



**ESCUELA DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA
DEL NORTE DE MÉXICO**

**PRODUCCIÓN ARTESANAL ENTRE MUJERES PIMAS A
PARTIR DE LA INTERVENCIÓN DE LUTISUC ASOCIACIÓN
CULTURAL EN EL KÍPOR, SONORA**

TESIS

**QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE
LICENCIADO(A) EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL**

PRESENTA

PAOLA JIMENA RASCÓN MEZA

**DIRECTORA DE TESIS: MTRA. IRMA GABRIELA
FIERRO REYES**

*A mis padres Carmen Meza (†) y Sergio Rascón,
por impulsarme a estudiar Antropología, por creer en mí y ser mi ejemplo a seguir.*

*A mi hija Jimena,
por ser mi principal motor en la vida.
Gracias a ti tuve la iniciativa de ser una mejor persona.*

“Aquel que trabaja con sus manos es un labrador; aquel que trabaja con sus manos y su mente es un artesano; aquel que trabaja con sus manos, su mente y su corazón es un artista.”

San Francisco de Asís.

“¡Formemos pues un nuevo gremio de artesanos sin las pretensiones clasistas que quieran erigir una arrogante barrera entre artesanos y artistas! Deseemos, proyectemos, creemos todos juntos la nueva estructura del futuro.”

Walter Gropius, *Manifiesto Bauhaus*, abril de 1919.

Agradecimientos

Quiero agradecerle primeramente a Dios porque me dio la vida; por los grandiosos padres que me designó. Gracias Señor por darme el privilegio de ser madre de una hija que es todo para mí, por darme la oportunidad de estudiar, por convertirte en mi mayor consejero a lo largo de mi carrera. Le agradezco enormemente a Él que me haya puesto un sinnúmero de pruebas para poder darme cuenta que soy una mujer fuerte, que puede salir adelante a pesar de las adversidades; por abrirme los ojos y hacerme entender que nunca es tarde para elegir un mejor camino y por ser mi gran fortaleza en los momentos más difíciles de mi vida.

A mis padres Carmen Elena Meza (†) y Sergio Arnoldo Rascón por ser unos excelentes papás; por inculcarme valores, por darme una buena educación, por enseñarme a valorarme como persona, por hacer de mí una mujer de bien y por animarme a estudiar la carrera de antropología.

Quiero agradecerle principalmente a mi madre, porque siempre creyó en mí, por sus sabios consejos, por enseñarme a no renunciar cuando pretendía no terminar la carrera; “no te rindas pollita”, siempre me decía. Por cuidar en todo momento a mi hija, cuando pasaba largas horas escribiendo la tesis. Cuando ella falleció se convirtió en el mejor ángel que Dios me pudo dar; a pesar de ya no estar físicamente conmigo, desde el cielo seguía cuidándome y guiándome; siempre la llevaré en mi corazón por ser una gran abuela para mi hija y una excelente madre. Esta tesis te la dedico con todo mi amor, porque tú eres mi ejemplo a seguir.

A la maestra Gabriela Fierro, mi directora de tesis, por aceptar acompañarme en este caminar, por su compromiso incondicional a la hora de realizar este proyecto de investigación; por estar realmente implicada en las responsabilidades de una directora de tesis. Del mismo modo quiero agradecerle por su experiencia, por su conocimiento, por sus aportes y observaciones hacia mi trabajo, siempre le voy agradecer por estar al pendiente de mi progreso formativo, por su paciencia a la hora de trabajar, por ser una excelente persona en la que puedes confiar plenamente, por el apoyo que me brindó cuando falleció mi madre, por no dejarme caer y lograr terminar mis estudios, lograr ser un orgullo para mi mamá. Gracias Gaby por creer en mí, por darme la oportunidad de convertirme en tu discípula, tus enseñanzas se quedaron grabadas en mí y me siento orgullosa de ser tu tesista.

A mis maestros de la EAHNM Extensión Creel por ser grandes orientadores; por compartirme en esos cuatro años de formación antropológica sus métodos de enseñanza; por ilustrarme que la ética y el respeto son dos requisitos fundamentales para convertirme en una buena antropóloga. Quiero agradecerle en especial al maestro Ricardo Rodríguez por sus consejos, por considerarme su colega desde siempre; por creer que soy una mujer que vale mucho y que soy un ejemplo a seguir para mi hija; por brindarme su apoyo cuando lo necesité. Gracias por sus recomendaciones, eso me fortaleció para luchar por mis sueños.

También quiero agradecerle al Programa de Becas BEINFO de Apoyo a la Titulación de la EAHNM, así como a quienes conforman su comité técnico, por concederme un estímulo económico durante dos años para desarrollar la presente investigación. Asimismo, quiero agradecer a los profesores que durante ese

tiempo fungieron como mis comentaristas, quienes con sus ideas y observaciones enriquecieron mi trabajo y permitieron que mejorara mi tesis. Muchas gracias a la siempre comprometida Arq'lga. América Martínez Santillán; al Mtro. José Luis Flores Quiñónez y al Dr. Andrés Oseguera Montiel.

De igual modo, quiero agradecerles a tres personitas que me acompañaron a lo largo de este proceso de titulación; a mi hija Aylín Jimena, porque con ella conocí lo que es el amor verdadero, así como a los hijos de mi directora de tesis: Matías y Elías. Ellos formaron parte de este trabajo tan especial para mí; a pesar de su corta edad supieron sobrellevar pacientemente este procedimiento, toleraron largas horas de trabajo, pero sus rostros siempre reflejaban una linda sonrisa. Gracias por su comprensión, sólo me queda decirles que nuestras vidas no serían ni la mitad de dichosas sin ustedes, Dios los bendiga siempre.

Finalmente, y no menos importante, quiero agradecerle a todos mis interlocutores. En primer lugar, al grupo de mujeres que conforman el equipo de Lutisuc, quienes me abrieron las puertas de su organización y compartieron conmigo sus experiencias de trabajo. En segundo lugar, quiero darles las gracias a las dos familias que me abrieron las puertas de su casa cuando realicé mi trabajo de campo. A doña María en Hermosillo y a la familia pima de Isidra en El Kípor Sonora. Gracias por su hospitalidad, por su amabilidad y por brindarme su apoyo cuando las necesité; tuve la suerte de que Dios las pusiera en mi camino. De igual manera, quiero agradecer a las artesanas y a las ex artesanas pimas de esta comunidad, que contribuyeron con sus testimonios; sin sus aportaciones la realización de este trabajo no hubiese sido posible.

Índice

Agradecimientos	iii
Índice de figuras, imágenes, mapas y tablas	ix
Introducción	1
a) Antecedentes	9
b) Pregunta de investigación	15
c) Hipótesis	15
d) Objetivo general	16
e) Objetivos específicos	16
f) Metodología y técnicas de recopilación de datos	17
g) Sitio de estudio	25
h) Estructura del trabajo	28
i) Breve estado de la cuestión sobre los pimas	31
Capítulo 1. Propuestas teóricas para el estudio de las estrategias de responsabilidad social, en relación con la producción artesanal en contextos indígenas	37
1.1. La artesanía: un problema de estudio antropológico	38
1.2. Producción artesanal en contextos indígenas	46
1.3. Fundaciones comunitarias y su papel en la producción artesanal	52
1.4. Hacia una definición de las estrategias de responsabilidad social	58

Capítulo 2. Una visión histórica en torno al surgimiento de fundaciones comunitarias y estrategias de responsabilidad social en México y Latinoamérica	65
2.1. Historia y auge de las fundaciones comunitarias en Latinoamérica	66
2.2. El surgimiento de las fundaciones comunitarias en México	72
2.3. El norte de México y el despunte de las fundaciones comunitarias	77
2.4. Los orígenes de Lutisuc en el estado de Sonora	88
 Capítulo 3. ¿Rescate y revitalización cultural? El surgimiento de la producción artesanal en el contexto social de la pimería baja contemporánea	94
3.1. Las primeras acciones de Lutisuc entre los grupos indígenas de Sonora	94
3.2. La entrada de Lutisuc al contexto social de las comunidades pimas	97
3.3. El “descubrimiento” de las pinturas rupestres en territorios pimas	103
3.4. El proyecto artesanal impulsado por el padre David Beaumont	109
3.5. El programa “Bordando una identidad” formulado por Lutisuc	113
 Capítulo 4. La producción de artesanías en la localidad de El Kípor a partir de la presencia de Lutisuc en el contexto local	124
4.1. Características generales de la localidad de El Kípor	125
4.2. El Kípor y su reconversión en un centro de producción artesanal	135
4.3. Trayectoria histórica de la reciente producción artesanal en El Kípor	144

4.4. La diversificación en la producción. El origen de “Artesanías pimitas”	152
Capítulo 5. Balance crítico en torno al trabajo de Lutisuc en la localidad de El Kípor. Límites y alcances de una estrategia de intervención social	163
5.1. Logros de la estrategia de intervención comunitaria de Lutisuc	164
5.2. Límites y contradicciones del esquema productivo planteado por Lutisuc	169
Conclusiones	185
Bibliografía	197

Índice de figuras, imágenes, mapas y tablas

Figuras

Figura 1.	Esquema de trabajo implementado por Lutisuc en el Centro Artesanal de El Kípor.	163
-----------	---	-----

Imágenes

Imagen 1.	Plaza Bicentenario, lugar que alberga las instalaciones centrales de Lutisuc.	22
Imagen 2.	Algunas de las pinturas rupestres halladas en la pimería baja.	104
Imagen 3.	A la izquierda, fotografía de figura en forma de laberinto, ubicada en la Cueva “Las Gallinas”; a la derecha, detalle de pieza artesanal elaborada por artesanas pimas, la cual contiene un bordado inspirado en dicha figura.	111
Imagen 4.	A la izquierda, fotografía de figura antropomorfa de cabeza cuadrada ubicada en la Cueva “Las Gallinas”; al centro y a la derecha blusas producidas por artesanas pimas, con bordados inspirados en dicha figura.	111
Imagen 5.	El padre David Beaumont Pfeifer con algunos de sus colaboradores.	113
Imagen 6.	Bolsa elaborada por artesanas pimas y comercializada por Lutisuc. En ella se observa la figura de los danzantes con la cabeza en común, acompañados de coyotes, la cual fue ideada por la artista Marisela Moreno, quien se inspiró en las pinturas rupestres.	116
Imagen 7.	Muñecas elaboradas por artesanas pimas, exhibidas en las instalaciones centrales de Lutisuc, en la ciudad de Hermosillo, Sonora.	120
Imagen 8.	Artesanías pimas, exhibidas en las instalaciones centrales de Lutisuc.	122
Imagen 9.	Letrero que anuncia la llegada a la localidad de El Kípor por la carretera interestatal Sonora-Chihuahua.	125
Imagen 10.	El arroyo que atraviesa la localidad de El Kípor.	126

Imagen 11.	Vista panorámica de El Kípor.	127
Imagen 12.	Vivienda de la localidad de El Kípor. En ella se puede apreciar el tipo de construcción típico de la región serrana.	128
Imagen 13.	Escuela primaria de El Kípor.	130
Imagen 14.	Escuela secundaria de El Kípor.	130
Imagen 15.	Casa particular en la que se ubica el telebachillerato de El Kípor.	131
Imagen 16.	Módulo de salud en la localidad de El Kípor.	132
Imagen 17.	Mujeres pimas desempeñándose en las labores del hogar.	134
Imagen 18.	Arteras y estudiantes pidiendo cooperación económica en la carretera interestatal Sonora-Chihuahua para construir el telebachillerato en la localidad.	134
Imagen 19.	Detalle de la fachada del Centro Artesanal de El Kípor.	136
Imagen 20.	Cuadro conmemorativo de la inauguración del Centro Artesanal en El Kípor.	138
Imagen 21.	Fachada del centro artesanal de El Kípor.	140
Imagen 22.	Costado del centro artesanal, en donde se observa el logotipo de Lutisuc.	140
Imagen 23.	Detalle del mural en el centro artesanal de El Kípor.	141
Imagen 24.	Interior del centro artesanal.	142
Imagen 25.	Máquinas de coser al interior del taller.	142
Imagen 26.	Celdas solares del centro artesanal de El Kípor.	143
Imagen 27.	Taller artesanal de la CDI en El Kípor.	152
Imagen 28.	Lona promocional del colectivo “Artesanías pimitas”.	154
Imagen 29.	Etiqueta de los productos elaborados por el colectivo de ex artesanas, que da cuenta de su afiliación a la marca “Manos indígenas, calidad mexicana” del PROIN.	154

Imagen 30.	Local utilizado anteriormente por el colectivo “Artesanías pimitas”.	155
Imagen 31.	Piezas artesanales ubicadas en la cocina de la coordinadora del colectivo “Artesanías pimitas”.	156
Imagen 32.	Arteras del colectivo “Artesanías pimitas” portando algunas de sus piezas.	158
Imagen 33.	Piezas artesanales del colectivo “Artesanías pimitas” exhibidas en un comercio de la localidad La Junta, Chihuahua.	158
Imagen 34.	Cruz, la actual coordinadora del centro artesanal de El Kípor.	160

Mapas

Mapa 1.	Ubicación de los territorios y litorales de las etnias de Sonora.	2
Mapa 2.	Localización geográfica de la ciudad de Hermosillo y los poblados de Maycoba y El Kípor, en el estado de Sonora.	24
Mapa 3.	Localización geográfica del poblado de El Kípor, en el municipio de Yécora, Sonora.	26

Tablas

Tabla 1.	Clasificación de los grupos indígenas de Sonora propuesta por Lutisuc.	3
Tabla 2.	Organizaciones no gubernamentales en México dedicadas al fomento de la producción artesanal en zonas rurales e indígenas.	11
Tabla 3.	Listado de las organizaciones no gubernamentales en Sonora afiliadas al CEMEFI.	83-84
Tabla 4.	Número de organizaciones no gubernamentales registradas en el norte de México por entidad, y el porcentaje que representan en la región.	85
Tabla 5.	Objetivos y métodos del Programa integral de rescate de la cultura pima y redignificación de su vida comunitaria, formulado por Lutisuc.	103

Tabla 6.	Registro de los sitios arqueológicos en donde se ubican las pinturas rupestres localizadas en los territorios pimas.	105
Tabla 7.	Etapas de trabajo emprendidas por Lutisuc a lo largo de su trayectoria histórica.	123
Tabla 8.	Lugares de origen y número de productoras que atiende el centro artesanal de El Kípor.	144

Introducción

El presente trabajo de investigación tiene como finalidad analizar el modelo de producción artesanal impulsado por una organización no gubernamental en uno de los contextos indígenas del norte de México, ubicado en la Sierra Madre Occidental; asimismo, pretende identificar cuáles han sido las principales repercusiones que en materia sociocultural, económica, técnica, de empoderamiento y de participación comunitaria el modelo en cuestión ha traído consigo para dicha realidad, en especial entre la población femenina implicada.

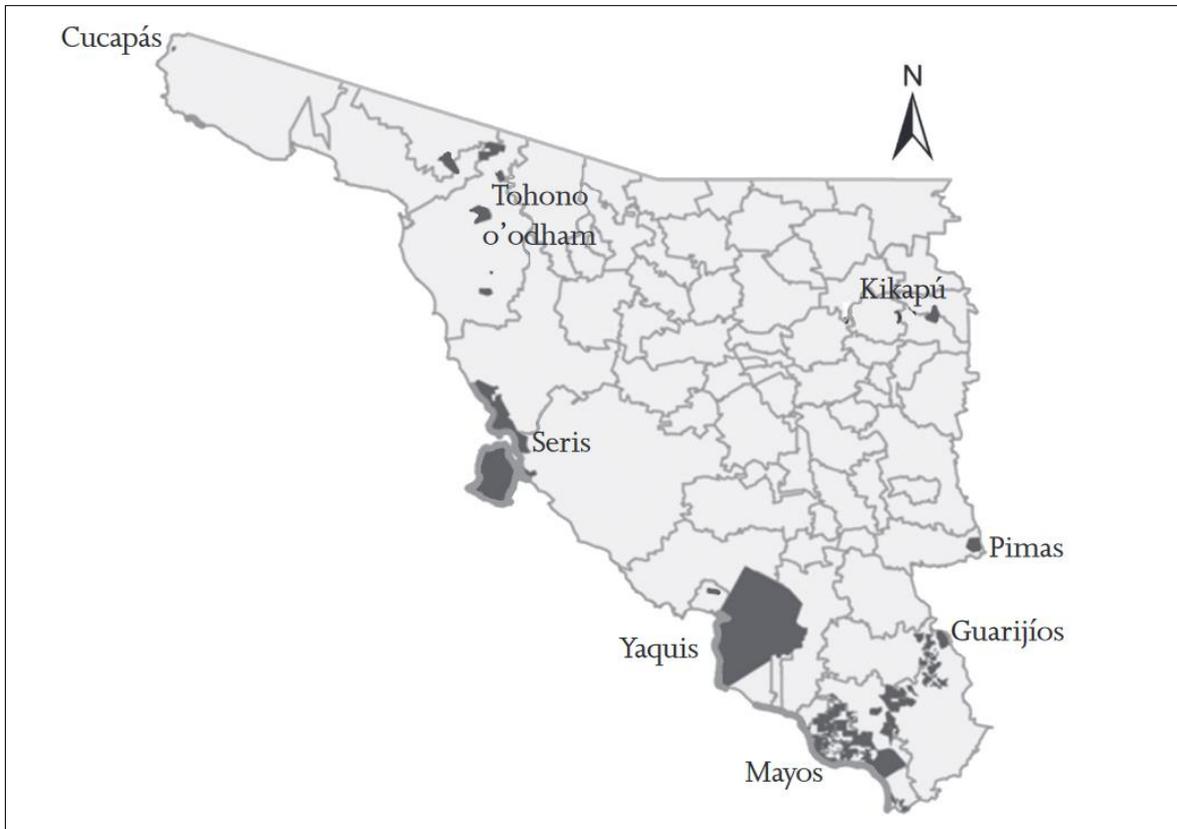
Hoy en día, una buena parte de los grupos étnicos que habitan en la república mexicana se encuentra inmersa en situaciones de producción artesanal como la ya referida. Aunque el tema ha sido trabajado desde la antropología social en numerosas investigaciones (Fierro, 2014; Fierro 2015; Loera, 2003; Moctezuma, 2002; Novelo, 1976; Novelo, 2002; Novelo, 2003), lo cierto es que hasta el momento es poco el tratamiento que ha recibido en la región del norte de México.

En el estado de Sonora, desde el año de 1997, existe una asociación llamada Lutisuc¹; ésta se encuentra conformada por un sector femenino de élite radicado en la ciudad de Hermosillo. Desde su creación, el objetivo de Lutisuc ha sido el de implementar proyectos productivos –dedicados a la fabricación de artesanías– que impulsen el rescate cultural de los grupos indígenas que habitan actualmente en el

¹ De acuerdo con la asociación, *Lutisuc* es un vocablo taracahíta que significa “luna en conjunción”; sus miembros optaron por emplear el término para representar una labor productiva desempeñada mayoritariamente por mujeres, quienes a su vez se relacionan con la luna como símbolo de feminidad. Por otra parte, de la rama lingüística cahíta deriva la lengua yaqui actual, en la cual la palabra *Lutisuc* significa “se acabó”. Para la organización, esto alude a poner un alto a la indiferencia hacia los pueblos indígenas de Sonora y unir esfuerzos para proteger un patrimonio cultural que pertenece a toda la población de la entidad, y que la enriquece.

territorio sonorense, los cuales son: los *o'oba* o pimas; los *kikaapoa* o kikapú; los *makurawe* o guarijío; los *comcáac* o seri; los *tohono o'odham* o pápago; los *es-peio* cucapá; los *yoreme* o mayo; y los *yoheme* o yaqui (ver Mapa 1).

Mapa 1. Ubicación de los territorios y litorales de las etnias de Sonora.



Fuente: Zárate, J. (2016). Grupos étnicos de Sonora: territorios y condiciones actuales de rezago. *Región y sociedad*, 65, 19.

Para fines prácticos, Lutisuc ha agrupado a los pueblos indígenas de Sonora a partir de tres categorías, las cuales fueron delineadas en base a las características físicas de las regiones geográficas en las que habita cada etnia (ver Tabla 1).

Tabla 1. Clasificación de los grupos indígenas de Sonora propuesta por Lutisuc.

Pueblos de la Sierra	Pimas (<i>O'oba</i>)
	Kikapú (<i>Kikaapoa</i>)
	Guarijío (<i>Makurawe</i>)
Pueblos del Desierto	Seri (<i>Comcáac</i>)
	Pápago (<i>Tohono o'otham</i>)
	Cucapá (<i>es-peí</i>)
Pueblos del Valle	Mayo (<i>Yoreme</i>)
	Yaqui (<i>Yoheme</i>)

Fuente: elaboración propia a partir de la información ofrecida por Lutisuc, la cual está contenida en su página electrónica <http://www.lutisuc.org/>

En el caso particular del pueblo pima, la asociación ha logrado insertarse –a lo largo de los últimos 20 años– en al menos diez poblados del estado de Sonora, lugares en los que actualmente habita éste grupo étnico; dichas poblaciones son: El Encinal, El Kípor, Juan Diego, La Cieneguita, La Dura, Los Alisos, Maycoba, Pilares, Tierra Panda y Yécora, todas pertenecientes al municipio de Yécora. Para los fines de esta investigación, se decidió elegir a El Kípor como sitio de estudio; las razones serán expuestas en el desarrollo del propio trabajo.

Es importante destacar que antes de la llegada de Lutisuc, la población de El Kípor no se dedicaba formalmente a la producción de artesanías; el lugar tampoco se distinguía por ser un “semillero” de artistas locales. En este sentido, todo indica que el interés por “preservar” la llamada “tradición” artesanal de los pimas (en especial entre las mujeres) es, en realidad, una visión construida desde el exterior.

Pero, ¿por qué es importante formular y desarrollar una investigación de carácter antropológico que dé cuenta de los límites y los alcances de un modelo productivo artesanal impulsado por una organización no gubernamental como lo es Lutisuc?

Para comenzar, es necesario resaltar que el florecimiento de fundaciones y asociaciones civiles tuvo lugar en el mundo entero a mediados de la década de los años ochenta del siglo XX. Dicho fenómeno correspondió –en gran medida– al surgimiento de una serie de acciones que buscaban impulsar el desarrollo local y la participación comunitaria en contextos rurales, campesinos e indígenas. Todo ello se convirtió en un nuevo camino para tratar de solventar las necesidades de carácter social y económico de ciertos sectores de la población catalogados como vulnerables (Charry, 2002; Charry y Jasso, 2004).

En México, una de las consecuencias más visibles del fenómeno ya referido ha sido el interés por crear e implementar proyectos productivos dedicados al fomento del trabajo artesanal, sobre todo entre mujeres indígenas. Las asociaciones civiles que han volcado su interés en esta área, parten del supuesto de que la puesta en marcha de tales proyectos abonará también a la lucha para alcanzar la equidad de género y la no discriminación en favor del sector femenino implicado en ellos (Charry, 2004; Fierro, 2014; Fierro, 2015).

En nuestro país el impulso a la actividad artesanal es uno de los ejes rectores de las estrategias de responsabilidad social emprendidas por numerosas asociaciones civiles. Su interés reside en generar alternativas para alcanzar el desarrollo regional en términos integrales, y así fortalecer ciertos aspectos

culturales. Este tipo de organizaciones ha visualizado que a partir de la creación de proyectos productivos, las mujeres podrán generar ingresos con los que antes no contaban, favoreciendo con ello sus economías domésticas. Al mismo tiempo, los organismos en cuestión se han visto beneficiados con la puesta en marcha de tales proyectos, obteniendo ingresos, donaciones, apoyos y estímulos económicos a partir del trabajo de las participantes (Charry, 2004; Fernández *et. al.*, 1996).

Sin embargo, sería ilusorio pensar que a lo largo de los últimos 30 años esta serie de acciones se han conducido únicamente en términos positivos. La labor de dichas asociaciones no está exenta de contrariedades y paradojas. Por ejemplo, la manera en que se estructuran sus proyectos productivos no siempre es del todo clara, y la población a veces no entiende sus objetivos; factores que generan contrapuntos entre enfoques distintos. En este sentido, se puede observar la puesta en marcha de ciertos mecanismos de control, a partir de los cuales las sociedades locales quedan insertas en lógicas organizativas ajenas a las propias.

Por el papel que han desempeñado como agentes de cambio y por su presencia cada vez más visible a lo largo de todo el territorio nacional, es innegable que la incursión de este tipo de organizaciones en los contextos locales ha traído consigo una serie de transformaciones políticas, económicas y culturales para las grupos sociales implicados en sus estrategias de trabajo. Por ello, resulta fundamental que la antropología dé cuenta de estos procesos, como parte de su quehacer.

Aunque como ya lo mencioné en las primeras líneas de este texto, existen algunos autores que se han dedicado a trabajar el tema en otras latitudes del país, lo cierto

es que aún falta mucho por hacer en materia de análisis antropológico. En este sentido, la presente investigación trata de abonar un nuevo aporte a la etnografía desarrollada entre las organizaciones no gubernamentales en el norte de México. En particular, tiene la finalidad de discutir en torno al papel que juegan estas asociaciones hoy en día; mi intención es poner en evidencia los múltiples factores que intervienen cuando un organismo como Lutisuc se da a la tarea de implementar proyectos productivos en contextos indígenas.

Al mismo tiempo, la investigación se inserta en la serie de trabajos de corte socioantropológico que versa en torno al grupo indígena pima, y que se ha venido realizando en las últimas tres décadas. Esta reciente producción encarna, por un lado, una preocupación por la “desintegración” de la identidad pima y por la pérdida de sus tradiciones, mientras que por el otro se ha dedicado a “rescatar” diversas manifestaciones de su cultura (Oseguera, 2014; Pacheco, 2012).

Sin embargo, es importante aclarar también que la tesis que aquí se presenta marca una cierta independencia con respecto a dichos estudios; en realidad, emplea un enfoque de análisis distinto, que incluso podría calificarse como opuesto. En este sentido, mi interés no es el hablar del pueblo pima y exponer sus expresiones artísticas para abonar a su “preservación”; lo que trato de hacer es cuestionar bajo qué parámetros se habla de la “pérdida” o el “rescate” de una cultura, partiendo de la premisa de que las identidades se transforman continuamente, y que el cambio social es inherente a cualquier grupo humano.

Para lograrlo, doy cuenta de los procesos de “rescate cultural” de los que ha sido testigo el pueblo pima en las últimas tres décadas, y que han sido encabezados por diversos actores sociales, así como por organismos tanto públicos, civiles como privados. Entre ellos, destacan la Iglesia católica; los distintos niveles de gobierno que tienen injerencia en las políticas públicas implementadas en el estado de Sonora; y las organizaciones no gubernamentales que, como Lutisuc, se han involucrado con las comunidades pimas asentadas en territorio sonorense.

En antropología, se dice que nuestros intereses de investigación expresan –en realidad– todo aquello que nos identifica como individuos (Geertz, 1989); los temas que trabajamos son entonces el reflejo de nuestros gustos personales, de nuestras preocupaciones o de aquello que nos permita conocer, en el fondo, quiénes somos y hacia dónde vamos. Se puede decir que la labor de análisis que emprendemos es, de alguna u otra manera, un viaje de introspección en dos sentidos; mientras que nos aproximamos a una realidad social y cultural distinta a la nuestra, vamos conociendo aquello que nos define y que conforma nuestra identidad, tanto en términos individuales como colectivos.

Mi caso no es la excepción. Creo que mi interés por desvelar los orígenes y el funcionamiento de unidades de producción artesanal en zonas rurales, evidencia, en cierta medida, mi gusto por lo estético y por las manifestaciones artísticas; por la naturaleza de aquellos objetos que a través de lo material expresan los aspectos de fondo de cualquier cultura o sociedad, tendencia o canon de belleza. Pero por otra parte, muestra esa intención que hay en mí por profundizar en los aspectos que se vinculan con los nuevos roles desempeñados por las mujeres

actualmente; los que han propiciado la participación y el empoderamiento de los sectores femeninos en las sociedades locales.

Otra de las razones que me motivó a abordar los tópicos que aquí desarrollo es precisamente lo que he podido observar en mi propio lugar de origen, Creel; no hay mejor forma de explicar mi interés por este tema que a través de mi propia experiencia, como oriunda de una localidad que se caracteriza por albergar a una importante pluralidad de organizaciones civiles, las cuales se han dado a la tarea de apoyar a los grupos indígenas asentados en la Sierra Tarahumara. Por ello, las relaciones gestadas entre diversas instancias no gubernamentales, los grupos indígenas y sus colectivos de artesanos no son algo ajeno para mí.

A lo largo de mi vida, he sido testigo de cómo la labor artesanal de los grupos étnicos ha sido poco apreciada por las actuales dinámicas de trabajo; la artesanía es una práctica cultural no valorada en su justa dimensión. Habitar en un pueblo turístico y convivir cotidianamente con mujeres indígenas y artesanas, me ha permitido observar que su trabajo es poco remunerado, y que el pago que reciben por el mismo (el cual es realizado –principalmente– por asociaciones civiles, instancias públicas y comerciantes intermediaristas) no contempla el tiempo y el esfuerzo que estas mujeres invierten en la elaboración de sus piezas artesanales. Este hecho ha orillado a ciertos colectivos de artesanas a alejarse de las organizaciones no gubernamentales y a producir de forma independiente.

a) Antecedentes

Como ya se dijo en líneas anteriores, los programas de apoyo al trabajo artesanal, instaurados por organizaciones públicas y civiles en Latinoamérica, han cobrado un vigor importante durante las últimas tres décadas. Los sectores femeninos que se afilian a estos proyectos reciben asesorías, talleres y capacitaciones para la elaboración de artesanías; piezas que por lo general son el resultado de la fusión entre las expresiones regionales de arte popular y las tendencias contemporáneas de moda y diseño. En México, estos grupos de mujeres son, en su mayoría, de origen indígena, y el objetivo de dichos programas es el de generar una producción artística que dé cuenta de sus contenidos culturales.

En nuestro país, quizá la institución pública más representativa en el ámbito de la promoción artesanal es el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (FONART). El FONART es un fideicomiso federal que pertenece a la Secretaría de Desarrollo Social; creado en el año de 1974, el FONART tiene el propósito de impulsar las actividades emprendidas por los artesanos mexicanos².

Asimismo, el Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC), fundado en el año de 1989 por la Dirección General de Culturas Populares, Indígenas y Urbanas (DGCPIU), tiene como propósito estimular la participación comunitaria y la promoción de la cultura popular. Para ello, cada año financia aquellos proyectos productivos y artísticos propuestos por colectivos

² Información consultada en el sitio oficial del FONART, disponible en: <https://www.fonart.gob.mx/web/index.php/conoce-fonart/que-es-fonart>

regionales y municipales, y que a su vez tienen el objetivo de promover aquellas actividades relacionadas con las expresiones culturales locales³.

En este rubro, destacan también los proyectos productivos y de difusión artística generados por la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI); organismo público descentralizado que surge en el año 2003, luego de la abrogación del Instituto Nacional Indigenista, su antecesor. En términos generales, la CDI se dedica a atender todo lo que atañe a la población indígena en México.

En lo que concierne al ámbito de las organizaciones no gubernamentales, en la actualidad existe un buen número de asociaciones civiles que tiene por objetivo fomentar la producción artesanal entre los sectores femeninos que habitan en contextos rurales e indígenas de todo el país. De acuerdo con los registros del Centro Mexicano para la Filantropía (CEMEFI) en México existen, al menos, 16 instancias no lucrativas que se inscriben dentro de este rubro (Centro Mexicano para la Filantropía, 2016) (Ver Tabla 2).

³ Información consultada en el sitio oficial del PACMYC, disponible en: <http://www.gob.mx/cultura/acciones-y-programas/programa-de-apoyo-a-las-culturas-municipales-y-comunitarias-pacmyc-27262>

Tabla 2. Organizaciones no gubernamentales en México dedicadas al fomento de la producción artesanal en zonas rurales e indígenas.

Nombre de la institución	Zonas de trabajo	Sitio electrónico
Asociación de Amigos del Museo de Arte Popular, A.C.	Ciudad de México	www.amigosmap.org.mx
Asociación Filantrópica Cummins, A.C.(AFIC)	San Luis Potosí	www.afic.org.mx
Ba Jichi, A.C. (Alternativas para el Desarrollo Comunitario)	Ciudad de México	---
Centro de Desarrollo Indígena Loyola, A.C.	León, Guanajuato	www.comunidadloyola.com
Cooperación Comunitaria CC ONG México, A.C.	Ciudad de México	www.cooperacioncomunitaria.org
Desarrollo Comunitario, A.C.	Monterrey, Nuevo León	---
Fomento Cultural Banamex, A.C.	Ciudad de México	www.banamex.com
Fundación Alfredo Harp Helú, A.C.	Oaxaca	www.haciendasmundomaya.com
Fundación Comunitaria Oaxaca, A.C.	Oaxaca	www.fundacion-oaxaca.org
Fundación Haciendas del Mundo Maya, A.C	Península de Yucatán	www.fahh.com.mx
Fundación Tichi Muñoz, A.C	Obregón, Sonora	www.ftm.org.mx
La Sociedad Mexicana Pro-Derechos de la Mujer, Semillas, A.C.	Ciudad de México	www.semillas.org.mx
Lutisuc Asociación Cultural, I.A.P.	Hermosillo, Sonora	www.lutisuc.org
Promoción Ciudadana para el Desarrollo Solidario, A.C. (PROCIDS)	Atizapán, Estado de México	www.procids.org.mx
Red de Mujeres Unimoss, A.C.	Aguascalientes, Baja California, Baja California Sur, Chiapas, Chihuahua, Ciudad de México, Coahuila, Colima, Durango, Estado de México, Guanajuato, Guerrero, Hidalgo, Jalisco, Michoacán, Morelos, Nayarit, Nuevo León, Oaxaca, Puebla, Querétaro, San Luis Potosí, Sinaloa, Sonora, Tabasco, Tamaulipas, Tlaxcala, Veracruz, Zacatecas	www.unimoss.org.mx
Talleres Productivos para Discapacitados Tecamac, I.A.P.	Tecamac, Estado de México	www.tallerestecamac.com

Fuente: Elaboración propia a partir de la información ofrecida por el CEMEFI, la cual se encuentra contenida en el texto: Centro Mexicano para la Filantropía. (2016). *Directorio de miembros*. México: Centro Mexicano para la Filantropía.

Algunas de estas instituciones se destacan por sus esquemas organizativos y formas de operación. Enseguida mencionaré algunas de las más representativas.

Una de las instancias pioneras en la promoción de la producción artesanal en la república mexicana es la Fundación Alfredo Harp Helú. Se trata de un organismo sin fines de lucro que surge a inicios de la década de los años noventa del siglo XX, en el estado de Oaxaca. Bajo la consigna: “nuestro compromiso es por México”, en los últimos 17 años la fundación se ha dedicado a generar programas de apoyo en beneficio de los grupos sociales oaxaqueños, en especial la población indígena. Dichos programas se encuentran organizados a partir de un modelo filantrópico que abarca las áreas de asistencia social, cultura, deporte, desastres naturales, educación, medio ambiente, proyectos productivos y salud⁴.

En los rubros de cultura y proyectos productivos, la Fundación Alfredo Harp Helú ha creado espacios de promoción artesanal, los cuales buscan reivindicar la producción artística oaxaqueña, rescatar su identidad cultural, generar canales adecuados de comercialización e intercambio creativo. Estos espacios son: los talleres comunitarios de Zegache; el taller de alfarería de José García Antonio; el taller de artes y oficios “Polvo de agua”; el Centro Cultural *Uken ke uken*; el Centro de las artes de San Agustín; y el Museo textil de Oaxaca⁵.

⁴ Información consultada en el sitio oficial de la Fundación Alfredo Harp Helú, disponible en: <http://www.fahho.org/compromiso.php>

⁵ Información consultada en el sitio oficial de la Fundación Alfredo Harp Helú, disponible en: <http://www.fahho.org/proyectos.php>

También en la década de los años noventa del siglo XX nace Fomento Cultural Banamex (FCB), el cual al día de hoy es –quizá– el organismo no gubernamental más emblemático en lo que respecta a la difusión del arte popular en el país.

FCB fue fundado en el año de 1996, con el propósito de impulsar, fortalecer y comercializar la creación artística en México, así como la investigación social en torno al patrimonio cultural. Además, FCB ofrece incentivos económicos a los productores locales; promociona y distribuye colecciones a través de todo el territorio mexicano; crea talleres dedicados a distintas técnicas y especialidades; y presenta exposiciones y publicaciones de diversa índole⁶.

Por su parte, en el sureste mexicano surge en el año 2002 la Fundación Haciendas del Mundo Maya (FHMM), una organización civil ligada a la modalidad de turismo de hacienda en los estados de Yucatán y Campeche, y orientada a alcanzar el desarrollo local de las comunidades mayas que habitan en el noroeste de dichas entidades. Para lograrlo, la FHMM emplea una estrategia de intervención comunitaria que versa alrededor de cuatro áreas de acción (educación; emprendimientos productivos; salud; y vivienda e infraestructura), las cuales están organizadas a partir de dos ejes transversales: desarrollo humano y recursos naturales. Dentro del área de proyectos productivos, destaca la creación de talleres artesanales, en los que se desempeñan mujeres mayas (Fierro, 2015).

⁶ Información consultada en el sitio oficial de Fomento Cultural Banamex, disponible en: <http://fomentoculturalbanamex.org/quienes-somos/>

Un año después –a finales del 2003– fue creada la Red Mujeres Unimoss, una de las más importantes dentro de su área. Durante sus primeros años de existencia, esta organización se dedicó a promover el respeto a la libertad de decisión entre las mujeres, para lo cual convocó a diversos sectores femeninos de todo el país con la finalidad de generar la estrategia de trabajo que la caracterizaría, obteniendo una nutrida convocatoria. Actualmente, la red tiene presencia en 28 estados de la república mexicana (Red de Mujeres Unimoss, 2003).

El propósito de la organización es que las artesanas locales aprendan a trabajar en conjunto; que manufacturen sus piezas con la mayor calidad posible y así puedan forjar nuevos contactos de comercialización. Para la asociación, ésta es la forma en que se puede garantizar el cuidado de las tradiciones y –paralelamente– producir ganancias económicas en beneficio de las mujeres participantes y de sus familias. Asimismo, la red busca generar espacios de autoestima y equidad, con la finalidad de transformar, positivamente, la perspectiva de género que actualmente impera en la sociedad mexicana (Red de Mujeres Unimoss, 2003).

El contexto ya referido, caracterizado por el florecimiento de numerosas organizaciones no gubernamentales en el país, es el que enmarca el surgimiento de Lutisuc Asociación Cultural, en el noroeste mexicano. Tanto el trabajo de Lutisuc como el de las instituciones hasta aquí mencionadas, en realidad es el reflejo de una tendencia global contemporánea, en la que diversas instancias civiles se vinculan con la conservación y la difusión del patrimonio cultural de las regiones; la promoción del desarrollo social; y la representación de los grupos originarios e indígenas (Charry y López, 2004; Pérez-Ramírez *et. al.*, 2011).

En general, este tipo de organizaciones no gubernamentales comparten importantes similitudes; entre ellas destaca la generación de estrategias de intervención social que buscan el bien común y el mejoramiento de las condiciones de vida de los distintos grupos y actores sociales con los que se relacionan. Cuando generan emprendimientos productivos en pos de la creación artesanal, estas asociaciones parten del supuesto de que dichas manifestaciones artísticas son elementos primordiales de las culturas locales, y por lo tanto son representaciones que deben ser rescatadas, difundidas y preservadas.

b) Pregunta de investigación

El interés por conocer más a fondo las condiciones socioculturales anteriormente descritas fue el que me llevó a formular la siguiente pregunta de investigación:

¿Qué factores sociales, económicos y culturales están involucrados en la producción artesanal promovida por Lutisuc Asociación Cultural en El Kípor, Sonora?

c) Hipótesis

Para responder a ésta pregunta de investigación, he decidido partir de la siguiente hipótesis de trabajo:

Lutisuc es una institución sin fines de lucro que surgió a finales del siglo XX para apoyar a los sectores femeninos indígenas del estado de Sonora. En teoría, su objetivo es lograr que las mujeres participantes generen utilidades económicas y

mejoren sus condiciones de vida; esto mediante la fabricación de artesanías que, además de ser piezas de gran calidad, expresen su identidad cultural.

En lo que respecta al trabajo desarrollado con la población pima, actualmente El Kípor es el punto focal de producción artesanal vinculado a la asociación. Sin embargo, el modelo de trabajo implementado por Lutisuc no obedece a las expectativas de las artesanas; factores tales como la poca remuneración económica, frente a las largas jornadas laborales; el control total del proceso productivo por parte de la organización; y la utilización indistinta de iconos arqueológicos para la revitalización cultural han generado apatía y desconcierto entre las mujeres, quienes finalmente deciden abandonar el proyecto. En realidad, el modelo de trabajo ideado por la organización se trata de una imposición en el ámbito productivo y de la invención de una tradición en términos socioculturales.

Asimismo, los objetivos que persigue la presente investigación son los siguientes:

d) Objetivo general

Conocer qué factores sociales, económicos y culturales se encuentran implicados en el esquema de producción artesanal establecido por Lutisuc Asociación Cultural en la localidad de El Kípor, Sonora.

e) Objetivos específicos

1. Describir cómo, cuándo y para qué se creó Lutisuc Asociación Cultural I.A.P.
2. Explicar en qué consiste el funcionamiento y la estructura organizacional de Lutisuc, así como la manera en que se ha desarrollado su trabajo en la localidad de El Kípor, Sonora.

3. Especificar qué factores, intereses y expectativas motivan a las mujeres pimas de El Kípor a formar parte de los proyectos de producción artesanal promovidos por Lutisuc.
4. Analizar cómo participan las mujeres pimas en la estrategia de intervención comunitaria generada por Lutisuc en El Kípor y qué consecuencias sociales, económicas y culturales ha traído consigo este hecho en el contexto local.

f) Metodología y técnicas de recopilación de datos

El presente trabajo se inscribe dentro de los parámetros de la investigación cualitativa, la cual tiene como finalidad percibir, describir y analizar el comportamiento del ser humano dentro de los distintos entornos sociales en los que se desenvuelve (Rodríguez, Gil y García, 1999). A su vez, supone el uso de un conjunto de técnicas, herramientas y procedimientos para la aproximación a los sujetos y los contextos de estudio. En antropología social, el acopio de información de primera mano es posible gracias a la puesta en marcha de lo que se conoce como la etnografía y su método (Guber, 2004). A continuación expongo la serie de técnicas y estrategias etnográficas que emplee para alcanzar las metas planteadas por esta investigación.

Con la finalidad de responder al objetivo central de mi trabajo, opté por utilizar la técnica de los relatos de vida. Para las ciencias sociales, esta herramienta metodológica posibilita la vinculación de representaciones individuales y experiencias particulares con procesos y prácticas sociales más amplias. De acuerdo con Martínez (2006), en los relatos de vida “no se narra toda una vida

sino parte de ella o episodios determinados de la misma [...] Se limitan y refieren a un aspecto, tipo de actividad o tema de la vida del sujeto” (Martínez, 2006, 219).

En este sentido, al documentar la experiencia de vida de las mujeres participantes en el modelo de trabajo implementado por Lutisuc, pude conocer los factores sociales, económicos y culturales que se encuentran implicados en dicho esquema de producción. Asimismo, ello me permitió darme cuenta de cómo éste grupo de mujeres incursionó formalmente a la actividad artesanal, y qué aspectos las han motivado a participar en dichos proyectos productivos.

Otra de las técnicas que emplee a la hora de hacer trabajo de campo, y que resultó esencial para obtener información de primera mano, fueron las entrevistas. De acuerdo con Valles (1999), éstas tienen su base en el acercamiento libre, fluido y de proximidad entre dos o más interlocutores. Dentro de la tradición cualitativa existe una gran diversidad de entrevistas, que obedecen a las características culturales de los actores sociales y a la naturaleza de la investigación en cuestión. En mi caso utilicé las semi-estructuradas, las cuales se basan en un listado de preguntas definidas anticipadamente y que pueden ser modificadas de acuerdo al tema, a las respuestas obtenidas y al momento de su aplicación.

El conjunto de entrevistas semi-estructuradas que realicé entre las artesanas pimas con las que entré en contacto durante mi investigación, me llevaron a analizar cómo participa éste grupo de mujeres en la estrategia de intervención comunitaria promovida por Lutisuc en El Kípor, y qué consecuencias sociales, económicas y culturales ha traído consigo este hecho en el contexto local.

El segundo tipo de entrevistas que usé son las llamadas “entrevistas a élites”. Éste tipo de instrumento suele aplicarse a los miembros de un grupo privilegiado; es decir, actores sociales que están ubicados en una situación favorecida, tanto en términos económicos como políticos, quienes por lo general son especialistas de un tema y forman parte de un colectivo con proyección hacia el exterior (Valles, 1999). Para los fines de la presente investigación, las entrevistas a élites resultaron ideales para ser empleadas con las integrantes que conforman Lutisuc; me permitieron describir cómo, cuándo y para qué se creó la asociación; explicar en qué consiste su funcionamiento y su estructura organizacional; y la manera en que se ha desarrollado su trabajo en la localidad de El Kípor, Sonora.

Pero para hablar del origen de la presente investigación, debo remontarme a los inicios del año 2014, cuando cursaba el cuarto semestre de la licenciatura en antropología social. En esa época, tomaba la materia de *Etnicidad e Identidad*; dentro de los múltiples temas abordados en dicha asignatura, un buen día se habló del asunto de la reinención de las identidades. Para ilustrar el tema, la titular de la asignatura echó mano de distintos ejemplos que daban cuenta de diversas situaciones vividas por algunos pueblos indígenas del norte de México.

Uno de esos ejemplos correspondía al trabajo que la asociación cultural Lutisuc emprende desde hace tres décadas con los grupos étnicos del estado de Sonora, en particular con el pueblo pima. En esa ocasión, supe por primera vez que esta organización no gubernamental había creado talleres artesanales en algunas localidades y rancherías pimas; lugares que fungían como centros de producción artesanal, en donde se reproducían piezas diversas, las cuales contenían los

bordados inspirados en las pinturas rupestres que se asocian con dicho grupo indígena. Esto despertó en mí una inquietud por querer explorar con detenimiento tal fenómeno, y así poder estudiar un lugar que no conocía.

Para saber un poco más sobre el tema (en particular acerca de la asociación), mi primera opción fue emplear motores de búsqueda en el internet; el objetivo era encontrar datos elementales sobre Lutisuc y su trabajo con las artesanas pimas; así, el espacio virtual se convirtió en mi primer instrumento de investigación. Al emprender esta tarea pude explorar la página web de la organización, la cual fue diseñada en función a los intereses de la propia asociación, y por lo tanto la información plasmada en ella es contada por quienes la integran. A pesar de las limitantes que esto pudo haber traído consigo, lo cierto es que la exploración del sitio electrónico me permitió conocer claramente los lineamientos de trabajo y algunos de los resultados obtenidos por la institución.

Al identificar la labor que Lutisuc ha realizado con las artesanas pimas a través del tiempo, pude plasmar algunas ideas básicas en el planteamiento inicial de mi investigación. A medida que me fui adentrando en el tema, entendí que mi tarea principal era la de comprender la variedad de aspectos que estaban implicados en la estrategia de trabajo empleada por la asociación; así, tuve que conocer –en primera instancia– los parámetros establecidos por la organización. Antes de ponerme en contacto con sus fundadoras, era necesario estar al tanto de las acciones emprendidas por Lutisuc, para poder propiciar un ambiente de comunicación eficaz al momento de estar frente a ellas.

Fue así que luego de las aproximaciones iniciales realizadas en el internet, llevé a cabo mi primera temporada de trabajo de campo en la localidad de Maycoba, Sonora, durante el mes de abril del 2015. En ese momento, elegí a Maycoba como sitio de estudio debido a que en la página web de Lutisuc se aseguraba que en dicho lugar se había creado el primer centro de producción artesanal auspiciado por la asociación; el objetivo era conocer en qué términos se estaba desarrollando la relación entre la organización y las artesanas del poblado.

En este punto es pertinente mencionar que hacer un estudio de carácter etnográfico puede enfrentar sucesos inesperados, tal y como sucedió en mi caso al realizar trabajo de campo en Maycoba. Resulta que la decisión de visitar el lugar en periodo vacacional (después de la festividad de Semana Santa), tuvo sus inconvenientes; gran parte de las familias indígenas que habitan en el poblado no se encontraban allí en ese momento, ya que habían migrado temporalmente a otras poblaciones cercanas del estado de Sonora para ocuparse eventualmente en las labores agrícolas, la construcción de trincheras y el trabajo doméstico.

Durante mi estancia en Maycoba tuve la oportunidad de conocer el centro artesanal creado por Lutisuc. En cierta ocasión, cuando el lugar estaba abierto, platiqué con una mujer de edad avanzada, quien se encontraba sola cosiendo varias piezas a máquina. Ella me contó que las mujeres pimas ya no acudían al centro a trabajar, y que elaboraban las piezas artesanales en sus hogares. También me dijo que era rarámuri y que había llegado a vivir a Maycoba debido a que contrajo matrimonio con un hombre pima. Estos hechos transformaron mis expectativas, y provocaron que mi investigación tomara otro rumbo.

En mi segunda salida de campo, la cual efectué a inicios del 2016, decidí visitar las instalaciones de Lutisuc (que tienen su sede en la ciudad de Hermosillo⁷, Sonora), para conocer a las fundadoras e integrantes de la asociación. No fue fácil encontrarlas; me sorprendió que a pesar de hallarse en un lugar muy céntrico de Hermosillo (es decir, la Plaza Bicentenario), la gente a la que le pregunté acerca de Lutisuc desconociera de su existencia y de la ubicación de su establecimiento. Esto me llevó a marcar el número telefónico que aparece en la página web de la organización, y preguntar por su localización exacta. Cabe destacar que no tuve suerte en los primeros intentos, ya que nadie atendía mi llamada.

Imagen 1. Plaza Bicentenario, lugar que alberga las instalaciones centrales de Lutisuc.



Fuente: Paola Rascón. Hermosillo, Sonora, enero de 2016.

⁷ La ciudad de Hermosillo es la capital del estado de Sonora; se ubica a 287 kilómetros de la frontera con los Estados Unidos, y a 107 kilómetros de la costa del golfo de California. En la ciudad hay una importante industria de servicios y de manufactura, que ha crecido desde la década de los años ochenta del siglo XX. Recientemente, Hermosillo fue catalogada como una de las cinco mejores urbes para vivir en México, según lo publicado en el estudio “Las Ciudades más habitables de México 2013” por el Gabinete de Comunicación Estratégica del Gobierno Federal. De acuerdo con el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), el total de su población es de 784,342 habitantes, de los cuales 391,645 son mujeres y 392,697 hombres. En Hermosillo, hay 60,310 personas mayores de 5 años que hablan alguna lengua indígena, lo que representa el 2% de la población total de la entidad (Instituto Nacional de Estadística y Geografía, 2010).

Al tener contacto con las integrantes de Lutisuc, pude conocer cuál fue el principal interés que las motivó para crear la asociación. Esto me permitió entablar un diálogo cercano con ellas, a partir del cual conocí su perspectiva sobre la razón de ser de su labor entre los grupos indígenas del estado de Sonora. Debo decir que no hubo nada que obstaculizara mi acercamiento a este grupo de mujeres. Las fundadoras de Lutisuc me permitieron tener acceso a un conjunto de materiales bibliográficos creados en el seno de la asociación, los cuales relatan sus orígenes y sus estrategias de trabajo. Asimismo, mi estancia en Hermosillo fue el momento previo a la elección definitiva de mi sitio de estudio, y a la posterior entrada a él.

En julio del 2016 realicé mi tercera temporada de trabajo de campo. El destino, en esa ocasión, fue el poblado de El Kípor, lugar que finalmente seleccioné para desarrollar mi investigación. Antes de viajar a la localidad, me di a la tarea de leer detalladamente información sobre el nuevo contexto en donde trabajaría, y así conocer cuál era la situación actual del sitio. Asimismo, definí –previamente– qué tareas etnográficas llevaría a cabo; a partir del material bibliográfico proporcionado por Lutisuc, y de los propios testimonios de sus integrantes, diseñé los instrumentos de recopilación de información que más tarde apliqué en El Kípor.

El primer contacto que tuve con las artesanas de El Kípor fue por vía telefónica; luego de presentarme y de exponer las razones de mi próxima visita al poblado, agendé con una de ellas mi visita. Cuando llegué al lugar tenía miedo al rechazo, y sabía que poder comunicarme de forma clara con las personas que allí habitan era indispensable para mi labor de investigación. Para mi sorpresa, establecer un diálogo cercano con la gente pima fue algo sencillo. Una de sus familias me

acogió con calidez en su hogar, y se convirtió en mi principal canal de interlocución con el resto de la población. Luego de esa primera estadía, realicé otra temporada más de trabajo de campo en El Kípor, en julio y agosto del 2017.

Mapa 2. Localización geográfica de la ciudad de Hermosillo y los poblados de Maycoba y El Kípor, en el estado de Sonora.



Fuente: Elaborado por Gabriela Fierro (2018), a partir de la cartografía ofrecida por la Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad (CONABIO) y el INEGI (2010).

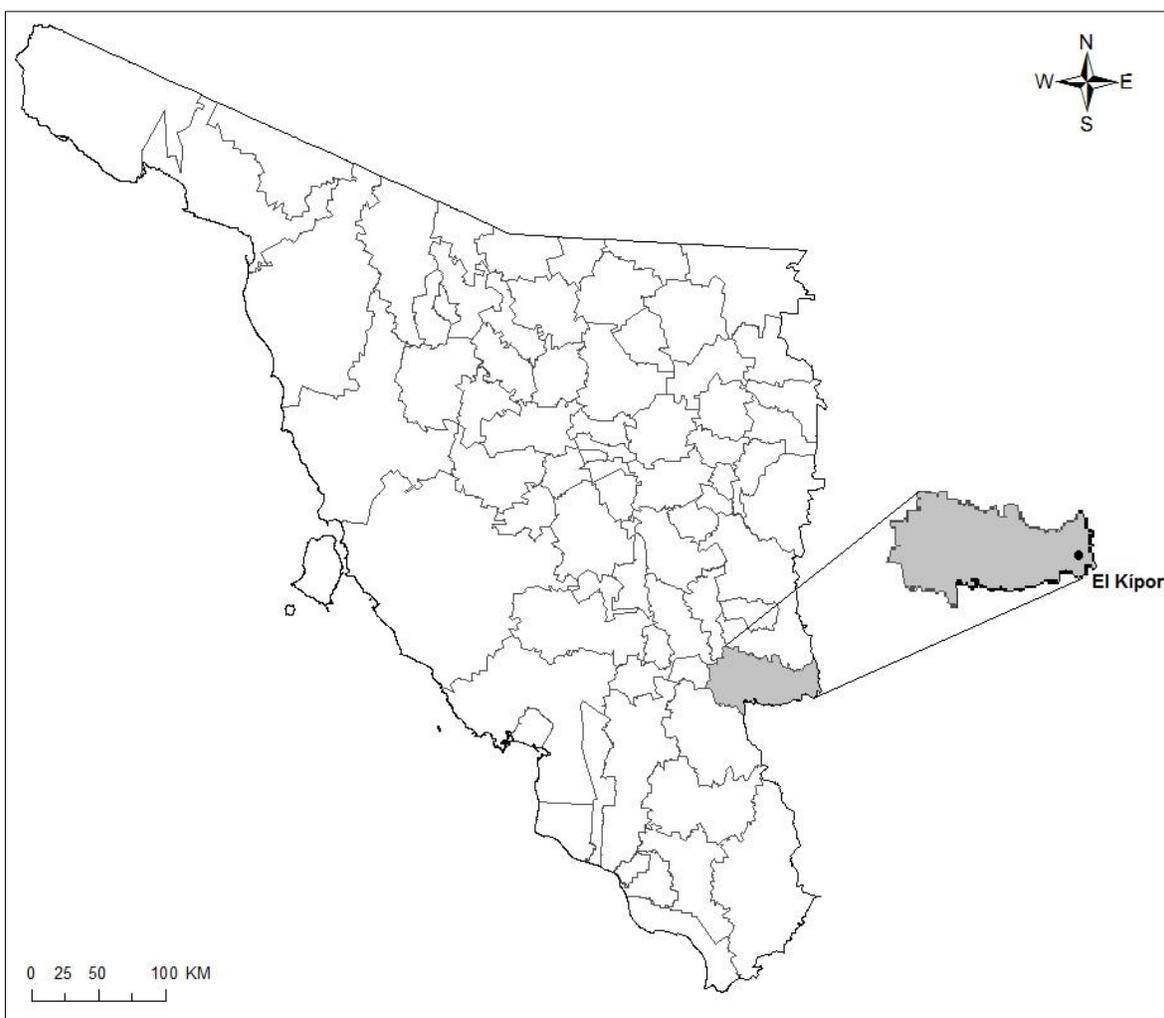
Durante mis estancias en El Kípor, realicé visitas guiadas a los poblados aledaños, así como a los hogares de las artesanas. En ellas pude conocer las inquietudes de las mujeres con las que trabajé; algunas se entusiasmaron con la idea de saber que se estaba produciendo una investigación sobre sus bordados y su labor productiva. En lo personal, convivir con las mujeres pimas de El Kípor y sus alrededores fue una de las experiencias más importantes de mi vida.

g) Sitio de estudio

Luego de relatar cuáles fueron las técnicas, las herramientas y las estrategias metodológicas que empleé en el desarrollo de la presente investigación, es fundamental explicar cómo elegí el sitio de estudio. Para ello, partí de la información que pusieron a mi disposición las integrantes de Lutisuc, durante mi visita de trabajo de campo a la ciudad de Hermosillo, Sonora.

Al revisar el material bibliográfico proporcionado por los miembros de la asociación, encontré los censos de población y vivienda que fueron aplicados por la organización en diversas comunidades pimas del estado de Sonora. Mientras revisaba los datos, observé que en el último censo efectuado El Kípor era el lugar en donde se registró un mayor número de familias pimas. Sobre esto, quienes conforman Lutisuc me aseguraron que por cada familia inscrita había –al menos– una o dos mujeres afiliadas a su esquema de producción artesanal (ver Mapa 3).

Mapa 3. Localización geográfica del poblado de El Kípor, en el municipio de Yécora, Sonora.



Fuente: Elaborado por Gabriela Fierro (2018), a partir de la cartografía ofrecida por la Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad (CONABIO) y el INEGI (2010).

Otros factores que me llevaron a escoger a El Kípor como lugar de estudio fueron los siguientes. En primer lugar, se trata de uno de los dos poblados en toda la pimería baja que cuenta con un centro de producción artesanal construido por Lutisuc; hecho que se llevó a cabo durante el periodo de tiempo que osciló entre los años 2002 y 2003. En segundo lugar, El Kípor es –actualmente– el sitio que aglutina al mayor número de mujeres que aún trabajan bajo el esquema productivo

implementado por la asociación. Finalmente, el poblado es uno de los asentamientos más cercanos a las cuevas que albergan las pinturas rupestres que han servido de inspiración al modelo de producción ideado por la organización.

Es importante mencionar también que de todos los grupos étnicos con los que trabaja Lutisuc, escogí el caso de las mujeres pimas por la siguiente razón. Luego de emprender sus acciones iniciales de intervención social en la ciudad de Hermosillo, el primer grupo étnico con el que la asociación entró en contacto en contextos rurales fue el pueblo pima. En este sentido, el esquema productivo ejecutado por la organización entre su población es el punto de partida para la labor que posteriormente desarrolló con otros grupos indígenas de Sonora. Por lo tanto, analizar los límites y los alcances de la estrategia empleada por Lutisuc en las comunidades pimas, posibilita la oportunidad de conocer sus trayectorias de trabajo, desde sus orígenes hasta el día de hoy.

Asimismo, al explorar los testimonios de las integrantes de la asociación, supe que para este colectivo de mujeres, el grupo indígena de Sonora más “vulnerable”, en términos de “pérdida de valores” y “rescate cultural” (tal cual y como ellas lo refieren), es el pueblo pima. Al ser mi interés –precisamente– el examinar los procesos de reinención de identidades auspiciados por un organismo no gubernamental en el noroeste mexicano, supe que el caso del pueblo pima era el más adecuado para llevar a cabo este objetivo de investigación.

h) Estructura del trabajo

La tesis está compuesta por cinco capítulos y un apartado de conclusiones; en el capítulo uno se encuentran contenidos los planteamientos teóricos que he elegido para sustentar esta investigación. En primer lugar, expongo un conjunto de trabajos que se insertan en el debate sobre la cuestión de la artesanía en México, su creación a partir de diversos esquemas productivos, y su valoración como expresión cultural. En segundo lugar, presento una compilación de obras dedicadas al análisis de las llamadas fundaciones comunitarias, sus estrategias de responsabilidad social y su implementación en contextos locales. En particular, he centrado mi atención en la literatura que ha abordado la generación de proyectos productivos que fomentan la elaboración de artesanías en sociedades indígenas.

El segundo capítulo está dedicado a los apuntes históricos que versan en torno al surgimiento de las fundaciones comunitarias, y sus estrategias de responsabilidad social, en México y Latinoamérica. Asimismo, se habla del despunte de las organizaciones no gubernamentales en el norte del país, en particular en los estados de Chihuahua y Sonora. Finalmente, el apartado cierra con el tratamiento del origen de Lutisuc en Sonora y su vinculación con la política indigenista que la precedió, la cual se ejecutó en la Sierra Madre Occidental durante todo el siglo XX.

Por su parte, en el tercer capítulo se presentan los primeros resultados etnográficos de la investigación. En él se aborda en qué han consistido los procesos de rescate cultural implementados en la pimería baja a partir de las últimas tres décadas del siglo XX, así como la estrategia de intervención social

realizada por Lutisuc entre la población pima. Como parte de dichos procesos, destaca la labor que la Iglesia católica ha desarrollado en la zona; y es precisamente la campaña de evangelización inculturada llevada a cabo por la orden franciscana en las comunidades pimas, así como el “descubrimiento” de un conjunto de pinturas rupestres, los factores que conforman el marco contextual que permitió la entrada de Lutisuc a estas comunidades, incluyendo El Kípor.

En el capítulo cuatro expongo las condiciones generales de la localidad de El Kípor, el sitio de estudio de esta investigación. Asimismo, presento los datos más relevantes con respecto a la creación del centro artesanal impulsado por Lutisuc, y la manera en que la asociación se ha dado a la tarea de ejecutar su esquema de producción en el poblado. A lo largo de este apartado, describo la historia del centro artesanal; la forma en que las integrantes de Lutisuc han estructurado su modelo de trabajo en El Kípor; las trayectorias laborales de las artesanas locales y su reciente recomposición, a partir del surgimiento de otros emprendimientos que se encuentran en el lugar; la conformación actual del grupo de artesanas y su comportamiento en los últimos catorce años, así como los elementos básicos del esquema de trabajo diseñado por la asociación.

En el capítulo cinco, me doy a la tarea de analizar los hallazgos etnográficos más relevantes de la presente investigación. En particular, examino cuáles han sido los resultados más representativos que la ejecución del proyecto productivo creado por Lutisuc ha traído consigo en la localidad de El Kípor, en los últimos veinte años. De la misma manera, expongo cómo dichos resultados se expresan en los procesos de participación comunitaria, empoderamiento femenino y toma de

decisiones en el contexto local. Esto lo llevé a cabo contrastando las visiones que las integrantes de Lutisuc y las propias artesanas pimas han forjado en relación a la estrategia de responsabilidad social desarrollada por la organización.

Por último, en el apartado de las conclusiones realizo un balance general de los elementos formales de esta investigación. Asimismo, analizo cómo los proyectos productivos formulados por numerosas asociaciones civiles en México forman parte de un fenómeno global más amplio, el cual gira en torno a la creación de programas de apoyo dirigidos a las poblaciones femeninas de diversos grupos étnicos en el mundo; esto, para coadyuvar en el “rescate” de sus culturas.

Como parte de ello, las mujeres indígenas se han convertido, en las últimas fechas, en un símbolo de desarrollo económico para un sinnúmero de organizaciones no gubernamentales; el enfoque de dichos proyectos se centra en la economía solidaria y en el comercio justo, a través de estrategias de intervención comunitaria, que promueven la igualdad de género y buscan conseguir el empoderamiento de algunas participantes.

En el caso de Lutisuc, se encontró que sus lineamientos de trabajo, implementados en las comunidades pimas del estado de Sonora, poseen un evidente anacronismo histórico; es decir, es cierto que su modelo productivo generó empleos para las mujeres de El Kípor, pero lo hizo desde un esquema orientado a la manufactura de piezas neo-artesanales. En síntesis, la estrategia de intervención social empleada por la organización está fundada en la imposición de estándares, símbolos y técnicas exógenas al enfoque de las propias artesanas.

i) Breve estado de la cuestión sobre los pimas

Los pimas, como habitualmente se conocen, son un pueblo indígena que concentra su población en el noroeste de la república mexicana, así como en el suroeste de los Estados Unidos. En México, se autodenominan como *o'oba*, vocablo que significa “la gente” o “las personas” (Almanza, *et al.*, 2006). Almanza y sus colaboradores (2006) aseguran también que la voz “pima” en realidad es una locución creada por los españoles, la cual significa “no sé” o “no existe”.

De acuerdo con Hope (2006), a comienzos de la tercera década del siglo XVI, los colonizadores españoles emprendieron la campaña de conquista y colonización del noroeste mexicano, teniendo como interés explorar los territorios que hoy conciernen a los estados de Sonora y Chihuahua. En dicha área habitaban diversos grupos étnicos, los cuales a pesar de tener rasgos culturales distintos compartían ciertos aspectos lingüísticos; por tal motivo, se les encasilló en una misma categoría: los pimas. Así, “el pima forma parte de un conjunto de lenguas cercanamente emparentadas que han sido llamadas tepimanas; se trata de varios idiomas relativamente diferenciados en sus aspectos estructurales, pero que constituyen sistemas lingüísticos históricamente singularizados” (Hope, 2006, 8).

Al llegar a la zona en cuestión, los colonizadores españoles no pudieron pasar por alto la gran diversidad geográfica, ambiental y cultural que encerraba una región tan extensa como ésta. Es por ello que desde entonces se formuló una clara diferenciación entre lo que hoy se conoce como la pimería alta (la cual comprende las tierras desérticas del río San Miguel, hasta el río Gila, al noreste de Sonora y

suroeste de Arizona) y la pimería baja (que se ubica en los cauces de los ríos Sonora, Matape y Yaqui en la Sierra Madre Occidental) (Hope, 2006).

Concretamente, la zona que se ha denominado como pimería baja se localiza entre los límites interestatales de las actuales entidades federativas de Chihuahua y Sonora (al este y al oeste, respectivamente), en las latitudes 29° al norte y 28° al sur, y las longitudes 108° al este y 109° 40' al oeste (Núñez y Carreón, 2012). Hoy en día, los pimas comparten esta vasta región cultural con otros grupos étnicos, como lo son los rarámuri, los tepehuanes, los guarijíos, y los kikapús, hablantes todos de lenguas pertenecientes a las familias yutoazteca y yutonahua, con excepción de los kikapús (Pacheco, 2012).

De acuerdo con Almanza y sus colaboradores (2006) gran parte del territorio que corresponde a la pimería baja está ubicado dentro del área geográfica conocida como la Sierra Madre Occidental. En ella, se concentra una importante diversidad de ecosistemas, distribuidos en distintos puntos cardinales; al oriente se asienta una región de valles, colinas forradas de praderas, al igual que pequeños manchones de pinos y encinos; al occidente, barrancas que cuentan con un clima tropical seco; y por último están las tierras altas o cumbres, con una diversidad de flora que aglutina especies tales como el pino, el encino, el táscate y el madroño.

La Sierra Madre Occidental engloba una vasta biodiversidad, debido a la gran variedad de climas y relieves que contiene. Basta decir que la región está constituida por 26 tipos de bosques distintos, entre los que se encuentran el bosque templado subhúmedo de pino, el de pino y encino, el bosque de

matorrales desérticos, y la selva baja caducifolia. Ello ha contribuido a que el área sirva como hábitat de numerosas especies de fauna (Almanza, *et al.*, 2006).

Asimismo, dentro de la pimería baja, desde tiempos remotos y hasta el día de hoy, las localidades de El Kípor, Maycoba, Yécora y Yepachi destacan como las sedes políticas y religiosas por excelencia (Carreón y Núñez, 2012).

Por su parte, Aguilar y sus colaboradores (2009) señalan que durante el periodo anterior a la Conquista, los pimas pueden ser entendidos como una sociedad nómada, la cual se fue convirtiendo al sedentarismo gracias a la agricultura.

Sin contar las crónicas y las relaciones de hechos relativas a la Colonia española, los primeros registros etnográficos alusivos al pueblo pima pueden encontrarse en las memorias del explorador Carl Lumholtz, contenidas en su obra *El México desconocido*. A continuación, presento algunos apuntes que Lumholtz realizó con respecto a la población pima en sus viajes a la Sierra Madre Occidental:

Los indios pimas que allí viven, se parecen en sus rasgos generales a los tarahumares, pero son menos tímidos y suspicaces, más enérgicos y quizá más inteligentes que los últimos. Por consiguiente, no tuvimos dificultad para tomar algunas fotografías [...] Para ver otros más de los pimas del sur, me dirigí al cercano pueblo de Yepachic, nombre que supongo también es de origen tarahumar, pues que yepá significa nieve. [...] Aunque los pimas que visité en las cercanías eran más reservados y más indios al parecer que los tarahumares que había visto hasta entonces, mostraban por su traje [ser una] civilización más avanzada. La proximidad de los mexicanos se hace sentir por todo aquello, en el uso de ropa barata, vistosa joyería falsa y algunos utensilios de hierro para cocinar. [...] Los pimas como los tarahumares, usan para peinarse los frutos de los pinos, varios de los cuales pudimos recoger cerca de sus casas. Avancé 15 millas más rumbo al norte, pero me encontré con que la mayor parte de los indios se habían ido a buscar trabajo a las minas de Pinos Altos. Vi algunas cuevas pequeñas no muy altas que ocupan los pimas, según se me dijo, durante la estación de aguas, y también pasé junto a una cavidad que les servía de habitación permanente. La mujer de la casa estaba ocupada en hacer sombreros [...]. Esa ocupación, así como la fabricación de petates, constituyen casi una industria para los pimas. Tienen las casas una especie de celda formada fuera de la habitación y cubierta con un techo cónico de zacate, donde acostumbran ponerse a trabajar y guardar sus útiles. Vi también una o dos familias de pimas que vivían en parejas abiertas, en una especie de corral formado con ramas secas. Noté dos pequeñas cuevas

transformadas en graneros por medio de palos clavados en la orilla y cubiertos de lodo para formar un muro sólido (Lumholtz, 2006, 78; 80).

Desde el siglo XIX y durante el XX, los pimas tuvieron que desafiar las políticas de expansión, el acaparamiento de sus territorios, la irrupción de los esquemas de progreso y desarrollo, así como la implementación de los programas indigenistas de carácter federal por parte del Estado nacional (Aguilar *et. al.*, 2009). Respecto a esto, Nolasco (1985) y Camou (1997) aseguran que:

Hace unos cien años los límites (del territorio pima de Maycoba) abarcaban una extensión mayor, pero poco después de 1857, y debido a las leyes de desamortización de los bienes de manos muertas, los pimas perdieron la propiedad comunal de su tierra; a finales del siglo XIX, Don Porfirio Díaz, entonces presidente de la república, se las restituyó en forma de propiedad comunal indígena, legalizándose esta situación de 1906 a 1909 (Nolasco, 1985, 220).

La historia de los indios sonorenses en el siglo XX se ha caracterizado por dos constantes: la culminación del despojo de su territorio y la intromisión, en su economía, de los criterios de explotación empresarial, no siempre encaminados a mejorar su nivel de vida sino a utilizar su fuerza de trabajo en beneficio de otros grupos de la sociedad. Las respuestas a estas presiones han sido muchas y variadas y los indios han tenido éxitos y fracasos en ellas (Camou, 1997, 237).

Cuando fueron dotadas por el gobierno cardenista de terrenos montañosos y accidentados, varias familias *o'oba* optaron por congregarse en las periferias de los antiguos pueblos de misión de la zona; principalmente, en Maycoba, Sonora, así como en Yepachi, Chihuahua. En estos espacios comparten sus territorios con la población mestiza serrana, tratando de no abandonar sus antiguos ranchos, intentando mantener de alguna forma su estilo de vida (Pacheco, 2012).

Desde finales del siglo XX y hasta el día de hoy, de acuerdo con Augusto Urteaga (1996), se puede encontrar que los asentamientos pimas –como en el caso del resto de los pobladores indígenas de la Sierra Madre Occidental– están dispersos. Sus comunidades se agrupan en ranchos, rancherías y pueblos cabeceras. Los

sitios establecidos en pequeñas rancherías por lo general están fundados por familias de inclinación patrilocal (Beaumont y Duarte, 2001).

Respecto a la cultura material de este grupo étnico, Pennington (1980) asegura que los objetos “significativos” y la tecnología que manipulaban los pimas en tiempos remotos para satisfacer sus necesidades, aún podían encontrarse en sus comunidades durante las décadas de los años sesentas y setentas del siglo XX. Entre ellos, destacan los cestos, los cordeles de fibra natural, los tambores, las máscaras de madera y las sonajas, como objetos de uso cotidiano y ceremonial. Asimismo, el autor asegura que desde esas fechas podía registrarse el desuso de ciertos implementos, como las flautas, y las piezas empleadas en el juego de bola.

En cuanto a su vida social, Beaumont y Duarte (2001) aseguran que las actividades que habitualmente realizan los *o’oba* en el ámbito de cotidianidad, se articulan a partir de una interacción constante que les permite tener contacto con otras poblaciones; se trata de una densa red de relaciones de parentesco, económicas y religiosas. Por otro lado, mencionan que la cultura pima actualmente está compuesta por un conjunto de rasgos esenciales (cultura material, lengua, costumbres, organización social), los cuales han adoptado elementos diversos de otros grupos indígenas, como lo son los rarámuri, los guarijíos y los yaquis.

Hoy en día, la estrecha relación que existe entre los pimas y la población mestiza ha condicionado a este grupo étnico a vivir bajo un esquema de dominación social, económica y política que lo ha llevado al límite, bajo el cual ha sido invisibilizado; esto ha provocado –entre otras cosas– el abandono de la lengua materna. A pesar

de ello, los *o'oba* no han perdido su identidad cultural, misma que puede ser apreciada a partir de su vestimenta, su aspecto físico, su forma de vida y su manera de ver las cosas y de pensar al mundo (Hope, 2006).

Capítulo 1.

Propuestas teóricas para el estudio de las estrategias de responsabilidad social, en relación con la producción artesanal en contextos indígenas

En el presente capítulo recopiló los postulados centrales de algunos trabajos de investigación que se han realizado en torno a la producción artesanal en contextos indígenas, la cual se encuentra enmarcada dentro de las estrategias de responsabilidad social empleadas por diversas organizaciones no gubernamentales, entre las que destacan las fundaciones comunitarias.

A partir de diversos enfoques de análisis, estos planteamientos se han dedicado a definir qué es la artesanía, cómo se fabrica, y cuáles son los principales problemas que enfrentan los miembros de un grupo étnico o un colectivo minoritario al insertarse en esquemas productivos provenientes del exterior; formas organizativas que por lo regular son utilizadas para generar actividades económicas que beneficien a los hogares de las personas implicadas en ellas.

Las principales categorías de análisis que abordo en este primer capítulo son: el artesanado y su producción; la participación y la intervención comunitaria; las fundaciones y las asociaciones civiles; así como las estrategias de responsabilidad social emprendidas por tales organizaciones. Dichas categorías dan sustento a mi trabajo de investigación; son la base teórica que me permite explicar el caso etnográfico que estoy abordando, y que corresponde al trabajo artesanal de las mujeres pimas radicadas en la localidad sonoreense de El Kípor.

1.1. La artesanía: un problema de estudio antropológico

El estudio de la artesanía en países como México, Perú, Bolivia o la India (lugares en el mundo que se caracterizan por su arraigada tradición artesanal) ha sido uno de los más nutridos en el quehacer de las ciencias sociales (Arias y Peralta, 2012; Benítez, 2009; Burns, 2015; Novelo, 1993), especialmente dentro del campo de la antropología; ésta disciplina ha echado mano del ejercicio etnográfico para aproximarse a la realidad social del artesanado y su producción.

Es importante destacar que el tema de las artesanías y el abordaje de todo lo que le compete no es algo nuevo, o que se haya trabajado sólo en la actualidad; en realidad, éste tópico ha sido muy recurrido por la investigación social, la cual se ha dedicado a tratar de definir el significado de la artesanía y a ofrecer una clasificación analítica en base a sus técnicas, atributos estéticos, materiales, orígenes, emblemas de identidad, funciones simbólicas y formas de organización productiva asociadas a ellas (Moctezuma, 2002; Navarro, 2016).

En antropología social, el interés por analizar todo aquello que se relaciona con las artesanías cobró una vital importancia durante la década de los años setenta del siglo XX. En ese entonces, la producción antropológica giró en torno al estudio de la cultura, pero entendida como el resultado de procesos históricos complejos que generaban claras divisiones económicas y sociales; desde dicha perspectiva cada sector social tiene sus propios hábitos, maneras de pensar, de actuar y de producir. De esta idea surge el concepto de cultura popular (Novelo, 2000).

De acuerdo con Victoria Novelo (2000) el concepto de cultura popular engloba las manifestaciones de folclore y tradición de un pueblo o colectivo social. Pero para entenderlo es necesario recurrir a su sentido histórico, ya que la concepción del término no siempre ha tenido vigencia. Es importante aclarar también que la cultura popular no se genera en un vacío contextual; es decir, siempre estará acompañada de las representaciones sociales generadas por las esferas dominantes. Sobre esto, Novelo afirma que:

Su existencia corre paralela a las sociedades clasistas donde la dominación en su esfera ideológico-cultural ha exigido que los productos culturales reflejaran la misma distinción y distancia que las clases mantenían. La dominación en el terreno cultural no sólo ha implicado imposición de modelos, símbolos y valores; también una supuesta superioridad (Novelo, 2000, 77-78).

Asimismo, el sociólogo Mario Margulis (1977) asegura que cultura popular es “la cultura de los de abajo, fabricada por ellos mismos en respuesta a sus propias necesidades, y por lo general sin medios técnicos. [...] Es una cultura solidaria, pues sus productores y consumidores son los mismos individuos, que la crean y la ejercen” (Margulis, 1977, 64; 77).

Por otro lado, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) se dio a la tarea en 1989 –durante una conferencia realizada en París– de esclarecer el término y precisarlo. La UNESCO convino que la cultura popular puede ser entendida de la siguiente manera:

Es el conjunto de creaciones que emanan de una comunidad cultural fundadas en la tradición, expresadas por un grupo o por individuos y que reconocidamente responden a las expectativas de la comunidad en cuanto expresión de su identidad cultural y social; las normas y los valores se transmiten oralmente, por imitación o de otras maneras. Sus formas comprenden, entre otras, la lengua, la literatura, la música, la danza, los juegos, la mitología, los ritos, las costumbres, la artesanía, la arquitectura y otras artes (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 1990, 246).

Una de las dimensiones de la cultura popular son las llamadas formas objetivadas. Esto se refiere a todo aquello que puede ser observable, tal y como lo son las festividades, los rituales, las celebraciones o las formas de relación entre los miembros de una sociedad. Las formas objetivadas incluyen también a aquellos artefactos fabricados por un grupo social; dentro de esta clasificación quedan inmersas las piezas que son consideradas como artesanías (Novelo, 2000).

Sin embargo, es importante señalar que el concepto de cultura popular –acuñado desde la antropología– se ha convertido en una alternativa teórica y metodológica para reconocer a la artesanía como “arte popular”, y no como una manifestación artística en toda la extensión de la palabra. Esto ha incurrido en ciertos riesgos; quizá el más grande de ellos es que desde la visión occidental la artesanía es considerada como un tipo de arte “subalterno”, lo cual la margina y la discrimina.

A pesar de los problemas que presenta, dicha perspectiva es la que da sustento al trabajo de la mayoría de los organismos públicos, privados y civiles que se dedica a promover la producción artesanal hoy en día. En el contexto nacional, Victoria Novelo (1995) advierte que la categoría de arte popular ha sido empleada para referirse, en especial, a lo indio:

El concepto arte popular en México ha servido para designar expresiones culturales diferentes producidas también por segmentos sociales distintos. En la fase de la revolución de 1910, el arte popular englobaba productos culturales de las etnias que todavía tenían una presencia contundente en la sociedad [...]. Arte popular entonces fue la danza, la música y la plástica de los grupos indígenas considerados por la división burguesa, como los legítimos herederos de las formas de vida prehispánicas (Novelo, 1995, 78).

Muchos son los autores (Atl, 1989; García, 2012; Novelo, 1995; Novelo, 2000; Suárez, 2001; Turok, 1988) que desde la antropología han realizado trabajos

acerca del arte popular. No obstante, tal y como lo mencioné al inicio de este capítulo, el tema de la artesanía es muy extenso, y no sólo se limita a hablar del aspecto artístico de una pieza, de la capacidad que tiene el artista para elaborar ciertos objetos, o de los parámetros estéticos impuestos por la cultura dominante.

En este sentido, existen otros trabajos (Fernández, 2003; García, 1989; Graburn, 1984; Guerrero, 2005; Moctezuma, 2002; Novelo, 1976; Novelo, 2002; Novelo, 2003; Terán, 2003) que abordan el ámbito de las artesanías desde una perspectiva distinta; es decir, no sólo se enfocan en explicar los detalles técnicos inmersos en la realización de una pieza artesanal, sino que más bien se interesan en indagar cuáles son los problemas que día a día enfrentan los artesanos en países como México. Cabe destacar que en su gran mayoría este tipo de investigaciones se desarrolla en comunidades indígenas. A continuación presento una breve recopilación sobre ello.

La precursora y una de las principales exponentes del tratamiento antropológico con respecto a las artesanías, su elaboración y todo lo que le compete en materia social y cultural en México es Victoria Novelo⁸. Sus investigaciones han trascendido las fronteras nacionales, gracias a la vasta gama de aspectos que ha desarrollado durante su trayectoria académica, en los últimos cuarenta años.

Sobre la importancia de la producción artesanal y su mercantilización, Novelo afirma que “con el reconocimiento de las artesanías mexicanas como uno de los

⁸ En México como en América Latina, el trabajo que Victoria Novelo ha realizado con respecto al ámbito artesanal, la ha llevado a ser reconocida como la referencia obligada sobre el tema en la región. Pero sus aportaciones dentro de las ciencias sociales no sólo se ciñen a dicho campo; en realidad abarcan problemáticas diversas, que van desde la migración, la minería, el género, la cultura obrera y la cultura popular, entre otros tópicos.

símbolos de identidad nacional” (Novelo, 2003, 11), se ha propiciado la aparición de numerosas iniciativas públicas, privadas y civiles, dedicadas a la promoción de las diversas manifestaciones artesanales en toda la república mexicana.

Dichos emprendimientos se caracterizan por centrarse en la innovación tecnológica, así como en la modernización de las piezas artesanales, con el objetivo de “ampliar la comercialización y fomentar su mercadeo” (Novelo, 2003, 11). Con ello se busca también que los productores mejoren sus condiciones de vida, y se evite la pérdida de los conocimientos asociados a las culturas locales.

Otra de las investigadoras que se ha interesado en abordar los aspectos relacionados con la producción de artesanías en la república mexicana es Silvia Terán. En particular, la autora se ha dedicado a analizar el trabajo artesanal entre las mujeres mayas de la península de Yucatán. Sobre su difusión, Terán (2003) asegura que “la artesanía es una de las actividades de nuestro país con más potencial de desarrollo. Todo lo que podamos hacer para impulsarla vale la pena, sobre todo si se trata de mejorar los programas de capacitación, que son el pilar de la inversión que hay que realizar en esta área” (Terán, 2003, 71).

Pero el asunto de las artesanías –visto como un factor de impulso económico– ha dado pie a espacios de discusión y debate no sólo para los investigadores mexicanos, sino también para los extranjeros. Entre ellos destacan Grimes y Milgram (2000), quienes han trabajado con cooperativas artesanales oaxaqueñas.

En base a su experiencia etnográfica, los autores afirman que:

Las industrias de comercialización de artesanía y del arte se han convertido en componentes clave de las economías locales [...] Los artesanos actualmente están

haciendo la transición de la producción de artesanías para el uso y el comercio en el hogar, la comunidad, y los niveles regionales para la producción de artículos para la venta tanto de compradores nacionales como internacionales. [...] La mayoría de los grupos de artesanos tienen el deseo de preservar sus valores locales a través de la producción. No están trabajando exclusivamente para comercializar productos, sino también para sostener sus creencias, profundamente arraigadas en las interacciones sociales y su relación con el medio ambiente. El ingenio de los artesanos figura para lograr tales objetivos (Grimes y Milgram, 2000, 3; 7).

En consonancia con lo anterior, Patricia Moctezuma (2002) realizó un estudio que aborda el tema de la continuidad y la vigencia de la producción artesanal como actividad económica; esto le permitió detectar y examinar factores tales como: 1) las estrategias técnico-laborales que los artesanos emplean para crear un taller; 2) las relaciones de solidaridad que se manifiestan en dicho proceso; y 3) el tipo de conflictos que pueden surgir al interior de las familias (Moctezuma, 2002).

La autora utiliza a la unidad doméstica como nivel de análisis, ya que la considera como la base en la que se origina la organización laboral de los talleres artesanales; es el lugar en donde se establecen las tareas a realizar, como lo es la venta encaminada a la autosubsistencia. Lo anterior le permitió observar las relaciones de alianza y de oposición existentes en el contexto artesanal. Entre sus principales hallazgos, encontró que las identidades de género juegan un papel de vital trascendencia en las relaciones productivas, ya que éstas condicionan la solidez o la desarticulación de cualquier taller de tipo familiar (Moctezuma, 2002).

Como parte también del abordaje antropológico de las pequeñas agrupaciones domésticas artesanales, y de los diversos retos que enfrentan para perfeccionar sus modelos productivos y volverlos más sostenibles, figura el trabajo de Carlos Zarco (2005). Sobre el tema, el autor afirma lo siguiente:

La capacidad colectiva de diagnosticar los problemas que se requieren enfrentar, de ponerse de acuerdo en los objetivos a lograr, de valorar los recursos y capacidades disponibles [...] es un aspecto especialmente importante de la capacidad de ser sujetos, de identificar las propias inquietudes y búsquedas. Y eso afirma la especialidad de las organizaciones, su identidad y su marca propia (Zarco, 2005, 23).

Luego de este breve recuento bibliográfico, es conveniente detenerse para puntualizar qué es entonces la artesanía y cuáles son los factores que la definen; éste ejercicio será de gran utilidad para precisar qué se entiende por ella y cuál será el enfoque conceptual que he decidido emplear en la presente investigación.

Para comenzar, retomo lo que Novelo (1993) expresa con el objeto de caracterizar a las artesanías en nuestro país. Para la autora, “son las que salen de las manos populares [...] Cuanto más morenas y callosas las manos, tanto mejor; pero, además, los objetos deben de tener una peculiaridad [...] que plasmen tradiciones de vida campesina o ambos; y entre más antiguas mejor aún” (Novelo, 1993, 45).

Por otro lado, García Canclini (1989) sostiene que las artesanías:

Aparecen como lo otro, el reino de los objetos que nunca podrían despegar de su sentido práctico [...] Las artesanías se ven como productos de indios y campesinos, de acuerdo con su rusticidad, los mitos que habitan su decoración, los sectores populares que tradicionalmente las hacen y las usan (García, 1989, 224-225).

Asimismo, Jorge Fernández (2003) define a la artesanía de la siguiente forma:

La actividad productiva y creativa de carácter plástico manual e inspiración tradicional; de concepción, confección y planificación seriada; que se materializa en objetos, obras o piezas que responden a una necesidad funcional o de uso cotidiano, decorativo, mágico, religioso, [...] con un ingrediente estético o decorativo necesariamente presente; facturada en un taller doméstico o profesional reducido, sin procesos tercerizados; mediante técnicas manuales y no manuales pero nobles, genuinas y de control personal por parte del artesano (Fernández, 2003, 25).

Por su parte, para Patricia Moctezuma (2002) las artesanías son:

Objetos que difícilmente pueden producirse en grandes volúmenes y en forma seriada, dependerá entre otros factores, de la demanda y el mercado internacional, que se dará en base a la valoración de su autenticidad, que remite al consumidor y al origen cultural del objeto. Es posible que intermediarios y consumidores desvinculen el artículo de su real contexto socio histórico, distorsionando la valoración sobre la autenticidad de la artesanía (Moctezuma, 2002, 224-225).

Puedo decir que las definiciones antes expuestas son convergentes y resultan adecuadas para emplearse en la presente investigación; cada una de ellas aporta factores diversos de análisis. Por ejemplo, Victoria Novelo (1993) asegura que la artesanía es en realidad el reflejo de las tradiciones de un pueblo, las cuales son dignas de plasmarse en una serie de objetos, en los que se ha puesto todo el empeño del productor en su realización. Por otra parte, Jorge Fernández (2003), ofrece una descripción muy completa sobre la artesanía; para él es una forma de arte única y personalizada, que contiene importantes componentes culturales.

En resumen, tal y como lo hacen notar los autores que hasta aquí se han revisado, es importante precisar que en nuestro país la producción artesanal se sustenta, particularmente, en la mano de obra de aquellas personas que habitan en el medio rural. Estos individuos se dedican a la elaboración de piezas comúnmente conocidas como “arte popular” (en las que se imprime un toque personal), y quienes por lo general pertenecen a algún grupo étnico; esto, sin embargo, no excluye a las distintas tradiciones artesanales presentes en México, como lo son la colonial, la mestiza, la contemporánea y desde luego la indígena. No obstante, la visión que se tiene sobre la artesanía en México, sobre todo aquella realizada por los pueblos indígenas, es casi siempre peyorativa y discriminatoria (Novelo, 2002).

En consonancia con Novelo (2002), considero que para vencer este tipo de percepciones, y dimensionar a la elaboración de artesanías como una manifestación cultural valiosa, es necesario realizar una reflexión profunda, que parta de las condiciones históricas de producción que han enmarcado al artesanado en México. De este modo, la artesanía como motivo de análisis puede ser observada como un hecho social integral y multidimensional, que posee numerosos componentes económicos, antropológicos, artísticos y culturales.

1.2. Producción artesanal en contextos indígenas

Como ya se dijo, en México la artesanía se asocia con el medio rural. Novelo (1993) asegura que las artesanías salen de las manos populares, son propias de una clase social, y a partir de ella son apreciadas e identificadas por propios y extraños. La autora sostiene que cuando una pieza artesanal es antigua, es mejor; esto le da un mérito especial, un sello de distinción y autenticidad.

Desde el siglo XIX, el interés por la artesanía comenzó a hacerse notar en el país. La intelectualidad mexicana empezó a valorar con alta estima aquellas piezas que hasta ese momento eran comúnmente vistas como “chucherías” o “curiosidades”. Las élites se dieron a la tarea de destacar su valía como creaciones bellas y su potencialidad como posibles productos de exportación (Novelo, 2002).

No obstante, esto no significó que las artesanías fueran apreciadas en su justa dimensión, y que su estimación como marcadores culturales tuviera un correlato con el mejoramiento de las condiciones de vida de los productores locales. A pesar de la promoción que desde entonces intenta dársele a la producción

artesanal en México, las ideas y visiones que se han construido en torno a ella siguen siendo –en su mayoría– parciales, periféricas y racistas (Novelo, 2002). En realidad, pocos ven en la artesanía una notable expresión cultural, interesándose en su origen, en sus condiciones concretas de producción, así como en sus implicaciones económicas, sociales y artísticas.

Por el contrario, el interés de la cultura dominante por la artesanía tuvo una consecuencia negativa inmediata: un trato de inferioridad hacia lo artesanal y hacia quien lo produce. Esta visión, que también tiene sus orígenes en la élite intelectual mexicana de finales del siglo XIX, no ha sido superada ni siquiera mínimamente en el contexto nacional actual; sigue siendo la perspectiva que motiva a gran parte de las distintas iniciativas que, hoy en día, están interesadas en la promoción de la producción artesanal (Novelo, 1993).

Es importante destacar que eso que generalmente se conoce como artesanía en realidad corresponde a una serie de objetos de valor de uso que –desde antes– estaba presente en la cotidianidad de los hogares campesinos e indígenas. Se trata entonces de utensilios tanto comunes como ceremoniales; instrumentos de cocina, vestimentas, pinturas, esculturas, adornos, entre otros (Graburn, 1984).

De acuerdo con Novelo (1976), la elaboración de tales artefactos se caracteriza por la prevalencia de “la técnica manual sobre los instrumentos mecánicos que, cuando existen, se subordinan a la mano del productor, propietario u obrero” (Novelo, 1976, 226). Esto significa que dentro de la actividad artesanal lo importante no es el tipo de herramientas que se emplean, sino los conocimientos,

la creatividad y la experiencia del productor. La autora, describe cuatro tipos de procesos artesanales, en los que la pericia del artesanado se hace manifiesta; estos son: 1) la forma de producción familiar; 2) el pequeño taller capitalista; 3) el taller de maestro independiente; y 4) la manufactura (Novelo, 1976).

Por otra parte, la artesanía ha sido catalogada como una manera de hacerse de recursos monetarios complementarios a la agricultura (Chablé, *et. al.*, 2007; Novelo, 1995; Turok, 1988), o incluso como la principal actividad económica para sustentar a la agricultura en sí misma (Ramos y Parra, 1999). En todos los casos, la producción artesanal y sus tiempos de intensificación giran alrededor de las necesidades de las familias campesinas y de los ciclos del trabajo rural. Por lo general, la creación de artesanías no requiere de fuertes inversiones económicas, lo cual se debe a dos razones: 1) el acceso gratuito a la materia prima (recursos naturales); y 2) el uso de la mano de obra familiar (León *et. al.*, 1999).

De la misma manera, la actividad está condicionada por una serie de relaciones sociales, establecidas dentro de los sistemas económicos campesinos familiares. A su vez, estos proporcionan una estructura de subsistencia a los creadores, a partir del cual se obtienen bienes y servicios adicionales a la labor agrícola y al trabajo asalariado. Dichas prácticas se refuerzan continuamente y reorganizan los roles de las familias en el contexto de lo rural (Ramos y Parra, 1999).

Los ingresos que genera la actividad artesanal no sólo repercuten en la calidad de las piezas elaboradas, sino que además refuerzan la pertenencia a una comunidad cultural, y coadyuvan en la construcción de identidades colectivas. Lo

anterior se origina como parte de procesos históricos complejos y dinámicos, que bien pueden expresarse en la vida cotidiana de los pueblos (León *et. al.*, 1999). Es así que la artesanía se elabora en un ámbito familiar y comunitario, y depende del conocimiento y de las formas tradicionales de trabajo. Por lo tanto, la producción de lo artesanal va más allá de una simple transferencia de conocimientos; se trata de una actividad integral que involucra a familias enteras (Schumacher, 2011).

Con el paso del tiempo, la artesanía ha ido sufriendo transformaciones importantes, en particular en lo que concierne a sus diseños; en la calidad de las piezas; en la manufactura; en la manera en que se comercializa; y en la forma en que se relaciona con las cambiantes pautas de consumo. Y ha sido precisamente la mercantilización de lo artesanal lo que ha delimitado su campo de acción y los distintos circuitos por donde transita, a partir de los cuales participa en las lógicas globales. Esto ha provocado que productos “originalmente populares” hayan cambiado sustancialmente, dejando de pertenecer a las clases campesinas, para convertirse en objetos adquiridos por un público más amplio (Graburn, 1984).

Buena parte de los autores que trabajan el tema de la producción artesanal en el país (Delgado y Romano, 2013; Loera, 2003; Loera, 2008; Martínez, 2004; Moctezuma, 2002; Roelofs, 2007) exponen diversos casos de estudio que se generan en toda la república mexicana; en ellos, se puede observar cómo las artesanías se han ido transformando paulatinamente. Una de las principales causas de este fenómeno es el acercamiento que los creadores locales han tenido con numerosos proyectos productivos, emprendidos por entidades tanto públicas

como privadas y civiles. Dichas instancias brindan distintos apoyos al artesanado, sobre todo en materia económica, de capacitación y de asesoría técnica.

En este contexto, el cambio técnico en la producción artesanal se origina en el marco de decisiones que involucran al trabajo colectivo, con activos específicos, y en las que se ven implicadas cuestiones socio-políticas y culturales (Link, 1997).

No obstante, para el caso de nuestro país, el contexto en el que se desarrollan tales actividades (es decir, el llamado “campo mexicano”) enfrenta serias condiciones de inestabilidad y escasez, que imperan en él desde hace ya varias décadas, con la entrada del modelo neoliberal a México. Debido a ello, artesanos y productores locales han buscado salvaguardar su permanencia a partir de distintos medios, a pesar de la serie de vicisitudes que enfrentan. En este sentido, las mujeres que radican en el medio rural participan en diversas actividades productivas, con el objetivo de obtener recursos económicos para cubrir las necesidades de sus hogares. Sobre esto, Chablé y colaboradores (2007) aseguran lo siguiente:

La tendencia de las comunidades rurales hacia economías de mercado también ha tenido diferentes implicaciones para los hombres y las mujeres. El acceso a nuevas oportunidades de trabajo se dirige principalmente a los varones; las mujeres, en cambio, se confinan a economías de subsistencia y a tareas no remuneradas de la unidad doméstica repercutiendo en su bienestar físico y económico (Chablé *et. al.*, 2007, 73).

Para explicar este fenómeno, Morey y Valverde (2005) emplean los denominados enfoques “dualistas” de las estructuras agrarias, centrándose en el estudio de la producción doméstica en tanto formas “atrasadas”, “arcaicas” o en “vías de extinción”. Trincheró (1995) por su parte, hace énfasis en los problemas de

pobreza rural, así como de la “supervivencia” de los sistemas tradicionales de producción, en los que se inscribe la elaboración de artesanías.

Este tipo de investigaciones ha demostrado que la preservación de las relaciones domésticas de producción posee una gran funcionalidad para el capital social, ya que permite garantizar el flujo activo de mano de obra. A su vez, es la unidad doméstica la que se encarga, a partir del trabajo de sus miembros, de su reproducción (Meillassoux, 1993). Sobre esto, Morey y Valverde (2005) indican:

La dinámica de la producción de artesanías en el ámbito doméstico no puede atribuirse exclusivamente a factores endógenos de las unidades que realizan estas elaboraciones. Por el contrario, deben ser consideradas las *condiciones estructurales* que modifican y redefinen la dinámica económica de los grupos domésticos que integran las comunidades (Morey y Valverde, 2005, 100).

Como ya se ha visto, la economía en el medio rural está basada, principalmente, en la producción agrícola; algunas mujeres campesinas se dedican a otras actividades fuera de lo doméstico para solventar las necesidades de sus hogares. En este contexto, las asociaciones civiles buscan generar empleos mediante cooperativas, proyectos y talleres dedicados a lo artesanal, con el fin de apoyar a dichos sectores femeninos. Sin embargo, esta actividad no siempre es continua, lo que genera que la remuneración económica obtenida sea mínima (Suarez, 2001).

Algunos autores han demostrado que la inserción de los sectores femeninos rurales en actividades económicas diversas (incluyendo la artesanal), los convierte en una esfera social autónoma y con decisión propia. Tal es el caso de Chablé y colaboradores (2007), quienes afirman que “el ingreso de las mujeres influye en su capacidad de decisión y que algunas fuentes reforzarán la toma de decisiones

asignadas al rol de las mujeres, y otras les permitirán acceder a esferas que culturalmente son exclusivas de los varones” (Chablé *et. al.*, 2007, 77).

Es así que la formación de microempresas en comunidades indígenas se presenta como una vía alterna de participación y desarrollo socioeconómico; a través de la creación de este tipo de organizaciones, las mujeres reformulan su condición social (Fierro, 2015). Una particularidad de aquellos proyectos conformados por artesanas es que en ellos se recurre –además– al rescate y a la proyección de un oficio tradicional, como una estrategia para solucionar los problemas económicos de las participantes, y que también incide en el orden sociocultural (Suárez, 2001).

A partir de las evidencias de trabajo presentadas por los autores que hasta aquí se han expuesto, es posible observar que la artesanía en el ámbito rural mexicano se ha convertido en un polo de desarrollo regional; además de su valor de cambio, posee atributos culturales que ahora son motivo de atención para diversos organismos. Entre ellos, las asociaciones civiles destacan como agentes interesados en ayudar a que los grupos indígenas no pierdan sus “tradiciones”.

Dadas estas condiciones, en el siguiente apartado me dedicaré a presentar aquellas reflexiones académicas que han versado en torno a la producción artesanal, en su relación con un tipo de organización no gubernamental en particular y sus formas de trabajo: las fundaciones comunitarias.

1.3. Fundaciones comunitarias y su papel en la producción artesanal

En el contexto ya descrito, existen numerosas instituciones públicas, empresas privadas y asociaciones civiles que se han dedicado –por distintos medios– a

conseguir el bienestar del artesano indígena en México; organismos que se dan a conocer a través de su labor social. Entre estas organizaciones se hallan las tituladas “fundaciones comunitarias” (Berger *et. al.*, 2009).

A pesar de ser conocidas comúnmente con el término de “comunitarias”, por lo general este tipo de asociaciones representan las estrategias de responsabilidad social de familias empresariales y élites económicas de nuestro país. Esto las convierte en constructos de la hegemonía, de la clase dominante, concebidas a partir de una visión netamente capitalista. Sobre esto, es importante destacar que existe una estrecha correlación entre las organizaciones filantrópicas y las corporaciones lucrativas; entre las fundaciones y las entidades gubernamentales, ya sean locales, estatales, nacionales o internacionales (Roelofs, 2007).

Pero, ¿qué son las fundaciones “comunitarias”? ¿Cómo se definen y qué las caracteriza? En principio, es importante destacar que, sin importar su fuente de financiamiento, este tipo de organizaciones puede entenderse como parte de un conjunto mayor: la sociedad civil. De acuerdo con la terminología propuesta por el CEMEFI, una fundación comunitaria puede entenderse como:

Una fundación donante, organizada independientemente, autónomamente, privada y sin fines de lucro, dedicada a atender las necesidades críticas de la comunidad y a elevar la calidad de vida de un área geográfica determinada, construyendo para ello fondos de recurso de carácter permanente. Es una donataria autorizada para expedir recibos deducibles de impuestos⁹.

Por su parte, Juan Jaime Loera (2008) afirma que las fundaciones comunitarias pueden definirse como:

⁹ Información consultada en el sitio oficial del CEMEFI, disponible en: <https://www.cemefi.org>

Instancias autogobernadas con el propósito principal de vincular actores, sectores e iniciativas diferentes en torno a un proyecto en común. Tienen el atributo de atraer inversionistas y benefactores para diseñar, implementar y evaluar proyectos de incidencia social dirigida a organismos civiles. Por definición las fundaciones son entes entrelazados por redes sociales comunicativas (Loera, 2008, 30).

Asimismo, Loera (2008) indica que estas organizaciones buscan empresas que estén interesadas en brindar donaciones al sector social; las subvenciones obtenidas a partir de las negociaciones entabladas –además de ser deducibles de impuestos– les proveen fondos para otros suministros. Contar con recursos económicos constantes es una de sus principales estrategias, la cual coadyuva a que tengan estabilidad y permanencia en el tiempo. Para conseguir lo que se plantean es necesario introducirse en una dinámica de trabajo regida por las pautas, los preceptos y las nociones establecidas por las corporaciones globales.

Charry y López (2004), definen a las fundaciones comunitarias como organizaciones no lucrativas, civiles, independientes y autónomas, que están exentas de impuestos, que cuentan con el apoyo del público y con recursos voluntarios, aunque también pueden ser privadas; están dedicadas a atender las necesidades “críticas” de las comunidades y a elevar la calidad de vida en áreas geográficas determinadas. Para lograrlo, cuentan con fondos propios.

Alejandro Natal (2002) ha nombrado a este tipo de organismos como “fundaciones donantes públicas”; asociaciones que vinculan, reúnen y coordinan recursos humanos y materiales, voluntarios y privados, y que se estructuran autónomamente y de forma no lucrativa. Todo esto lo hacen con el propósito de forjar un patrimonio colectivo que asegure su independencia y la provisión de recursos a largo plazo. Asimismo, cuentan con la participación de los ciudadanos

a nivel individual o corporativo, para la implementación de programas y la toma de decisiones sobre la aplicación de recursos. Con ello, las fundaciones cumplen dos funciones: 1) ser financiadoras sociales; y 2) ser articuladoras de esfuerzos.

Pero esta “filantropía” encabezada por las fundaciones comunitarias, y financiada más bien por el sector privado, no deja de ser un tipo de negocio y funciona como tal. Aunque se encuentra ligada al modelo económico neoliberalista, sigue estando vinculada con el Estado, por medio de una red de intereses existentes, entretejida entre el gobierno, las empresas, los *think-tanks*¹⁰ y las propias organizaciones.

En términos de Joan Roelofs (2007), las fundaciones comunitarias ejercen cierto dominio sociopolítico sobre las personas que obtienen beneficios económicos a través de ellas. Su auge se debe a que cuentan con un buen marco legal, y el interés por crearlas no siempre obedece a la acción social. Sin embargo, creo que no todo es negativo; aunque la mayoría de estas organizaciones son asistencialistas (a pesar de trabajar bajo sus propios lineamientos), no se puede negar que en algunos contextos han logrado resolver algunos problemas sociales.

En las últimas tres décadas, este tipo de fundaciones ha volcado sus esfuerzos para fomentar actividades productivas en los contextos rurales e indígenas; para lograrlo, ha puesto su atención en dos aristas íntimamente vinculadas: 1) la

¹⁰ El término *think-tanks* se refiere a una institución o grupo de trabajo que se dedica a realizar investigaciones diversas, con respecto a las estrategias tanto políticas, economías, militares, tecnológicas o culturales implementadas por un Estado; los *think-tanks* pueden estar vinculados o no a partidos políticos, grupos de presión u otros colectivos de choque. Se caracterizan por tener algún tipo de orientación ideológica, marcada –principalmente– por la opinión pública. De igual manera, suelen ser organizaciones sin ánimo de lucro, que están vinculadas con laboratorios militares, empresas privadas o instituciones académicas. Particularmente en los Estados Unidos, la mayor parte del personal que trabaja en ellas suelen ser teóricos e intelectuales (Urrutia, 2013).

producción artesanal; y 2) la participación de los sectores femeninos locales. Así, numerosos grupos artesanales han recibido apoyo técnico y económico por parte de diversas organizaciones civiles que trabajan en el medio rural mexicano.

De manera paralela, algunos colectivos artesanales han surgido en el país incentivados por estas instituciones externas, las cuales implementan figuras asociativas que no se encuentran presentes en las pautas de vida “tradicional” (Mayntz, 1990). Así, se crea la figura de grupo, entendido éste como una agrupación de individuos hacia objetivos comunes (Lapassade, 1985). No obstante, dicha acción se encamina a establecer lazos económicos entre los productores y las instituciones comercializadoras. Su objetivo es buscar ingresos seguros, aunque no siempre benefician a las poblaciones locales, ni a quienes participan directamente en los procesos productivos (León *et. al.*, 1999).

Además de insertarse en el medio rural y de generar en él proyectos productivos, el trabajo de este tipo de fundaciones comunitarias ha traído consigo otra repercusión importante: la transformación de la artesanía como tal. Las modificaciones que ha experimentado recientemente, son consecuencia de la imposición de parámetros socioeconómicos que pretenden que su manufactura se pueda integrar al mercado, para que así genere ganancias extras a los recursos obtenidos a partir de la agricultura (De Kadt, 1991; Graburn, 1984; Navarro, 2016).

Considero que para algunas asociaciones esto es parte de una estrategia de difusión y comercialización mayor, ya que el artesanado es visto como un fuerte atractivo en los espacios económicos; a partir de lo anterior, las fundaciones

pueden obtener apoyos y recursos de otras instituciones financiadoras. En relación a ello, quiero retomar lo que Victoria Novelo (1993) expresa acerca de la producción de artesanías y su incursión en el mercado capitalista. En este sentido, creo que el trabajo de las fundaciones comunitarias responde al siguiente hecho:

El fenómeno de admiración de las artesanías en nuestro país es reciente y hay que relacionarlo al hecho de que la producción industrial convierte en masa a todos los consumidores y se hace necesario, para una burguesía que busca diferenciarse, la búsqueda de lo distintivo, lo individual, lo manual que tiene un sentido artístico; en el caso de la burguesía mexicana que colecciona artesanías, su selección tiene, además, connotaciones nacionalistas (Novelo, 1993, 46).

El auge de lo artesanal ha generado también una buena cantidad de nuevos productos; con el desarrollo progresivo de la llamada “neoartesanía”¹¹, comenzó a surgir una diversidad de objetos “culturales” que ya no se consideran populares. Este fenómeno ha propiciado que los productores locales entraran en contacto con diseñadores internacionales, que se especializan en talleres y academias mundialmente famosas. Su relación con este tipo de actores sociales ha posicionado sus piezas en las grandes capitales del país, donde se comercializan a altos precios en bazares y tiendas exclusivas (Novelo, 1993).

Este tipo de proyectos productivos, vinculados a la artesanía, han sido la base de trabajo de numerosas asociaciones civiles. Hoy en día, los esquemas de intervención empleados por estas organizaciones buscan alcanzar las condiciones necesarias para que los productores locales –además de desarrollar su actividad

¹¹ De acuerdo con Navarro (2016), la neoartesanía puede definirse como: “la producción de objetos útiles y estéticos desde el marco de los oficios [artesanales] y en cuyos procesos se sincretizan elementos técnicos y formales procedentes de otros contextos socioculturales y otros niveles tecno económicos; culturalmente, tiene una característica de transición hacia la tecnología moderna y/o la aplicación de principios estéticos de tendencia universal y/o académicos, y tiende a destacar la creatividad individual expresada por la calidad y originalidad del estilo” (Navarro, 2016, 7).

artesanal– mejoren su calidad de vida, tanto social como económicamente hablando. A continuación toca el turno de hablar de dichos esquemas de intervención, conocidos comúnmente como estrategias de responsabilidad social.

1.4. Hacia una definición de las estrategias de responsabilidad social

En este punto de la presente investigación, es importante que me detenga para tratar de precisar qué es una estrategia de responsabilidad social y cuáles son sus principales características. Sobre esto, iniciaré con la propuesta hecha por la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL), que en uno de sus seminarios sobre el papel de las organizaciones públicas e intergubernamentales en la promoción de la cooperación regional del desarrollo sostenible, definió a dichas estrategias de la siguiente forma:

Una estrategia [de responsabilidad] social es un conjunto de directrices mediante las cuales se trata de lograr determinados objetivos. En tanto guía coherente, unificadora e integradora para la adopción de decisiones, una estrategia conduce a la elaboración de planes para lograr objetivos de largo plazo y a la formulación de prioridades en la distribución de los recursos [...] Las estrategias sociales contempladas como respuesta a las oportunidades, los riesgos, las fortalezas y debilidades internas dirigidas a lograr una ventaja competitiva sostenible en el largo plazo, se apoyan en análisis modernos que presuponen un conocimiento integral de los factores internos y externos que afectan a una organización determinada (Comisión Económica para América Latina y el Caribe, 2001, 120).

De acuerdo con este concepto, una estrategia de responsabilidad social implica la proyección de planes y metas a seguir en el mediano o el largo plazo; es decir, una acción así no puede existir si no se encuentran definidos los objetivos específicos a alcanzar. Pero dichos fines no sólo benefician a la población a la que se encuentran dirigidos, sino también a las organizaciones que los ostentan. Lo

anterior cobra una vital importancia en el contexto actual, en el que –bajo los influjos de la mercantilización– todo es motivo de certificación.

Para autores como Manuel Guillén (2006), la estrategia de responsabilidad social de cualquier organización posee otras acepciones, y no sólo corresponde a “una cuestión puramente técnica o económica” (Guillén, 2006, 276). Detrás de cada estrategia, se encuentran las bases éticas de las instituciones que las sustentan; si son proyectadas coherentemente, las estrategias de responsabilidad social pueden llegar a legitimar y a justificar la existencia de cualquier organización, ya sea pública, privada o civil. Esto es, en resumidas cuentas, el sentido de su existencia, “su razón de ser en la sociedad” (Guillén, 2006, 276).

Partiendo también desde un posicionamiento ético, Chomali y Majluf (2007) caracterizan a las estrategias de responsabilidad social en términos de optimismo, y hacen hincapié en sus múltiples beneficios. Para los autores, éste tipo de estrategias son:

Una contribución que manifiesta a la construcción de un país mejor, más estable, más favorable para el desarrollo de las relaciones en el largo plazo. Si cada uno de nosotros y nuestras empresas nos comportamos de un modo responsable de cara a la comunidad, vamos a contribuir a hacer un mundo mejor, más agradable para vivir, más sustentable, más respetuoso de los seres humanos y de la naturaleza. De poco sirven las empresas si no fuese éste un objetivo primordial (Chomali y Majluf, 2007, 145).

Pero para que sea eficaz, cualquier estrategia de responsabilidad social debe contemplar la puesta en marcha de acciones que coadyuven al fomento de la participación comunitaria en los contextos locales; al menos, esto es lo que señala buena parte de la literatura dedicada al tema (Chable *et. al.*, 2007; Díaz, 2012; Heras, 2008). En este sentido, se parte del supuesto de que la participación libre y

plena en los asuntos colectivos que atañen a cualquier grupo, es un mecanismo efectivo para lograr la resolución de problemas sociales.

El vocablo “participación comunitaria” ha sido utilizado por diversos autores (Chable *et. al.*, 2007; Heras, 2008; Montero, 2004; Velásquez, 1987; Velásquez, Rodríguez y González, 2008); es un concepto que encierra el uso cotidiano de una serie de apelativos, que generalmente se emplean como sinónimos del mismo. Entre ellos destacan términos como: participación social, participación popular y participación ciudadana. Todos estos comprenden dos ejes substanciales: el componente social y el factor económico de cualquier colectivo.

De acuerdo con Fabio Velásquez (1987) la participación comunitaria es la formación de un grupo social determinado, mediante el cual los diversos actores de la población, en función de sus propias ideas y representaciones sociales (de grupo, de género, culturales), participan en la toma de decisiones, ya sea directamente o a través de sus líderes en la vida colectiva.

Velásquez, Rodríguez y González (2008) aseguran que en el ámbito de la participación comunitaria se encuentran implicadas –al menos– cuatro esferas de acción: 1) la reformulación de viejos problemas; 2) el surgimiento de una ciudadanía activa y la consecuente formación de una contra-tendencia a la profesionalización del ejercicio político; 3) la limitación de la autonomía de los representantes; y 4) la transformación de la administración pública.

Por su parte, Maritza Montero (2004) define a la participación comunitaria como: “un proceso organizado, colectivo, libre, incluyente, en el cual hay una variedad de

actores, de actividades y de grados de compromiso, que está orientada por valores y objetivos compartidos, en cuya consecución se producen transformaciones comunitarias e individuales” (Montero, 2004, 229).

Finalmente, Pilar Heras (2008) relaciona los procesos de participación comunitaria con otro aspecto fundamental: el ejercicio del poder a través de los mecanismos de control en la toma de decisiones. Para Heras (2008) la participación comunitaria está plenamente interconectada con la acción política; en este sentido, la vida colectiva corresponde en sí misma a un actor político. En ella se manifiestan relaciones de poder y gestión, necesidades sociales y vínculos de pertenencia a un grupo cultural determinado.

Ya que el campo de acción de la participación comunitaria es una arena plenamente política, es fundamental que para su estudio se tome en cuenta el protagonismo de los sujetos sociales; es decir, para llegar a una toma de decisiones plenamente consentida por la colectividad, es necesario atravesar un proceso de negociación, en el que se ponen de manifiesto los intereses públicos y privados, así como los liderazgos locales (Heras, 2008).

Como se puede ver, el concepto de participación comunitaria es polisémico, e involucra el análisis de cambios socioculturales profundos. En teoría, implica la intervención de un conjunto de agentes sociales (sujetos o instituciones) que impulsan el crecimiento local, a través de un ejercicio democrático y participativo que conduzca al bien común. No obstante, en la realidad la participación comunitaria no siempre se lleva a la práctica en dichos términos, y más bien se

utiliza como un mecanismo para obtener recursos políticos y económicos que benefician sólo a unos cuantos.

Asimismo, el concepto de participación comunitaria hace alusión al trabajo colectivo; como parte de su ejercicio, los actores sociales implicados deben conocer los sucesos ocurridos en la comunidad, sus privaciones y los recursos con los que cuentan. Dentro de la comprensión de la participación comunitaria, es también importante tomar en cuenta los intereses políticos de agentes externos; entre ellos destacan las estrategias de intervención comunitaria que algunas asociaciones civiles producen, y que a su vez generan transformaciones sociales y culturales entre sus miembros, así como en las comunidades en donde trabajan.

Sin embargo, no todos comparten esta opinión optimista con respecto al papel sociopolítico de las estrategias de responsabilidad social en los contextos locales.

Palencia-Lefler (2007) observa su quehacer más bien desde una visión económica utilitarista, y sobre ello dice lo siguiente:

Ante la decisión de tomar el camino de la responsabilidad social, la mayoría de los empresarios consideran que primero deben ganar dinero para luego poderlo destinar a fines no lucrativos. No pueden distraer recursos propios en algo que no sea el propio beneficio. Cuando este supere unos límites concretos, quizás puedan plantearse una actuación socialmente responsable. Sin embargo existen también unos límites que los pone el propio nivel de bienestar colectivo (Palencia-Lefler, 2007, 2).

Pero para entender el fundamento de las estrategias de responsabilidad social, es necesario caracterizar el quehacer de aquellas instituciones que las ostentan: las fundaciones comunitarias. Para Muñoz y Arce (2013) este tipo de organizaciones son “facilitadoras, catalizadores, puentes y vinculadoras de recursos en función de un concepto de cambio y desarrollo social. Provocan la creación de iniciativas y

actúan como motores de gestión social, despiertan liderazgos y fomentan el emprendimiento social” (Muñoz y Arce, 2013, 50).

En términos generales, para que una fundación comunitaria cumpla con estas tareas de intervención social, debe tener tres propiedades: 1) ser una institución donante; 2) constituirse como vehículo filantrópico; y 3) figurar como líder en su comunidad de trabajo (Reynolds, 2008). Debido a estas características, las fundaciones comunitarias necesitan poseer estrategias de responsabilidad social bien delimitadas, ya que a partir de ellas adoptan acuerdos con otros sectores de la sociedad. Esta forma de gestión es primordial para incitar la participación de las personas que voluntariamente se encuentran vinculadas a ellas.

Para Norman Long (2007) la única forma de lograr acciones continuas en los sectores rurales, con el fin de mejorar su situación, es a través de la intervención social operada por las fundaciones comunitarias. Para él la intervención social es:

Una actividad que no tiene límites claros en tiempo y espacio como sí lo precisan usualmente el Estado u otras instituciones implementadoras, por lo cual propone ver la intervención como una realidad múltiple compuesta por percepciones de corte cultural e intereses sociales, que difieren y que tienen lugar entre varios actores sociales. Además, hay que decir que la intervención forma parte de un flujo de eventos localizados en una estructura más amplia de actividades de instituciones públicas, privadas o sociales, así la intervención implica la confrontación o interpenetración de mundos de vida diferentes y experiencias sociopolíticas que pueden ser significativas para generar nuevas formas de prácticas social e ideología (Long, 2007, 80).

Sobre la participación de las entidades de la sociedad civil, en la superación de las condiciones de marginalidad y pobreza en las que viven numerosos pueblos originarios en contextos rurales, el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) en el año 2010, indicó que:

Los programas sociales buscan corregir las asimetrías en los mercados laborales, de la salud y la educación, en algunos de ellos los indígenas reciben beneficios directos en entornos como el mexicano donde la pobreza, la desigualdad y la inequidad son desde hace mucho un problema estructural, los efectos de la política social no han sido suficientes para disminuir las brechas en el acceso a más y mejores oportunidades de desarrollo humano. En este sentido no solo hace falta más intervención pública sino que dicha intervención sea implementada y redireccionada con criterios de eficiencia en la asignación de recursos y equidad distributiva (Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, 2010).

Sin embargo, y retomando a Long (2007), Muñoz y Arce (2013), las prácticas de intervención social no son absolutas, sino más bien cambiantes y se encuentran en constante reformulación; esto es por sus propias dinámicas de organización, así como por las condiciones políticas, económicas y sociales de los lugares en los que se desenvuelven. Igualmente, “pueden ocasionar la existencia de formas emergentes de interacción, lo que incluye respuestas y estrategias de grupos (situados a nivel local o regional) que luchan por definir o defender sus espacios sociales, sus fronteras culturales, y sus posiciones dentro de un amplio campo de poder” (Muñoz y Arce, 2013, 45).

Luego de la exposición de las propuestas teóricas y conceptos que hasta aquí se han abordado, a continuación se revisarán los aspectos más relevantes con respecto al origen de las fundaciones comunitarias y al surgimiento de las primeras acciones asociadas a lo que hoy conocemos como estrategias de responsabilidad social, teniendo como principales antecesores a la filantropía y al mecenazgo.

Capítulo 2.

Una visión histórica en torno al surgimiento de fundaciones comunitarias y estrategias de responsabilidad social en México y Latinoamérica

Hoy en día, las estrategias de responsabilidad social han alcanzado una importancia de gran magnitud, tanto en la esfera privada como en la pública. En este sentido, organismos empresariales y asociaciones civiles las adoptan de igual manera, ya que representan un mecanismo eficaz que les permite colaborar consensualmente con otras sociedades y grupos culturales; esto a través de estímulos y apoyos de diversos tipos, sobre todo de índole económica.

De la misma manera, distintos sectores de la población en general (entre ellos el artesanado y los grupos étnicos) hacen uso de los insumos y las formas de trabajo que ofrecen todos aquellos organismos que ostentan una estrategia de responsabilidad social. Esto es debido a que a partir de ellos han encontrado iniciativas que les permiten acceder a cierta rentabilidad, y que a su vez respalda las actividades que realizan en el día a día, entre ellas las productivas.

Así, las estrategias de responsabilidad social se han convertido en un referente en lo que corresponde al trabajo colectivo, la pluralidad y el empuje de diversos proyectos productivos en el contexto actual. En especial en aquellas regiones del mundo (como Latinoamérica) que se caracterizan por su diversidad cultural, pero también por la marginación en la que se encuentra buena parte de sus habitantes.

Para comprender cuáles han sido los factores que han provocado el auge de las estrategias de responsabilidad social, es necesario identificar su origen y su

devenir en el tiempo. Para lograrlo, es indispensable revisar la historia y el desenvolvimiento de aquellas organizaciones que las conciben, proyectan y ejecutan en la práctica: las llamadas fundaciones comunitarias. Es por esto que el presente capítulo da cuenta de los orígenes y el desarrollo de dichas instancias no sólo en nuestro país, sino en el resto de América Latina, para finalizar con lo acontecido en el noroeste de México, y en particular con el caso de Lutisuc. Con ello, doy cumplimiento al objetivo específico de describir cómo, cuándo y para qué se creó esta asociación cultural en el estado de Sonora.

2.1. Historia y auge de las fundaciones comunitarias en Latinoamérica

La idea de crear fundaciones comunitarias, para intentar contribuir al mejoramiento de las condiciones de vida de las regiones menos favorecidas en el mundo¹², no es algo reciente. El surgimiento de estas entidades filantrópicas se ha registrado desde antaño, como parte del propio devenir de Occidente, y con la intención de reconocer –en apariencia– la identidad cultural de los países. No obstante, una de sus intenciones reales es la de alcanzar mecanismos de coordinación que permitan ejercer cierto control político sobre las zonas y poblaciones implicadas (Cáceres, 2014; Castro, 2001; Charry, 2004; Charry y López, 2004).

Los compromisos que –supuestamente– adquieren algunos miembros del sector privado al promover estrategias de responsabilidad social, consisten en procurar beneficios económicos comunitarios, y promover así el trabajo colectivo. Para ello, se han dado a la tarea de generar organizaciones que tienen como prioridad

¹² En donde se desarrolla, mayoritariamente, la creación artesanal.

atender a las comunidades en problemas precisos, y mejorar las condiciones sociales en las que viven. En el caso que a esta investigación compete, como en el de muchos otros contextos, se trabaja para asistir a mujeres indígenas que dedican buena parte de su tiempo a realizar trabajos artesanales.

Sobre esto, Luis Felipe Solano (2009) asegura que si se revisaran a fondo el conjunto de acciones que conforman a la responsabilidad social cooperativa contemporánea, muy pocas instituciones podrían poner distancia entre lo que hacen y el mecenazgo; y es que el mecenazgo está muy ligado a la filantropía.

Solano (2009) describe al mecenazgo como:

Una acción filantrópica y en consecuencia, totalmente voluntaria, por virtud de la cual la empresa devuelve a la sociedad parte pequeña de sus beneficios y se trata, repetimos, de una actividad absolutamente voluntaria; el hecho de que en algunos países sea posible desgravar fiscalmente su coste, ni añade ni quita valor a las mismas –al menos–, presumamos la buena fe, entre otras razones, porque primero fue el hecho y después la consecuencia y nos referimos al dato fiscal (Solano, 2009, 7).

Por su parte, Parés (1994) considera que el mecenazgo debe ser comprendido de la siguiente manera:

[Es] la acción o la actividad organizada, programada u ocasional por la cual una persona privada, una empresa o una institución privada efectúan una aportación económica habitualmente fijada por contrato en favor de un creador, de un artista, de un intérprete, de un autor o de una institución pública o privada, con el objetivo de que se realice una iniciativa en forma o no de programa continuado o un acto de naturaleza cultural, cívica, humanitaria, educativa, científica (Parés, 1994, 24).

Para el CEMEFI, el mecenazgo es un fenómeno muy amplio, el cual se encuentra basado en tres principios primordiales: 1) la generosidad; 2) la responsabilidad; y 3) el apoyo al otro. En este sentido, dicho organismo define el término de la siguiente manera:

Toda actitud de respeto, atención y servicio, encaminada a promover el desarrollo de las personas. Es la expresión del impulso generoso que existe en todo ser humano y en todas las culturas; comprende toda acción que manifiesta el compromiso de personas, instituciones civiles y empresas, que aportan tiempo, talento y recursos, a favor del desarrollo de la comunidad¹³.

Uno de los componentes más importantes en la historia del mecenazgo son las asociaciones que lo han ostentado, y la manera –casi uniforme– en cómo se han venido organizando a través del tiempo. Es decir, no se puede entender el desarrollo de dicho fenómeno en el devenir de Occidente si no se revisan los estatutos, las estrategias y las ideas que están detrás de las instancias privadas y civiles que lo han llevado a la práctica (Giménez, 2003).

Gran parte de este tipo de asociaciones (sobre todo en lo que concierne al siglo XX) corresponde a las llamadas fundaciones comunitarias. Para Giménez (2003) el principal logro de estas organizaciones reside en la proyección y el otorgamiento de un sinnúmero de servicios a las poblaciones menos favorecidas, sobre todo en áreas como la educación, el empleo y la seguridad social. De igual manera, su contribución es importante en el desarrollo de ideologías políticas y causas sociales; en el reconocimiento de garantías individuales y la lucha por los derechos humanos; en la preservación del patrimonio biocultural de las regiones.

Pero antes del surgimiento de las fundaciones comunitarias, ya existía una buena cantidad de patronatos y mecenas en el mundo, sobre todo en las sociedades antiguas. Su trayectoria histórica puede resumirse de la siguiente forma:

Los egipcios tenían sus fundaciones de carácter religioso, en Grecia nacen las fundaciones modernas; en Atenas el mecenazgo era casi una obligación social para los adinerados que pagaban ritos, juegos y fiestas. En Roma se sigue desarrollando la idea de fundación unida

¹³ Información consultada en el sitio oficial del CEMEFI, disponible en: <https://www.cemefi.org>

al culto, al templo y después, al cristianismo con la Iglesia y las obras de caridad. Continúa la Iglesia y la aristocracia durante la Edad Media y Renacimiento. En el siglo XIX hay cierto renacimiento de las fundaciones bajo el amparo del desarrollo industrial, cuando surge el Tercer Sector y es en el siglo XX cuando aparecen con fuerza las fundaciones norteamericanas y a finales de siglo se extienden por todo el planeta” (Giménez, 2003, 3).

En lo que corresponde al siglo XX y al surgimiento de las fundaciones comunitarias en América, Giménez (2003) y Reynolds (2008) afirman que la sociedad norteamericana fue el escenario ideal en el que se originaron dichas organizaciones; la Alianza de Fundaciones Comunitarias de México (Comunalía) (2016) coincide con tal aseveración, y asegura que la primera de ellas se constituyó en los Estados Unidos hace más de 85 años, en el marco de la conformación de un proyecto de la sociedad civil que tenía como fin crear una red de instancias no gubernamentales y organismos filantrópicos (Sacks, 2002).

Pero, ¿qué fue lo que motivó a las grandes corporaciones norteamericanas a invertir una buena cantidad de tiempo, dinero y esfuerzo en la concepción de este tipo de organizaciones? Palencia-Lefler (2001) asegura que la mayoría de dichas empresas trató de ganarse la lealtad de sus empleados a partir de acciones solidarias, como un mecanismo de gestión, difusión y extensión. Fue así que a partir de entonces, gran parte de su éxito depende de la actividad filantrópica.

Para Sacks (2002), las fundaciones comunitarias tuvieron su origen precisamente en los Estados Unidos gracias a la preeminencia de una cierta ideología política – la liberal–, la cual posee las siguientes características:

Las fundaciones comunitarias se desarrollaron en América del Norte con base en las tradiciones de la filantropía y el individualismo seculares; el entorno político, social y normativo alentó a los ciudadanos a unirse para crear organizaciones filantrópicas [...] En los países anteriormente comunistas, el Estado desalentaba, demeritaba e incluso castigaba, de manera enfática, la filantropía privada. En algunas partes de Europa Central y Oriental, el voluntariado se sigue considerando una palabra con connotaciones negativas,

toda vez que se obligaba a los individuos a "ofrecer de manera voluntaria" su mano de obra en los intereses del Estado (Sacks, 2002, 4).

De acuerdo con Comunalia (2016) las entidades filantrópicas, tanto privadas como civiles, han tenido un éxito importante ya que responden a las exigencias de los sectores sociales, con el objetivo de coadyuvar en la mejora de la calidad de vida de las personas¹⁴.

[En el contexto actual] el concepto de fundación comunitaria ha demostrado ser un instrumento flexible y adaptable para satisfacer no sólo las necesidades inmediatas, sino dinámicas de las comunidades al paso de los años [...] La adaptabilidad del concepto hace posible que cada país y cada área lo moldee de acuerdo con sus particulares circunstancias (Alianza de Fundaciones Comunitarias de México, 2016, 2).

Éste es un fenómeno que ha cobrado mayores alcances en la medida en que los individuos y las asociaciones comprenden que los parámetros de una fundación comunitaria, a partir de la donación constante de fondos en un área local, pueden ser un mecanismo eficaz para satisfacer las necesidades humanas en un mundo en constante cambio (Alianza de Fundaciones Comunitarias de México, 2016).

Sin embargo, no todos comparten tal opinión. Por ejemplo, Sanborn y Portocarrero (2003) objetan el papel de las fundaciones comunitarias y sus fines, al analizar el caso de la filantropía corporativa en Latinoamérica ¿En realidad estas instituciones supuestamente benéficas –dirigidas por la élite– procuran el bienestar de las personas de manera desinteresada? Cuestionan los autores.

Pero más allá de sus intereses reales, lo cierto es que el surgimiento de dichas iniciativas en América Latina (el cual fue posterior a su origen en los Estados

¹⁴ Esto frente a la precarización de los servicios y de las instituciones a cargo del Estado, como parte de la adopción del modelo neoliberalista en sus acciones de gobierno.

Unidos) ha generado la multiplicación de nuevos niveles de asociaciones filantrópicas en la región. Entre sus principales actividades se encuentran:

La promoción del intercambio y la construcción de una identidad de “sector” entre sus miembros, la provisión de asistencia técnica, y la defensa de marcos legales y tributarios más favorables a las actividades filantrópicas. [...] Es claro que la cooperación internacional ha jugado un papel importante en la promoción de la filantropía organizada en América Latina y en la formación de estas redes durante la última década [...] Sin embargo, una mirada inicial al universo de fundaciones en la región confirma que éstas tienen una serie de rasgos que son propios y que las diferencian de sus contrapartes estadounidenses, o, al menos, de aquellas más grandes que se les alienta a emular (Sanborn y Portocarrero, 2003, 19).

Para Cáceres (2014) eso que caracteriza a las actividades filantrópicas en América Latina, y a las instituciones que las desempeñan, es la ayuda humanitaria. A partir de ella, este tipo de organizaciones (sin importar si son fundaciones comunitarias o no) han delineado su rol y su estatus en el continente.

Sus principales ámbitos de acción son los siguientes:

En las décadas transcurridas este perfil “altruista” se ha enriquecido con la promoción y defensa de intereses más generales: los derechos humanos universales, el desarrollo sustentable, la democracia inclusiva, el medio ambiente. En ese proceso, sin dejar de lado el “altruismo” originario, se ha incrementado la conciencia del derecho propio a la organización, a la voz pública, al ejercicio profesional. Una de las ideas fuerza de los años setenta fue la de “acompañar” a los movimientos sociales populares que emergían; hoy se reivindica simultáneamente el ser una voz con legitimidad propia en la sociedad civil (Cáceres, 2014, 39).

Con la llegada de las fundaciones comunitarias a Latinoamérica se generaron nuevas plataformas para el desarrollo social, que pudieran promover la mejora de alguna zona o región en específico. Mediante la suma de esfuerzos –en teoría– estas fundaciones han tenido el objetivo de tratar de construir recursos y estrategias que, a largo plazo, mejoren la calidad de vida de la población. Así:

Numerosas funciones públicas comenzaron a ejecutarse mediante asociaciones entre organismos de gobierno y organizaciones privadas y civiles, o mediante la autorización y contratación de estas bajo financiamiento, regulación, y evaluación gubernamental. Tomó forma la gobernación indirecta, mediante terceros, que ponía fin al monopolio directivo del

gobierno [...] Lo que se tuvo que iniciar por razones de eficiencia terminó por generar y normalizar un nuevo tipo de relación entre gobierno y sociedad en lo concerniente a la dirección de la sociedad (Castro, 2001, 631).

A la par del establecimiento de las fundaciones comunitarias en América Latina, se han creado organismos que tienen por objetivo vigilar las acciones de dichas fundaciones y crear un marco normativo que las regule. En cada país de la región pueden encontrarse este tipo de instancias, que en su mayoría proceden del sector civil. Uno de estos organismos es el Consejo Nacional de Coordinación de Políticas Sociales (CNCPS¹⁵), con sede en la república mexicana. Para el CNCPS (2015), los principios éticos de las fundaciones comunitarias son históricos y pueden encontrarse en sus orígenes mismos:

Las fundaciones comunitarias tienen un peso superior al del aporte económico para el cumplimiento del fin, que es de bien común. Desde sus orígenes a fines del siglo XIX, el movimiento cooperativo estableció pautas éticas y morales para basar su accionar. Los valores rectores del cooperativismo son la ayuda mutua, la auto responsabilidad, la igualdad, la solidaridad, la equidad, la honestidad y la responsabilidad social (Consejo Nacional de Coordinación de Políticas Sociales, 2015, 15).

Y ya que se ha mencionado el caso de México en esta exposición, ahora toca el turno de hablar del origen y la consolidación de las fundaciones comunitarias en el país; tema al que se le ha dedicado el desarrollo del apartado siguiente.

2.2. El surgimiento de las fundaciones comunitarias en México

Las fundaciones comunitarias que se han originado con el paso del tiempo en nuestro país, en general se caracterizan por reunir tanto recursos económicos

¹⁵ El CNCPS establece requisitos para que las fundaciones comunitarias en México puedan alcanzar mejores resultados a la hora de realizar su función; el interés primordial de este consejo es que las comunidades siempre estén en primer plano y puedan ser partícipes de aquellos procedimientos implementados por tales fundaciones, en los que se desarrollan y comparten percepciones, conocimientos e información, proporcionándoles así un sentido de pertenencia.

como sociales en su quehacer; éste, a grandes rasgos, se ha centrado en la construcción de estrategias de responsabilidad social que coadyuven en la solución de problemas sociales en comunidades específicas. Para inversionistas, empresarios y actores de la sociedad civil, las fundaciones comunitarias en México representan una oportunidad de inversión social en aras del desarrollo local.

Las organizaciones de la sociedad civil en México tienen diversas fuentes de ingresos y reciben fondos primordialmente del gobierno, de las empresas, de sus propias fundaciones, de ciertas fundaciones internacionales, de empresarios filantrópicos y de los honorarios que cobran por la prestación de sus servicios. Aunque sí hay algunos empresarios que se interesan en el desarrollo del país y en apoyar el crecimiento del sector, falta mucho por hacer para estimular el crecimiento de la filantropía corporativa, la participación ciudadana y la acción voluntaria de sus ciudadanos para poder motivar una cultura de “donaciones formales” en México (Tides Center Whitepaper, 2006, 11).

Debido a que sus funciones se enfocan en articular esfuerzos locales para lograr el desarrollo de las regiones, actualmente las fundaciones comunitarias en México cumplen un papel fundamental en la promoción de proyectos productivos. Su intervención funge como un catalizador de acuerdos y sinergias entre diversos sectores sociales, para propiciar la acción colectiva (Muñoz y Arce, 2013).

Sin embargo, para llegar a este momento cúspide, las fundaciones comunitarias tuvieron que atravesar por una prolongada, compleja y desigual marcha, que en buena medida estuvo determinada por el escenario político nacional e internacional. Sobre esto, Becerra, Pineda y Castañeda (2014) dicen lo siguiente:

Si bien en México los antecedentes de una ciudadanía activa, crítica y organizada datan de la Colonia en el siglo XVI, la historia reciente ubica que hace poco más de 50 años que en México fueron surgiendo organizaciones civiles que pretendían mejorar las condiciones sociales de la población pobre, su perspectiva era la de la promoción del bienestar o la asistencia, bajo el orden social establecido. Estas organizaciones se ocupaban de personas, grupos o sectores con carencias o problemas que por muy diversas razones no eran atendidos por los gobiernos (Becerra, Pineda y Castañeda, 2014, 14).

Sobre esto, Reynolds (2008) afirma que “nuestras sociedades civiles”, lejos de ser adjuntos de individuos encauzados sólo por la libre elección y la utilidad, son profundamente heterogéneas. Aunque la autora hace hincapié en que existen pocas referencias con respecto al origen de las instituciones no gubernamentales en el país, también advierte que sus primeros antecedentes pueden ubicarse en las últimas décadas del siglo XIX, durante el Porfiriato.

Pero la filantropía y su relación con la sociedad civil en México tienen profundas raíces históricas, que datan desde la organización de las culturas prehispánicas, en las posteriores asociaciones de beneficencia que existieron durante los siglos subsecuentes (XVI, XVII, XVIII y XIX), y en el rol filantrópico jugado por la Iglesia católica durante toda la historia del país, hasta la fecha (Muñoz, 2014).

Por ejemplo, cuando los españoles llegaron a colonizar lo que hoy es el territorio nacional, se dio una etapa de gran dinamismo en materia filantrópica, protagonizada por la Iglesia católica. Dicha institución religiosa se caracterizó por acompañar las tareas propias de la evangelización –dirigidas principalmente a la población indígena– con labores de altruismo y beneficencia (Muñoz, 2014). Por su parte, Gloria Guadarrama (2007) señala que ya en la segunda mitad del siglo XIX, durante la época del México independiente, se emprendieron los primeros intentos por formalizar a todas las instituciones filantrópicas y sociedades benéficas existentes en el país. Esta acción se ejecutó en el marco de las disposiciones establecidas por las Leyes de Reforma y la Constitución de 1857¹⁶.

¹⁶ Aunque no se trata de la filantropía como tal, es importante mencionar que para el caso de las agrupaciones artesanales y sus formas de organización, uno de los antecedentes más

Sin embargo, hubo un acontecimiento que tuvo un mayor impacto en el desenvolvimiento de las fundaciones comunitarias en el país: la creación de un modelo corporativista a manos del Partido Revolucionario Institucional (PRI), a comienzos del siglo XX, el cual gobernó a México durante más de setenta años. Bajo este esquema de gobierno, el Estado era el que se encargaba de asegurar el bienestar de los ciudadanos; esto a partir de acciones como la creación de sindicatos y asociaciones profesionales. Dentro de dicha estructura, no era necesaria la intervención de un sector filantrópico independiente, lo cual hizo eco en una serie de valores y prácticas culturales que implicaron a todos los aspectos de la sociedad mexicana, hasta ahora vigentes (Bizberg, 1990).

representativos en nuestro país es el surgimiento de gremios, durante la época colonial, y de sociedades mutualistas a mediados del siglo XIX.

En el caso de los gremios, su origen se remonta a la Edad Media, cuando se crearon sistemas clasificatorios para caracterizar a los oficios artesanales de la época. Categorías como aprendiz, maestro, oficial o mayoral obedecían a las diversas formas de trabajo y al estatus social de los productores. Así, “los gremios surgieron, primordialmente, por la necesidad de protección económica que identificaba a quienes practicaban el mismo oficio o arte. En la España del siglo XVI cada ciudad, cada villa, en proporción a su importancia, poseía diversidad de artesanos: carpinteros, sastres, alfareros, tejedores, panaderos, carniceros” (Ramírez, 1981, 348).

En México, ya en la época colonial, los gremios de artesanos se crearon con la finalidad de generar condiciones de igualdad entre los productores asociados. Aunque internamente sí distinguían jerarquías que se definían a partir de la etnicidad y los linajes sociales, lo cierto es que los gremios se consolidaron como sistemas de aprendizaje y protección económica, dominando completamente los escenarios de trabajo. De esta forma, “el carácter igualitario del gremio, chocaba de frente con la condición colonial de la Nueva España. Aceptar como aprendiz a un miembro del grupo indígena o de color quebrado, era tanto como hacerlo jurídica y socialmente igual al español [...] Dejar a las etnias subalternas libre acceso a la propiedad de las condiciones productivas artesanales, era negar la relación productiva que la conquista había definido, donde a los indios y mezclas tocó el papel de población dominada, destinada a trabajar para el estamento español. La formación de la estructura productiva se ejerció subordinando a los indios y posteriormente a las mezclas” (González, 1979, 149).

Ya entrado el siglo XIX, las sociedades mutualistas jugaron un papel similar al de los gremios durante la Colonia, y surgen con la finalidad de socorrer y proteger a los colectivos de artesanos. Las sociedades mutualistas “respondían a un nuevo contexto signado por los cambios que trajeron aparejados la paulatina desarticulación y la pérdida de atributos monopólicos de los gremios y la libertad de trabajo, sancionadas por la legislación imperial y más tarde por distintos decretos” (Teitelbaum y Gutiérrez, 2008, 130).

Durante las últimas tres décadas, el crecimiento de las fundaciones comunitarias en México se ha visto promovido –sobre todo– por agentes externos (destacando las donaciones provenientes de Estados Unidos), así como por la élite empresarial nacional. Estas organizaciones han ido en aumento debido a la falta de acciones en materia de desarrollo y de movilización de recursos por parte del Estado nacional (Becerra, Pineda y Castañeda; 2014; Castro, 2001).

Particularmente, a finales de la década de los años noventa del siglo XX, numerosos líderes de la escena empresarial mexicana, con una visión estratégica, comprendieron que era necesario crear instituciones filantrópicas renovadas. El fin era reunir y canalizar recursos (a través de la deducción de impuestos) para apoyar a diversas iniciativas de desarrollo social, en lugares con alta marginación económica. En el discurso, estos proyectos se encontraban guiados por la convicción de que las entidades del ámbito local; en la mayoría de los casos, pueden responder mejor a las necesidades de su comunidad que aquellas que se encuentran fuera de ella, con resultados a largo plazo (Berger *et. al.*, 2009).

Así, para muchos, “las fundaciones comunitarias favorecen el intercambio en ambos sentidos entre quienes tienen recursos y quienes viven en condiciones de pobreza y marginación, donde se puede dar la capacitación y el facultamiento (libertad) de la ciudadanía” (Blair, Rubio y Sarvide, 2003, 16).

En la actualidad, el conjunto de fundaciones comunitarias presentes en nuestro país continúa con su proceso de fortalecimiento. Sobre ello, es importante

destacar un par de hechos. En el año de 1993, el CEMEFI¹⁷ organizó el primer seminario sobre fundaciones comunitarias en el país, en busca de modelos que pudieran coadyuvar al desarrollo local. Asimismo, a comienzos del siglo XXI se constituyó un grupo conformado por una veintena de asociaciones, el cual se planteó como objetivo establecer una serie de indicadores para medir su comportamiento; el fin es mejorar sus estrategias de intervención con los sectores sociales con los que trabajan (Worldwide Initiatives for Grantmaker Support, 2004).

A pesar de estos esfuerzos, en nuestro país no existe una práctica filantrópica sólida. Los individuos tienden a ayudar en situaciones de contingencia, pero no ordinariamente. Además, aunque las personas implicadas en el funcionamiento de las fundaciones comunitarias aportan muchos recursos para su sostenimiento, lo cierto es que los donativos aún no están organizados y, en consecuencia, el impacto es limitado. “México aún se encuentra en la ruta de construir una filantropía organizada, en la cual las fundaciones comunitarias tengan un papel que desempeñar en cuanto a la movilización de recursos en beneficio de la comunidad” (Worldwide Initiatives for Grantmaker Support, 2004, 26).

2.3. El norte de México y el despunte de las fundaciones comunitarias

Como ya se ha visto, a pesar de la diversidad que las caracteriza, y de los múltiples fines que las sustentan, no se puede negar que las fundaciones comunitarias hoy en día están teniendo ciertos efectos favorables en las comunidades en donde trabajan. Esto es a causa de la dotación de recursos

¹⁷ Información consultada en el sitio oficial del CEMEFI, disponible en: <https://www.cemefi.org>

económicos y capacitaciones técnicas que se ofrecen –como parte de su labor– en las sociedades locales para atender cuestiones apremiantes.

Gracias al buen número de organizaciones que de éste tipo aglutina, nuestro país se ha caracterizado por ser el pionero en Latinoamérica en usar a la filantropía corporativa como medio para fomentar la acción ciudadana y proveer opciones productivas viables en áreas rurales e indígenas (Muñoz, 2014). A pesar de ello, es mínimo lo que se conoce con respecto a su quehacer en el norte de México.

Uno de los pocos autores que ha escrito sobre el ámbito de las fundaciones comunitarias en esta región es Juan Jaime Loera (2008), quien se centra en el caso del estado de Chihuahua. Loera aborda el tema del financiamiento destinado hacia las organizaciones civiles en la entidad, y de cómo se han gestado en el tiempo las relaciones institucionales que están detrás de la conformación de la Fundación del Empresario Chihuahuense (FECHAC).

En su investigación, Loera (2008) asegura que las fundaciones comunitarias pueden entenderse como parte de un conjunto mayor: la sociedad civil; esto sobre todo si se toman en cuenta los propósitos de dichas organizaciones y sus objetivos, los cuales versan en entender las diversas problemáticas sociales.

Asimismo, afirma que a nivel local, al igual que en otros estados de la república mexicana, Chihuahua presenta un incremento importante en el número de organizaciones de la sociedad civil asentadas en su territorio. Las fundaciones comunitarias presentes en la entidad son diversas en su quehacer, así como en sus ámbitos de trabajo. De acuerdo con el autor, este crecimiento puede

rastrearse desde la década de los años ochenta del siglo XX, y corresponde a la apertura de nuevos espacios de acción colectiva (Loera, 2008).

Sobre esto, Loera (2008) afirma que:

El momento actual que viven las organizaciones de la sociedad civil en Chihuahua representa un reto trascendental para el sector civil. Por un lado, se presenta un incremento visible en el surgimiento de las organizaciones sociales civiles en la ciudad y por el otro, se manifiesta una formación de un sector que reclama una posición en la arena de las decisiones gubernamentales, sociales y económicas. Sin embargo, su reclamo no se hace visible ni tiene capacidad de interlocución debido a la carencia de espacios públicos locales e instancias propias para generarlos (Loera, 2008, 143).

Como ya se mencionó, en el estado de Chihuahua la FECHAC es –quizá– la organización más emblemática en lo que a estrategias de responsabilidad se refiere. Nacida en el año de 1990, desde su origen la FECHAC tiene una oferta permanente de cursos y talleres de capacitación, además de realizar acompañamientos con organizaciones sobre temas como: la movilización de recursos, el voluntariado y los órganos de gobierno¹⁸.

Asimismo, la FECHAC organiza encuentros estatales que convocan a las organizaciones no gubernamentales presentes en la entidad; en dichos espacios de reciprocidad se promueve la vinculación entre las instituciones participantes y el intercambio de experiencias. Bajo alianzas constantes con el Tecnológico de Monterrey, ésta fundación creó dos centros para el fortalecimiento de la sociedad civil en el estado. En estos sitios se vincula a las asociaciones con distintos

¹⁸ Información consultada en el sitio oficial de FECHAC, disponible en: <http://www.fundacion.org.mx>

servicios; se les da asesoría sobre diversos temas y se les proporcionan materiales de consulta¹⁹.

La historia de la FECHAC en el norte de México ha sido un hecho muy visible desde su formación, debido a varios aspectos. Loera (2008) asegura que:

En primer lugar fue importante el momento concreto de la emergencia debido al desastre natural, fenómeno que afectó e involucró en diferentes niveles a la comunidad chihuahuense, era un momento de necesidad de acciones solidarias de todos los sectores de la sociedad. En segundo lugar, la circunstancia, pues fue un momento adecuado para que tanto el sector empresarial y gubernamental tuvieran confianza mutua para trabajar conjuntamente en proyectos sociales (Loera, 2008, 87).

Luego del surgimiento y la consolidación de la FECHAC en el estado de Chihuahua, las élites empresariales de otras entidades del país encontraron en dicha organización un modelo a seguir. Como resultado de ello, en los años subsecuentes se registró la aparición de instancias civiles de similares características, que replicaron –sin mayores cambios– el esquema organizativo de la FECHAC. Entre ellas, destacan los casos de la Fundación del Empresariado en México (FUNDEMEX); La Fundación del Empresariado Yucateco (FEYAC), en el estado de Yucatán; y la Fundación del Empresariado Sonorense (FESAC), en Sonora (Centro Mexicano para la Filantropía, 2016).

En lo que respecta a la FESAC, se trata de una fundación comunitaria autónoma, establecida en el año de 1999 en la ciudad de Obregón, Sonora; está compuesta por organismos empresariales no lucrativos, y se encuentra encabezada por un consejo técnico conformado por funcionarios sonorenses. Su perfil es filantrópico,

¹⁹ Información consultada en el sitio oficial de FECHAC, disponible en: <http://www.fundacion.org.mx>

y no se encuentra vinculada a cuestiones políticas o religiosas; su trabajo está encaminado a prestar atención a las necesidades más visibles de los diversos colectivos presentes en el estado de Sonora, creando oportunidades de desarrollo económico sostenible para sus habitantes. Su labor está orientada a acompañar y a asistir a la sociedad civil organizada en la entidad²⁰.

Es importante señalar que el estado de Sonora se ha convertido en las últimas tres décadas en uno de los bastiones más importantes para las fundaciones comunitarias en el noroeste mexicano. Esto se debe –en gran medida– a la diversidad étnica y cultural que se encuentra presente dentro de sus territorios; una diversidad que, incluso, ha sido reconocida constitucionalmente por el Estado:

La reforma constitucional en materia indígena en 1992 en el estado de Sonora reconoce la composición pluricultural de la entidad; respetar sus culturas y garantizar el acceso a la jurisdicción del Estado. [...] Las reformas constitucionales de las entidades federativas llevaron, en consecuencia, a establecer modificaciones a las leyes secundarias de los estados con la final de dar congruencia y certeza jurídica a las reformas (Valdivia, 2013, 28; 35)

De acuerdo con los registros más recientes del CEMEFI (2016), en Sonora existen –al menos– 80 organismos civiles reconocidos oficialmente. Este numeroso conjunto de asociaciones abarca áreas de acción muy diversas, que van desde la alimentación, el asistencialismo, la atención a grupos vulnerables (adultos mayores, niños, indígenas y migrantes, principalmente), la educación, la evangelización y la salud. Sin embargo, sólo tres de ellas se dedican a la

²⁰ Información consultada en el sitio oficial de FESAC, disponible en: <http://www.fesac.org>

promoción de la producción artesanal en contextos indígenas²¹, entre los que destaca el trabajo de Lutisuc Asociación Cultural (ver Tabla 3).

Por las características de la presente investigación, sus límites y los fines que persigue, resulta complicado hablar de los orígenes de cada una de estas organizaciones, sus metodologías de trabajo, sus prácticas, sus interrelaciones con otras instancias, y el papel que juegan en la región. Lo que sí es posible hacer es puntualizar en un par de aspectos clave que dan una idea clara de la posición que hoy en día ocupa el estado de Sonora en la escena de la sociedad civil mexicana; esto, tanto a nivel regional como nacional.

Las 80 asociaciones sonorenses registradas en los padrones del CEMEFI representan el 5% del total de los organismos no gubernamentales en el país; asimismo, esta cifra corresponde al 28% de las organizaciones ubicadas en el norte de México, ocupando el primer lugar en la región, como la entidad que cuenta con más instituciones de ésta índole²² (ver Tabla 4).

²¹ Estas organizaciones son: Fundación Tichi Muñoz A.C., Red de Mujeres Unimoss, A.C., y Lutisuc Asociación Cultural I.A.P. La Fundación Tichi Muñoz es una institución sin fines de lucro, establecida en Obregón, Sonora desde el año 2005. Su esquema de trabajo está basado en un modelo social, económico y político; su principal interés es el de impulsar iniciativas comunitarias para dar respuesta a los retos presentes en la sociedad sonorenses, dentro de la cual destaca la población indígena. Para lograrlo, la asociación recurre al uso de prácticas que puedan transformar la calidad de vida de los habitantes de la región, y así se fortalezca el tejido social dentro de sus territorios. De igual manera, la fundación se encarga de crear programas sustentables de desarrollo social. Por su parte, hay que recordar que las características generales de la Red de Mujeres Unimoss, se encuentran contenidas en la introducción de esta investigación.

²² Estos datos fueron calculados a partir de la información contenida en el *Directorio de miembros* publicado por el CEMEFI en el año 2016.

Tabla 3. Listado de las organizaciones no gubernamentales en Sonora afiliadas al CEMEFI.

Nombre de la organización	Área de trabajo
Abuelos Trabajando por Sonora, I.A.P.	Atención a grupos vulnerables
Agrupación de Fibrosis Quística del Noroeste, I.A.P.	Salud
Agrupación Estatal George Papanicolaou, I.A.P.	Salud
Agrupación George Papanicolaou de Arizpe, I.A.P.	Salud
Agrupación George Papanicolaou de Baviácora, I.A.P.	Salud
Agrupación George Papanicolaou de Ciudad Obregón, A.C.	Salud
Agrupación George Papanicolaou de Guaymas, I.A.P.	Salud
Agrupación George Papanicolaou de Nogales Sonora, I.A.P.	Salud
Albergue para Migrantes San Juan Bosco, I.A.P.	Atención a grupos vulnerables
Amas Centros, S.C.	Educación
Asilo de Ancianos Franciscano, I.A.P.	Atención a grupos vulnerables
Asilo de Ancianos Madre Teresa de Calcuta San José, A.C.	Atención a grupos vulnerables
Asociación Buscando tu Alegría, A.C.	Atención a grupos vulnerables
Asociación Casa del Migrante La Divina Providencia, I.A.P.	Atención a grupos vulnerables
Asociación Sonorense de Alzheimer y Enfermedades Similares, A.C.	Salud
Asociación Sonorense de Padres de Niños Autistas, I.A.P.	Salud
Asociación Sonorense pro Personas con Parálisis Cerebral, I.A.P.	Salud
Banco de Alimentos de Cajeme, I.A.P.	Asistencialismo
Banco de Alimentos de Hermosillo, I.A.P.	Asistencialismo
Banco de Alimentos de Navojoa, I.A.P.	Asistencialismo
Banco de Ropa de Hermosillo, I.A.P.	Asistencialismo
Bazar Solidario, I.A.P.	Asistencialismo
Casa Hogar de Nuestros Pequeños Hermanos Cristo Rey, I.A.P.	Atención a grupos vulnerables
Casa Hogar Esposos Montaña Terán, A.C.	Atención a grupos vulnerables
Casa Hogar M. Rivero Atkinson, A.C.	Atención a grupos vulnerables
Casa Hogar María Madre, I.A.P.	Atención a grupos vulnerables
Casa Hogar para Niñas "Madre Conchita", I.A.P.	Atención a grupos vulnerables
Casa Hogar Presbítero Luis Ma. Valencia, A.C.	Atención a grupos vulnerables
Centro Comunitario Reino de los Niños, A.C.	Atención a grupos vulnerables
Centro de Apoyo A.P.F., A.C.	Salud
Centro de Formación para la Mujer, I.A.P.	Atención a grupos vulnerables
Comité de Promoción Social del Valle del Yaqui, A.C.	Asistencialismo
Comité Internacional de Amigos al Servicio de la Niñez Indigente, A.C.	Atención a grupos vulnerables
Comité Particular de Caridad, I.A.P.	Asistencialismo
Cuento Contigo, I.A.P.	Atención a grupos vulnerables
Desarrollo Integral Juvenil de Nogales, I.A.P.	Educación
EHUI al Paso de la Fe, I.A.P.	Asistencialismo
EHUI Rehabilitación Integral, A.C.	Asistencialismo
Emanuel Arturo, I.A.P.	Asistencialismo
Estancia Alzheimer Dorita de Ojeda, I.A.P.	Atención a grupos vulnerables
Estoy Contigo Guaymas, I.A.P.	Asistencialismo
Fe y Esperanza contra el Cáncer, I.A.P.	Salud
Fuerza de Amor Rohi, A.C.	Asistencialismo
Fundación Alta, I.A.P.	Atención a grupos vulnerables
Fundación Amor y Bondad, I.A.P.	Atención a grupos vulnerables
Fundación Beatriz Beltrones, para el Diagnóstico Oportuno del Cáncer en la Mujer, A.C.	Salud
Fundación Carlos B. Maldonado y Esposa, I.A.P.	Asistencialismo
Fundación Cultural Infantil y Juvenil Fray Ivo Toneck, A.C.	Educación

Nombre de la organización	Área de trabajo
Fundación de Apoyo Infantil Sonora, I.A.P.	Asistencialismo
Fundación del Empresariado Sonorense, A.C.	Asistencialismo
Fundación Educativa y Cultural Don José S. Healy, A.C.	Educación
Fundación Esposos Rodríguez	Educación
Fundación GANFER, I.A.P.	Asistencialismo
Fundación por un Mejor Andar, A.C.	Atención a grupos vulnerables
Fundación Tichi Muñoz, A.C.	Asistencialismo
Hogar Paz y Bien, A.C.	Atención a grupos vulnerables
Instituto Francisco Javier Saeta, I.A.P.	Atención a grupos vulnerables
Instituto Kino, A.C.	Educación
Instituto Santa Fe, I.A.P.	Atención a grupos vulnerables
Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Campus Ciudad Obregón	Educación
Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Campus Navojoa	Educación
Lions In Sight de México, I.A.P.	Salud
Lutisuc Asociación Cultural, I.A.P.	Atención a grupos vulnerables
Mujeres de Esperanza, I.A.P.	Atención a grupos vulnerables
Patronato Centro Leonardo Murialdo, A.C.	Atención a grupos vulnerables
Patronato del Asilo Divina Providencia, I.A.P.	Atención a grupos vulnerables
Patronato del Templo Histórico de Caborca, A.C.	Patrimonio
Patronato Pro Niños con Alteraciones Neuromotoras Sonora, I.A.P.	Salud
Ponguinguola, A.C.	Educación y medio ambiente
Promotora Social y Asistencial, A.C.	Asistencialismo
Refugio del Corazón de María, I.A.P.	Educación
Salud Fraternal, I.A.P.	Salud
Shriners de Sonora, I.A.P.	Asistencialismo
Un Paso a Tiempo, I.A.P.	Atención a grupos vulnerables
Universidad de Sonora	Educación
Universidad del Valle de México, S.C. Campus Hermosillo	Educación
Vecinos Dignos Sin Fronteras, A.C.	Educación
Vida y Familia Sonora, I.A.P.	Atención a grupos vulnerables
Voluntariado Cima, I.A.P.	Asistencialismo

Fuente: elaboración propia a partir de la información contenida en el *Directorio de miembros*, publicado por el CEMEFI en el año 2016.

Tabla 4. Número de organizaciones no gubernamentales registradas en el norte de México por entidad, y el porcentaje que representan en la región.

Entidad federativa	Número de organizaciones no gubernamentales registradas	Porcentaje que representa en el norte de México
Sonora	80	28%
Nuevo León	61	20%
Sinaloa	45	15%
Coahuila	42	14%
Chihuahua	23	8%
Baja California Norte	21	7%
Tamaulipas	12	4%
Baja California Sur	3	1%
Durango	3	1%
Zacatecas	3	1%
Afiliados internacionales	2	1%

Fuente: elaboración propia a partir de la información contenida en el *Directorio de miembros*, publicado por el CEMEFI en el año 2016.

Pero para entender el desenvolvimiento de las fundaciones comunitarias en el norte de México (específicamente en entidades como Sonora) en los últimos 30 años, es necesario conocer cuáles fueron las condiciones políticas y económicas que antecedieron a su trabajo; sobre todo, si se trata de organizaciones no gubernamentales que implementan esquemas productivos y estrategias de intervención social en contextos indígenas; acciones que pueden ser entendidas como una prolongación de la ideología liberal imperante en los actuales Estados nacionales, así como una respuesta ante la crisis del corporativismo y el provedurismo promovidos por el gobierno nacional (Castro, 2001).

Éste es –sin duda– el caso de Lutisuc y la labor que ha desplegado en las comunidades asentadas dentro de la pimería baja desde 1997. Por ello, antes de hablar de los orígenes de dicha organización en el estado de Sonora, de sus planes de trabajo, de su discurso y de los contenidos ideológicos que subyacen a él, me detendré para abordar brevemente el paradigma desarrollista mexicano más emblemático, ejecutado durante casi todo el siglo XX en las regiones indígenas del país, incluyendo a las comunidades pimas: el indigenismo.

Desde sus orígenes, el indigenismo ha sido pensado de múltiples y divergentes formas. Ya sea desde la óptica política, la económica o la antropológica, en términos generales, puede ser definido como “las concepciones, las justificaciones y reflexiones teóricas, al igual que las estrategias y acciones institucionales que han tenido como objeto integrar económica y culturalmente los grupos indígenas a la nación mexicana” (Sariego, 2002, 11). Asimismo, constituye un campo de acción que está compuesto por distintos agentes, entre los que destacan las instituciones de gobierno, así como diversos sectores de la sociedad civil. Estos agentes, siguen reproduciendo las ideas y las representaciones peyorativas que se han gestado en torno a la otredad –a lo “indio”– en México (Barabas, 2002).

A lo largo de su historia, el indigenismo atravesó por distintas etapas. Por ejemplo, mientras que en el Cardenismo tuvo su fase más “radical”, un par de décadas más tarde –a mediados del siglo XX– se puede decir que alcanzó su momento “de gloria” (Valdivia, 2013). Ya durante la década de los años ochenta, con el declive del Instituto Nacional Indigenista (INI) y la incursión del modelo neoliberal en el sistema económico mexicano, el indigenismo adoptó una tendencia de corte más

bien intelectual. Ésta giró en torno a los postulados del etnodesarrollo, cuya idea era la de identificar las habilidades organizativas y productivas de los grupos indígenas del país, para que a partir de ellas pudieran superar las condiciones de marginación y pobreza en las que vivían (Sariago, 2002).

Para el caso específico de la Sierra Madre Occidental, algunos autores (Hope, 2013; Sariago, 2002; Valdivia, 2013) aseguran que la práctica indigenista y la ideología sobre el cambio cultural estuvieron protagonizadas no sólo por el Estado, sino por agentes tales como la Iglesia, algunas instancias civiles, así como por etnógrafos e investigadores sociales. Sobre esto, Sariago (2002) afirma que:

A lo largo del siglo XX, [...] han confluído un conjunto de estrategias orientadas a modificar las condiciones de pobreza y marginalidad de las poblaciones indígenas, dando lugar a una serie de concepciones, modelos y experiencias de desarrollo, instaurados por diferentes agencias gubernamentales en la Sierra Tarahumara, aunque también por otro tipo de instancias y organismos sociales. Las concepciones hacen referencia a las visiones sobre el futuro ideal de los grupos étnicos construidas por el indigenismo; los modelos aluden a políticas de organización y gestión diseñadas por las instituciones gubernamentales para hacer efectiva su acción en este medio indígena. Las experiencias en fin, nos remiten a la concreción y adaptación de las concepciones del desarrollo en forma de proyectos específicos, tal y como éstos fueron aplicados (Sariago, 2002, 166).

Tal y como sucedió en otros puntos del país, los grupos indígenas que habitan en la zona han sido vistos a través del tiempo como un verdadero “obstáculo” para alcanzar las metas del desarrollo y concretar el proyecto de nación concebido por la política pública mexicana. En este sentido, “el común denominador ahora eran la pobreza y la marginación en la que vivían todos los grupos étnicos del país y ahí sí encajaban muy bien los habitantes de la Tarahumara” (Hope, 2013, 23).

Hoy en día, la ideología indigenista sigue estando vigente –explícita e implícitamente– en el conjunto de estrategias implementadas en los distintos

contextos indígenas del norte de México y de la Sierra Madre Occidental (Valdivia, 2013); esto es con el objetivo de alcanzar el desarrollo en la región y mejorar las condiciones de vida de sus habitantes. Sin importar qué instancias ostenten dicho pensamiento (ya sean públicas, privadas o no gubernamentales), lo cierto es que el indigenismo ha dejado de ser solamente una política de Estado, para convertirse en una ideología que trastoca a casi todos los ámbitos de la sociedad civil (Muñiz y Corona, 1996), incluyendo –desde luego– a la labor de aquellos organismos dedicados a la filantropía. Desde esta óptica, los grupos étnicos de la zona siguen siendo concebidos bajo las representaciones de la Colonia.

Luego de hacer este breve repaso, ahora es momento de hablar de la historia de Lutisuc, y de los pormenores que conciernen a sus orígenes en Sonora.

2.4. Los orígenes de Lutisuc en el estado de Sonora

Lutisuc Asociación Cultural I.A.P. es una institución de asistencia privada que nace en el estado de Sonora en el año de 1997; se encuentra inscrita dentro del sector civil de la sociedad y se halla establecida como una entidad sin ánimos de lucro (ESAL). Como tal, cumple con todas las condiciones fiscales y legales necesarias para validar su funcionamiento (Puente, Zorrilla y Eyzaguirre, 2011).

Desde sus orígenes y hasta el día de hoy, Lutisuc está compuesta por una decena de mujeres, reconocidas en el ámbito social de la clase alta sonorenses. Éste pequeño colectivo femenino está conformado por profesionistas dedicadas a las áreas de la educación, el derecho, el periodismo y la economía (tanto a nivel

regional, nacional como internacional), específicamente, quienes se dieron a la tarea de crear esta asociación sin fines partidistas ni religiosos.

Es importante resaltar que la presidencia de Lutisuc siempre ha recaído en manos de una sola persona²³; se trata de una mujer extranjera, de nacionalidad española, quien arribó al estado de Sonora en el año de 1990, luego de contraer matrimonio con un empresario mexicano. Su notable interés por el rescate de las culturas originarias en su país, la llevó a investigar acerca de la vida y las costumbres de los grupos étnicos en México. Esto la motivó a involucrarse de forma personal en sus ámbitos cotidianos, y pronto comenzó a emprender visitas continuas a las comunidades indígenas asentadas en la región serrana de Sonora.

Luego de estos primeros acercamientos con los pueblos indígenas radicados en el estado de Sonora, esta mujer se dio a la tarea de socializar su experiencia con su círculo de personas cercanas; con ello, buscaba transmitir la preocupación que la aquejaba con respecto a lo que consideraba era la pérdida de los marcadores culturales y las tradiciones de dichos grupos étnicos; una pérdida que ella relacionaba directamente con la indiferencia expresada por la sociedad sonoreense. Finalmente, algunas de sus amistades terminaron compartiendo esta inquietud, lo cual se convirtió en el motivo central que derivó en la creación de Lutisuc.

Al día de hoy, todas las integrantes de la asociación radican en la ciudad de Hermosillo, y la gran mayoría de ellas son originarias del estado de Sonora (con excepción de su presidenta, tal y como ya se mencionó en líneas anteriores).

²³ En realidad, dentro de la organización la rotación de personal es casi nula, ya que se trata de un selecto grupo de amistades.

En los primeros años de existencia de Lutisuc, este pequeño grupo de mujeres asumía por completo todas las funciones de organización, investigación, trabajo de campo, difusión, promoción y vinculación del organismo. Es decir, no contaba con una red de empleados o voluntarios más amplia, fuera del núcleo de origen. Aunque actualmente quienes encabezan la organización han decidido modificar un poco esta situación (lo cual se explicará en el capítulo cuatro), en realidad, dicho esquema organizativo ha cambiado mínimamente en los últimos 20 años.

De acuerdo con sus fundadoras, el principal objetivo de Lutisuc ha sido –desde su creación– el de rescatar, preservar y difundir la cultura indígena de Sonora. Para lograrlo, el equipo de mujeres que compone a la organización ha creado y promovido a través del tiempo una serie de proyectos productivos que han sido diseñados para coadyuvar al mejoramiento de las condiciones de vida de los grupos étnicos que habitan en dicho estado (Puente, Zorrilla y Eyzaguirre, 2011).

El planteamiento de este propósito central ha moldeado la misión y la visión de la asociación, las cuales se expresan de la siguiente manera:

Misión: Desarrollar acciones para contribuir a la resignificación, preservación y difusión de la cultura indígena de Sonora y la promoción del desarrollo social de los pueblos y comunidades indígenas. Visión: Pueblos indígenas dignos y participativos de su propio desarrollo, en un mundo sensible, respetuoso, y comprometido en la preservación de sus culturas (Puente, Zorrilla y Eyzaguirre, 2011, 101).

Dado este manifiesto interés, en sus inicios la organización estructuró un modelo de intervención comunitaria con la población indígena del estado de Sonora. De acuerdo con el testimonio de sus fundadoras, dicho modelo se generó con el propósito de dar respuesta a la serie de rezagos que están presentes en la vida

cotidiana de las etnias que habitan en territorio sonoreense. De acuerdo con Zárate (2016), tal situación de carestía está caracterizada por los siguientes factores:

[Un] acceso insuficiente a la educación y a los servicios médicos, con fuentes de trabajo de bajo perfil y paga, viviendas pequeñas con pocos bienes y carentes de electricidad, drenaje y agua potable de calidad. Los indicadores analizados confirman el estado de marginación, vulnerabilidad y fragilidad de este sector de la población, y marcan la necesidad urgente de apoyo real de parte del Estado (Zárate, 2016, 5).

Como puede observarse, los objetivos centrales de Lutisuc obedecen a la búsqueda de modelos de trabajo que fortalezcan el desarrollo local en los contextos sociales menos favorecidos. Esta tendencia, tal y como ya se dijo anteriormente, ha sido empleada por distintos organismos filantrópicos en México, en general por todas aquellas instituciones que cuentan con una estrategia de responsabilidad social bien definida.

De igual modo, quienes conforman Lutisuc consideran que la puesta en marcha de sus proyectos productivos ha transformado positivamente algunos patrones culturales que propician la discriminación del sector femenino indígena. Asimismo, la organización afirma que su estrategia de intervención social ha generado importantes cambios en las relaciones de género; esto a partir del empoderamiento de las mujeres indígenas con las que trabaja.

Otro de los objetivos específicos de Lutisuc es el de revisar el funcionamiento y los resultados de sus proyectos productivos mediante una sistematización cuidadosa. Lo que se pretende con ello es que las experiencias de trabajo, que han sido ensayadas en las comunidades, puedan ser analizadas para obtener mejores resultados. Con la sistematización de lo que considera es su labor comunitaria,

Lutisuc desea establecer constantes en las prácticas, que aseguren el éxito de las intervenciones comunitarias futuras (Puente, Zorrilla y Eyzaguirre, 2011).

En consecuencia, se consideró que era importante articular una serie de elementos básicos²⁴ para dar a conocer la experiencia de Lutisuc en las comunidades indígenas sonorenses, en especial entre sus sectores femeninos. Al respecto, Lutisuc asegura que la sistematización y difusión de su labor:

Podiera ser usada como punto de referencia para aquellas instituciones y organizaciones de la sociedad civil que buscan incidir en el mejoramiento de las condiciones y la calidad de vida de esta población, o de cualquier otra en situación de vulnerabilidad, ya que la base de su desarrollo está sustentada en el crecimiento de las personas y la comunidad (Puente, Zorrilla y Eyzaguirre, 2011, 24).

Este ejercicio responde a la inquietud que se manifiesta, con cada vez más fuerza, entre las organizaciones civiles, por sistematizar sus estrategias de responsabilidad social. Sobre esto, Alfredo Ghiso (1999) expresa que:

La sistematización de prácticas surge como un esfuerzo deliberado de capturar los significados de la acción y sus efectos, lo cual implica lecturas organizadas de las experiencias, teorización y cuestionamientos contextualizados de la práctica social con la finalidad de dar a conocer el conocimiento productivo. Dicho de una forma más llana la sistematización surge por la necesidad de conocernos, darnos a conocer y calificar, de alguna manera la propia práctica (Ghiso, 1999, 12).

La forma de sistematizar e interpretar la experiencia de Lutisuc surgió a partir de las propias características del conjunto de actores sociales implicados en la ejecución de sus proyectos. En primer lugar, están las comunidades indígenas con las que se trabaja; sus miembros –de acuerdo con lo expresado por las fundadoras de Lutisuc– ahora se involucran más en la toma de decisiones en sus

²⁴ Entre estos elementos básicos –o áreas de acción– destacan los siguientes: 1) el afianzamiento de la identidad cultural, histórica y de género; 2) la capacitación artesanal de costura y bordados para mujeres; 3) el aprovechamiento de los recursos naturales; 4) la educación de adultos y para la vida; y 5) los talleres para niñas/os indígenas (Lutisuc, 2004).

contextos locales; esto, a raíz de la intervención de la organización. Asimismo, aseguran que las artesanas inscritas en sus proyectos productivos, desde su propia iniciativa, han buscado dar a conocer su trabajo en el exterior.

En segundo lugar, se encuentra la propia asociación, que deseaba hacer una pausa en su trayectoria (después de 14 años de trabajo), para organizar y registrar las habilidades adquiridas a través del tiempo, como resultado del contacto con los pueblos indígenas de Sonora. Finalmente, las instituciones de gobierno y las agencias que han otorgado financiamientos a Lutisuc, hicieron la recomendación de emprender este ejercicio de sistematización; considerando que su experiencia de trabajo podía ser relevante para otras organizaciones.

Enseguida, es momento de hablar acerca de cómo y cuándo las integrantes de Lutisuc empezaron a trabajar con las comunidades pimas asentadas en el estado de Sonora; de la misma manera, es necesario conocer qué procesos de “rescate cultural” enmarcaron esta labor de intervención social. Todos estos temas serán tratados a continuación, en el capítulo siguiente.

Capítulo 3.

¿Rescate y revitalización cultural? El surgimiento de la producción artesanal en el contexto social de la pimería baja contemporánea

En el presente capítulo expongo en qué consisten los procesos de “rescate cultural” que se han desarrollado en la pimería baja desde la década de los años ochenta del siglo XX y hasta el día de hoy. Dentro de ellos, se inserta la estrategia de intervención social creada por Lutisuc, la cual se ha venido implementando en las comunidades pimas del estado de Sonora durante los últimos 20 años.

Como parte de dichos procesos, destaca la labor que la Iglesia católica ha desarrollado en la zona; su campaña de “evangelización inculturada”, así como el “descubrimiento” de un conjunto de pinturas rupestres fueron los factores clave que propiciaron la entrada de Lutisuc en las comunidades pimas, incluyendo a la localidad de El Kípor, el sitio de estudio de esta investigación.

3.1. Las primeras acciones de Lutisuc entre los grupos indígenas de Sonora

Los primeros acercamientos que Lutisuc estableció con los grupos étnicos del estado de Sonora (una vez que fue constituida formalmente como asociación civil) se realizaron justo después de su creación, en el año de 1997. Estos se desarrollaron en dos zonas geográficas específicas: 1) los asentamientos yaquis ubicados en la ciudad de Hermosillo; y 2) las comunidades seris localizadas en la zona costera del municipio de Hermosillo.

Las acciones iniciales se centraron en canalizar la que era la principal preocupación del equipo fundador de la asociación, la cual consistía en tratar de evitar lo que sus miembros consideraban era “la pérdida de las tradiciones” entre los pueblos indígenas de la entidad. Sobre esto, la presidenta de Lutisuc expresó:

Como una inquietud de apoyar como sociedad civil a lo que era la cultura indígena en Sonora, en nuestros contactos con la gente a nivel cotidiano veíamos que las personas no sabían de los indígenas, es más, pensaban que ni existían, si estaban los yaquis, estaban los seris, pero allá lejos no. Entonces dijimos como grupo cultural que nos juntamos a estudiar la cultura de los diferentes pueblos de la humanidad: ¡Vamos hacer una organización que proteja a la cultura de donde vivimos! Y así surgió como una intención de un grupo de mujeres que habíamos viajado, que nos juntábamos para tomar clases de historia del arte y dijimos: ¡Órale! Protegeremos la cultura autóctona de nuestro estado. Y ahí empezamos con las comunidades yaquis de aquí, que era la que teníamos a la mano [sic]. (Fundadora, 65 años, Hermosillo, enero de 2016).

Luego de ello, las integrantes de la organización decidieron ampliar su campo de acción, y resolvieron que era necesario trabajar con aquellas etnias “más vulnerables” del estado; es decir, las que estaban mayormente alejadas de las zonas urbanas, y que se encontraban en condiciones de marginación y pobreza. Para lograrlo, emprendieron una primera investigación, basándose en los datos etnográficos proporcionados por el Centro Regional de Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), Unidad Sonora, y por la Unidad Regional de la Dirección de Culturas Populares e Indígenas de la entidad.

En base a la información recabada, el equipo de Lutisuc ideó un mecanismo “de acción recíproca” para trabajar con los grupos indígenas de la entidad; con ello se trataba de contribuir a la recuperación de sus identidades culturales²⁵.

²⁵ Las referencias que Lutisuc formula, con respecto a lo que ha llamado la “recuperación” y la “resignificación” de la identidad de los grupos indígenas sonorenses –como parte de su táctica de trabajo–, son múltiples y reiterativas. En este contexto, el tema resulta ser problemático, sobre todo si se parte del principio de que la identidad y sus múltiples manifestaciones son un fenómeno

Ésta lógica fue la que llevó al equipo de Lutisuc a interesarse en el pueblo pima. Para sus integrantes, la cultura pima estaba en riesgo de desaparecer, debido a que no se sabía mucho sobre ella en el estado de Sonora; más bien se le desconocía en su propio territorio. Puente, Zorrilla y Eyzaguirre (2011) afirman que –en general– los sonorenses ignoraban su paradero y no tenían nociones claras acerca de sus tradiciones, de sus costumbres y de sus manifestaciones artísticas. Sobre esto, la presidenta de Lutisuc aseguró lo siguiente:

Fuimos a culturas populares y preguntamos cómo era la situación de los grupos indígenas en Sonora. Ahí nos enteramos de la existencia de los pimas que tenían una situación económica muy, muy mala, de mucha marginación inclusive. De ahí nos dijeron cómo llegar allá y cómo era el mejor acceso y nos trasladamos sin más (Fundadora, 65 años, Hermosillo, enero de 2016).

Durante 1997 y 1998, el equipo de Lutisuc efectuó varios viajes de prospección a las pequeñas comunidades pimas asentadas en el estado de Sonora. El objetivo era conocer las costumbres y las fiestas tradicionales de este grupo indígena. De igual forma, en el marco de esos primeros acercamientos se visitaron algunos hogares, con la finalidad de ubicar a las mujeres potencialmente líderes, y que más adelante pudieran participar en sus proyectos de desarrollo.

Los primeros contactos con las comunidades nunca son de trabajo siempre son de nivel afectivo, digamos. Llegamos con una familia y nos establecimos en los campos, pedimos permiso para acampar y platicamos con las gentes [sic], preguntamos quién es el jefe, o la mujer líder, nos presentamos y ahí vamos sonsacando [sic] cosas y con esa información ya en la oficina vemos qué se puede hacer (Fundadora, 65 años, Hermosillo, enero de 2016).

complejo, dinámico y cambiante, tal y como lo ha hecho notar la tradición antropológica dedicada a este asunto; por lo tanto, la cuestión demanda ser atendida con mayor detalle. Es por ello que el tratamiento de la idea que Lutisuc tiene con respecto al rescate de la identidad pima, será presentado en el capítulo cinco, cuando se analicen los alcances y los límites de la estrategia de responsabilidad social emprendida por la asociación.

El interés por la cultura pima fue convirtiéndose –con el paso del tiempo– en el esfuerzo más arduo que Lutisuc ha emprendido como parte de su estrategia de responsabilidad social en los últimos 20 años, hasta el día de hoy.

Además de enfocarse en darle una nueva significación a la difusión cultural de este grupo étnico, la asociación se dio a la tarea de promover el desarrollo social de la mujer pima, mediante su participación activa en un proyecto productivo artesanal. Este programa funcionaría a través de un modelo de administración autónomo, y de una estrategia de trabajo que la organización ha llamado “coordinación efectiva”, asuntos que se abordarán a detalle más adelante.

Pero antes de ello es necesario profundizar en las características socioculturales, políticas y económicas que prevalecían en las comunidades pimas a la llegada de Lutisuc, aspectos que se tratarán a continuación. Es importante señalar que dichas condiciones tuvieron repercusiones importantes en las estrategias, los planes de trabajo y los modelos productivos que –en adelante– las integrantes de la asociación adoptarían para trabajar con las mujeres pimas.

3.2. La entrada de Lutisuc al contexto social de las comunidades pimas

La incursión de Lutisuc en las comunidades pimas del estado de Sonora no fue un hecho aislado, ni se generó en un vacío contextual. En realidad, éste fenómeno se produjo en medio de una coyuntura de suma relevancia para el pueblo pima, en su relación con otros agentes del exterior. Y es que fue justo en la década de los años noventa del siglo XX que diversos actores sociales volcaron su mirada hacia la pimería baja, motivados por frenar lo que se ha considerado como la “pérdida”

de su cultura. Entre ellos destacan algunas instancias de los tres órdenes de gobierno, la Iglesia católica, investigadores del ámbito socioantropológico y los propios organismos de la sociedad civil, incluyendo a Lutisuc, por supuesto.

Fue así que las acciones emprendidas por todos estos agentes sociales en el contexto cultural contemporáneo pima convergieron en un interés común, el cual ha sido identificado ya por autores como Oseguera (2014) y Zempoaltecatl (2016), y que en síntesis puede resumirse como el esfuerzo de “rescatar la identidad indígena, preservar sus rituales como expresión de una singularidad ante los mestizos y la dinámica de un capitalismo voraz” (Oseguera, 2014, 11).

Para Aguilar y colaboradores (2009) esta nueva época corresponde al “resurgimiento de la cultura pima”, no sólo en la escena política, social y económica del noroeste mexicano, sino del país en general. Representa la transformación de las políticas indigenistas ejecutadas en décadas anteriores, así como el reconocimiento público de la existencia de las culturas indígenas en México, como parte de un movimiento reivindicativo más amplio. De igual modo, encarna el interés de los centros en investigación antropológica (locales, nacionales y extranjeros) por conocer más acerca de la vida de los pimas.

En términos generales, dicha coyuntura ha derivado en repercusiones visibles para la población pima, las cuales pueden identificarse a partir de las siguientes categorías: 1) la implementación de políticas públicas en materia de alimentación, dotación de apoyos económicos y salud; 2) las acciones derivadas de la campaña de evangelización inculturada a cargo de la Iglesia católica; 3) la “resignificación”

de la cultura pima a través del “descubrimiento” de las pinturas rupestres; y 3) la creación de proyectos productivos (a partir de la introducción de la sociedad civil sonoreense) que fomentan el trabajo artesanal y la participación de las mujeres.

Pero antes de que todo esto sucediera, la cultura pima quedó relegada por mucho tiempo, prácticamente en total abandono; entre los factores que propiciaron este fenómeno se encuentran el patrón de ocupación dispersa a partir del cual el pueblo indígena habita sus territorios; el difícil acceso a sus rancherías; y el evidente desinterés del gobierno mexicano por atender a este grupo étnico, y que más bien se ha dedicado a denigrarlo, a explotar sus recursos naturales y a limitar sus derechos como colectividad. Todo esto ha llevado a caracterizar a la pimería baja como una de las zonas del estado de Sonora en donde la identidad cultural es resultado de un proceso continuo de confrontación y resistencia (Aguilar, 1998).

De acuerdo con Nadia Zempoaltecatl (2016), desde hace 25 años en la región puede observarse la implementación –un tanto más vigorosa– de un conjunto de políticas públicas en beneficio de la población indígena. En especial, estas acciones han recaído en manos de organismos tales como la CDI, a través de proyectos como el Programa de Fomento y Desarrollo de las Culturas Indígenas (PROFODECI); la Secretaría de Desarrollo Social (SEDESOL); el Programa Oportunidades (ahora Prospera); el apoyo federal 65 y más, entre otros.

En general, la labor de estos organismos y esquemas de desarrollo ha estado encaminada a promover el bienestar social entre los pimas en las áreas de cultura, economía, educación y salud, encarnando una “nueva” política indigenista

(Oseguera, 2014). En lo que al ámbito cultural se refiere, dichas actividades se han enfocado en fortalecer la reivindicación de la identidad; reproducir prácticas y rituales religiosos (entre los que destacan las ceremonias del Yúmáre y la Semana Santa); y vigorizar el uso de la lengua materna (Zempoaltecatl, 2016).

Paralelamente, a partir de la segunda mitad de la década de los años ochenta del siglo XX, la Iglesia católica decide volver a la pimería baja. Este hecho se concreta con el regreso de la Orden Franciscana, a través de un grupo de jóvenes misioneros norteamericanos, pertenecientes a la Orden de los Hermanos Menores Capuchinos. Para Aguilar (1998), el retorno de la Iglesia católica a la región pima en realidad corresponde a una pronta respuesta por parte de dicha institución, al querer recuperar el dominio que ya había ejercido en la zona durante la Colonia. Lo anterior se suscitó luego de que una familia protestante, miembro del Instituto de Lingüística de Verano (ILV), arribara a la localidad de Maycoba, con el objetivo de aprender la lengua pima y traducir los textos bíblicos en dicho idioma.

Desde entonces, la Iglesia católica –a través de los misioneros franciscanos– se ha dedicado a emprender una campaña de “evangelización inculturada” en las comunidades pimas, inspirada en la serie de valores y principios religiosos enarbolados por la Orden Franciscana desde su ocupación colonial en la zona, ocurrida en el siglo XVIII. Para Andrés Oseguera (2014), esta forma de evangelización puede definirse de la siguiente manera:

La evangelización inculturada presupone que los actuales indígenas son los representantes de una cultura ancestral regida por una espiritualidad compatible, en el fondo, con los principios y preceptos del cristianismo. Se trata pues de un pueblo que desde sus orígenes ha estado volcado a la espiritualidad; lo sagrado es parte inherente al pueblo pima y, por lo tanto, permite establecer una relación con la espiritualidad católica.

La renovación en el presente de este pasado implica seguir los dictados de Dios (Oseguera, 2014, 104).

Entre otras cosas, las tareas de dicha evangelización inculturada no sólo giran en torno a la labor propiamente religiosa. Uno de sus campos de acción más importantes es el de propiciar el rescate y la conservación del patrimonio cultural del pueblo pima, a partir del fortalecimiento de ciertas actividades “tradicionales”; entre ellas destacan las festividades religiosas y las danzas (Beaumont y Duarte, 2001). En este sentido, uno de sus actores más relevantes afirma lo siguiente:

La construcción de nuevas capillas para los pimas y las ceremonias religiosas que realizamos en ellas marcan un nuevo desarrollo que manifiesta el deseo de seguir viviendo y una profunda espiritualidad comunitaria expresada en momentos fuertes como la semana santa y las fiestas patronales. A la fecha estas nuevas capillas han sido centros de descubrimiento y enseñanza [...] Se ha creado un nuevo orgullo y un nuevo sentir en la identidad del hombre y mujer pima en una nueva relación con las demás personas de otras culturas (Beaumont, 2012, 155).

Y fue precisamente gracias a quienes encabezaban esta campaña de evangelización inculturada en la pimería baja, que Lutisuc pudo adentrarse en las comunidades indígenas de dicha región. En ese tiempo, y como parte de sus tareas de investigación sobre los grupos étnicos de Sonora, las integrantes de la organización se pusieron en contacto con la Orden Franciscana, en la ciudad de Hermosillo. Pronto, conocieron a un sacerdote en particular, quien es reconocido por la ardua labor misional que ha venido desarrollando en los poblados pimas de los estados de Sonora y Chihuahua: el padre David Beaumont Pfeifer.

Por su parte, el padre David no dudó en apoyar a este grupo de mujeres, llevándolas a comunidades tales como Maycoba, Yécora y El Kípor, y

presentándolas ante la población pima. Esto representó un hecho muy importante en el establecimiento de los primeros contactos entre Lutisuc y el grupo indígena.

Preguntando, estuvimos en contacto también con la misión franciscana, que está ahí un padre que tenía contacto con ellos, y él sí nos ayudó en los primeros pasos porque nos dijo quiénes eran las mujeres líderes. Eso es muy importante para empezar un proyecto, averiguar quiénes son las que en cierta manera mueven un poco la opinión de la comunidad (Presidenta, 65 años, Hermosillo, enero de 2016).

En esta etapa de aproximación, las integrantes de Lutisuc necesitaban precisar estrategias de organización para conocer la vida cotidiana de los pimas y sus costumbres, y así llegar a saber si contaban con algún “grado” de desarrollo artístico. Para lograrlo, la asociación decidió emplear el concepto de “rescate cultural”; más tarde, determinó que el de “resignificación” era más apropiado.

En este sentido, su ámbito de trabajo empezó a organizarse a partir de dos ejes de acción. El primero de ellos, que atendía a las culturas vivas y cambiantes, se asemejaba más bien a una labor horizontal (es decir, colaborativa), ya que la intervención debía realizarse en conjunto con los integrantes de las comunidades. El segundo, que correspondía al “rescate” de la cultura pima, parecía identificarse mucho más con un modelo vertical (Puente, Zorrilla y Eyzaguirre, 2011).

Luego de que la asociación conociera un poco más acerca de los pimas y de su vida cotidiana, se dio a la tarea de formular una estrategia de intervención comunitaria que tituló: “Programa integral de rescate de la cultura pima y redignificación de su vida comunitaria”. Sus objetivos y métodos se presentan a continuación (ver Tabla 5).

Tabla 5. Objetivos y métodos del Programa integral de rescate de la cultura pima y redignificación de su vida comunitaria, formulado por Lutisuc.

Programa integral de rescate de la cultura pima y redignificación de su vida comunitaria
Objetivos
1. Rescatar la Cultura Pima en vías de extinción.
2. Involucrar al Pueblo Pima en este rescate y en su propio desarrollo.
3. Facilitar mecanismos para desarrollar el espíritu comunitario y la suficiencia alimenticia sin impacto ambiental.
4. Implementar acciones de capacitación laboral y educación para la vida, que se traduzcan en el mejoramiento de sus condiciones de vida y elevación de su autoestima.
5. Sensibilizar a la Sociedad en la necesidad de participar para rescatar, impulsar y proteger esta cultura para evitar su desaparición.
6. Comprometer a las instancias públicas en una política de impulso para el desarrollo de este segmento, que es de los más desprotegidos de la sociedad.
Métodos
1. Saber escuchar cuáles son sus intereses reales; sus demandas, sus necesidades, mediante un diálogo personal para el intercambio de ideas, experiencias, propuestas, etc.
2. Poner a disposición del grupo beneficiado en forma completamente gratuita, cursos y talleres para la ejecución de los Programas Específicos.
3. Registro, mediante fichas técnicas de cada artesana y su familia, de las características socioeconómicas, demográficas, culturales, de género, etc., en cada comunidad.
4. Elaboración y seguimiento de los Programas, conformando los diagnósticos, actividades, metas y sistemas de evaluación y retroalimentación correspondientes.
5. Presencia continua de Lutisuc en las comunidades, mediante viajes periódicos de supervisión y estancias prolongadas de la o las personas capacitadoras en los Centros Comunitarios.
6. Convenios con Instituciones, públicas y privadas, relacionadas con cualquier aspecto de la vida de este pueblo indígena (Municipio, dependencias estatales y federales, instituciones educativas y de investigación, relacionadas con Salud, Educación, Género, actividades económicas, culturales, etc.).
7. Búsqueda de recursos humanos especializados en cada área.
8. Búsqueda de recursos financieros y materiales, para sufragar los gastos relacionados con el desarrollo de los programas.

Fuente: elaboración propia a partir del texto Lutisuc. (2004). *Programa integral de rescate de la cultura pima y redignificación de su vida comunitaria*. México: Lutisuc. Documento inédito, 1.

3.3. El “descubrimiento” de las pinturas rupestres en territorios pimas

Sin duda, uno de los acontecimientos que marcó de manera profunda el momento coyuntural que he venido describiendo, fue el descubrimiento de un conjunto de cuevas que se localizan en los territorios que corresponden a la región de la pimería baja. Se trata de siete sitios arqueológicos que cuentan con pinturas

rupestres; seis de ellos están situados en el municipio sonorense de Yécora, mientras que el otro se ubica en los linderos del pueblo de Yepachi, poblado que pertenece al municipio de Temósachi, en el estado de Chihuahua (Moreno, 2011).

Desde entonces, las pinturas rupestres se convirtieron en el emblema identitario por excelencia del grupo étnico; símbolo que lo proyecta al exterior (ver Imagen 2). Para quienes han emprendido la campaña de evangelización inculturada entre los pimas, las cuevas en donde se ubican estas representaciones pictográficas corresponden a los sitios sagrados de este pueblo indígena (Polanco y Beaumont, 2004). Para sus miembros, en dichos lugares “vivían los antepasados”, a quienes reconocen como “gentiles” (Núñez y Carreón, 2012). Por otra parte, la evidencia arqueológica confirma que en estas zonas existen distintos tipos de ofrendas, así como indicios materiales de ocupación habitacional (Moreno, 2011).

Imagen 2. Algunas de las pinturas rupestres halladas en la pimería baja.



Fuente: imágenes tomadas del texto Aguilar, B. y D. Beaumont. (2004). *El mensaje de las rocas. Pinturas rupestres en la región pima*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Instituto Sonorense de Cultura, Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias, V; VII.

La localización geográfica y las características arqueológicas de cada uno de estos sitios se desglosan a continuación (ver Tabla 6).

Tabla 6. Registro de los sitios arqueológicos en donde se ubican las pinturas rupestres localizadas en los territorios pimas.

Nombre del sitio	Ubicación geográfica	Características generales
Cueva gacha	Situada al noroeste de la localidad de Yécora, en colindancia con el arroyo "El Ranchito".	<ul style="list-style-type: none"> - Pequeña extensión rocosa, formada por la acumulación de sedimentos. - Cuenta con un total de siete pictografías en color rojo, que se ubican sobre la pared de uno de los abrigos del sitio.
El Cajoncito 1	Se encuentra localizada justo entre los límites de los poblados de El Kípor y El Cajoncito. Al este existe un camino de terracería que lleva a la ranchería El Cuervo.	<ul style="list-style-type: none"> - Cueva que está enclavada a la mitad de la pendiente de un cerro. - En la oquedad del sitio, se localizan 20 motivos (figuras que se repiten), y que en su mayoría están coloreadas con pigmentos rojos, aunque también se pueden observar tonalidades grises y negras. - Esta es la zona arqueológica que cuenta con mayor cantidad de pictografías. Sin embargo, las formas han sido dañadas por la mano del hombre.
El Cajoncito 2	Se encuentra localizada justo entre los límites de los poblados de El Kípor y El Cajoncito. Al este existe un camino de terracería que lleva a la ranchería El Cuervo.	<ul style="list-style-type: none"> - Cueva que se ubica en la cima del mismo cerro que El Cajoncito 1. - Las pinturas se encuentran en una pequeña hendidura, integradas por componentes de color rojo, posicionados a lo largo de la concavidad. - A diferencia de El Cajoncito 1, cuenta con un buen estado de conservación.
El Hierbanís	Se sitúa en la mesa llamada "Las Cruces", ubicada al suroeste del poblado Los Pilares.	<ul style="list-style-type: none"> - Se trata de una serie de bloques de andesita (roca volcánica). - Las pinturas forman parte de este frente rocoso, son de carácter no icónico (es decir, no representan idea alguna), y están teñidos de color blanco y negro. - Es el sitio que cuenta con la menor cantidad de elementos pictográficos (dos).
El Kípor	Está ubicada en la parte norte de la localidad que lleva el mismo nombre.	<ul style="list-style-type: none"> - Cueva que está enclavada a la mitad de la cuesta de un cerro, en dirección al este. - En el interior del sitio se pueden observar migas de humo inducidas por hogueras. - Cuenta con nueve bosquejos en color rojo, los cuales están repartidos en medio de la gruta y distanciados unos de otros. Ocho no son icónicas y una sí.
El pollo	Situada al norte de la localidad de El Kípor y al noreste de El Cuervo.	<ul style="list-style-type: none"> - Cueva de origen sedimentario, que forma parte de una elevación montañosa, localizada a la ribera del arroyo "El Pollo". - El abrigo agrupa un conjunto de 18 pictografías en color rojo, divididos en tres conjuntos. - El espacio está muy deteriorado, debido a causas naturales, como los rayos del sol.
Las Gallinas	Se localiza al sur del poblado que lleva el mismo nombre, y forma parte de Yepachi.	<ul style="list-style-type: none"> - Forma parte de una de las cadenas rocosas de gran tamaño, con abrigos utilizados como unidades habitacionales. - Cuenta con un total de 18 pictografías, teñidas en color rojo y naranja, y que se encuentran en el frente norte de la cueva.

Fuente: elaboración propia a partir del texto Moreno, E. (2011). *Oserí anayáwari – Tohó pintur*. Una aproximación al arte rupestre en la región rálámuli y pima. Tesis de licenciatura. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia, 61-76.

Pero el descubrimiento de las pinturas rupestres en los territorios pimas trajo consigo formas distintas de “resignificar” la identidad del grupo étnico y de promover su cultura. Estas diferencias derivaron en profundas rupturas entre algunos de los agentes externos que –hasta ese momento– habían logrado introducirse en el contexto social de las comunidades pimas; específicamente dicho conflicto se desarrolló entre quien encabeza la campaña de evangelización inculturada, el padre David Beaumont, y las integrantes de Lutisuc.

El meollo de tal pugna fue precisamente el tipo de interpretaciones que ambas posturas dieron al supuesto significado de las pinturas rupestres, en el marco de las acciones encaminadas al rescate y la revalorización de la cultura pima. Para el padre David, las pinturas representaban el espíritu religioso ancestral del grupo étnico; eran una prueba fehaciente de cómo su gente, desde tiempos remotos, había estado en contacto directo con Dios; eran testimonios de fe y adoración.

Por su parte, para el equipo de Lutisuc las pinturas rupestres poseían el potencial perfecto para emprender un proyecto productivo competitivo, que pudiera insertarse fácilmente en los mercados regionales, nacionales e internacionales, y que además fungiera como “puente de conocimiento y valoración” de la cultura pima (Puente, Zorrilla y Eyzaguirre, 2011, 102-103). Sin embargo, estaban en contra del significado teológico que el padre David les había otorgado, y de todas las implicaciones religiosas que éste traía consigo:

Una cosa es el aspecto religioso y otro es el aspecto social, digamos; no será social de sociedad sino solidarios. [...] La interpretación del padre David es muy válida ¿no? Lo que sea: esa es la paloma del Espíritu Santo, esto es lo otro; nosotros no quisimos nada de eso. Intencionalmente nunca nos hemos metido en qué significan las cosas, intencionalmente no hemos querido, porque hay personas en las comunidades que son

protestantes y por respeto a ellas, y en todo caso cero política también, porque en todo caso es el campo de los antropólogos, y de los etnógrafos, y de todo tipo. Nosotros no hemos querido darle una interpretación porque pensamos que no. Tampoco hemos tomado partido ni religioso ni político por respeto a lo que cada quien haga, a lo que cada quien piense. Lo importante aquí es el trabajo, el levantar la autoestima y luego las ideas son de cada quien. Hemos tenido mucho cuidado en eso (Presidenta, 65 años, Hermosillo, enero de 2016).

Las respuestas no se hicieron esperar. Pronto, las dos partes implicadas se dieron a la tarea de generar –en paralelo– acciones que coadyuvaran a la conservación de la cultura pima, realzando el papel que las pinturas rupestres jugaban como parte de su “pasado ancestral”. Por ejemplo, el Padre David emprendió notables esfuerzos para que la población indígena se aproximara a las pinturas rupestres y se identificara con ellas. Para lograrlo, algunos motivos de estas representaciones fueron plasmados en las iglesias y las escuelas de las rancherías (Moreno, 2011).

Sin embargo, la más importante de estas iniciativas fue la creación de proyectos productivos encaminados al trabajo artesanal, y diseñados para atender a los sectores femeninos de la población pima. A la fecha, es complicado estimar cuál de los dos programas se originó primero; en realidad, me parece que estamos frente a orígenes simultáneos. Esta dificultad se hace mucho más latente cuando ninguno de los implicados está dispuesto a cederle el crédito a su contraparte, como la “precursora” del impulso de la actividad artesanal entre los pimas.

No obstante, es importante señalar que la literatura etnográfica que de manera tangencial ha abordado el tema (Aguilar, 1998; Moreno, 2011; Oseguera, 2014), reconoce al Padre David como el iniciador de dicha tarea; es de suponer que los investigadores llegan a tal conclusión basándose en la extensa trayectoria que el

sacerdote franciscano ha desarrollado en la región de la pimería baja, y que como ya se ha visto fue el medio que permitió la incursión de Lutisuc en la zona.

Sin embargo, quienes conforman Lutisuc están totalmente en desacuerdo con dicha versión. Por el contrario, aseguran que el Padre David, luego del rompimiento con la asociación, fue quien robó su idea de generar proyectos productivos, que versaran en torno a la elaboración de artesanías inspiradas en las pinturas rupestres. Esto llevó a las integrantes de Lutisuc a pensar en emprender acciones legales que denunciaran el acto y lo pusieran en evidencia; un hecho que a final de cuentas no sucedió, tal y como lo afirma su presidenta:

Entonces nosotras con el dolor que sentimos de toda esa mentira y no entendíamos cómo el padre David había podido robarse un proyecto que ni al caso, hasta pensamos en demandas y todo eso, luego dijimos: ahí muere, nosotras vamos a seguir trabajando y punto, y que hagan los demás y que piensen los demás lo que quieran, pero sí fue muy doloroso ¡Eh! [...] El problema del padre David es que ha trabajado muchísimo, muchísimo, y no le funciona ningún proyecto, éste era el único que le funcionó, pero no, no, no y no, éste no lo abrió para nada, éste nosotras lo inventamos totalmente (Presidenta, 65 años, Hermosillo, enero de 2016).

Con el paso del tiempo, el asunto del “robo” de ideas ha generado acalorados debates, los cuales no sólo se han puesto de manifiesto en el seno de las comunidades de la pimería baja, en donde –al día de hoy– existen talleres artesanales que pertenecen a ambas iniciativas. En realidad, la disputa ha llegado a los medios académicos y de divulgación de la sociedad sonoreense; esto a través de la publicación de libros, folletos y algunos otros materiales impresos y audiovisuales que relatan los pormenores de los dos proyectos en cuestión.

El padre David publicó un libro de pinturas donde él se da toda la autoría, ese es el problema. [El libro se llama] “vivimos para bordar” o algo así; a nosotras nos dolió hasta el alma, porque todo lo que dice ahí no es cierto, o sea dice que los hombres construyeron los centros, ¡vaya! ¡Los pimas de dónde van a sacar todo el dinero! Es falso eso, todo lo que dice ahí es falso (Fundadora, 59 años, Hermosillo, enero de 2016).

A la fecha, el equipo de Lutisuc sigue tratando de negar los lazos que inicialmente estableció con el padre David Beaumont; una relación que propició su entrada a las comunidades pimas. Pese a todos sus esfuerzos por eludir un factor de suma importancia en la que fuera su primera fase de trabajo, es difícil ocultar lo que en su momento aconteció. Esto vuelve un tanto confuso los testimonios del equipo de Lutisuc al respecto, quienes no atinan al hacer afirmaciones tales como: “nunca hemos trabajado con el padre David, nunca, pero siempre hemos estado en buenas relaciones con él, aunque de hecho como te dije al principio, él fue el que nos introdujo” (Fundadora, 59 años, Hermosillo, enero de 2016).

Por su parte, el padre David prefiere no hablar sobre el asunto, y se mantiene enfocado en la difusión de las acciones que hasta la fecha ha desarrollado entre la población pima, incluyendo –desde luego– la creación de los talleres artesanales que se originaron a la luz de la campaña de evangelización inculturada.

3.4. El proyecto artesanal impulsado por el padre David Beaumont

Cuando se descubrieron las pinturas rupestres localizadas en la cueva conocida como “El Pollo” (situada al norte de la localidad de El Kípor y al noreste de la ranchería El Cuervo), el padre David convino en hacer uso de las figuras que allí se encontraron, y reproducirlas. Esta acción se realizó en el marco de la creación de un proyecto productivo pensado –exclusivamente– para el sector femenino de la población pima. Se trataba de bordar los símbolos hallados en piezas tales como mochilas, almohadas, tortilleros y rebozos (Polanco y Beaumont, 2004). Esta acción se concretó en el año 2002, con la creación de talleres artesanales en

diversas rancherías de los estados de Sonora y Chihuahua (Moreno, 2011), entre las que destaca el caso de la localidad chihuahuense de Yepachi.

Para el sacerdote, la proyección de este programa de creación artística contaba con tres atributos. En primer lugar, impulsaría la actividad artesanal entre las mujeres pimas, una práctica que –ciertamente– se encontraba en desuso entre ellas. En segundo lugar reforzaría su identidad cultural, al propiciar la apropiación de las pinturas como parte de su “pasado ancestral”. Por último, favorecería la configuración de prácticas, creencias y símbolos religiosos ligados al catolicismo.

Moreno (2011) asegura que la decisión del padre David de utilizar los hallazgos pictográficos de las cuevas, como punto de arranque para este proyecto productivo, estuvo inspirada en las artesanías que se elaboran en los estados de Arizona y Nuevo México, en los Estados Unidos; piezas que se fabrican en barro y que incorporan los diseños de las pinturas rupestres que se localizan en dichos lugares. El propio padre David apoya esta aseveración, al afirmar lo siguiente:

Las figuras antropomorfas de las cuevas de El Quipor y de las Gallinas están en posición de oración y son muy relacionadas con las que se encuentran también en Arizona y Nuevo México (conocido como “l’itoi”) muchas veces en contexto de un laberinto [ver Imagen 3]. Los indígenas navajos de Arizona todavía pintan esta figura con arena colorada en ceremonias sagradas de sanación llamadas “lkaa” y atribuyen características femeninas cuando la cabeza es cuadrada [ver Imagen 4] y masculinas cuando es redonda (Polanco y Beaumont, 2004, 9-10).

Imagen 3. A la izquierda, fotografía de figura en forma de laberinto, ubicada en la Cueva “Las Gallinas”; a la derecha, detalle de pieza artesanal elaborada por artesanas pimas, la cual contiene un bordado inspirado en dicha figura.



Fuente: la primera imagen fue tomada del texto Aguilar, B. y D. Beaumont. (2004). *El mensaje de las rocas. Pinturas rupestres en la región pima*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Instituto Sonorense de Cultura, Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias, VI. La segunda imagen fue capturada por Paola Rascón en El Kípor, Sonora, en el mes de julio del 2017.

Imagen 4. A la izquierda, fotografía de figura antropomorfa de cabeza cuadrada ubicada en la Cueva “Las Gallinas”; al centro y a la derecha blusas producidas por artesanas pimas, con bordados inspirados en dicha figura.



Fuente: la primera imagen fue tomada del texto Aguilar, B. y D. Beaumont. (2004). *El mensaje de las rocas. Pinturas rupestres en la región pima*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Instituto Sonorense de Cultura, Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias, VI. Las dos restantes fueron capturadas por Paola Rascón en El Kípor, Sonora, en el mes de julio del 2017.

Por otro lado, el padre David asegura que las mujeres pimas se fueron integrando de a poco al programa artesanal; lenta pero constantemente. En este sentido, sostiene que lo más importante era respetar sus tiempos, sin presionarlas a participar. De la misma manera, afirma que la incorporación de los dibujos inspirados en las pinturas rupestres en las piezas y textiles no fue inmediata.

Para lograrlo, primero se tuvo que realizar un registro fotográfico de las figuras que se encontraban en las cuevas, para luego obtener los moldes que al final serían reproducidos y bordados en tela. El sacerdote franciscano reconoce que éste no fue un proceso fácil, ya que implicaba un aprendizaje nuevo para las mujeres pimas, lo cual apuntó a la necesidad de contar con capacitación técnica, tal y como lo expresa a continuación:

Al principio no fue fácil, pues no bordaban con firmeza sobre la tela por lo que ésta se deformaba, por lo que se tuvo que practicar en repetidas ocasiones. Al fin lograron dominar y adecuar varias puntadas de bordado y combinaciones de colores y diseños, desarrollando una calidad extraordinaria. Ahí estaban sus habilidades y creatividad, sólo faltaba motivarlas e impulsarlas en el ejercicio de sus capacidades en aspectos técnicos, organizativos y de desarrollo humano, manteniendo su sensibilidad e idiosincrasia (Polanco y Beaumont, 2004, 15).

En los orígenes del proyecto, las mujeres cosían de forma manual, para luego emprender el uso de máquinas de coser, lo que les permitió diversificar sus productos y generar una gama de artesanías más amplia; ésta incluye objetos diversos, tales como almohadas, bolsas, cojines, fundas para celular, muñecas y prendas de vestir. Con el paso del tiempo, se decidió que la actividad artesanal fuera fortalecida con la impartición de pláticas y talleres, en torno a temas como la identidad cultural, el desarrollo humano, la autoestima y los derechos humanos. El objetivo era fortalecer el proyecto y los lazos que se habían generado entre las mujeres a partir de él (Polanco y Beaumont, 2004).

Actualmente, el proyecto productivo sigue vigente y ha permitido la proyección de la cultura pima –a través de la actividad artesanal– en otros sitios del país. En voz del padre David, el éxito del programa ha recaído en dos causas principales: 1) la originalidad de la idea que lo motivó; y 2) el apoyo de numerosas instituciones

públicas, religiosas y civiles que lo han fortalecido a lo largo de su existencia. Entre dichas instancias destacan: la CDI; el PACMYC; la Comisión Estatal para el Desarrollo de los Pueblos y Comunidades Indígenas de Sonora (CEDIS); el Instituto Sonorense de Cultura (ISC); y por supuesto la propia Iglesia católica.

Imagen 5. El padre David Beaumont Pfeifer con algunos de sus colaboradores.



Fuente: Aguilar, B. y D. Beaumont. (2004). *El mensaje de las rocas. Pinturas rupestres en la región pima*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Instituto Sonorense de Cultura, Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias, 90.

3.5. El programa “Bordando una identidad” formulado por Lutisuc

Como ya se dijo en apartados anteriores, el descubrimiento de las pinturas rupestres, y el posterior rompimiento con el padre David moldearon –en gran medida– las acciones que las integrantes de Lutisuc emprendieron desde ese momento en las comunidades pimas. La consecuencia más visible de este hecho fue la formulación de un programa integral de rescate cultural, el cual incluía la conformación de un proyecto de fomento artesanal dirigido hacia las mujeres indígenas, como eje articulador de planes y tareas a seguir.

Al tener conocimiento de los hallazgos pictográficos encontrados en las cuevas, el equipo de Lutisuc comenzó a actuar con prontitud. Lo primero que hizo fue organizar un taller de rescate y estimulación artística en el poblado de Yécora, el cual se llevó a cabo a mediados de 1999. La elección del lugar se dio luego de que la presidenta de Lutisuc y un par de mujeres más se dieran a la tarea de visitar el sitio; en dicha ocasión se repartieron despensas, prendas de vestir y provisiones de diversa índole, con la finalidad de contrarrestar de algún modo las privaciones económicas en las que vivía la población indígena que allí radicaba.

A pesar de que las condiciones de marginación y pobreza eran apremiantes, y saltaban a la vista, las integrantes de Lutisuc confiesan que lo que más les impactó fue observar aquello que han denominado como la “insuficiencia cultural” del pueblo pima. Para explicar en voz de estas mujeres a qué se refieren con ese término, dejo el siguiente testimonio de una de las fundadoras de Lutisuc:

Los pimas no tenían un sentido cultural, los pimas necesitaban volver a recuperar su espíritu ancestral, sus tradiciones artísticas y artesanales, volver a pintar como pintó [sic] hace más de 300 años en sus cuevas. Necesitaban de un artista que les impulsara y les abriera nuevamente su capacidad creativa (Fundadora, 59 años, Hermosillo, enero de 2016).

Esta fue la razón principal que motivó a la organización a fomentar el rescate de las tradiciones pimas, en especial sus artesanías. Para lograrlo, el equipo de Lutisuc se dio a la tarea de buscar a una artista con inquietudes y capacidades en el área de la recuperación del arte popular. La pintora Marisela Moreno²⁶ fue la

²⁶ Marisela Moreno Cano es originaria de Cananea, Sonora. Es licenciada en artes gráficas y diseño por la Universidad de Las Américas, en Puebla, México. Desde el año de 1983 ha colaborado en exposiciones individuales y colectivas, así como en numerosas exhibiciones en galerías privadas y públicas, tanto nacionales como extranjeras. A lo largo de su trayectoria, ha sido reconocida a través de numerosas becas, estímulos y premios. En 1989, fue becada por el

elegida para emprender dicha labor. Cuando las integrantes de la asociación se acercaron a ella para proponerle la realización del taller de estimulación artística que ya se había ideado, Marisela aceptó de inmediato, entusiasmada por la idea de trabajar con las comunidades en donde vive el pueblo pima.

Como resultado de la realización de este taller, las integrantes de Lutisuc llegaron a la conclusión de que era necesario idear un proyecto que revitalizara la elaboración de artesanías, y que a su vez empoderara a las mujeres que participaran en él, para convertirlas “en sujetos de derechos, para tener su voz y su palabra, para intervenir y decidir en espacios públicos, para disponer sobre su vida y para ser respetadas” (Puente, Zorrilla y Eyzaguirre, 2011, 171).

El programa fue titulado: “Bordando una identidad”; el nombre hace referencia al interés de Lutisuc por alcanzar la “resignificación” de la cultura pima a partir de la reinención de su producción artesanal. Asimismo, su objetivo central era el de “restablecer” y “consolidar” su identidad colectiva como pueblo indígena, al mismo tiempo que activara la productividad de la economía local, remunerando el trabajo de quienes participaran en él (Puente, Zorrilla y Eyzaguirre, 2011). Sobre los

Programa Cultural de las Fronteras; en 1994, por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes a través de El Colegio de la Frontera Norte; en 1992, por el Taller *Self Help Graphics* en Los Ángeles, California; y en 1995, por el Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Sonora. En 1994 recibió el premio "*Cross to the border*" en la *Bienal de Artes Plásticas* en Las Cruces, Nuevo México. En 1995, obtuvo el primer lugar en el "Premio Estatal de Artes Plásticas de Sonora", y el mismo año recibió una mención honorífica en la "V Bienal de Artes Plásticas del Noroeste". En 1995 inauguró el taller de gráfica "LATIR PROFUNDO" en la ciudad de Hermosillo, Sonora, y en 1996 fue seleccionada en la *Primera Bienal de Artes Plásticas "Paso del Norte"* en Ciudad Juárez, Chihuahua, México. De 1999 al 2000 realizó proyectos de estimulación artística para comunidades indígenas pimas, coordinados por la Asociación Cultural Lutisuc, A.C. En el año 2000 elaboró dos escenografías para el *Programa Nacional de Teatro escolar* del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) en los estados de Sonora y Sinaloa. Y finalmente en diciembre de ese año incursionó en el *performance*, interviniendo el monumento a Luis Donaldo Colosio en la ciudad de Hermosillo, Sonora.

inicios del programa, y la incorporación de las pinturas rupestres como elementos centrales de las piezas artesanales, la presidenta de Lutisuc expresó lo siguiente:

Nosotras sabíamos [de] la existencia de las pinturas y cuando llegó la pintora que dio los talleres de estimulación a niños, se quedó un mes completo viviendo con ellos, y le dijimos: averigua de las cuevas, vete a las cuevas y toma los dibujos de las cuevas; entonces ella fue; como era pintora gráfica sin necesidad de flash ni nada por si acaso se lastimaba el diseño, ella misma hizo los dibujos en unas telas que llevaba, a ver si las mujeres querían bordar. Empezaron cinco, recuerdo, y de ahí empezaron el proyecto pima; la pintora lo diseñó y de ella surgió la idea de la famosa cruz pima. A esta mujer se le ocurrió que podía poner una cabeza en común y de ahí salir todas las figuras, entonces cuando nos lo enseñó, porque todo lo que hacía nos lo preguntaba, nos gustó porque todos danzan agarrados de la mano junto con un animal que se asemeja a los coyotes [ver Imagen 6], pero con la cola parada, como un animal simbólico y mágico para ellos; y empezaron las mujeres a bordarlos, y los primeros bordados son una ternura porque están mal (Presidenta, 65 años, Hermosillo, enero de 2016).

Imagen 6. Bolsa elaborada por artesanas pimas y comercializada por Lutisuc. En ella se observa la figura de los danzantes con la cabeza en común, acompañados de coyotes, la cual fue ideada por la artista Marisela Moreno, quien se inspiró en las pinturas rupestres.



Fuente: Paola Rascón. Hermosillo, Sonora, enero de 2016.

Al principio estas mujeres bordaban en punto de cruz porque la tela que usaban era cuadrillé; averiguando dijimos, cuál es la tela que estas comunidades compraban en la tienda de raya, ¡era manta! Dijimos: bueno, ¿por qué no volver a la tela original que ellas hacían, que además está muy dentro de la tendencia actual al usar lo orgánico, lo natural? y empezamos a usar tela de manta con ellas. Claro que aquí no se puede usar el punto de cruz; entonces tuvieron que empezar a hacer una puntada adecuada a esto que es donde decíamos: ¡que horrorosas las puntadas! Pero no importa. Salieron los primeros talleres, además les enseñamos a bordar y les pareció bonita la idea de bordar sus pinturas, les explicamos que era con la idea de que cuando uno adquiriera un bordado pima no haría falta decir quién lo hizo, sino que al verlo el bordado en sí mostrara una identidad. Este diseño les explicamos, que sólo existe entre los pimas de Sonora, y que era lo que se le iba a vender a la gente y les gustó la idea (Presidenta 65 años, Hermosillo, enero de 2016).

El programa se organizó a partir de dos acciones: 1) la elaboración de artesanías que buscaban reforzar “lo tradicional”, manufacturando piezas con diseños inspirados en las pinturas rupestres halladas en los territorios pimas; y 2) la recuperación de técnicas y diseños propios de las comunidades, como lo son: el trabajo en chaquira; el tejido de lana de borrego; la utilización de plumas; la cestería, entre otros. Los objetos creados como parte de este proyecto, correspondían a nuevas expresiones artesanales o renovados objetos de uso.

Para activar el proyecto, la asociación aportó el primer “granito de arena”, comprando los insumos necesarios para que las mujeres pimas echaran a andar la fabricación de sus artesanías. Sobre esto, la presidenta de Lutisuc expresó:

Nosotras mismas, o sea nuestras voluntarias, nuestras conocidas, les compramos lo que habían hecho, entonces para ellas era entregar su trabajo y que a cambio de ese trabajo recibían dinero, era algo así de que no podían dar crédito; fue un impacto muy bonito de inicio y así entonces seguimos durante el año, continuamos con ellas y nos dimos cuenta que las comunidades pimas están muy dispersas, entonces teníamos que escoger centros y escogimos tres puntos. El Kípor que es el punto más alejado pero es donde está la mayor población pima autóctona digamos, no está mezclado, no hay tanto mestizaje, no están mezclados con tanta influencia urbana, son muy puros allá; y Maycoba y Juan Diego (Presidenta, 65 años, Hermosillo, enero de 2016).

En un primer momento la implementación del programa en las comunidades pimas tuvo una gran aceptación entre los sectores femeninos locales, y un buen número

de mujeres se involucró en la producción de bordados. Sin embargo, con el paso del tiempo, sólo algunas de ellas continuaron afiliadas al proyecto productivo, tal y como lo relata una de las fundadoras de Lutisuc:

Después de los primeros talleres siguieron bordando cada vez con más afluencia; en un principio eran 99 artesanas ¡Eran muchas! Nosotros sabemos [sic] que no se iban a quedar 99, es más no habría mercado para las 99. Naturalmente dejamos que se hiciera una selección, ellas mismas dijeron quiénes se quedaban y quién no [sic], nosotros siempre calculamos que se iban [sic] a quedar un 20 por ciento ¡Quedaron más! cosa que nos dio mucho gusto; hay como cuarenta artesanas, lo interesante de ahí es que ellas mismas fueron estableciendo como cadenas de producción; hay gente que nada más borda, eso ahora, gente que nada más termina, actualmente, pero en un principio eran puras bordadoras no sabían hacer nada más que bordar en la primera fase, fue un proceso muy, muy lento (Fundadora, 59 años, Hermosillo, enero de 2016).

Para fortalecer las tareas de producción que ya se habían emprendido, el equipo de Lutisuc se vio en la necesidad de implementar una estrategia de capacitación constante entre las mujeres participantes. Para sus miembros, ésta se convirtió en una de las tareas más importantes, ya que era la herramienta ideal a través de la cual se podían potencializar las habilidades técnicas y creativas de las artesanas; su propósito era lograr la fabricación de piezas de alta calidad, que pudieran ser comercializadas fácilmente en los mercados nacionales e internacionales.

En este sentido, se procuró que dicha estrategia de capacitación cumpliera con los siguientes rubros: 1) la incorporación del proyecto productivo en los circuitos del mercado exterior; 2) el establecimiento de un esquema de comercio justo; 3) la permanencia y la participación activa de las artesanas; 3) el incremento de los niveles de calidad en las piezas; y 4) el compromiso de respetar los tiempos de entrega estipulados en cada pedido (Puente, Zorrilla y Eyzaguirre, 2011).

Uno de los principales aciertos que tuvo el programa de capacitación artesanal implementado por Lutisuc, fue el de motivar a las artesanas pimas para que se incorporaran de lleno al proyecto productivo, continuaran con el aprendizaje y se comprometieran a participar en un sistema de pago adecuado a sus necesidades. De acuerdo con las integrantes de la asociación, esto provocó cambios significativos en la actitud de las mujeres, tal y como lo expresa el siguiente relato:

Una de las cosas muy interesantes es que pudimos observar el cambio, cuando llegamos al principio nadie hablaba, todas así con la cabeza gacha, inclusive cuando llegó el momento de entregarles pues su gratificación por el trabajo que habían hecho, que llevábamos las despensas y pasábamos lista, de pronto decíamos: no sé, fulana de tal, y nadie respondía [...] fue muy, muy difícil, no bajaban al pueblo, pero poco a poco empezaron como no sólo tomándonos confianza, sino ellas teniéndose confianza así mismas [...]. Cuando ya nos retiramos, al final les dimos talleres de capacitación de cómo hacer un empaque, cómo hacer un acabado y cómo hacer una administración para la venta y para ir a ofrecer sus servicios, y una serie de cosas se dieron a un lado como complemento. Eso sí, fue muy claro el cambio gradual que se fue dando desde que agachaban la cabeza y no la levantaban, hasta que ellas empezaron a hablar un poquito (Fundadora, 59 años, Hermosillo, enero de 2016).

En voz de las integrantes de Lutisuc, la capacitación les ha abierto las puertas a otros espacios, foros y eventos sociales. Con ello, han adquirido nuevas perspectivas de vida, que les permiten integrarse al mundo actual sin perder su identidad. Por otra parte, una de las estrategias más recurridas por la asociación, para coadyuvar en la comercialización de las piezas artesanales, es inscribir el trabajo de las mujeres pimas en diversos concursos, programas y convocatorias públicas, tal y como lo constata el siguiente fragmento:

El instituto de la mujer sonoreense lanzó para las mujeres indígenas una convocatoria a nivel nacional y dijimos: ¡Vamos! Y presentamos un proyecto de una mochila pima con su diseño, y entonces a final de cuentas lo escogieron como primer lugar, no como representante, sino que para que todos los asistentes en vez de un portafolio llevaran la mochila al congreso; fueron 500 mochilas que encargaron de golpe, ya te imaginarás lo que sudamos. Se dio un fenómeno tan hermoso y es que al ver que tenían tanto trabajo las mujeres del pueblo, las de razón [las mestizas o no indígenas] le [sic] fueron a pedir trabajo a las pimas y ellas nos preguntaron: ¿Qué hacemos? Denles y ustedes les van a pagar, entonces eso empezó a crecer la autoestima y la identidad eran los principales, esto fue en

Juan Diego porque en El Kípor no había mestizos. Este trabajo detonó muchísimo el proyecto porque fue a nivel nacional, de hecho lo pagó la ONU [Organización de las Naciones Unidas] y de ahí empezó el taller de las muñecas [ver Imagen 7] y el del traje tradicional (Fundadora 59 años, Hermosillo, enero del 2016).

Imagen 7. Muñecas elaboradas por artesanas pimas, exhibidas en las instalaciones centrales de Lutisuc, en la ciudad de Hermosillo, Sonora.



Fuente: Paola Rascón. Hermosillo, Sonora, enero de 2016.

En síntesis, el programa “Bordando una identidad” es la emisión máxima de los proyectos de trabajo ideados por Lutisuc; se trata de la estrategia de intervención comunitaria más emblemática de la asociación. “Bordando una identidad” ha sido ejecutado desde 1998 y continúa desarrollándose hasta el día de hoy en las localidades y poblados que se ubican en la pimería baja; entre ellas, destaca el

caso de El Kípor, por ser el lugar que aglutina –actualmente– al mayor número de artesanas adscritas al proyecto productivo implementado por Lutisuc.

En este sentido, el quehacer de dicho programa sigue siendo perceptible en las comunidades pimas del estado de Sonora. De acuerdo con las integrantes de Lutisuc, una de sus consecuencias más visibles ha sido la generación de un clima de respeto hacia el sector femenino de las poblaciones atendidas. Aseguran que esto ha frenado notablemente los mecanismos históricos de dominación masculina que imperaban en dichos contextos socioculturales; entornos en donde los hombres “han mantenido a las mujeres indígenas en una posición de desigualdad y marginación” (Puente, Zorrilla y Eyzaguirre, 2011, 164).

Pero sin duda, después de 20 años de trabajo, para el equipo de Lutisuc el logro más significativo ha sido el de haber logrado posicionar a la artesanía pima –y a sus productoras– en los mercados regionales, nacionales e internacionales. Esto, en voz de quienes integran la institución, puede resumirse de la siguiente manera:

Las artesanas pimas antes no existían como tales. Al día de hoy se les considera en los eventos y foros artesanales en igualdad de condiciones que artesanas de otros grupos indígenas. Se han ganado su lugar. Los diseños pimas son conocidos y reconocidos y pudieron también trascender a las mujeres pimas de Chihuahua. El pueblo pima presenta un rostro frente al mundo [ver Imagen 7] (Puente, Zorrilla y Eyzaguirre, 2011, 134).

Finalmente, la organización considera que esto no habría sido posible sin su intervención. Quienes conforman Lutisuc están convencidas de que gracias a su trabajo hoy se conoce al pueblo pima y a sus manifestaciones culturales²⁷. Ésta es

²⁷ Como ya se ha visto a lo largo de este apartado, la estrategia de trabajo de Lutisuc encierra una serie de ideas y visiones con respecto a los grupos indígenas y a lo que se considera es el “rescate” de su cultura. Aunque la labor de la asociación se originó –precisamente– para erradicar el racismo en contra de las etnias presentes en el estado de Sonora, en realidad dichas nociones

la idea que sustenta toda su estrategia de responsabilidad social: “la gente no se salva sola. Es muy importante armar economías en escala, a través de redes, asociaciones, fundamentalmente en lo que hace a la relación con el mercado. Las formas de economía social no pueden ser sustentables si no entablan nuevas relaciones con el mercado” (Puente, Zorrilla y Eyzaguirre, 2011, 170).

Imagen 8. Artesanías pimas, exhibidas en las instalaciones centrales de Lutisuc.



Fuente: Paola Rascón. Hermosillo, Sonora, enero de 2016.

En términos generales, las etapas de trabajo emprendidas por Lutisuc pueden sintetizarse de la siguiente forma (ver Tabla 7):

tienen como fundamento algunas manifestaciones de discriminación. Este tema lo abordaré a detalle en el capítulo cinco.

Tabla 7. Etapas de trabajo emprendidas por Lutisuc a lo largo de su trayectoria histórica.

Etapas	Descripción de cada fase
Fase inicial (De 1998 a 1999)	<ul style="list-style-type: none"> - Se dan los primeros acercamientos con la comunidad pima, en especial con la población infantil a partir de talleres de estimulación artística. - Surge el primer proyecto productivo artesanal, dedicado al bordado de diseños inspirados en las pinturas rupestres.
Fase de implementación (Del 2000 al 2004)	<ul style="list-style-type: none"> - Búsqueda de mercado para el comercio de los productos elaborados por las mujeres pimas. - Creación de los dos primeros centros artesanales. - Puesta en marcha de talleres de preservación cultural.
Fase de consolidación (Del 2004 al 2007)	<ul style="list-style-type: none"> - Autogestión de los grupos femeninos artesanales. - Surgimiento de mujeres líderes en las comunidades pimas. - Capacitación en cascada a cargo de las propias mujeres participantes.
Fase de acompañamiento (Desde el 2007)	<ul style="list-style-type: none"> - Empoderamiento total del proyecto productivo por parte de las artesanas pimas. - Lutisuc sólo realiza la función de acompañar a las comunidades.

Fuente: elaboración propia a partir del texto Puente, I., G. Zorrilla y M. Eyzaguirre. (2011). *Bordando una identidad. Sistematización de la experiencia y del modelo de intervención con la población indígena del estado de Sonora de la organización de la sociedad civil Lutisuc Asociación Cultural I.A.P.* México: Garabatos, 135.

Capítulo 4.

La producción de artesanías en la localidad de El Kípor a partir de la presencia de Lutisuc en el contexto local

En el presente capítulo me doy a la tarea de describir los rasgos más relevantes en relación a las condiciones generales de vida en la localidad sonoreense de El Kípor, el sitio de estudio elegido para realizar esta investigación. Enseguida, presento los datos etnográficos más relevantes con respecto a factores tales como la historia del centro artesanal instaurado por Lutisuc en el lugar; la composición actual del grupo de artesanas, su comportamiento en los últimos catorce años, y los elementos básicos del modelo de trabajo diseñado por la asociación.

Es importante mencionar que durante mis estancias de trabajo de campo en El Kípor tuve la oportunidad de conocer también a un grupo de ex artesanas; mujeres que decidieron separarse de Lutisuc y trabajar por su cuenta. Al aproximarme a ellas, pude entender cuáles fueron las razones por las que resolvieron independizarse de la organización y seguir produciendo artesanías por su cuenta.

Entre ellas, destacan la búsqueda de una fuente de trabajo mejor remunerado y el hecho de sentirse frustradas al ver que su esfuerzo, dentro del esquema productivo de Lutisuc, no era valorado cabalmente. En este apartado doy cuenta también del surgimiento de ese nuevo grupo artesanal y de su relación con aquellas mujeres que aún trabajan bajo el auspicio de la asociación.

4.1. Características generales de la localidad de El Kípor

La localidad de El Kípor se encuentra enclavada en la Sierra Madre Occidental, en una de las zonas más escarpadas de la región, entre los límites de los estados de Sonora y Chihuahua; el poblado está conectado con otros sitios de importancia a partir de la red carretera interestatal que intersecta a ambas entidades (ver Imagen 9). Actualmente, es uno de mayores núcleos poblacionales del pueblo pima; De acuerdo con el Instituto Nacional para el Federalismo y el Desarrollo Municipal, en El Kípor viven alrededor de 200 indígenas.

Imagen 9. Letrero que anuncia la llegada a la localidad de El Kípor por la carretera interestatal Sonora-Chihuahua.



Fuente: Paola Rascón. El Kípor, Sonora, julio de 2017.

El Kípor pertenece al municipio sonorense de Yécora, y a su vez forma parte del ejido de Maycoba, lugar al que los pimas se trasladan constantemente, ya sea para acudir a las asambleas ejidales o para comprar alimentos. En voz de sus habitantes, el tiempo aproximado que hacen hasta allí es de 15 minutos en automóvil, una hora en transporte público y alrededor de dos horas caminando.

El Kípor cuenta con una corriente natural de agua; se trata de un arroyo que tiene un afluente continuo en casi todas las temporadas del año. En algunos puntos se puede cruzar a pie; uno de ellos es con rumbo al poblado llamado La Cieneguita, lugar en donde viven algunas artesanas afiliadas a Lutisuc. Durante la época de lluvias la aglomeración de agua aumenta sustancialmente (ver Imagen 10).

Imagen 10. El arroyo que atraviesa la localidad de El Kípor.



Fuente. Paola Rascón. El Kípor, Sonora, julio de 2017.

El poblado está rodeado por montañas y elevaciones, y desde casi cualquier punto se puede observar el arroyo que pasa por debajo del puente, el cual se ubica en la carretera interestatal. Al poniente se encuentran algunas tierras de cultivo, en donde los habitantes siembran maíz y frijol. Su flora está compuesta por las especies características del bosque de encino. Sus calles son de terracería y sirven como vía de tránsito para llegar a otras poblaciones; en algunos puntos los caminos se vuelven angostos, con ascensos y descensos (ver Imagen 11).

Imagen 11. Vista panorámica de El Kípor.



Fuente: Paola Rascón. El Kípor, Sonora, julio de 2017.

En relación a las viviendas, la mayor parte de las casas están construidas de adobe, el techo es de dos aguas y lámina galvanizada; ésta es una de las

opciones más socorridas para montar tejados en la región serrana debido a sus condiciones climáticas, caracterizadas por fuertes lluvias y nevadas durante buena parte del año. Con respecto a los servicios públicos, El Kípor no cuenta con una red de saneamiento, es por eso que se acostumbra construir letrinas sanitarias; asimismo, por lo general las viviendas tienen electricidad, servicio de televisión por cable y teléfono de antena satelital (ver Imagen 12).

Imagen 12. Vivienda de la localidad de El Kípor. En ella se puede apreciar el tipo de construcción típico de la región serrana.



Fuente: Paola Rascón. El Kípor, Sonora, julio de 2017.

La localidad cuenta con señal de telefonía celular, aunque se puede decir que es deficiente, ya que se ve interrumpida constantemente y sólo en ciertas partes hay

recepción para realizar y recibir llamadas. Por otro lado, El Kípor no tiene alumbrado público, esto hace que por las noches haya un factor de riesgo latente para los habitantes, debido a que el poblado se encuentra dividido por la carretera interestatal Sonora-Chihuahua y la gente debe cruzar a través de ella una y otra vez para hacer algunas diligencias cotidianas.

Respecto a la educación, a pesar de que El Kípor es una localidad pequeña cuenta con varios centros educativos. Hay un preescolar, y una escuela primaria que es multigrado (es decir, el grupo escolar está compuesto por alumnos de diversas edades); la mayor parte de la población estudiantil en estos niveles continúa hablando el idioma pima. De acuerdo con el Instituto para la Evaluación de la Educación (INEE), el total de alumnos dentro de éste ámbito es de 50 niños. La primaria cuenta con un comedor comunitario, el cual está a cargo de la CDI; el organismo se encarga de pagar una cuota, a modo de sueldo, a las madres de familia para que lo atienden a diario. Asimismo, en El Kípor hay una telesecundaria con internet y un telebachillerato (ver Imágenes 13, 14 y 15).

Imagen 13. Escuela primaria de El Kípor.



Fuente: Paola Rascón. El Kípor, Sonora, julio de 2017.

Imagen 14. Escuela secundaria de El Kípor.



Fuente: Paola Rascón. El Kípor, Sonora, julio de 2017.

Imagen 15. Casa particular en la que se ubica el telebachillerato de El Kípor.



Fuente: Paola Rascón. El Kípor, Sonora, julio de 2017.

En El Kípor hay también un módulo de salud (ver Imagen 16). Sin embargo, en dicho local sólo se ofrecen servicios básicos de atención primaria, como lo son: educación sanitaria, pláticas sobre salud reproductiva, prevención de enfermedades, promoción para una buena alimentación, entre otras. Dadas estas condiciones, es común que la población se vea en la necesidad de viajar a otros sitios para atenderse (entre los que destacan Yécora y Hermosillo²⁸ en el estado

²⁸ Tengo entendido que en Maycoba, la localidad más cercana a El Kípor, no hay un médico de cabecera, ni un establecimiento fijo que ofrezca a sus habitantes (así como a la gente de los

de Sonora; Cuauhtémoc y San Juanito, en el estado de Chihuahua), en donde el nivel de atención es más completo y existe un mayor equipamiento médico.

Imagen 16. Módulo de salud en la localidad de El Kípor.



Fuente: Paola Rascón. El Kípor, Sonora, julio de 2017.

En El Kípor, la gente trata de participar activamente en las fiestas, como lo es el Yúmáre, que por lo general se realiza en el poblado de Maycoba. Por otra parte, a través de la observación, y al estar en contacto con los pimas, pude observar que entre los habitantes de El Kípor existe una actitud positiva con respecto al uso de

alrededores) servicios primarios de atención a la salud; esto a causa de la delincuencia organizada y al clima de violencia que imperan en el poblado.

la lengua materna; me di cuenta que es una sociedad bilingüe, que en su mayoría habla los dos idiomas con fluidez y no se oculta al usar “la pima” por vergüenza.

En cuanto a las ocupaciones, por lo general los hombres se desempeñan como jornaleros, cultivan maíz y acuden a las afueras de la comunidad para ir en busca de empleo, ya sea en los aserraderos, desyerbando o haciendo trincheras; en ciertas temporadas del año se dedican a las actividades forestales (principalmente a la explotación de pino y encino), así como a la producción de carbón de leña.

Por su parte, las mujeres se ocupan sobre todo de las labores domésticas; hacen tortillas a mano y pan casero para vender (ver Imagen 17). En las vacaciones, algunas de ellas migran temporalmente hacia los sitios en donde se encuentran sus maridos, para ayudarles en el trabajo. Unas cuantas laboran en el comedor de la escuela primaria. Desde la intervención de Lutisuc, algunas se dedican a la producción artesanal, y salen a otros estados para difundir y vender sus bordados.

En el tiempo que conviví con la población de este lugar me di cuenta que los pimas son personas trabajadoras, que han sabido salir adelante sin la ayuda del gobierno (ver Imagen 18). A pesar de los apoyos que se reciben en El Kípor, por concepto de los programas de desarrollo social que se implementan en el lugar, lo cierto es que no todas las familias son beneficiarias de los mismos. Por otro lado, la gente ha sabido combatir al crimen organizado, a pesar de los riesgos que ello implica, desterrando de la comunidad a los sicarios para poder vivir tranquilamente.

Imagen 17. Mujeres pimas desempeñándose en las labores del hogar.



Fuente: Paola Rascón. El Kípor, Sonora, julio de 2017.

Imagen 18. Artesanas y estudiantes pidiendo cooperación económica en la carretera interestatal Sonora-Chihuahua para construir el telebachillerato en la localidad.



Fuente: Paola Rascón. El Kípor, Sonora, julio de 2017.

4.2. El Kípor y su reconversión en un centro de producción artesanal

Como ya se dijo al inicio de esta investigación, El Kípor es sede de uno de los centros artesanales construidos bajo la tutela de Lutisuc en las comunidades pimas, el cual fue edificado durante sus primeras etapas de trabajo. La asociación se dio a la tarea de echar a andar dicho proyecto arquitectónico, con la finalidad de disminuir las múltiples necesidades económicas y sociales que enfrentaba la población del lugar a comienzos del siglo XXI. Otro de sus objetivos –quizás el principal de ellos– era el de generar un espacio en donde las mujeres participantes pudieran reunirse a trabajar, contando con las condiciones adecuadas para ello.

Asimismo, este centro se pensó no sólo como un taller artesanal, sino como un espacio que pudiera cumplir con múltiples funciones, en beneficio de la población local. Las integrantes de Lutisuc visualizaron en él un lugar idóneo para la capacitación técnica, pero también un sitio en donde los habitantes de El Kípor pudieran reunirse con total libertad, a la hora de organizarse y de tratar asuntos de índole colectiva. Todos estos fines se enmarcaban en el plan de acción integral que la asociación ya había diseñado desde antes (Lutisuc, 2004).

Para concretar el proyecto en cuestión, el equipo de Lutisuc tuvo que entrar en contacto con diversos agentes sociales, tanto locales como externos. El primero de ellos fue la asamblea ejidal de Maycoba; con ella se establecieron las primeras negociaciones, sobre todo para acordar la ubicación del centro y bajo qué términos de propiedad se concertaría su uso. Las integrantes de la asociación aseguran que el trato con el ejido de Maycoba siempre se desarrolló en muy

buenos términos. Por su parte, los ejidatarios que participaron en dicho proceso recuerdan que siempre estuvieron de acuerdo con la construcción del centro, ya que representaba una oportunidad de trabajo para las mujeres (ver Imagen 19).

Imagen 19. Detalle de la fachada del Centro Artesanal de El Kípor.



Fuente: Paola Rascón. El Kípor, Sonora, julio de 2017.

Luego de convenir las primeras acciones a seguir con el ejido, se decidió generar una comisión, integrada por representantes de Lutisuc así como de la asamblea ejidal. Dicha comisión tuvo por objetivo cumplir con las rúbricas necesarias para conformar una *Unidad Agrícola Industrial de la Mujer (UAIM)*²⁹, dentro de la cual

²⁹ De acuerdo con la Secretaría de Gobernación (SEGOB) una *Unidad Agrícola Industrial de la Mujer* es un bien patrimonial destinado a los sectores femeninos dentro de los núcleos agrarios en el país. Su objetivo es buscar la integración socioeconómica de las mujeres campesinas (no

se establecería el centro artesanal. Con ello se garantizaba la propiedad legal del sitio, la cual recaería en las propias mujeres participantes. Acto seguido, la iniciativa se presentó ante la Procuraduría Agraria y el Instituto Sonorense de la Mujer, para finalmente obtener los permisos necesarios para la construcción.

Los trabajos iniciaron en el año 2002 y concluyeron a mediados del 2003; la obra fue entregada el 31 de agosto de ese año. La edificación del establecimiento pudo concluirse en ese breve lapso de tiempo gracias a las contribuciones que diversas instancias públicas, privadas y civiles (tanto nacionales como internacionales) facilitaron para lograrlo. Entre ellas, destacan las aportaciones otorgadas por fundaciones y entes no gubernamentales como CARUMANDA³⁰ y el Club Rotario Hermosillo Pitic. De la misma manera, se contó con el apoyo económico de instancias privadas como el Nacional Monte de Piedad, así como del círculo empresarial cercano a las integrantes del equipo de Lutisuc.

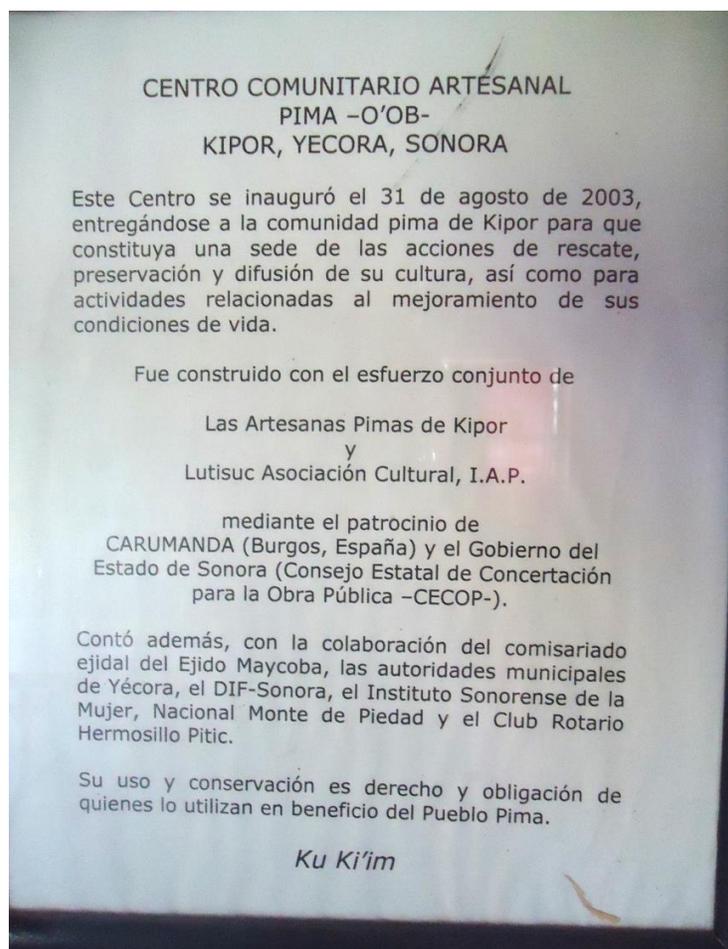
Por su parte, tanto el gobierno federal como el estatal, a través de instancias como el Consejo Estatal de Concertación para la Obra Pública (CECOP), el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), el Instituto Sonorense de la Mujer, el PACMYC, la Procuraduría de Asuntos Agrarios y el Sistema Nacional

ejidatarias) en los contextos rurales. Asimismo, es un mecanismo a través del cual la mujer campesina participa de la naturaleza jurídica de los bienes ejidales y de su aprovechamiento, el cual debe sujetarse a las normas y modalidades que determinen los ordenamientos agrarios vigentes (información consultada en el sitio oficial del Diario Oficial de la Federación, disponible en: http://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=4802420&fecha=05/04/1979).

³⁰ CARUMANDA es una organización no gubernamental creada en el año 2000 y que tiene su sede en Burgos, España. Su objetivo es contribuir al mejoramiento de las condiciones de vida de la población de los países del Tercer Mundo; esto a través de acciones como la ejecución de proyectos de cooperación, así como la formación y el envío de voluntarios a dichas regiones del planeta (información consultada en el sitio oficial de CARUMANDA, disponible en: http://www.ongcarumanda.org/Quienes_somos/quienes_somos.htm).

para el Desarrollo Integral de la Familia (DIF), contribuyeron con materiales para la construcción y el equipamiento del lugar (ver Imagen 20).

Imagen 20. Cuadro conmemorativo de la inauguración del Centro Artesanal en El Kípor.



Fuente: Paola Rascón. El Kípor, Sonora, julio de 2017.

El proyecto arquitectónico planteado por la asociación contemplaba originalmente el uso de materiales ecológicos, en aras de la sustentabilidad; asimismo, se pretendía que dichos componentes fueran endémicos de la zona. Sin embargo, a medida que avanzaba la construcción del centro artesanal, las integrantes de Lutisuc se dieron cuenta que esto no podría llevarse a cabo tal y como se había previsto, debido a las condiciones climáticas del lugar. A sugerencia de la

población local, se optó por emplear insumos “convencionales”, que resistieran las lluvias torrenciales, las fuertes heladas y las nevadas que se presentan en el sitio.

En este sentido, es importante destacar que los habitantes del Kípor jugaron un papel fundamental en la edificación del centro artesanal. Los hombres del poblado, así como de las rancherías circunvecinas, se dedicaron de lleno a las tareas de construcción, sin recibir remuneración alguna por ello. Por su parte, cada mujer afiliada a Lutisuc aportó una cantidad específica de adobes, los cuales se elaboraron en el seno de sus hogares, con la ayuda de familiares y amigos; los siguientes testimonios dan cuenta de ello:

Por ejemplo, mi marido levantó esta casa [se refiere al centro artesanal] y mis hijos también, aquí sí está más grande, más amplio y más a gusto [sic] y nosotras el puro adobe pusimos (Artesana 56 años, El Kípor, julio de 2016).

Lo que nosotros aportamos fueron veinte adobes, cada mujer de las del grupo que formamos con Lutisuc y con eso se levantó un local donde podía ir a trabajar. Los hombres lo construyeron” (Ex artesana 43 años, El Kípor, julio de 2016).

Actualmente, el centro artesanal de Lutisuc está ubicado en el centro del poblado, en dirección al este y en medio del caserío, justo a un costado de la vivienda de la actual coordinadora del taller; se trata de una construcción rectangular, con paredes de adobe y techo de lámina a dos aguas; el lugar cuenta con fosa séptica.

En la fachada principal se puede observar un gran mural, que hace alegoría a las costumbres y a la cosmogonía de los pimas; a ciertos aspectos físicos de su territorio y a su relación con el medio ambiente; a las pinturas rupestres halladas en las cuevas y a la elaboración de artesanías. El mural fue elaborado por niños y jóvenes de El Kípor, una vez que se concluyeron las obras de construcción en el

centro artesanal. A un costado del local se encuentra el logotipo de Lutisuc. También al frente, el centro artesanal tiene un amplio porche, en donde las mujeres se sientan a realizar sus bordados (ver Imágenes 21, 22 y 23).

Imagen 21. Fachada del centro artesanal de El Kípor.



Fuente: Paola Rascón. El Kípor, Sonora, julio de 2017.

Imagen 22. Costado del centro artesanal, en donde se observa el logotipo de Lutisuc.



Fuente: Paola Rascón. El Kípor, Sonora, julio de 2017.

Imagen 23. Detalle del mural en el centro artesanal de El Kípor.



Fuente: Paola Rascón. El Kípor, Sonora, julio de 2017.

En el interior del lugar se encuentra una pequeña cocina, la cual es utilizada por las artesanas para preparar alimentos cuando pasan largas horas de trabajo en el taller; también cuenta con un dormitorio que ha servido para hospedar a personas que han llegado a El Kípor por parte de Lutisuc. Es un espacio muy amplio, hay unas mesas largas en donde están en exhibición algunos bordados, así como todo tipo de objetos que facilitan las actividades de las artesanas: máquinas de coser, tijeras, hilos, etcétera (ver Imágenes 24 y 25).

Imagen 24. Interior del centro artesanal.



Fuente: Paola Rascón. El Kípor, Sonora, julio de 2017.

Imagen 25. Máquinas de coser al interior del taller.



Fuente: Paola Rascón. El Kípor, Sonora, julio de 2017.

Al principio, el lugar contaba con placas solares, las cuales fueron retiradas cuando se instaló la luz eléctrica en el poblado; después de un tiempo, las placas fueron instaladas de nuevo, debido a que las artesanas no contaban con los recursos para solventar el pago del servicio (ver Imagen 26).

Imagen 26. Celdas solares del centro artesanal de El Kípor.



Fuente: Paola Rascón. El Kípor, Sonora, julio de 2017.

Desde sus orígenes, el centro artesanal de El Kípor ha cumplido un papel fundamental en la fabricación, la venta y la distribución de las piezas que se elaboran bajo el auspicio de Lutisuc en las comunidades pimas, así como en la organización del trabajo entre las mujeres implicadas. La puesta en marcha del proyecto de producción ideado por la asociación tuvo una importante repercusión en el contexto local: reconvertir al poblado de El Kípor en un vigoroso núcleo de elaboración de artesanías; un lugar que, ciertamente, nunca se había dedicado a la manufactura de objetos artesanales, otorgándoles un valor de cambio.

Hoy en día, el centro aglutina la producción artesanal no sólo de las mujeres que radican en la localidad, sino de aquellas artesanas que habitan en un par de poblados circunvecinos; en total, atiende a un conjunto de 17 productoras, pertenecientes a tres sitios distintos, incluyendo a El Kípor (ver Tabla 8).

Tabla 8. Lugares de origen y número de productoras que atiende el centro artesanal de El Kípor.

Lugares de origen	Número de artesanas
El Kípor	10
La Cieneguita	4
El Encinal	3
Total	17

Fuente: elaboración propia a partir de los datos etnográficos obtenidos en trabajo de campo.

A catorce años de la apertura de este centro artesanal, y en el marco de la presente investigación, resulta conveniente preguntarse, ¿cuál ha sido la trayectoria histórica que ha seguido el proyecto productivo impulsado por Lutisuc? ¿Qué expectativas, ideas y reacciones ha generado entre la población local luego de su implementación? Todos estos aspectos se abordarán a continuación.

4.3. Trayectoria histórica de la reciente producción artesanal en El Kípor

Como ya se dijo en el apartado anterior, la proyección, la edificación y la puesta en marcha del centro artesanal impulsado por Lutisuc en El Kípor tuvo una buena aceptación por parte de sus habitantes en términos generales. El grueso de la población se vio involucrado directamente en las tareas de construcción (en particular los hombres), aportando la mano de obra necesaria, algunos insumos e ideas para que dicha labor se concretara en tiempo record.

Una vez que el centro artesanal entró en marcha, la incursión del sector femenino también fue muy representativa. En el arranque del proyecto, 29 mujeres de la localidad decidieron afiliarse al esquema de trabajo propuesto por Lutisuc, convirtiéndose en artesanas. De acuerdo con los datos obtenidos por el *XII Censo de Población y Vivienda* realizado en el año 2000, esta cifra representaba el 61.70% de la población femenina total del poblado, que para ese entonces era de 47 mujeres (Instituto Nacional de Estadística y Geografía, 2000).

Al preguntarles a esas primeras artesanas qué las llevó a sumarse a las filas del proyecto productivo diseñado por Lutisuc, se advierte que la razón principal que las motivó a hacerlo fue el hecho de poder contar con un empleo seguro (y por ende, con una fuente de ingresos extra en beneficio de sus hogares), sin la necesidad de tener que salir de su localidad. Sobre esto, una de estas mujeres afirmó lo siguiente:

Nosotras queríamos buscar mejores oportunidades laborales pero aquí no había nada para nosotras; sí sabíamos coser pero en punto de cruz, bordados eran pocos no era más que una sola señora que empezó esos bordados que todavía vive de aquí del Kípor. Ella fue la primera señora que bordó un trapo, diríamos, o un pedazo de tela; [...] entonces de ahí nació el taller, que vino una señora que es española. Ella nos unió, o sea, en un grupo para poder levantar un taller de artesanías que nos iban a apoyar con las máquinas y el otro material, y con eso levantó un local donde poder ir a trabajar aquí mismo en el pueblo (Ex artesana 43 años, El Kípor, julio de 2016).

Algunas otras mujeres aseguran que su inserción en el proyecto significaba darle “otro sentido” a sus vidas cotidianas; ello implicaba transformar los roles que hasta ese momento habían ocupado en sus hogares y así dejar atrás un pasado de dominación masculina. Se trataba de viajar, de conocer sitios distintos, de probar otras experiencias, de generar mejores expectativas de vida y de ser parte de un nuevo espacio social en el que las mujeres podían convivir y aprender. Como

puede verse, las expectativas que las mujeres de El Kípor construyeron en torno al proyecto productivo impulsado por Lutisuc eran muy altas.

Todo ello se generó en términos positivos, a pesar de que era poco lo que estas mujeres sabían con respecto a la elección de las pinturas rupestres como motivos principales de las piezas artesanales que elaborarían. A pesar de que siempre habían sabido de su existencia, las primeras artesanas aseguran que para ellas dichas pinturas no representaban nada en particular, pero tampoco tenían ningún inconveniente en que la asociación las empleara como parte esencial de las colecciones artesanales a crear, así como de la difusión de la cultura pima.

Por otro lado, los cónyuges de las artesanas (y en general los hombres del poblado) estuvieron conformes con su inserción laboral dentro del proyecto en cuestión, aunque ello representara un cambio importante en los roles desempeñados por las mujeres en el seno de sus hogares. Esto se debió, en gran medida, a que la existencia del centro artesanal en El Kípor (y lo que en él se realizaba) en realidad implicaba la activación de la economía local y el incremento del poder adquisitivo del sector femenino. Sobre esto, una mujer comentó que en esa época era difícil ver billetes de alta denominación en el poblado, ya que por una jornada de trabajo diaria los hombres ganaban –como máximo– 200 pesos.

Ellos entendieron que teníamos que trabajar, somos muy independientes o a lo mejor de que los hombres a veces son un poquito cerrados de la cabeza, cómo uno no evita a ellos de que vaya a trabajar [sic] a otro lado y es que también uno trabaja en casa, los hombres son bien cómodos ¡Verdad! Como que les encanta que uno esté ganando dinero, si no aportas le hacen caras a uno (Artesana 62 años, El Kípor, julio de 2016).

En lo que respecta al esquema de trabajo ejecutado por Lutisuc, durante los primeros años de producción en el centro artesanal de El Kípor, es posible

identificar dos ejes de acción principales; esto en base a los testimonios de aquellas mujeres que se iniciaron como artesanas en esa etapa del proyecto, así como de las propias integrantes de Lutisuc. El primero de ellos correspondía a la organización del trabajo al interior del taller, mientras que al segundo le concernían las tareas de comercialización y distribución de las piezas elaboradas.

En lo que se refiere al primer eje, el equipo de Lutisuc decidió que en el centro no habría roles o puestos definidos a ocupar por las artesanas. Por el contrario, a cada mujer se le asignaban labores distintas, tomando como referencia los conocimientos y las habilidades que previamente había aprendido, ya fuera en el seno de su hogar o en las primeras capacitaciones ofrecidas por la asociación; lo mismo sucedía con la distribución del trabajo. Es por ello que al hablar de dicha etapa, es difícil poder esquematizar una estructura organizacional bien definida. Al adoptar tal estrategia, en poco tiempo la organización pudo incrementar exponencialmente la manufactura de piezas artesanales sin verse en la necesidad de invertir grandes cantidades de capital.

En cuanto al segundo eje, quienes conforman Lutisuc pronto se dieron a la tarea de gestionar canales de comercialización y distribución de las artesanías producidas en el centro artesanal de El Kípor. Para ello, hicieron uso de los contactos sociales, políticos y económicos con los que contaban tanto a nivel local como internacional para ese momento. Esa búsqueda estuvo acompañada por campañas de sensibilización ejecutadas por las integrantes de la asociación, quienes se daban a la tarea de “dar a conocer” al pueblo pima y a sus “objetos

culturales”. En poco tiempo, las artesanías se posicionaron dentro de un mercado de consumidores que se ubicaban dentro de las clases media y alta sonorenses.

Es importante señalar que –en voz de las propias artesanas– la toma de decisiones relacionada con estos dos ejes de acción (así como todo lo concerniente al proceso productivo en sí mismo) recaía única y exclusivamente en las integrantes de Lutisuc, en especial en su fundadora. Ellas decidían qué piezas elaborar, con qué materiales habría que hacerlo, en dónde adquirirlos, cómo distribuir los productos, en qué lugares venderlos y qué precios finales tendrían.

Por ejemplo si nosotras queríamos vender por fuera teníamos que avisarle, decirle y pedirle permiso a la señora de Lutisuc. Pero casi siempre nos decía que no a lo que nosotras queríamos hacer por nuestra cuenta. Entonces mejor ya no hacíamos nada, porque era la señora de Lutisuc la que decía como tenía que hacerse todo (Ex artesana 43 años, El Kípor, julio de 2016).

Y mientras todo ello sucedía, aspectos de vital relevancia –como lo es el establecimiento de jornadas de trabajo, o la remuneración económica que las artesanas recibirían a cambio de su producción– aún estaban sin definirse por completo. Estas condiciones fueron cambiando paulatinamente, conforme los canales de distribución y venta se iban afianzando. Un claro ejemplo de ello es el hecho de que durante los primeros años de trabajo, los pagos se realizaban en especie y no en efectivo, tal y como se afirma en el siguiente testimonio:

Al principio nos pagaban con despensas, nos daban un saco de harina, y un saco de frijol, y luego arroz, azúcar, mermelada, era un montón, leche también y después todavía cuando seguimos aquí, cuando se terminó este todavía nos traían mandado por las costuras, venía un troque [sic] cargado y aquí nos lo daban. Ya después fueron con dinero porque ya no consiguieron carro en qué traer el mandado, y ya nos empezaron a pagar con dinero, aquí no había un abarrote y sí nos convenía que nos pagaran así, era mejor con mandado, salía más barato porque nos traían un poquito más (Artesanas, 56, 36 años El Kípor julio de 2016).

Y fueron precisamente esos cabos sueltos dentro del esquema de trabajo instaurado por Lutisuc los que generaron las primeras desavenencias entre las productoras y las integrantes de la asociación. La primera de estas discrepancias estaba relacionada con la ausencia de horarios laborales bien definidos, lo que pronto generó una fuerte enajenación al trabajo. Sobre esto, las mujeres comentan que había ocasiones en las que acudían desde temprano al centro artesanal y permanecían trabajando en él todo el día. Allí perdían la noción del tiempo, dejaban a sus hijos solos en casa y no volvían pronto a sus hogares.

Al poco tiempo esto se convirtió en un verdadero problema para ellas. Sus esposos, quienes en un principio no habían tenido ningún inconveniente en que se insertaran laboralmente en el centro artesanal, empezaron a recriminarles sus largas ausencias en el hogar y el hecho de que ya no se ocuparan de sus labores habituales como antes lo hacían, de tiempo completo. Todo lo anterior devino en conflictos familiares, separaciones e incluso situaciones de violencia doméstica.

Y es que el hecho de haberse insertado en un proyecto productivo que –si bien es cierto– les permitía obtener ciertas ganancias económicas que representaban un beneficio extra en sus hogares, no significaba que las mujeres se deslindaran por completo de los esquemas y los roles de género que hasta ese entonces habían desempeñado; el resto de la sociedad (en especial sus familias) esperaba que se siguieran desarrollando como madres y esposas. En este sentido, el proyecto trajo consigo una responsabilidad nueva para las artesanas participantes, que se aunó al resto de las obligaciones que estas mujeres ya tenían desde antes.

Por otra parte, es importante señalar que la asociación no estaba preparada para afrontar este tipo de imponderables. A pesar de que el programa “Bordando una identidad” fue diseñado precisamente para generar el empoderamiento femenino entre las habitantes de El Kípor (y el resto de las comunidades pimas), lo cierto es que no preveía acciones específicas que pudieran apoyar a las mujeres en la solución de problemas como los ya referidos. Dadas estas condiciones, finalmente las integrantes de Lutisuc decidieron no intervenir en tales asuntos.

Para resolver su situación, las artesanas convinieron en acudir menos al taller y trabajar más en casa. Para las pimas esta medida representó una verdadera solución, ya que de ese modo permanecían más tiempo con sus familias mientras se dedicaban a la manufactura de las piezas artesanales, cumpliendo con los pedidos que les asignaba la asociación. Hoy en día, las artesanas sólo van al centro unos cuantos días a la semana y no permanecen allí mucho tiempo.

Para facilitar aún más la puesta en marcha de dicha estrategia, en años recientes la coordinadora actual del centro artesanal se ha encargado de llevar los trabajos establecidos a cada una de sus compañeras hasta sus hogares, tal y como se relata en el siguiente testimonio:

La encargada del taller nos la entrega [sic] y nosotras le ayudamos a ella y nos paga poquito, [...] aquí trabajamos en la casa, nos trae las costuras y hacemos los bordados, las pinturas son de El Kípor (Artesana 53 años, La Cieneguita, julio de 2016).

Otro de los factores que ha causado acalorados debates al interior del centro artesanal es la cuestión de los pagos, así como el establecimiento de los costos de producción y de los precios finales de las piezas elaboradas. En voz de la gran

mayoría de las artesanas con las que puede entrar en contacto, la remuneración económica otorgada por Lutisuc siempre ha sido muy limitada, y no responde al esfuerzo real que ellas aseguran invertir a la hora de elaborar los objetos artesanales. Incluso algunas mujeres afirmaron haberse sentido decepcionadas por tal hecho, debido a que sus expectativas al ingresar al centro artesanal eran otras, ya que esperaban recibir ganancias económicas mayores. Sobre esto, pongo de ejemplo el siguiente testimonio expresado por dos artesanas:

Es mucho trabajo, yo hay veces que me siento desde la mañana y me levanto hasta las tres de la tarde, a veces como y me vuelvo a sentar, me acostaba a las doce de la noche, una, es mucho trabajo y no nos pagan bien, ya vamos hablar de eso para que nos paguen un poquito más, ellas le sacan buen dinero y a nosotras nos traen flotando. (Artesanas, 36, 49 años, El Kípor, julio de 2016).

Aunado a lo anterior, algunas mujeres aseguran que eran obligadas por las integrantes de la asociación a colaborar en una serie de procedimientos y gestiones de las cuales desconocían para qué se realizaban. A ciencia cierta no sabían en qué participaban y cuál era su posición en ello:

No nos pagaban realmente lo que es, pero eso sí [sic] cada rato nos pedían firmas, no nos decían para qué eran; y como muchas no saben leer nos engañan diciendo: necesito tantas firmas porque les voy a mandar tanto trabajo, y pues ahí estamos, como necesitábamos trabajo por Lutisuc ahí estamos firme, firme y firme. También nos decían que necesitaban la copia de la credencial para esto que porque Lutisuc lo ocupa y como tienen temor las mujeres de pedir trabajo que les dan tienen que hacerlo, tienen que obedecerlo pero nunca nos daban informes para qué eran, todavía hasta ahorita que yo me independicé de las demás compañeras que quedan no les informan (Ex artesana 43 años, El Kípor, julio de 2016).

Todos estos factores derivaron en escisiones importantes al interior del centro artesanal, lo que generó el surgimiento de otros emprendimientos productivos ajenos a Lutisuc, protagonizados –precisamente– por un grupo de artesanas

pioneras, que fueron parte del arranque del proyecto de intervención comunitaria ejecutado por la asociación en El Kípor. A continuación hablaré de ellos.

4.4. La diversificación en la producción. El origen de “Artesanías pimitas”

Como resultado de las inconformidades que se gestaron al interior del centro artesanal impulsado por Lutisuc, en El Kípor, en los últimos cinco años, surgieron un par de colectivos y espacios dedicados a la actividad artesanal y a la promoción de los elementos materiales de la cultura pima.

El primero de ellos es el taller construido por la CDI en el poblado, el cual en realidad se emplea muy poco para lo que originalmente fue creado. Dicho lugar, más que figurar como un taller artesanal en sí, funge como un espacio de reunión, en donde la comunidad atiende regularmente asuntos de diversa índole; el taller está bajo la tutela de las autoridades locales. Al día de hoy, ninguna mujer en El Kípor se encuentra afiliada a él de tiempo completo (ver Imagen 27).

Imagen 27. Taller artesanal de la CDI en El Kípor.



Fuente: Paola Rascón. El Kípor, Sonora, julio de 2017.

A diferencia de lo que sucede con el taller de la CDI, el segundo espacio es mucho más representativo en lo que corresponde a la producción de artesanías en El Kípor. Se trata del taller creado por un pequeño grupo de mujeres que decidieron separarse de Lutisuc para emprender su propio proyecto de producción artesanal. La razón principal que las llevó a tomar esta decisión fue el hecho de no estar de acuerdo con las condiciones de trabajo impuestas por las integrantes de Lutisuc en el centro artesanal. Fue así que tomaron todos los conocimientos adquiridos bajo el auspicio de la asociación para usarlos en su beneficio.

Uno de los principales retos a los que se enfrentaron este grupo de ex artesanas fue el de encontrar un lugar que les permitiera exhibir sus piezas, para luego posicionarlas en el mercado, sobre todo al exterior de la localidad; el propósito era el de contar con un espacio propio que se convirtiera en el referente de producción artesanal en la comunidad, y que dejara en claro su independencia con respecto al trabajo de la asociación en el lugar.

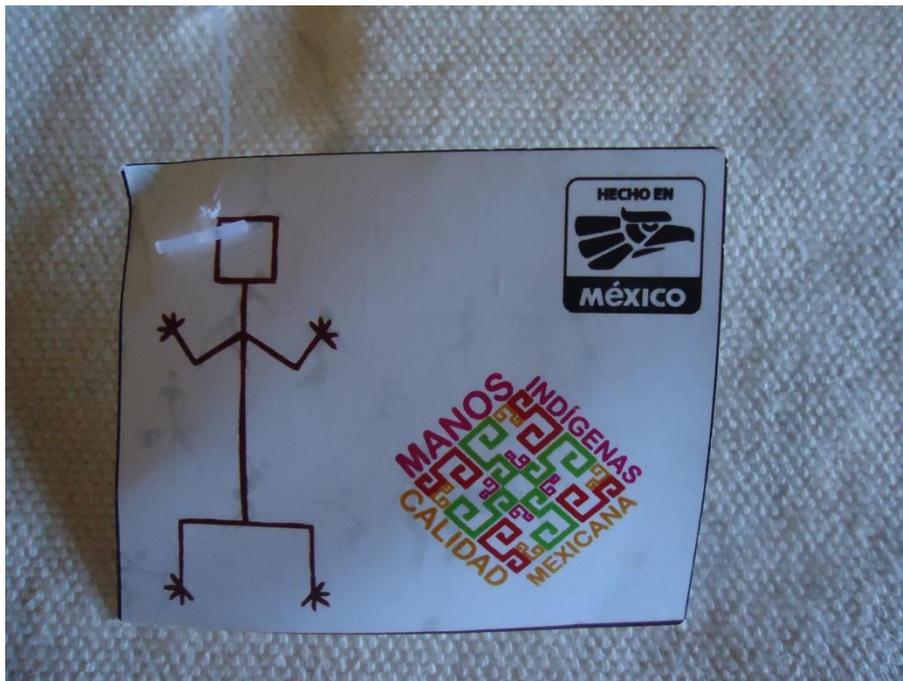
Todo esto lo lograron gracias a las constantes gestiones que emprendieron con diversas esferas de gobierno, en especial con la CDI. En poco tiempo se insertaron en el *Programa de Mejoramiento de la Producción y Productividad Indígena (PROIN)*, auspiciado por dicho organismo. Asimismo, sus piezas artesanales pasaron a formar parte de la firma “Manos indígenas, calidad mexicana”, perteneciente a dicho programa gubernamental. Esta gestión les permitió adquirir la primera suma de capital necesaria para la inversión, así como posicionar sus artesanías dentro del mercado de consumo. El título elegido para el emprendimiento fue el de “Artesanías pimitas” (ver Imágenes 28 y 29).

Imagen 28. Lona promocional del colectivo “Artesanías pimitas”.



Fuente: Paola Rascón. El Kípor, Sonora, julio de 2017.

Imagen 29. Etiqueta de los productos elaborados por el colectivo de ex artesanas, que da cuenta de su afiliación a la marca “Manos indígenas, calidad mexicana” del PROIN.



Fuente: Paola Rascón. El Kípor, Sonora, julio de 2017.

Luego, se convino que se utilizaría un pequeño local ubicado en el mismo pueblo, que este grupo de mujeres consiguió, y que hasta hace muy poco se empleaba para la venta y la exposición permanente de sus bordados. Además, en él se exhibían algunas ollas grandes de barro, posiblemente como una reminiscencia de los utensilios elaborados en el pasado, y que forman parte del tipo de artesanías que se realizaban por las mujeres mayores. Hace un par de meses, el taller de las ex artesanas fue removido a otro lugar, debido a que el local ubicado a un costado de la carretera interestatal se vio sumamente afectado por las lluvias torrenciales que azotaron a la comunidad; esto ocasionó que el local se inundara y se echaran a perder varias artesanías (ver Imagen 30).

Imagen 30. Local utilizado anteriormente por el colectivo “Artesanías pimitas”.



Fuente: Paola Rascón. El Kípor, Sonora, julio del 2017.

Actualmente, la coordinadora del taller adecuó un pequeño espacio en la cocina de su casa, para que las ex artesanas puedan realizar los bordados que venden por su propia cuenta fuera de la comunidad (ver Imagen 31). Este grupo de mujeres asegura que cuando trabajaba con Lutisuc las integrantes de la asociación tardaban hasta dos meses para pagarles; ahora ellas administran y gestionan cómo serán distribuidas las ganancias obtenidas de manera equitativa.

Imagen 31. Piezas artesanales ubicadas en la cocina de la coordinadora del colectivo “Artesanías pimitas”.



Fuente: Paola Rascón. El Kípor, Sonora, julio del 2017.

En lo que se refiere a las relaciones establecidas entre las artesanas que trabajan bajo el amparo de Lutisuc y este nuevo grupo productivo, puede decirse

que existe una tensión constante. Para las artesanas del primer colectivo, el proyecto “Artesanías pimitas” es sinónimo de oportunismo, ya que tomó los aprendizajes adquiridos gracias a la intervención de Lutisuc, sin agradecer este hecho. Por su parte, para el grupo de ex artesanas, las mujeres que siguen trabajando bajo el amparo de la asociación son “ingenuas y conformistas”.

Para ilustrar esta relación de tensión, voy a poner dos ejemplos. Una de las ex artesanas me comentó que en una ocasión acudió a la ciudad de Hermosillo, ya que ella y sus compañeras fueron invitadas por parte de la delegación chihuahuense de la CDI, para participar en un programa dedicado a promover la igualdad de género. Ahí se encontró con la presidenta de Lutisuc, quien le cuestionó el por qué le había otorgado una entrevista a un periódico de Chihuahua, en la que decía que ya no recibían ayuda por parte de la asociación; a su vez, la mujer pima le respondió que la afirmación que había hecho era verdad.

Durante mi trabajo de campo pude observar estos conflictos entre ambos grupos de artesanas en El Kípor. Por ejemplo, ninguna de las mujeres que habitan en los hogares en donde me hospedé (quienes pertenecen al colectivo “Artesanías pimitas”) me quiso acompañar al visitar el taller de Lutisuc y a las productoras que trabajan en él; sólo me decían que no podían ir conmigo ya que no se hablaban; no quisieron entrar en detalles en cuanto a los motivos de los altercados entre ellas, sólo me comentaron que no querían estropear mi trabajo. Por su parte, la coordinadora del taller de Lutisuc me insistía en que me quedara a dormir en el centro artesanal, porque pensaba que no estaba a gusto con quien me asistía.

Imagen 32. Artesanas del colectivo “Artesanías pimitas” portando algunas de sus piezas.



Fuente: Paola Rascón. El Kípor, Sonora, julio del 2017.

Imagen 33. Piezas artesanales del colectivo “Artesanías pimitas” exhibidas en un comercio de la localidad La Junta, Chihuahua.



Fuente: Paola Rascón. La Junta, Chihuahua, septiembre del 2017.

A pesar de todas las condiciones relatadas hasta aquí, a trece años de haber sido construido el centro artesanal de El Kípor, las integrantes de Lutisuc han determinado que dicha unidad productiva se ubica, desde el año 2007, en la fase de acompañamiento; ésta se caracteriza por presentar un empoderamiento total del proyecto productivo por parte de las artesanas pimas, proceso en el cual Lutisuc sólo funge como un asesor en el proceso productivo (ver Capítulo 3).

Lo anterior significa que desde hace ya diez años los miembros de la organización no visitan el centro artesanal, no han organizado curso o taller alguno en materia de capacitación técnica u otro tipo de actividad en el lugar. Esto lo pude corroborar en base a los testimonios emitidos por las propias artesanas, así como por quienes integran el equipo de Lutisuc. Sin embargo, cabe señalar que la asociación sigue fungiendo labores vitales en el proceso productivo, tales como: 1) la obtención y la dotación de la materia prima; 2) la distribución del trabajo; 3) la designación de los costos de producción y los precios de venta; y 4) la gestión de pedidos y canales de comercialización.

Para estar al día de lo que sucede en el centro artesanal, la organización decidió que éste debía ser presidido por una coordinadora, quien fue seleccionada por el resto de sus compañeras mediante un proceso de elección popular. Entre sus principales funciones destacan: fungir como interlocutora entre el equipo de Lutisuc y el grupo de artesanas a su cargo; repartir los pedidos entre las mujeres y acopiar los productos terminados; examinar detenidamente que cada pieza artesanal cumpla con los estándares de calidad establecidos por Lutisuc;

transportar la producción a la ciudad de Hermosillo; y mantener en buenas condiciones el centro artesanal (ver Imagen 34).

Imagen 34. Cruz, la actual coordinadora del centro artesanal de El Kípor.

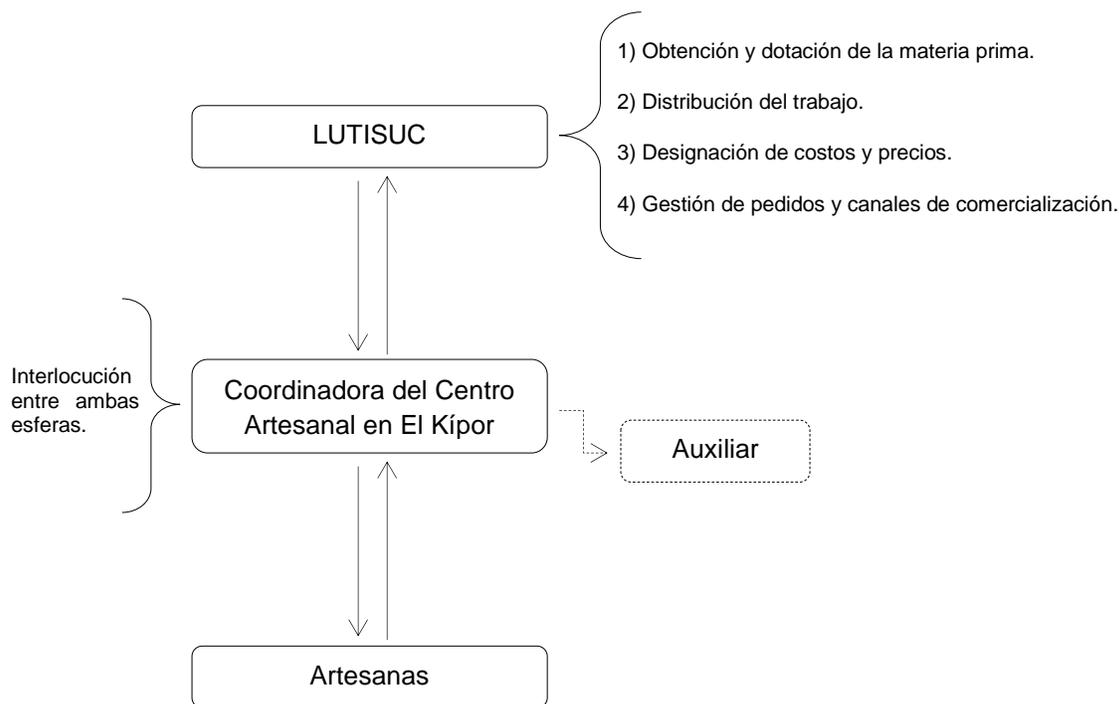


Fuente: Paola Rascón. El Kípor, Sonora, julio de 2017.

Para el cumplimiento de sus tareas, la coordinadora tiene el apoyo de una auxiliar, quien también es elegida por el resto de las artesanas. Cabe destacar que ni la coordinadora del centro artesanal, ni su auxiliar, reciben remuneración económica alguna por desempeñar ambos cargos. Los gastos de operación necesarios para el desempeño de sus labores habituales corren por su cuenta.

El esquema de trabajo ya descrito puede ser representado de la siguiente manera (ver Figura 1):

Figura 1. Esquema de trabajo implementado por Lutisuc en el Centro Artesanal de El Kípor.



Fuente: elaboración propia a partir de los datos etnográficos obtenidos en trabajo de campo.

Al día de hoy, la localidad de El Kípor concentra el mayor número de artesanas que siguen adscritas al proyecto artesanal establecido por Lutisuc en las comunidades pimas. Sin embargo, las cifras indican que éste no es un dato favorecedor para la asociación y su trayectoria histórica. De acuerdo con el último censo realizado por la organización en dichas comunidades, en el año 2004 los poblados que contaban con un mayor número de productoras asociadas al programa "Bordando una identidad" eran tres: Juan Diego, con un total de 42 artesanas; El Kípor y Maycoba, con 29 mujeres cada uno de ellos.

Catorce años después se observa una importante tendencia a la baja, en lo que corresponde a la permanencia dentro del programa artesanal en cuestión. Sólo en El Kípor la cifra de artesanas pasó de 29 a 10, registrando una tasa de deserción que rebasa el 60%. Aunque para el caso de Juan Diego se desconocen las cifras exactas, se sabe que es el sitio –luego de la localidad de Yepachi, en Chihuahua–, en donde el proyecto artesanal encabezado por el padre David Beaumont ha tenido mayor éxito en el estado de Sonora; esto ha traído como consecuencia que muchas mujeres decidan cambiarse de afiliación, y desertar de las filas de Lutisuc.

Por su parte, el grupo de ex artesanas que también está presente en El Kípor es todavía mucho más pequeño; en total asciende a 5 mujeres, una de ellas originaria de la ranchería La Dura, mientras que el resto es de El Kípor. Los motivos que las llevaron a separarse de la asociación serán relatados más adelante.

Capítulo 5.

Balance crítico en torno al trabajo de Lutisuc en la localidad de El Kípor.

Límites y alcances de una estrategia de intervención social

En el presente capítulo me doy a la tarea de explicar y analizar cuáles han sido las repercusiones más importantes que en materia económica, sociocultural y política ha traído consigo la presencia del programa productivo implementado por Lutisuc en El Kípor durante las últimas dos décadas. Asimismo, presento cómo dichas implicaciones se manifiestan en los procesos de toma de decisiones, participación comunitaria y de empoderamiento femenino en el contexto local.

Lo anterior lo hago contrastando las distintas visiones que tanto los miembros de Lutisuc como las propias artesanas pimas han generado con respecto a la estrategia de intervención social ejecutada por la organización; el objetivo de ello es tratar de identificar cuáles son sus alcances, sus límites y contradicciones.

Lo que podrá verse en este apartado –luego de haber presentado la evidencia etnográfica en los capítulos tres y cuatro–, es que los planes iniciales de Lutisuc no corresponden a los resultados realmente obtenidos por la organización en El Kípor. En un principio, el equipo de Lutisuc proyectó mejorar las condiciones de vida de las artesanas pimas y sus familias, a partir de un plan de intervención social y un esquema productivo bien definidos; en ellos confluirían equitativamente tanto los aportes de las mujeres participantes como de la asociación. Este binomio tendría como fin identificar los problemas sociales más apremiantes en el entorno

inmediato, para luego buscar el bienestar socioeconómico de las artesanas involucradas en los proyectos productivos creados por la organización.

Sin embargo, tal y como lo relatan quienes han laborado bajo el auspicio de Lutisuc, a través del tiempo dicha estrategia de trabajo provocó ciertas contrariedades para algunas de ellas. Esto se debió a que el plan de acción desarrollado por la asociación no respondió a las expectativas diseñadas originalmente, sino que generó procesos de desigualdad social y precariedad productiva. Lo anterior fue un factor determinante que originó desencuentros importantes entre las artesanas y la organización; todo ello se verá a continuación.

5.1. Logros de la estrategia de intervención comunitaria de Lutisuc

A pesar de los indicadores que ya se han revisado, y que apuntan al abandono evidente del programa artesanal en cuestión, las fundadoras de Lutisuc siguen estando convencidas de que su estrategia de intervención social es exitosa. Para afirmar esto, argumentan que gracias a ella las artesanas participantes han desarrollado habilidades y destrezas que antes no poseían; inspiradas en los bordados que son una alegoría de las pinturas rupestres halladas en sus territorios, han fortalecido sus conocimientos y prácticas tradicionales, al igual que sus valores colectivos, edificando la solidaridad, la igualdad y la identidad.

Con ello, la asociación considera que ha mejorado de forma sostenible sus condiciones de vida, creando una transformación en sus relaciones sociales, en especial entre el sector femenino de la población; esto se ha logrado –en voz de

las integrantes de Lutisuc– tanto al interior como al exterior de sus comunidades, para las generaciones actuales y futuras (Puente, Zorrilla y Eyzaguirre, 2011).

Puente, Zorrilla y Eyzaguirre (2011) afirman que al contar con un modelo de intervención, que propone un programa de producción de bordados (es decir, el proyecto “Bordando una identidad”), se ha privilegiado el empoderamiento de las mujeres. Para Lutisuc esto se debe al trabajo reproductivo y doméstico, así como a la manera en que las indígenas se relacionan. La asociación considera que esto ha facilitado que las artesanas, que han tenido una participación comunitaria activa en dicho programa, se hayan colocado en la misma posición sociopolítica que los hombres, tanto dentro de sus propias comunidades como en otros sectores, apoyando a la erradicación de los juicios de discriminación y exclusión.

Por otro lado, la asociación señala que las acciones realizadas para el fortalecimiento de las capacidades de las mujeres pimas han promovido cambios estructurales en sus vidas, así como un alto nivel de intervención en otros ámbitos. Esto se debe a que las estrategias están orientadas a las dimensiones productivas. Asimismo, han tenido un fuerte impacto en otras áreas, como el desarrollo personal, en la salud y en la alimentación, pero sobre todo en la autoestima de las participantes (Puente, Zorrilla y Eyzaguirre, 2011).

A partir del acercamiento etnográfico que tuve con el centro artesanal de El Kípor y sus integrantes, estoy de acuerdo en que dicho espacio de trabajo trajo consigo alternativas de vida distintas a los roles tradicionales de género desempeñados por las mujeres pimas. Además de permitir su inserción en el mundo mercantil, a

través de la actividad artesanal, el centro es un espacio para la creatividad, pero también es un lugar que ha permitido que las mujeres se conviertan en agentes activos en el ámbito político y de toma de decisiones en su comunidad. En particular, la participación femenina de las artesanas pimas se ha visto expresada a partir de las siguientes acciones:

- La independencia económica que este grupo de mujeres ha ganado en sus hogares, gracias a los ingresos monetarios obtenidos a través de la elaboración y venta de artesanías.
- La inserción en el campo de la política y el liderazgo en los sistemas normativos tradicionales. Por ejemplo, las artesanas han logrado ocupar cargos de representación colectiva e incidir en ellos, tal y como lo es la gubernatura indígena (que actualmente es ocupada por una mujer).
- La representación en las organizaciones ejidales, pugnando por el acceso equitativo al derecho legal (y consuetudinario) de la tierra.
- La planeación de estrategias para combatir el crimen organizado en la comunidad, y con ello garantizar la venta de bordados y otras piezas artesanales a las personas que transitan por la carretera interestatal Sonora-Chihuahua.
- La generación de un sector de artesanas independientes, que actualmente son capaces de comercializar sus creaciones al exterior de la comunidad, y así generar ingresos sin depender de la asociación civil Lutisuc.

Este fenómeno de empoderamiento femenino y de participación comunitaria, surgido a partir de la intervención de organizaciones civiles y la ejecución de

proyectos productivos externos a las comunidades indígenas, no es un asunto exclusivo de El Kípor, o de otras localidades pimas. En realidad, se trata de un fenómeno social que se replica en otros contextos del país. Al respecto Gabriela Fierro (2014), al tratar un caso de similar naturaleza en la península de Yucatán, aporta lo siguiente:

Para las artesanas, los talleres, más allá de ser una fuente de empleo en sus localidades, constituyen una oportunidad de superación personal y de aprendizaje, con la cual no contaban anteriormente [...] Esa es una de las características más valiosas del proyecto productivo en sí, que se diseñó en función de las mujeres y sus necesidades. Por eso les permitió salir del ámbito estrictamente doméstico para trabajar, socializar y aprender cosas nuevas (Fierro, 2014, 152).

Por otra parte, es importante señalar que para las mujeres de El Kípor la entrada al proyecto productivo encabezado por Lutisuc a su comunidad, ha representado una oportunidad para hacerse de recursos económicos con los que antes no contaban, y así posicionarse de una manera más equitativa en la participación monetaria al interior de sus hogares.

Por todo lo anterior, el papel que juega la mujer pima en la época actual está siendo más valorado; en el contexto actual, es común encontrar que cuenta con una ocupación remunerada que fortalece tanto a la economía familiar como a la comunitaria. En este sentido, la población de El Kípor se ha estado organizando para impulsar una serie de cambios en sus hogares y en la sociedad. Anteriormente, el hombre siempre fue contemplado como la única figura que proveía el sustento al hogar; ahora sabe que la mujer es un componente de apoyo para la productividad de la vivienda, la cual ha estado inmersa en una situación de múltiples carencias.

Asimismo, las transformaciones económicas en la vida cotidiana de las mujeres pimas contemporáneas se debe en gran parte a su inserción en el trabajo artesanal. Es importante recordar que antes de la implantación del proyecto productivo generado por Lutisuc, este grupo de mujeres no se dedicaba a la comercialización de artesanías. Las tareas de costura y bordado se realizaban en el seno de los hogares, como parte de las actividades diarias asignadas al sector femenino. Sin embargo, las piezas elaboradas a partir de dichas técnicas no eran motivo de venta y por lo tanto no se les asignaba un valor de cambio.

Para este grupo de mujeres, la idea de ingresar a un proyecto productivo como el propuesto por Lutisuc, estuvo motivada por la búsqueda de nuevas oportunidades económicas y sociales, con el objetivo de permanecer en dicha ocupación el mayor tiempo posible. Hasta el momento, la principal fuente de ingresos que poseen actualmente las pimas sigue siendo la producción artesanal, independientemente si se lleva a cabo o no bajo el auspicio de Lutisuc.

En El Kípor, la organización propició que las mujeres pimas entraran al sector de la comercialización de las artesanías a través de su programa: “Bordando una identidad”. Asimismo, el sector femenino participante encontró en los talleres artesanales creados por la asociación una oportunidad laboral distinta, sin verse en la necesidad de salir de su contexto local, lo que resultó ser un factor de vital relevancia para que las mujeres decidieran insertarse en el proyecto. A partir de la comercialización de la artesanía promovida por Lutisuc, las artesanas pimas están transitando de una economía doméstica a espacios de producción que van más

allá del hogar, y que se insertan en los niveles regionales, nacionales y globales del mercado, tal y como lo expresan Grimes y Milgram (2000).

Como ya se vio en el capítulo anterior, en sus orígenes el centro artesanal creado por Lutisuc fue muy bien aceptado por las mujeres pimas, así como por la población de El Kípor en general; ellas aprobaron dicho modelo productivo, porque su participación en él implicaba dejar atrás un pasado de dominio masculino, probar nuevas experiencias y tener mejores expectativas de vida.

5.2. Límites y contradicciones del esquema productivo planteado por Lutisuc

No obstante a los objetivos alcanzados por la asociación, en materia de empoderamiento político y económico entre las artesanas pimas, existen varios elementos presentes en su estrategia de responsabilidad social (y por ende en su plan de intervención comunitaria) que distan de forma significativa de los propósitos planteados originalmente por Lutisuc. Se trata más bien de acciones que han caído en prácticas de control social (y un tanto de exclusión y discriminación), en detrimento del trabajo artesanal pima y de sus propias nociones culturales.

Para dar paso al análisis de estos elementos, resulta importante partir de los siguientes cuestionamientos: ¿la asociación creó ciertamente un espacio de producción artesanal para el fortalecimiento de la cultura pima y sus manifestaciones artísticas? ¿En qué aspectos históricos y sociales se basa Lutisuc para afirmar que la “cultura pima” “necesita” rescatarse? ¿Desde qué parámetros (estéticos, económicos, productivos) parte la organización para valorar el trabajo

artesanal de las mujeres participantes? ¿Realmente son reconocidos el esfuerzo y la dedicación que las mujeres pimas ponen en cada una de sus creaciones?

En primera instancia, me parece que la organización parte de un error fundamental, al plantear como premisa central que a los pimas se les ha “dificultado” mantener “vivas” sus tradiciones y elementos identitarios debido a ciertos factores, como lo son el tiempo, la geografía o la economía del lugar. Si bien, tal y como lo señala Oseguera (2013) los pimas son “un grupo con una tendencia fuerte hacia el mestizaje cultural” (Oseguera, 2013, 273), lo cierto es que también conservan una serie de representaciones sociales y prácticas rituales compartidas, a partir de las cuales se identifican como “herederos” de un mismo pasado, lo que les permite diferenciarse de otros grupos étnicos (Oseguera, 2013).

En este sentido, a través de su estrategia de intervención comunitaria y de sus proyectos productivos, Lutisuc en realidad está reproduciendo una serie de mecanismos de control y de colonialismo interno³¹, en términos de Pablo González Casanova (2003); enseguida trataré de explicar por qué afirmo esto.

³¹ Pablo González Casanova manifiesta que el concepto de colonialismo interno es una representación teórica que trata de articular una explicación acerca del proceso histórico de la jerarquización social; es decir, corresponde a un orden que a lo largo de la historia ha establecido un dominio en las relaciones sociales, económicas, políticas y culturales, entre los distintos sectores de la población, de acuerdo a su posición o estatus social. La hegemonía imperialista designa un proceso de integración de los grupos étnicos a los parámetros impuestos por las élites dominantes; esto origina el sometimiento cultural y el usufructo de los pueblos indígenas, lo cual se hace a través de símbolos manipulables que están vinculados al acaparamiento de capital. Asimismo, González (2003) asegura que “la categoría de colonialismo interno, consistió en afirmar las formas de dependencia y explotación [...] Las etnias o comunidades de nativos o ‘habitantes originales’ resultan ser así objetos de dominación y explotación y también importantes sujetos de resistencia y liberación” (González, 2003, 9,10).

Por otro lado, se sabe que el poder es un componente esencial en la lucha social; en muchas ocasiones es el surgimiento de un gobierno socioeconómico en contextos en donde las minorías sobrellevan acciones desiguales. Sobre esto, Pablo (2003) dice que el colonialismo interno engloba

Hoy en día, una gran variedad de organismos no gubernamentales dedicados a desarrollar esquemas de intervención comunitaria en contextos de pobreza y marginación social, afirman que los grupos indígenas están “perdiendo” su identidad cultural (Fierro, 2014); esto es por vivir en lugares apartados y por su “incapacidad” para hacerse cargo del “rescate” de sus contenidos culturales.

Sin embargo, para las ciencias sociales en general (y concretamente para la antropología), definir qué es la identidad cultural es un asunto complejo; implica contemplar un sinfín de prácticas culturales, sociales e históricas que dan sustento a las formas de vida, a los comportamientos, las interacciones y los imaginarios de los colectivos sociales. Hablar de identidad cultural es discutir en torno a permanencias, pero también de cambios y transformaciones; de expresiones diversas que articulan el devenir de cada grupo social (González, 2000).

En este sentido, decir que un pueblo indígena como el pima “necesita” que su identidad cultural sea “rescatada” por alguien más, en realidad es reflejo de una visión simplista, dominante, colonizadora y esencialista, que parte del principio de que los colectivos culturales deben permanecer inmutables en el tiempo.

El proyecto productivo desarrollado en El Kípor responde a los intereses y a las expectativas de quienes conforman Lutisuc, y no se trata de una iniciativa que haya surgido en el seno de las comunidades pimas. De esta forma, la asociación ha conseguido que las mujeres actúen de acuerdo a sus parámetros, y no a partir

una serie de características tales como: “las relaciones de dominación y explotación regional, las redes que articulan los distintos tipos de comercio inequitativo y de colonialismo, así como los distintos tipos de explotación de los trabajadores, o las distintas políticas de participación y exclusión, de distribución y estratificación por sectores, empleos y regiones” (González, 2003, 20).

de sus propias perspectivas, en términos culturales, económicos y estéticos. Esto puede confirmarse a partir de un hecho puntual (el cual, incluso, es la razón de ser del proyecto “Bordando una identidad”). Es decir, los miembros de la asociación han creado la idea de que a través de las pinturas rupestres encontradas en los territorios pimas, las mujeres de este grupo étnico pueden describir los acontecimientos ocurridos tiempo atrás, como parte de su “herencia cultural”.

Esta imposición ideológica se ve reflejada a la hora en que las artesanas deben plasmar en sus bordados los dibujos que están representados en las cuevas, sin siquiera conocer su significado. Asimismo, es importante mencionar que la selección de las figuras que finalmente aparecen en las piezas artesanales es elegida por los miembros de la asociación, y en ningún momento las mujeres pimas participan en el proceso de diseño de las colecciones artesanales. Lo anterior lo pude constatar a través de los testimonios de las propias artesanas, tal y como lo expresa el fragmento siguiente:

Pues no sé qué significan los dibujos, nos lo [sic] mandan hacer y sólo los hacemos; a nosotras ya nos lo [sic] mandan dibujados de allá y nada más los bordamos nosotros, yo no voy a diario al taller, pero ahorita si tenemos trabajo, estamos haciendo unos dibujos y unos coyotes (Artesana 53 años, La Cienegueta, julio de 2016).

Claramente puede observarse que esta artesana no tiene conocimiento de lo que está bordando, de su origen y significado como representación pictográfica, y mucho menos como un “símbolo” cultural. Es innegable que no se está dando una colaboración sistemática y formal entre las mujeres pimas y las representantes de Lutisuc; es decir, no existe una integración entre ambas partes. Las mujeres están

participando en el programa “Bordando una identidad” sin un conocimiento pleno de los objetivos y las premisas del proyecto.

Lo anterior viene a confirmar lo que ya había dicho Moctezuma (2002) con respecto al papel de intermediarios y consumidores en la mercantilización de objetos artesanales. Estos agentes, de acuerdo con la autora, tienden a desvincular y distorsionar los contenidos culturales, estéticos y simbólicos de estas piezas, descontextualizándolas del escenario sociohistórico que las enmarca. En realidad, tal y como lo señala Novelo (2002), pocos son los que se interesan en los orígenes y las condiciones concretas de producción de la artesanía en México.

Si tal y como lo asegura en sus documentos rectores, Lutisuc está propiciando la recreación de las pinturas rupestres en los bordados artesanales para el rescate cultural de este grupo indígena, entonces se daría a la tarea por conocer las ideas que las artesanas tienen al respecto; asimismo, ejecutaría planes de acción que permitieran a estas mujeres conocer lo que se ha dicho sobre estos símbolos. Para fortalecer la idea que hasta aquí he venido hilvanando, el padre David Beaumont (2004) en su libro: *El mensaje de las rocas*, afirma lo siguiente:

La mayoría de los pimas no conocen las cuevas pintadas, o si las han visto, no saben de su historia y significado. Las cuevas pintadas se han quedado en el olvido. Los pimas que sí conocen las figuras pintadas de sus ancestros les entra una gran tristeza cuando llegan a ver sus cuevas sagradas y las encuentran maltratadas, dañadas por gente ignorante e insensible (Aguilar y Beaumont, 2004, 20).

En este sentido, si se atiende a lo dicho por la UNESCO (1990) con respecto al arte popular como una manifestación cultural de los pueblos, entonces se encontrará que las piezas artesanales ideadas por Lutisuc no forman parte de los contenidos identitarios de las mujeres que participan en su esquema productivo, ni

de la población en general que habita en El Kípor. Esto es debido a que dichos productos en realidad no son creaciones que hayan emanado de la inventiva de la propia comunidad; no son una expresión de las ideas y las representaciones de sus miembros y no corresponden al conjunto de expectativas que sus habitantes tienen con respecto a sus normas y valores sociales; todos ellos componentes clave que se transmiten desde la oralidad y la memoria colectiva.

Si realmente se hubiese gestado una estructura de trabajo equitativa y democrática entre Lutisuc y las pimas dentro del proyecto productivo en cuestión, entonces se esperaría que todas las mujeres conocieran la significación de las pinturas, no buscarían la autonomía y permanecerían dentro del programa artesanal. Lo que sí sucedió con el paso del tiempo, es que la participación de las artesanas en este espacio laboral fue cambiando totalmente.

Inicialmente, la propuesta de Lutisuc estaba encaminada a lograr una igualdad de oportunidades para todas las mujeres, y así propiciar una valoración –en términos positivos– de sus atributos personales. Con ello, la asociación impulsaría el surgimiento de “nuevas capacidades” entre las pimas, que les permitieran reconfigurar sus propias vidas, y alcanzar el “progreso de gestión” y la autonomía; éstas eran las metas de su estrategia de intervención comunitaria.

Lo anterior resultó ser una propuesta llamativa para las artesanas, de modo que cuando Lutisuc se acercó a ellas por primera vez al visitar su comunidad, las pimas no dudaron en participar en el proyecto productivo. Pero con el transcurso del tiempo, las artesanas se dieron cuenta que su posición dentro del mismo

resultó ser más bien pasiva; esto en términos económicos y productivos. Las mujeres idealizaron la propuesta de Lutisuc, pensando que mediante la ocupación que ahora se les ofrecía lograrían excelentes beneficios económicos. Sin embargo, esto no fue así, y las artesanas tuvieron que buscar otras fuentes de trabajo externas al proyecto, tal y como se muestra en el siguiente comentario:

Desde que empezó el taller trabajo aquí, yo no sabía bordar, sólo era ama de casa, pero yo casi no vengo, nada más bordo en mi casa porque estoy trabajando en la escuela primaria ahí en el comedor, voy toda la semana y me pagan. Por ejemplo yo un bordado lo vendo como en 120 pesos, el precio varía depende del dibujo que tenga el bordado (Artesana 36 años, El Kípor, julio de 2016).

Ahora, cada vez son menos las mujeres pimas que están trabajando en el taller de Lutisuc; esto parece deberse a las pocas ganancias que reciben por parte de la asociación. Algunas de ellas deciden buscar empleo en el ámbito agrícola, tal y como se menciona a continuación:

Estamos trabajando como doce más o menos, casi toda la gente está en la siembra ya casi no vienen al taller, andan sembrando, desyerbando (Artesanas 36, 49, 56 años, El Kípor, julio de 2016).

Por otro lado, a pesar de estar dentro de un proyecto productivo que les permite obtener ciertas ganancias económicas, las mujeres pimas no han renunciado del todo a las estructuras de responsabilidad que desempeñan en la vida cotidiana; es decir, no han dejado de ser esposas, madres o abuelas. Como ya se vio, una de las principales dificultades a las que se enfrentaron desde un inicio fue que pasaban mucho tiempo en el taller; en cierto modo eso provocaba el descuido de los hogares, lo que pronto generó malestar entre sus familias. Actualmente sólo acuden a él unos cuantos días a la semana y no permanecen mucho tiempo allí.

Sobre esto, resulta vital no olvidar lo que Moctezuma (2002) ha formulado con respecto al papel jugado por la unidad doméstica, las relaciones que se gestan al interior de ella y las identidades de género en la actividad artesanal. En este sentido, la autora asegura que dichos factores condicionan –en muchas ocasiones– el éxito o el fracaso de los programas dedicados a la elaboración de artesanías. Si los esquemas productivos en cuestión entran en conflicto con las estructuras preestablecidas por las unidades domésticas, es muy probable que terminen desarticulándose. Sin duda, éste es el caso del centro artesanal creado por Lutisuc y el problema de la permanencia de las mujeres a través del tiempo.

Al conocer este conjunto de situaciones, principalmente a través de las pláticas sostenidas con las ex artesanas del proyecto, identifiqué un desencuentro significativo entre dos visiones: la de Lutisuc y la de las mujeres pimas. Para la asociación todo funcionaba perfectamente dentro de su proyecto productivo; en cambio, para las trabajadoras la relación laboral en el taller era desilusionante y nada satisfactoria, prácticamente estaban viviendo para trabajar y no trabajando para vivir. Es por eso que una buena parte de este sector femenino sacó provecho de algunos elementos del proyecto productivo, se apropió de ellos y fue en busca de otra oportunidad de trabajo para optimizar sus ingresos. Sobre esto, una ex artesana manifestó lo siguiente:

Al principio trabajé con Lutisuc pero me salí para buscar mejores oportunidades laborales, ahora estoy con CDI. He trabajado en los juzgados como intérprete; en ocasiones viajo a otros lugares para ver lo de los proyectos para beneficio de la localidad (Ex artesana 27 años, El Kípor, julio de 2016).

Como parte de su visión, la asociación pretendía transmitir la idea de que las mujeres pimas obtendrían una “economía fuerte” si colaboraban en conjunción con ella. Sin embargo, en base a este testimonio (y a otros expresados por algunas ex artesanas) formulé los siguientes cuestionamientos: ¿realmente el proyecto productivo suscita el empoderamiento de las mujeres que participan en él? Si es así, ¿entonces por qué las artesanas deciden abandonarlo? Y finalmente, ¿qué sucede con aquellas mujeres que aún permanecen afiliadas a Lutisuc?

Es importante recordar que ya en el capítulo uno se ha hablado del empoderamiento de mujeres en contextos indígenas. Siguiendo a Zapata y sus colaboradores (2004), el empoderamiento corresponde a una serie de transformaciones sociales, políticas y económicas en la vida de las personas, las cuales propician la participación de los actores sociales en distintos espacios públicos. Durante mi trabajo de campo pude observar que en el ámbito de la participación comunitaria, las mujeres que han trabajado en el proyecto productivo desarrollado por Lutisuc, han logrado ganar cada vez más espacios en la esfera social de su comunidad, tal y como se ha visto al inicio de este apartado.

Sin embargo, en términos económicos no ha sucedido lo mismo. Hay una serie de mecanismos de control sobre la producción –ejercidos por Lutisuc– que están frenando el alcance de un empoderamiento total entre las mujeres. Hay que recordar que es la asociación la que determina qué materias primas se utilizarán en la elaboración de artesanías, eligiendo discrecionalmente a los proveedores. Asimismo, Lutisuc es la que define los puntos de venta de los productos, y los

canales de comercialización. En este sentido, las artesanas no pueden comprar insumos por su cuenta y tampoco vender sus piezas de forma independiente.

En segundo lugar, los miembros de la asociación son los que determinan los montos de producción, así como los precios finales de venta, los cuales no siempre corresponden al trabajo y al tiempo invertido por las mujeres pimas. Sobre esto, las artesanas aseguran que la remuneración económica que reciben por la elaboración de sus piezas es acotada, fijada por Lutisuc y pagada a destajo, tal y como se expresa en los siguientes testimonios:

No tenemos un sueldo seguro nada más lo que ganamos por lo que hacemos por los bordados que vendemos bien lejos. Cuando yo salgo o mi hermana sale le doy las cosas de las mujeres y ya cuando regresamos les doy a las mujeres su dinero (Artesanas, 49 años, El Kípor, julio de 2016).

Lo que pasa que nos pagaban bien poquito y barato ese precio que tenemos ¡Verdad!, ellas ponen el precio, nos pagan 80 pesos por cada cojín, es poco en verdad, por eso necesito hablar con las mujeres [las artesanas] para que me digan cuánto es lo que quieren recibir, duramos buen rato en hacerlos [es decir, en elaborar las artesanías] más bien si uno tiene sus quehaceres y le seguimos, dos horas o tres y así, apurándonos bien duramos tres días para hacer un cojín, pero cuando estoy trabajando yo duro una semana porque coso en ratitos nada más. Ya nos está fallando la vista casi todas usamos lentes ya que se cansa uno, yo a veces tenía que ir hasta allá [Hermosillo] y regresar aquí a ayudarle a las mujeres. El otro día ya me estaba desmayando, me daba vuelta la cabeza y tenía ganas de vomitar y le dije a la señora [se refiere a la fundadora de Lutisuc] que ya no me iba a poner a trabajar porque le ayudé a las mujeres con las máquinas de ocho agujas y me siento que me estoy mareando, eran los ojos que estaban cansados porque aquí duré casi dos semanas ayudándoles y tres días sin descansar y me dieron unos lentes pues es que si se cansa uno mucho de trabajar (Artesanas, 36, 49, 56 años, El Kípor, julio de 2016).

Este factor resulta trascendental para afirmar que no se están generando los indicadores de “bienestar social” establecidos por Lutisuc. Lo que realmente sucede es que la organización revende las creaciones a un mercado previamente elegido por Lutisuc; esto se hace sin consultar a las productoras. Lo anterior se puede corroborar en el siguiente testimonio de una ex artesana:

Una vez que yo visité Lutisuc a mí me tocó ver que tenían los precios muy altos, precisamente de ahí me independicé porque yo no estuve de acuerdo con el precio que tenían allá a lo que a mí me pagaban; ellas querían que yo les diera los precios a 120, 140, mientras que ellas lo estaban dando a 400 o 500; ¡y porque no yo, si yo lo hice! yo hice el bordado, yo hice el acabado y por qué lo tendría que dar a 120, nada más porque ella lo compró le subió más (Ex artesana 43 años, El Kípor, julio de 2016).

En tercer lugar, es importante mencionar que una de las razones por las cuales algunas mujeres pimas deciden abandonar los proyectos productivos de Lutisuc, es porque deben realizar sus bordados cumpliendo con ciertas normas impuestas por la asociación. Esto ha propiciado ciertos procesos de discriminación dentro del programa artesanal, ya que la incorporación del sector femenino pima en este ámbito laboral ha estado llena de estereotipos. Cuando las piezas artesanales no cumplen con los “estándares de calidad” impuestos por la asociación, sus miembros no dudan en recriminárselos³², devolver el trabajo realizado e incurrir en pérdidas materiales; una práctica que se lleva a cabo habitualmente, generando un trato desfavorable en contra de las mujeres:

Si no va bien cosido te regresa las cosas ¡verdad!, si está manchado no nos lo reciben y las regresan, y tenemos que hacer otros, perdemos eso, haga de cuenta que estamos trabajando doble. Sí, hay mujeres que sí tienen mucho cuidado con los bordados y no se los regresan y a las que no los cuidan sí, estamos perdiendo si nos lo regresan, está difícil, aguantamos porque no hay de otra (Artesanas, 56, 36 años, El Kípor, julio de 2016).

Como se puede observar a las integrantes de Lutisuc no siempre les parece bien la manera en que las artesanas realizan su trabajo; a la asociación no le interesa el tiempo invertido por ellas ni el material que se pierde. Lo que hace es demandar

³² Esto pudo constatarse a partir de los testimonios ofrecidos por las propias integrantes de Lutisuc, con respecto a los orígenes del programa “Bordando una identidad” en las comunidades pimas y los primeros trabajos artesanales producidos por las mujeres participantes. Estos testimonios fueron expuestos en el capítulo tres.

“trabajos bien hechos”, basándose en estándares de calidad que no corresponden a las ideas, gustos estéticos y representaciones culturales de estas mujeres.

Hay que recordar que Novelo (2002) indica que éste no es un fenómeno nuevo en nuestro país. Históricamente, los parámetros a partir de los cuales se ha valorado a la producción artística indígena se han desarrollado en términos peyorativos y arbitrarios. No se puede negar que en muchas ocasiones esta discriminación se reproduce de forma inconsciente; sin embargo, el resultado es el mismo: la marginación de los productores locales. Por el contrario, el trato de inferioridad hacia la artesanía y hacia quien la elabora no son condiciones que se hayan superado en el contexto nacional contemporáneo (Novelo, 1993); Lutisuc y sus integrantes siguen reproduciendo estas formas de pensar en torno a lo artesanal.

Las condiciones de trabajo ya expuestas han generado el surgimiento de un nuevo grupo de mujeres dedicadas a la producción de bordados; éste sector se encuentra conformado por aquellas artesanas que decidieron separarse del proyecto productivo implementado por Lutisuc, para laborar por su cuenta. Las ex artesanas han formado su propia red de trabajo, gestionando un espacio independiente para la producción e integrando un ambiente de cooperación y equidad, el cual les permite asumir nuevos roles en una sociedad que está en continua transformación. Para lograrlo, han formulado sus propias estrategias de organización mediante la creación de un programa productivo autónomo.

Ciertamente, la separación de algunas de las artesanas que formaban parte de Lutisuc surgió a raíz de factores tales como su inconformidad con la manera en

que se remuneraba su trabajo³³; la crítica que –en términos estéticos– recibían sus bordados, por parte de las integrantes de la asociación; y el hecho de no ser contempladas en la toma de decisiones en materia productiva. Esto las llevó a optar por trabajar independientemente. Ahora, estipulan sus costos de producción y sus precios finales de venta; utilizan los colores que más les gustan³⁴, sin que nadie les diga que eso es “feo” o “está mal hecho”; crean nuevos diseños que no son una alegoría de las pinturas rupestres, y que más bien se relacionan con su entorno natural inmediato (como las flores de sotol o los animales de la región).

En este nuevo proyecto artesanal, ellas toman sus propias decisiones productivas, aceptan responsabilidades, y planifican en colectivo la designación del trabajo. Desde que se independizaron, este colectivo de mujeres pimas ha identificado su potencial laboral, a partir de sus propios recursos. Ya no están enganchadas a aquel espacio en donde realizaban su actividad; ahora sus honorarios van acorde con su producción; dejaron de asumir una carga de trabajo no remunerada, y su talento ya no se está desaprovechando. Fuera de Lutisuc este grupo de mujeres ha ganado muchos más espacios de participación comunitaria, lo que las encamina a alcanzar el empoderamiento, tal y como lo menciona una ex artesana:

³³ Debo destacar que no puedo dar una estimación exacta de los montos obtenidos semanal o mensualmente por concepto de ventas que perciben actualmente las ex artesanas del grupo “Artesanías pimitas”. Lo que sí sé es que ya no cuentan con intermediarios a la hora de comercializar sus productos, y las ganancias se dividen igualitariamente entre las integrantes, siempre y cuando se deje cierta cantidad de dinero para comprar más insumos. Asimismo, mientras que en Lutisuc siempre recibían un pago aproximado de 80 pesos por pieza, sin importar cuál fuera ésta (un monto que no ha cambiado en todos estos años), ahora los precios son estipulados conforme al valor de cada pieza y al tiempo que se invierte en su elaboración.

³⁴ En este sentido, tienen una clara preferencia por aquellos colores fluorescentes, y los emplean cotidianamente para que los bordados no “se vean tristes”, tal y como ellas mismas lo afirman.

Ellas dicen pues nosotros bordamos y mandamos esto y no nos han mandado el dinero, ni trabajo; y yo les digo hay que independizarnos, ya hay que trabajar por nosotros mismos hay que hacernos valer y vender nosotras mismas nuestros productos, y el precio que nos convenga, si le vamos a estar regalando a una persona, pues solas nos estamos acabando, nuestros dedos se están acabando, nuestra vista se está gastando (Ex artesana 43 años, El Kípor, julio de 2016).

Su participación en el nuevo taller ha propiciado avances notables en su capacidad y habilidades creativas. Para reforzar el asunto de los cambios estructurales que se han presentado en la vida de las pimas que ya no pertenecen a Lutisuc, y poder corroborar que estas mujeres sí han alcanzado otro grado mayor de empoderamiento, presento el siguiente testimonio de una de ellas:

Este proyecto ya cumplió varios años [está hablando del taller de las ex artesanas], yo he llevado artesanías a otros lados como a la ciudad de México, esa vez me enfermé de los nervios porque nunca me había subido a un avión, pero sí vendí todas mis artesanías, también he llevado ahí en la Junta, Chihuahua pero como no teníamos las tarjetitas, porque no teníamos recursos para mandarlas hacer, entonces como la encargada de Lutisuc nos regalaba unas diez u ocho etiquetitas, pues nosotros teníamos que usarlas porque tenía el precio, el nombre de la fulana que lo hizo, lo teníamos que poner porque eso pedían los clientes (Ex artesana 43 años, El Kípor, julio de 2016).

Como se puede ver, la estructura de producción diseñada por Lutisuc, que supuestamente permitiría que las mujeres pimas obtuvieran recursos económicos para su sustentabilidad, en realidad ha producido un suceso inesperado; se supone que el propósito fundamental de la asociación es de carácter filantrópico, pero lo que aquí se observa es la puesta en marcha de un esquema productivo manejado por la élite, en el que la participación de las artesanas pimas no está siendo tomada en cuenta, ni ha sido remunerada en relación al trabajo realizado.

Con este tipo de acciones la asociación genera una imagen desconcertante entre las mujeres; debido a esto no se está logrando la generación de un componente económico viable, como parte integral de la vida comunitaria de las pimas. A partir

de estas formas de control se frena la puesta en marcha de una comercialización equitativa, que beneficie a las artesanas y les permita participar plenamente en las decisiones de producción en las que se ven involucradas.

Por lo tanto, se puede afirmar que bajo este modelo de producción, las artesanas pimas no tienen las condiciones materiales, económicas y organizativas para crear libremente sus piezas; tampoco deciden en dónde comercializarlas, no pueden estipular sus precios y bajo qué régimen hacerlo. Todo esto frena su empoderamiento económico y su libertad artística. En palabras de Victoria Novelo (2002), se puede decir que han sido despojadas de su capacidad productiva.

En este sentido, Fierro (2014) asegura que no se puede hablar de un esquema de trabajo exitoso cuando los artesanos no son realmente tomados en cuenta. “Todo esto nos habla de la importancia que tiene el artesano como agente activo en la organización de la producción. Cuando este es desprovisto de su capacidad para controlar las distintas etapas del proceso productivo, es difícil que un esquema de trabajo artesanal sea exitoso” (Fierro, 2014, 175).

En cierto modo, los alcances obtenidos en materia de participación comunitaria y empoderamiento se han visto opacados por las limitantes productivas a las que son sometidas las mujeres pimas. Su trabajo está inserto dentro de una estructura vertical, la cual se ha determinado por cierta clase social; es decir, la élite sonoreense a la que pertenecen los miembros de Lutisuc. En lo personal, considero que esto ha implicado la invisibilización de las mujeres, lo que conlleva a la no

valoración de su labor. Por lo tanto, el impulso local de las artesanías no se ha podido sustentar del todo, debido al control productivo ejercido por la asociación.

Conclusiones

A lo largo de la presente investigación se logró exponer que uno de los principales objetivos de numerosas organizaciones no gubernamentales hoy en día, es el de gestionar programas de apoyo, en base a la formulación y ejecución de proyectos productivos de carácter estratégico para ayudar a grupos vulnerables. En nuestro país –sobre todo en los últimos treinta años– se han creado diversas asociaciones civiles para el rescate de las culturas indígenas; como parte de sus principios rectores, estos organismos han planteado una labor meramente filantrópica, para favorecer –sobre todo– la creatividad y la mercantilización de lo artesanal.

Una de las convenciones más populares entre este tipo de instituciones es la premisa de que las estrategias de responsabilidad social que emplean están basadas en los principios de la economía solidaria; un modelo de acción en el que prevalece un interés colectivo y no privado. Es decir, se trata de una labor que busca mejorar las condiciones de vida de sus beneficiarios, pero sin perseguir fines de lucro y/o comerciales.

Asimismo, gran parte de estas organizaciones no gubernamentales se han volcado a trabajar con la población femenina de los entornos locales en los que despliegan sus operaciones. Lo hacen bajo la convicción de que, en la actualidad, las mujeres son la pieza clave en el desarrollo económico; es por eso, que crean estrategias de intervención comunitaria, que –en teoría– suscitan la igualdad de género y logran el empoderamiento de los sectores femeninos participantes.

Indiscutiblemente, con el surgimiento de estos programas de apoyo a los contextos locales, llegaron nuevas alternativas monetarias para diversos grupos de mujeres indígenas en distintas regiones de la república mexicana. Sin embargo, las estrategias de responsabilidad social que dan sustento a dichos programas contienen una serie de contradicciones internas que han limitado, por un lado, el alcance de los objetivos centrales de las asociaciones, y, por el otro, la participación efectiva de los sectores femeninos implicados en ellos.

Lutisuc Asociación Cultural I.A.P., es una de estas tantas organizaciones. Con más de 20 años de existencia en el noroeste mexicano, su objetivo es el de lograr la resignificación, la preservación y la difusión de las culturas indígenas asentadas en el estado de Sonora; esto a través de acciones contenidas en programas y proyectos de desarrollo local en beneficio de las identidades culturales autóctonas. Dentro de su labor, destaca el trabajo desarrollado en las distintas comunidades pimas, entre las cuales se encuentra El Kípor, ubicada en el municipio de Yécora.

Para lograrlo, Lutisuc formuló una estrategia de intervención comunitaria que trata de resolver el conjunto de rezagos económicos y sociales presentes en la cotidianidad de los grupos étnicos que habitan en el territorio sonorense. Dicha estrategia ha versado en torno al fomento de la actividad artesanal, creando espacios de trabajo para las mujeres de las comunidades indígenas implicadas.

En el caso particular del trabajo realizado con la población pima, los proyectos productivos generados por Lutisuc se articularon a partir de dos ejes centrales: 1) la elaboración de artesanías como medio para reactivar “lo tradicional”, rescatando

aquellas figuras plasmadas en las pinturas rupestres encontradas en la zona pima; y 2) la recuperación de técnicas y diseños artesanales “autóctonos”.

En este sentido, para Lutisuc es de vital importancia dejar en claro que su proyecto productivo es un nuevo paradigma de gestión en la región. La asociación está convencida de que mientras se estimula la activación de “lo cultural” entre los pimas, las mujeres obtienen los recursos necesarios para alcanzar el desarrollo económico y generar así múltiples cambios en sus vidas; transformaciones que van desde lo personal hasta lo colectivo. Asimismo, la organización apunta que la actividad artesanal que se realiza dentro de sus espacios de trabajo, cumple con las condiciones necesarias para responder a las prácticas culturales locales.

Es digno de reconocer que a través de su historia el proyecto productivo formalizado por Lutisuc en El Kípor ha logrado importantes aspectos positivos, consiguiendo promover cambios a favor del sector femenino que habita en ese contexto social; A partir de su intervención, la asociación ha generado fuentes de empleo para las mujeres. Ahora, las pimas tienen una mayor participación económica en sus unidades domésticas, han ganado espacios significativos de participación comunitaria y han mejorado sus mecanismos de toma de decisiones.

Sin embargo, la estrategia de intervención comunitaria creada por Lutisuc contiene también una serie de nociones de dominación sociocultural y económica que incurren en importantes contradicciones.

En principio, la visión de Lutisuc tiene su fundamento en la convicción de lograr la “resignificación” de la cultura pima. Con dicho término, la asociación se refiere a la

concreción de aquellas tareas que están encaminadas a buscar nuevas formas de recuperación y consolidación de la identidad cultural de este pueblo, el cual –a su juicio– está a punto de desaparecer; es decir, se encuentra “en vías de extinción”.

Si el hecho de resignificar hace alusión a la transformación de las cosas, o a darles un nuevo sentido, entonces lo que la asociación desea –implícitamente– es modelar a la cultura pima para que siga existiendo, y así pueda ser un “pueblo digno” (en palabras de la propia organización). Todo lo anterior me lleva a cuestionar, ¿qué significa para Lutisuc ser un “pueblo digno”? ¿Qué tipo de esquemas o sistemas de valores lleva a una colectividad a ser digna? ¿Bajo qué parámetros se mide la “dignidad” de un grupo social?

En realidad, me parece que lo que está detrás de todo ello es una de las tantas aristas de la visión Occidental, la cual versa en torno al principio de la necesidad de “civilizar” a los pueblos. Bajo esta lógica, en pleno siglo XXI hay quienes siguen considerando que las culturas indígenas deben cambiar, para poder integrarse de lleno a las sociedades hegemónicas; éste es uno de los tantos ejemplos de los procesos de racismo y segregación actuales.

Del mismo modo, Lutisuc asegura que los pimas no son capaces de rescatarse a sí mismos, culturalmente hablando. De nuevo, lo que está detrás de tal afirmación es una premisa de discriminación, que expresamente considera que es necesaria la intervención de agentes externos para que un pueblo indígena alcance ciertos parámetros de reactivación cultural y desarrollo socioeconómico.

Además, estos planteamientos son contradictorios. Por un lado, la asociación parte del principio de que la cultura pima está extinguiéndose, pero a su vez admite que tuvo que conocer el conjunto de costumbres y tradiciones que la caracterizan antes de formular el proyecto productivo que ideó. Entonces, si la cultura pima está “a punto de desaparecer”, ¿por qué sus miembros siguen conservando una serie de prácticas sociales, costumbres y tradiciones que los definen frente a otras colectividades? Sin duda, este cuestionamiento es un asunto que la organización no ha logrado resolver.

Por otra parte, el proyecto productivo más emblemático de Lutisuc, “Bordando una identidad”, está basado en un notorio anacronismo histórico (en términos de Breglia, 2006); es decir, la asociación no cuenta con los suficientes fundamentos académicos y cronológicos para establecer una clara conexión entre las pinturas rupestres encontradas en la zona pima; la elaboración de objetos utilitarios en el pasado; y la manufactura de las piezas artesanales que actualmente la organización promociona. Simple y llanamente se parte del supuesto de que estos tres elementos corresponden a un mismo marcador cultural entre los pimas.

Sobre esto, basta recordar que en un primer momento la asociación se aproximó a las mujeres pimas para crear un programa de producción artesanal, el cual se valía del uso de las pinturas rupestres (como fuente de inspiración) para reproducir piezas de alta calidad bordadas en manta. Dicha propuesta logró llamar la atención de este sector femenino, que –sin dudarlo– se unió al proyecto productivo en cuestión. Fue Lutisuc la que propuso a las artesanas pioneras que visitaran las

cuevas en donde se hallan estas pinturas rupestres, para que así pudieran elaborar el tipo de objetos que la organización había ideado comercializar.

En este sentido, Lutisuc asegura estar ofreciendo al mercado una artesanía “tradicional”, cuando en realidad se trata de la producción de piezas descontextualizadas en términos culturales e históricos. Por lo tanto, se puede decir que la asociación no está rescatando lo que considera es la “artesanía pima” (si es que esto exista como tal), ya que no hay un vínculo visible entre estos objetos y el pasado pima, y tampoco se está reinterpretando la herencia de los “antiguos”. La artesanía que actualmente se produce en los talleres de Lutisuc más bien responde a los intereses, las ideas y las técnicas que, en materia de arte y diseño, la organización cree más adecuados; en este sentido, es la asociación la que dicta qué fabricar, cómo hacerlo y qué se debe emplear para ello.

Lo anterior puede confirmarse a partir de los propios relatos de las mujeres, quienes aseguran que en otras épocas sus madres y abuelas acostumbraban a tejer todo tipo de cestería y a cocer ollas de barro. De igual manera, creaban una especie de “muñecas” con insumos naturales; para hacerlas, utilizaban olotes de maíz, los cuales eran cortados a la medida. Luego se les colocaban cabezas de trapo y finalmente se vestían con retazos de tela. En cuanto al bordado, aseguran que para la elaboración de servilletas y limpiadores la técnica empleada era el punto de cruz, y que en ningún momento previo a la intervención de Lutisuc se plasmaron en ellos las figuras contenidas en las pinturas rupestres. Éste era el tipo de técnicas utilizado en los hogares; ninguna de ellas es retomada por Lutisuc.

Incluso la propia asociación reconoce, sin advertirlo, que su proyecto productivo se trata más bien de una imposición; sobre esto, las iniciadoras de Lutisuc mencionan que en el marco del quinto aniversario de la organización asistieron a una reunión convocada por la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI) en la ciudad de Hermosillo. El asunto a tratar era la organización del encuentro artesanal que se realizaría en el edificio central de gobierno de la capital sonoreense. En dicha ocasión, se les preguntó qué artesanías presentarían, su respuesta fue que expondrían los bordados elaborados por las mujeres pimas. La CDI rechazó la propuesta, ya que consideraba que éste era un tipo de bordado que no era utilizado cotidianamente por los miembros del grupo étnico.

Ésta crítica fue fundamental para definir el futuro de Lutisuc, y provocó una reacción en cadena. A partir de ella se tomaron medidas para conseguir que los habitantes del pueblo pima se “empoderaran” del proyecto productivo. Luego del cuestionamiento formulado por la CDI, la prioridad de la asociación fue la de lograr que las artesanas introdujeran los bordados en su vida cotidiana, ya que sólo se elaboraban para su comercialización. Para ello, la organización regaló materias pimas a las mujeres, con el objetivo de que hicieran prendas de vestir bordadas para sus familias. Sin embargo, esto no sucedió, tal y como lo pude constatar durante el trabajo de campo que realicé en la comunidad de El Kípor.

En realidad, los proyectos productivos en los que está involucrado este grupo de mujeres pimas, tienen su base en la visión estratégica de las fundadoras de Lutisuc. El programa “Bordando una identidad” fue diseñado pensando en que sería un plan de inversión exitoso a mediano plazo, al emplear uno de los

elementos clave en los procesos de mercantilización actuales de “lo étnico”; es decir, lo que en el mundo contemporáneo de la moda y el diseño se conoce como la neoartesanía (Navarro, 2016). Los miembros de la asociación saben que esta tendencia en el arte ha venido en ascenso durante las últimas dos décadas, lo cual les permite vincularse con redes de comercio, nacional e internacionales.

Sin embargo, y aunque se afirme que todo esto se ha hecho para erradicar la pobreza entre el pueblo pima y “reactivar su cultura”, lo cierto es que se trata de la imposición de símbolos y caracteres ajenos a su visión. En este punto cabría entonces preguntarse, ¿y cuál es la visión que las mujeres pimas tienen al respecto? Cuando hablaba con ellas en relación al notable interés que diversas instancias ajenas a sus comunidades (incluyendo –desde luego– a Lutisuc) tienen por “conservar su cultura”, aseguran que muchas de las cosas que se hacen desde el exterior no tienen sentido, debido a que no forman parte de los contenidos, las narrativas, los relatos y las memorias que ellas conocen “desde antes”, y que han sido transmitidas en voz de “los antiguos”.

En el caso particular de las pinturas rupestres, lo que se dice sobre ellas y los significados que se les han atribuido, afirman que es poco (o más bien nulo) lo que se conocía sobre ellas a partir de los relatos contados por los mayores. Aseguran también que antes de la puesta en marcha de la evangelización inculturada, y de la llegada de Lutisuc a la zona nadie concebía a las pinturas rupestres como obras realizadas por sus antepasados. Se sabía de su existencia, y de su ubicación, pero no había un correlato entre esos aspectos y lo que contaban los ancianos de las comunidades pimas, incluyendo El Kípor.

Para comprobar esto, basta con observar los objetos de valor de uso que se manufacturaban en los hogares pimas antes del fomento de la producción artesanal contemporánea en su contexto inmediato. De acuerdo con las mujeres de El Kípor, en tales artefactos jamás fueron empleadas las pinturas rupestres como motivo de decoración u ornamentación, como un elemento estético propio.

En todo lo dicho anteriormente, puede verse la importancia que poseen las narrativas orales como parte de los contenidos culturales del pueblo pima. Esto, corresponde a lo que Carreón y Núñez (2009) ya habían formulado con respecto al papel que juega la preservación de la memoria colectiva dentro de la construcción de identidades en este grupo étnico. “Ahí, en los relatos, se deposita su forma de ordenar y dar coherencia a su realidad. Su memoria histórica constituye una forma de seguir existiendo” (Carreón y Núñez, 2009, 113-114).

Se puede decir entonces que los pimas existen como un grupo cultural diferenciado gracias a la transmisión de sus valores, sus ideas y representaciones sociales a las generaciones futuras; éste es el principal atributo que les otorga una identidad en particular y los hace diferentes frente a otros grupos étnicos.

Sin embargo, esto no los exime de las tendencias y los mecanismos de control provenientes del exterior, ya que no se trata de un colectivo que se encuentre disociado de otras dinámicas regionales, nacionales y globales. Ello ha venido a transformar sus roles y sus formas de vida (Carreón y Núñez, 2009). Es así que para poder vincularse con diversas dependencias públicas, privadas y no gubernamentales, los pimas han decidido adoptar una serie de rasgos que no les

son propios; entre ellos, sin duda, destaca la serie de cánones y reinenciones que se han formulado a partir del fomento de la actividad artesanal en lugares como El Kípor en los últimos 20 años.

Todas las adaptaciones creativas adheridas a su cultura resultan de un proceso coyuntural que dará nuevos mecanismos internos de reproducción en el grupo, generando una reacción frente a los influjos culturales externos. El grupo pima demuestra que las coyunturas que inducen al cambio en su cultura forman parte de los procesos de creación e innovación cultural y los remiten a sus propias experiencias locales para ser expresados en las dinámicas sociales actuales (Carreón y Núñez, 2009, 115).

En este sentido, la producción artesanal propiciada por Lutisuc depende de la apreciación subjetiva de quienes la conforman, de sus intereses y expectativas. Esto puede observarse –claramente– a través del funcionamiento del esquema productivo empleado por la asociación. Bajo esta estructura organizacional se ponen en evidencia varios factores, entre los que destacan: 1) la imposición de insumos, materiales y técnicas artesanales por parte de Lutisuc; 2) el confinamiento de la autonomía, la creatividad y la libertad de expresión entre las mujeres participantes; 3) la falta de garantías en materia salarial y de seguridad social, al no contar con sueldos base ni con horarios de trabajo bien establecidos.

A pesar de que la asociación asegura que su modelo de producción artesanal es totalmente colaborativo y horizontal, fomenta el buen funcionamiento de los procesos y genera confianza en las relaciones, lo cierto es que esto no es así. Por el contrario, las dinámicas de interacción entre Lutisuc y las artesanas se dan en un ambiente de verticalidad, lo que ocasiona que no se obtengan los resultados esperados. Con este tipo de acciones no se está logrando aumentar el autoestima ni el empoderamiento de las mujeres que aún laboran bajo el amparo de la

asociación. Estas son –quizá– las principales causas por las cuales las artesanas deciden abandonar el proyecto productivo, para generar otros espacios de trabajo.

Por último, es importante mencionar también que los procesos de sistematización planteados originalmente por Lutisuc no han funcionado correctamente con el paso del tiempo; la falta de espacios de retroalimentación y de capacitación constante entre la asociación y las artesanas, está ocasionando que no se desarrollen los mecanismos de diálogo intercultural necesarios en cualquier estrategia de intervención comunitaria, y que a su vez puedan garantizar el éxito en intervenciones futuras.

Las situaciones de colonialismo interno e inequidad presentes en la estructura de intervención comