tarahumara, en tanto que éstos prefieren la intermediación o, valdría decir, la prevención.

En resumen, a través de los *ware* que tejen las mujeres rarámuri ha sido posible mostrar un proceso generalizado de producción rarámuri donde, utilizando las mismas técnicas y los mismos materiales, se constituyen las personas, los cuerpos y las almas. En la manufactura y en las cualidades plásticas de esta cestería se expresa una microvariación que surge desde la semejanza, carácter que relacionalmente conforma y define a dichas personas, cuerpos y almas. Finalmente, es posible que, desde la lógica de sus productores, la miniaturización responda a relaciones de prevención mantenidas con la alteridad, y no exclusivamente a las exigencias del mercado. Al reubicar los objetos “artesanales” en las redes de producción rarámuri, algunas características que fueron entendidas como sustanciales para definir la artesanía (semejanza plástica y miniaturización), y que hacía de ellos objetos análogos a la cestería seri adquieren otras definiciones, no para suprimirlas, sino para multiplicarlas. Los *ware* rarámuri condensan y producen relaciones de alteridad expresadas en su comercialización. En estos canastos observamos la condensación de otra producción material y social, así como de vínculos de alteridad particulares.

* * *

En el caso seri, algo que fue relevante pensar junto con las tejedoras fue una forma alterna de construir y transmitir el conocimiento. Considerando que uno de los problemas en la literatura dedicada a la cestería de rollo tejida por las mujeres seris era la



variabilidad individual en la producción y denominación de los diseños, al iniciar la documentación del proceso de manufactura registré un léxico de diseños y formas de los canastos.¹⁹ Hasta ese momento, las explicaciones para tal variabilidad eran principalmente dos: según la primera, la cestería, como la cerámica (Bowen y Moser, 1968) o la pintura facial (Xavier, 1946: 19; Nolasco, 1967: 150; Moser y White Jr., 1968: 146; Schindler, 1981: 407; Robledo Hernández, 1981), había perdido su carácter ceremonial para adquirir un valor ornamental expresado particularmente en los diseños, que eran calificados por sus productores como bellos y, por tanto, carentes de contenido simbólico o significado (Schindler, 1981: 406); desde la segunda, se argumentaba que la producción de diseños estaba motivada por la comercialización (Nolasco, 1967: 150; Johnston, 1980 [1970]: 8; Moser, 1973: 130; Felger y Moser, 1985: 195; Schindler, 1981: 416), ya que desde 1960 esta cestería había sido elaborada exclusivamente para su venta (Bowen, 1983: 239) y el primer registro fotográfico de canastas con diseño databa de principios del siglo pasado. Desde esta segunda postura se aseguraba incluso que la variación individual en la producción y denominación era descriptiva, inconsistente y carente de significado (Schindler, 1981: 406).

La variabilidad anotada por otros autores y registrada en mi levantamiento léxico no sólo fue evidente para mí, sino también para las mujeres seris que participaron en este ejercicio. Mediante una relación co-creativa (Wagner, 1975), donde, a partir de un proceso de reflexividad mutua, construimos herramientas de investigación y formulamos preguntas conjuntamente, las tejedoras seris propusieron llevar a cabo discusiones colectivas. Conformaron para ello grupos familiares en los que, además de tejedoras, participaron dos hombres y una mujer considerados expertos en

¹⁹ El punto de partida de esta investigación fue la configuración de una base de datos representativa de la cestería tejida durante la segunda mitad del siglo XX. Esta base se conformó con 21 fotografías de canastas de la Colección Etnográfica del Museo Nacional de Antropología (MNA) y 35 imágenes del artículo de E. Moser (1973). El objetivo era conocer el léxico empleado para describir las formas y los diseños de las canastas. La visita al MNA fue realizada el 10 de octubre de 2013. Agradezco el apoyo del maestro Leopoldo Trejo, el de Sergio Torres, encargado del Acervo de Antropología, y el de la doctora Carolyn O'Meara.

el conocimiento “tradicional” y que, desde 1969, pertenecían a un Consejo de Ancianos en El Desemboque (Pérez Ruíz, 1995: 392). Una de sus preocupaciones era cumplir con una de las condiciones necesarias para la transmisión del conocimiento, es decir, la conformación de consensos familiares y colectivos fundamentados en la “tradicición” —proceso que también fue documentado durante el desarrollo de la producción de las tallas de palo fierro (*Olneya tesota*) (Johnston, 1968: 164; Felger y Moser, 1997: 174; Schindler, 1981: 420; Pérez Ruíz, 1995: 383).

He colocado entre comillas “tradicición” para destacar el proceso de apropiación que los seris han hecho de este término. En tanto categoría de ida y vuelta (Carneiro da Cunha, 2014 [2009]: 312), este término era utilizado por estos ancianos para hablar de una serie de conocimientos concretos y de relaciones exclusivas que los vinculaban por parentesco, corporalidad y experiencia —empírica o transmitida— con ciertos eventos que remitían a un tiempo que consideraban antiguo. Esto cimentaba su autoridad para transformar los procedimientos de su reproducción, para transmitir contenidos concretos (como la definición de los diseños) o para modificar los existentes. Por ejemplo, al comparar mi registro de léxico con los de Moser (1973: 125-130) y Schindler (1981: 408), advertí que el diseño mariposa (*seenel*), reportado como un motivo tradicional (Moser, 1973: 125; fig. 12b) y como de reciente introducción (Schindler, 1981: 408), era identificado por algunas tejedoras como una mantarraya y que la manufactura era atribuida a sus madres. De igual manera, los diseños que Schindler (1981: 411, 415; figs. 105, 106 y 109) identificó con motivos de origen pápago y apache fueron reconocidos como “tradicionales” (*cool*-bolsa de red, *cöcaafija*-hecho con círculos y *cocpaaija*-remolino).

Esto explicaría por qué, al comparar los resultados de mi registro del léxico con los de los autores mencionados, el resultado parecía aleatorio e incoherente. Lo que alguna vez fue experimentado como una invención o como un préstamo de otros pueblos, ahora era reconocido como parte de la “tradicición”, la cual no necesariamente estaba conformada por referentes concretos o por un vínculo estable entre un diseño y su denominación, sino por modos de producción abiertos al cambio. El conocimiento sobre los



diseños no estaba organizado como un conjunto cerrado de saberes transmitidos desde tiempos inmemoriales y preservados —mas no enriquecidos— por las generaciones actuales. Una definición del conocimiento que, cabe resaltar, ha fundamentado implícitamente políticas de rescate y preservación de la artesanía (véase Carneiro da Cunha, 2014 [2009]: 364), tal como lo explicitó Turok en 1982 (1996 [1982]: 11) al indicar que su propuesta radicaba en incidir en su rescate y revitalización en México. Al igual que en otras tradiciones gráficas de América (Berlo y Phillips, 1998: 29; Cesarino, 2012: 110), los procedimientos para la transmisión del conocimiento de los diseños tejidos en la cestería de rollo seri, así como sus contenidos concretos, estaban abiertos al cambio. De ahí la relevancia y preocupación de las tejedoras de El Desemboque por generar de manera constante consensos parentales y colectivos fundamentados en la “tradición” para su transmisión.

También por iniciativa de las tejedoras, al indagar algunas de estas técnicas ejecutadas durante el aprendizaje de la manufactura de los diseños, anoté la importancia y el papel de la variación para la producción de la sociedad seri.²⁰ Por su importancia y amplitud, desarrollaré este tema en otro momento. Pese a que las mujeres recordaban con alegría y orgullo los primeros diseños que tejieron, en sus relatos resaltaban que, al adquirir experiencia, la variación individual surgía de forma natural. Sin embargo, durante el aprendizaje y la transmisión del conocimiento, esta experiencia creativa también era percibida como algo construido (Wagner, 1975). Una mujer enseñaba a su hija cómo elaborar el motivo de la mariposa (*seneel*), y ésta procuraba alargar las alas y modificar las antenas para generar su estilo. Al mismo tiempo, la joven intentaba recordar motivos de mariposa tejidos por otras mujeres —familiares y vecinas— con el fin de no hacer copias idénticas. Al mostrarme su canasto, esta aprendiz, recurriendo a una experiencia en la que la variación era algo que naturalmente se incorporaba en un proceso creativo, me dijo: “aunque [se] copien, los diseños siempre salen diferentes”. Por esta razón, pese a que Schindler (1981: 416) indicó

²⁰ Advierto que dicha variación es distinta a la propuesta por los rarámuri y, en consecuencia, estaríamos ante dos formas distintas de construir la diferencia.



que los diseños podían ser replicados porque, al no ser propiedad de una familia o de ciertos individuos, eran compartidos, en realidad cada diseño y cada motivo era experimentado como producto de la creatividad de la mujer que lo manufacturó. Como advirtieron Felger y Moser (1985: 196), esto no es un proceso de copia, sino de apropiación, mediante el cual la variación es creada para, posteriormente, ser integrada como algo natural.

Por último, es importante destacar que el campo para evaluar la producción de esta variación es la belleza. Por ello, cuando las tejedoras exponen sus productos para venderlos esperan que quien los mira —sea o no un comprador— admire la belleza de su trabajo, pues no hacerlo podría considerarse una descortesía. *iTaziim ih!* (¡qué bonito!) es una de las expresiones más comunes entre las mujeres seris, ya que quizá lo que se aprecia es la capacidad, creatividad, iniciativa e innovación individual plasmada en cada creación. En otro lugar he mostrado (Martínez, 2016) que estos canastos no son objetos anteriores a su decoración, sino una totalidad que conjuga la plástica y la gráfica para crear un objeto nuevo. Durante su manufactura, la variación de los diseños —así como el procesamiento de fibras, tinturas y formas de la cestería (Martínez, 2016)— se articula con la distinción individual entre las tejedoras, evaluada a partir del campo de la belleza. Al ingresar en el circuito de venta, las seris han potenciado este sistema de producción de belleza, elaborando canastas tejidas con diseños. Es decir, han ampliado las relaciones con los no seris a través del intercambio y la compra-venta, generando así nuevas maneras de “alcanzar y crear lo real” que no eran perceptibles en el contexto inicial de la cestería, pero que potencialmente estaban latentes en ella (Lévi-Strauss, 2006 [1962]: 105). Al igual que en los procesos de “intensificación cultural” (*cultural enhancement*) documentados en Nueva Guinea (Salisbury, 1984; en Sahlins, 1997: 53), al innovar e inventar diseños, las mujeres han vigorizado sus mecanismos de distinción y variación internos —sean individuales o familiares— al mismo tiempo que han expandido sus lazos con los no seris. En consecuencia, la variación de los diseños no indicaría pérdida cultural o carencia de significado, ni expresaría únicamente el estatus utilitario de las canastas. Por el contrario, dicha variación



ha fortalecido la producción y reproducción de su sociedad, intensificando la distinción individual y la variabilidad familiar.

Por ejemplo, la innovación, entendida como la apropiación de diseños mediante la adaptación a una creatividad personal o familiar, y producto de la variación generada durante la manufactura, permite replicar motivos antiguos, “tradicionales” y de otras tradiciones gráficas. Una mujer tejió una canasta con el diseño *cócono* (ondulado) que retomó de una fotografía que Smith tomó en 1951 en la Isla Tiburón —publicada por Burckhalter (2013: 76)—, indicando que su costo monetario sería más alto por su antigüedad. También fue el caso de otra tejedora que, luego de apreciar la belleza de una foto de la colección etnográfica del Museo Nacional de Antropología e Historia, decidió tejer una canasta con un diseño análogo. Con la finalidad de vender su canasta, la mujer articuló lazos entre la “tradición” y nosotras, sus potenciales compradoras (forasteras, antropólogas, turistas, etcétera). Estos ejemplos manifiestan que los diseños articulan simultáneamente lo antiguo o la “tradición” con su valor en el mercado, expresando así que la relación con una mujer antigua y con un comprador es mutua e indispensable para su co-existencia. En las canastas tejidas con diseños se tejen literalmente relaciones de alteridad internas y externas: una canasta no podría ser “tradicional” sin la que se ha tejido en el presente y sin el lazo que se crea hacia el pasado.

Desde la perspectiva de las tejedoras de El Desemboque, los motivos de otras tradiciones gráficas se incorporaban en su creatividad a través de la variación individual durante la manufactura de los diseños, y a una creatividad familiar mediante la transmisión del conocimiento, la construcción del consenso parental y la “tradición”. Por ello, la innovación no expresaría degradación o ruptura, sino que sería una de las cualidades intrínsecas de este sistema de conocimiento y práctica (véase Lederman, 1986:14, en Sahlins, 1997: 63). Esto cuestionaría las presuposiciones y definiciones de tradición y tradicional que han articulado diversas nociones de artesanía y, consecuentemente, sus políticas de rescate, abriendo paso a definiciones nativas y reapropiaciones de este y otros conceptos, así como a la articulación entre el mercado y los sistemas de transmisión de conocimiento de este y otros pueblos.



En resumen, el concepto de diferencia patente en la transmisión de conocimiento implicada en la producción de la cestería de rollo seri se fundamenta en la variación y conlleva a la conformación constante de consensos. El proceso es la clave en la constitución simultánea de esta sociedad y de los vínculos de alteridad que se establecen con los no seris. La manufactura de esa cestería y de los diseños ha abierto un espacio de reflexión reversible (Latour, 2001) hacia nuestras nociones de tradición. Así, es preciso repensar qué es lo tradicional, la tradición y la artesanía desde los equívocos que planteé al inicio de este texto, así como desde un campo relacional. En otras palabras, es relevante considerar la re-apropiación y re-invencción que otros pueblos han hecho de tales conceptos al articular su propio régimen de alteridad con aquel que propone el mercado y que propuso el nacionalismo del siglo XX. Por último, la descripción de la cestería de rollo seri cuestiona modelos de comprensión y acción donde el mercado y la producción de conocimiento tradicional conformarían esferas aisladas y mantendrían una relación de oposición y disputa, donde el primero tendería a eliminar al segundo. El sistema de producción seri del conocimiento, de la sociedad y de la “tradición” articula estos elementos y los plantea como constitutivos. Una lección desde la cual podríamos reflexionar.

Efectos de la comparación que toma como principio las relaciones

Si partimos de la premisa según la cual la comparación es una técnica de construcción de vínculos, entonces el efecto inmediato de mis ejercicios ha sido demostrar que aquello que entendemos como método comparativo puede multiplicarse o tender a la divergencia, como propuso Stengers (2011). Entonces, será posible observar: a) una comparación por similitud, cuyo objetivo parece ser “el deber de hacerla posible” (Stengers, 2011: 58), y b) una comparación que toma por principio las relaciones, cuya consecuencia no radica en la comparación *per se*, sino en aquello que nos enlaza con los Otros, esto es, los vínculos de alteridad. Así, no pretendo



afirmar que rarámuri y seris conceptualicen sus vínculos de alteridad a partir de ciertos métodos de equivocación (comparación), sino resaltar que un punto de convergencia común para ambos son las relaciones de alteridad condensadas en los canastos que manufacturan para la venta.

En este sentido, entender los *ware* rarámuri y la cestería de rollo seri como “naturalmente” comparables desde categorías como la cestería o la artesanía revela la construcción prescriptiva (Navarrete, 2015) que, desde una perspectiva parcial y equívoca, se ha hecho de sus productores y de sus regímenes de conocimiento. Observar cómo rarámuri y seris condensan sus vínculos de alteridad en la plástica, la conceptualización, las técnicas de producción y transmisión del conocimiento, así como en la venta de tales objetos, ha permitido advertir que estos vínculos, así como sus propios Otros, son diferentes en cada caso. En general, para los rarámuri, dichos vínculos implican evitar un peligro latente pero inevitable por el deseo de experimentar una posición de alteridad, mientras que, para los seris, los Otros constituyen su tradición y colaboran en la producción de su sociedad. Al final, para las tejedoras de ambas sociedades, la comercialización es un punto de encuentro y ha sido una elección común para producir, no sólo sus canastos, sino también aquello que condensan: ciertos vínculos de alteridad que, tal como exponen en este mismo volumen Fujigaki Lares y Kolb Cadwell, son múltiples y variables sincrónicamente.

Por ello, considero que uno de los efectos de la comparación que tiene por fundamento las relaciones de producción y co-producción del conocimiento que llamamos etnográfico es advertir la singularidad de cada caso antes que promover un modelo general que los unifique. También, como ya habrán advertido la lectora y el lector, reconoce puntos de convergencia. Sin embargo, estos lugares de encuentro son distintos —puesto que no buscan englobar, sino multiplicar—. Así, parte de mis conclusiones consistirán en una serie de preguntas que, si bien remiten a mi cuestionamiento inicial, se ubican en una posición diferente: ¿por qué, desde su propio proceso histórico y de vinculación con las políticas del Estado mexicano, rarámuri y seris eligieron la cestería, entre otros objetos, para condensar algunos vínculos de alteridad?, ¿por qué eligieron, en el caso



rarámuri, la plástica y la técnica?, ¿por qué los seris eligieron los procesos de transmisión del conocimiento y la reapropiación del término “tradición”?, ¿por qué en ambos casos la comercialización es un campo de relaciones donde se expresan sus propios vínculos de alteridad? Por tanto, uno de los efectos metodológicos de la comparación que tiene como principio las relaciones es el desplazamiento de perspectiva que, sin perder de vista la particularidad de cada caso, produce un análisis que reflexiona sobre puntos de convergencia donde se reconoce simultáneamente: a) la agencia, la creatividad y la imaginación de los Otros; b) nuestro propio lugar como Otros; c) la construcción política de Otriedades que la comparación por similitudes ha generado. Más aun, y siguiendo el espíritu de la colección de artículos reunidos en este volumen, la comparación que tiene como principio las relaciones (o, valdría decir, la comparación relacional) produce cuestionamientos que presento como mi aportación antes que como respuestas acabadas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILAR, Y.

2016 “¿Qué es una lengua indígena?”, *Este País*, disponible en <http://archivo.estepais.com/site/2011/¿que-es-una-lengua-indigena/> [consulta: 15 de mayo de 2016].

AGUILERA, S.

2012 *La faja ralámuli, un entramado cosmológico*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas/Instituto de Investigaciones Antropológicas.

ALMANZA ALCALDE, H. y R. Guerrero Rodríguez

2014 “Paradojas del turismo: entre la transformación y el despojo. Los casos de Mogotavo y Wetosachi”, *Revista de Análisis Turístico*, 18 (2), p. 45-56.

ANGÉ, O. y P. Pitrou

2016 “Miniatures in Mesoamerica and the Andes: Theories of Life, Values and Relatedness”, *Journal of Anthropological Research*, 72 (4), p. 408-415.



BERLO, J. C. y R. B. Phillips

1998 *Native North American Art*, Nueva York, Oxford University Press.

BONFIGLIOLI, C.

2005 *Fariseos y matachines en la Sierra Tarahumara: entre la pasión de Cristo, la transgresión cómico-sexual y las danzas de conquista*, México, Instituto Nacional Indigenista.

2010 “Andanzas y andanzas a la luz del estructuralismo”, en M. E. Olavarría, S. Millán y C. Bonfiglioli (coords.), *Lévi-Strauss: un siglo de reflexión*, México, Universidad Autónoma Metropolitana/Juan Pablos Editor, p. 463-492.

BOWEN, T.

1983 “Seri”, en A. Ortiz (ed.), *Handbook of North American Indians*, Washington, Smithsonian Institution, p. 230-249.

BOWEN, T. y E. Moser

1968 “Seri Pottery”, *The Kiva*, 33 (3), p. 89-132.

BURCKHALTER, D.

2013 “William Neil Smith and the Seri Indians”, *Journal of the Southwest*, 55 (1), p. 1-118.

CARNEIRO DA CUNHA, M.

2014 [2009] “‘Cultura’ e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais”, en M. Carneiro da Cunha (coord.), *Cultura com aspás e outros ensaios*, São Paulo, Cosac Naify, p. 311-373.

CEDAIN (Centro de Desarrollo Alternativo Indígena), *Tejiendo la cultura*, Chihuahua, Chihuahua, México, disponible en <http://www.cedain.com.mx> [consulta: 14 de octubre de 2015].

CESARINO, P.

2012 “A escrita e os corpos desenhados: transformações do conhecimento xamanístico entre os Marubo”, *Revista de Antropologia*, 55 (1), p. 75-139.

CRAMAUSSEL, C.

2000 “De cómo los españoles clasificaban a los indios. Naciones y encomiendas en la Nueva Vizcaya central”, en M. A. Hers, J. L. Mirafuentes, M. D. Soto y M. Vallebuena (eds.), *Nómadas y sedentarios en el norte de México. Homenaje a Beatriz Braniff*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Inves-



tigaciones Antropológicas/Instituto de Investigaciones Estéticas, Instituto de Investigaciones Históricas, p. 275-304.

DEEDS, S. M.

2000 “Cómo historiar con poca historia y menos arqueología: clasificación de los acaxeos, xiximes, tepehuanes, tarahumaras y conchos”, en M. A. Hers, J. L. Mirafuentes, M. D. Soto y M. Vallebuena (eds.), *Nómadas y sedentarios en el norte de México. Homenaje a Beatriz Braniff*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas/Instituto de Investigaciones Estéticas, Instituto de Investigaciones Históricas, p. 381-391.

2001 “Resistencia indígena y vida cotidiana en la Nueva Vizcaya. Trastornos y cambios étnico-culturales en la época colonial”, en C. Molinari y E. Porras (coords.), *Identidad y cultura en la Sierra Tarahumara*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Congreso del Estado de Chihuahua, p. 55-69.

FELGER, R. S. y M. B. Moser

1985 *People of the Desert and Sea: Ethnobotany of the Seri Indians*, Tucson, University of Arizona Press.

1997 “El espíritu de los coritas seris”, *Artes de México*, 38, p. 44-49.

FUJIGAKI, A.

2005 “Muerte y persona. Ensayo sobre rituales mortuorios en una comunidad de la Sierra Tarahumara”, tesis de licenciatura en antropología social, Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

2015 “La disolución de la muerte y el sacrificio. Contrastes de las máquinas de transformaciones y mediaciones de los rarámuri y los mexicas”, tesis de doctorado en antropología, Universidad Nacional Autónoma de México.

GELL, A.

1998 *Art and Agency: An anthropological Theory*, Oxford, Oxford University Press.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, L.

1993 *El noroeste novohispano en la época colonial*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Porrúa.

GRIFFEN, W. B.

1955 “A Survey of Present Day Seri Culture”, master dissertation, Mexico City College.



70 MARÍA ISABEL MARTÍNEZ RAMÍREZ

1959 *Notes of Seri Indian Culture Sonora, Mexico*, Gainesville, University of Florida Press.

HENARE, A., M. Holbraad y S. Wastell (eds.)

2007 *Thinking Through Things: Theorising Artefacts Ethnographically*, Londres, Routledge.

HOLBRAAD, M.

2012 *Truth in motion: the recursive anthropology of cuban divination*, Chicago, The University of Chicago Press.

Instituto Nacional de Lenguas Indígenas, disponible en www.inali.gob.mx [consulta: junio 2014].

JENSEN Casper, B.

2011 “Introduction: Contexts for a Comparative Relativism”, *Common Knowledge*, 7 (1), p. 1-12.

JOHNSTON, B.

1968 “Seri ironwood carving”, *The Kiva*, 33 (3), p. 156-166.

1980 [1970] *The Seri Indians of Sonora Mexico*, Tucson, University of Arizona Press.

KENNEDY, J. G.

1970 *Inápuchi. Una comunidad tarahumara gentil*, México, Instituto Indigenista Interamericano.

LARTIGUE, F.

1983 *Indios y bosques. Políticas forestales y comunales en la Sierra Tarahumara*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.

LATOUR, B.

2001 *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*, Buenos Aires, Siglo XXI.

LÉVI, J. M.

2001 “La flecha y la cobija. Codificación de la identidad y resistencia en la cultura material rarámuri”, en C. Molinari y E. Porras (coords.), *Identidad y cultura en la Sierra Tarahumara*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Congreso del Estado de Chihuahua, p. 127-153.

LÉVI-STRAUSS, C.

1982 [1964] *Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido*, México, Fondo de Cultura Económica.



- 1997 [1968] *Mitológicas III. El origen de las maneras de mesa*, México, Siglo XXI.
- 2006 [1962] *El pensamiento salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica.

MANRIQUE, J. A.

- 1979 *La dicotomía entre arte culto y arte popular (Coloquio Internacional de Zacatecas)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

MARLETT, S. A.

- 2010 "Introduction", en *A Grammar of Seri*, disponible en http://www.und.nodak.edu/instruct/smarlett/Stephen_Marlett/Grammar-Draft.html.

MARTÍNEZ, I.

- 2010a "De *owirúame* y sueños: el conflicto como elemento constitutivo de la sociabilidad rarámuri", en L. Romero (coord.), *Chamanismo y curanderismo: nuevas perspectivas*, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, p. 97-108.
- 2010b "Sueños y chamanismo rarámuri: la generación y el control del conflicto social", en A. Fagetti (coord.), *Iniciaciones, trances, sueños...*, México, Plaza y Valdés/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, p. 251-270.
- 2012a "Alteridad, multiplicidad y reversibilidad en clave rarámuri. Crónica de un viaje por la antropología del Otro", tesis de doctorado en antropología, Universidad Nacional Autónoma de México.
- 2012b "Tejiendo como caminos la vida social: teoría rarámuri de la socialidad y la persona", en A. Gutiérrez (ed.), *Hilando al norte: nudos, redes, vestidos, textiles*, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, p. 555-602.
- 2014 "Crear un mundo caminando", *Artes de México. Tarahumaras. El camino, el hilo y la palabra*, 122, p. 38-49.
- 2016 "Pensando a través de la cestería seri: permanencia, innovación y memoria", *Itinerarios*, 24, p. 215-240.

MARTÍNEZ, I. y A. Fujigaki

- 2014 "Un niño rarámuri y su camión", *Artes de México. Juguete Tradicional*, 113, p. 44-51.

MCGEE, W.

- 1980 [1898] *Los seris*, México, Instituto Nacional Indigenista.



MEJÍA LOZADA, D. I.

2004 *La artesanía en México. Historia, mutación y adaptación de un concepto*, Zamora, El Colegio de Michoacán.

MERRILL, W. L.

1988 *Rarámuri Souls. Knowledge and Social Process in Northern Mexico*, Washington, Smithsonian Institution Press.

MILLER, D.

2005 “Materiality. An Introduction”, en D. Miller (ed.), *Materiality*, Londres/Durham, Duke Press University, p. 1-50.

MOL, A.

2011 “One, two, three. Cutting, Counting, and Eating”, *Common Knowledge*, 17 (1), p. 111-116.

MORALES MUÑOZ, M. V.

2013 “Las prácticas de intervención en la creación y organización sociopolítica de los asentamientos rarámuris en la ciudad de Chihuahua. El caso de El Oasis”, *Relaciones. Estudios y sociedad*, XXXIV (134), p. 19-55.

MOSER, E.

1973 “Seri Basketry”, *The Kiva*, 38 (3-4), p. 105-140.

1976 “Bandas seris”, *Calafia*, 3, p. 40-51.

MOSER, E. y R. S. White Jr.

1968 “Seri Clay Figurines”, *The Kiva*, 33 (3), p. 133-154.

MOSER, M. B. y S. A. Marlett (comps.)

2005 *Comcaac quih yaza quih hant ihiip hac. Diccionario seri-español-inglés*, México, Plaza y Valdés/Universidad de Sonora.

NARANJO MIJANGOS, N. L.

2014 “Etnicidad y parentesco en grupos residenciales de mujeres rarámuri que radican dispersas en la ciudad de Chihuahua”, tesis de maestría en antropología social, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.

NAVARRETE, F.

2015 *Hacia otra historia de América*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas.

NEURATH, J.

2014 *La vida de las imágenes*, México, Artes de México.



NOLASCO, M.

1967 *Los seris, desierto y mar*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

NOVELO, V. (comp.)

2007 [1996] *Artisanos, artesanías y arte popular de México. Una historia ilustrada*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

OLIVOS SANTOYO, N.

2012 “Minas, suelos y bosques”, en L. E. Gotés Martínez *et al.*, (coords.), *Los pueblos indígenas de Chihuahua. Atlas etnográfico*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, p. 214-218.

O’MEARA, C.

2010 “Seri Landscape Classification and Spatial Reference”, PhD Dissertation, University at Buffalo.

PENNINGTON, C. W.

1996 [1963] *The Tarahumara of Mexico. Their environment and material culture*, México, Agata.

PÉREZ RUÍZ, M. L.

1993 *Seris*, México, Instituto Nacional Indigenista.

1995 *Seris. Etnografía contemporánea de los pueblos indígenas de México*, México, Instituto Nacional Indigenista/Secretaría de Desarrollo, p. 365-402.

PINTADO, A. P.

2012 *Los hijos de Riosi y Riablo. Fiestas grandes y resistencia cultural en una comunidad tarahumara de la barranca*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

RENTERÍA, R.

2007 *Seris. Pueblos indígenas del México contemporáneo*, México, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.

REYNA ESCANAME, J. C., M. A. Herrera Ortiz y M. Chávez Ramírez

2010 “Integración del turismo en las barrancas de Urique y Batopilas, Consejo Ecorregional Sierra Tarahumara, A. C.”, en R. M. Chávez Dagostino *et al.* (coords.), *Turismo comunitario en México. Distintas visiones ante problemas comunes*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, p. 67-84.



74 MARÍA ISABEL MARTÍNEZ RAMÍREZ

RODRÍGUEZ, A.

2014 “Los rimuká, hilos de vida y muerte”, *Artes de México, Tarahumaras. El camino, el hilo y la palabra*, 112, p. 14-21.

ROBLEDO HERNÁNDEZ, G.

1981 *Los seris*, México, Instituto Nacional Indigenista.

SAHLINS, M.

1997 “O ‘pessimismo sentimental’ e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um ‘objeto’ em via de extinção (parte I), *Mana*, 3 (1), p. 41-73.

SARIEGO RODRÍGUEZ, J. L.

1998 “Introducción. Trabajo, territorio y sociedades en Chihuahua durante el siglo XX”, en J. L. Sariego Rodríguez (coord.), *Historia general de Chihuahua, V. Período contemporáneo. Primera Parte. Trabajo, territorio y sociedad en Chihuahua durante el siglo XX*, Chihuahua, Gobierno del Estado de Chihuahua, Centro de Información del Estado de Chihuahua/Universidad Autónoma de Ciudad Juárez/Escuela Nacional de Antropología e Historia, p. 13-26.

2002 *El indigenismo en la Tarahumara. Identidad, comunidad, relaciones interétnicas y desarrollo en la Sierra de Chihuahua*, México, Instituto Nacional Indigenista/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Antropología e Historia.

SCHINDLER, S. M.

1981 “The material culture and technoeconomic view system of the Seri Indians: an experimental reconstruction”, Ph.D. dissertation, Southern Illinois University.

SHERIDAN, T. E.

1996 “The railroad and the Tourists”, en T. E. Sheridan y N. J. Parezi (eds.), *Paths of Life. American Indians of the Southwest and Northern Mexico*, Tucson, The University of Arizona Press, p. 159-161.

SLANEY, F. M.

2012 “Cosiendo ropa en Panalachi: el mundo florido de las mujeres rarámuri”, A. Gutiérrez (ed.), *Hilando al norte: nudos, redes, vestidos, textiles*, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, p. 439-465.

STENGERS, I.

2011 “Comparison as a matter of concern”, *Common Knowledge*, 17 (1), p. 48-63.



STRATHERN, M.

2014 *O efeito etnográfico*, São Paulo, Cosac Naify.

SPICER, E. H.

1997 [1962] *Cycles of Conquest. The Impact of Spain, Mexico, and the United States of the Indians of the Southwest, 1533-1960*, Tucson, The University of Arizona Press.

TUROK, M.

1996 [1982] *Cómo acercarse a la artesanía*, México, Plaza y Valdés Editores/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

VALIÑAS, L.

2001 “Lengua, dialectos e identidad étnica en la Sierra Tarahumara”, en C. Molinari y E. Porras (coords.), *Identidad y cultura en la Sierra Tarahumara*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, p. 105-125.

VIVEIROS DE CASTRO, E.

2004 “Perspectival anthropology and the method of controlled equivocation”, *TIPITI*, 2 (1), p. 3-22.

2010 *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*, Buenos Aires, Katz.

WAGNER, R.

1975 *The Invention of Culture*, Virginia, The University of Virginia Press.

XAVIER, G. H.

1964 “Seri Face Painting”, *The Kiva*, 11 (2), p. 15-20.



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS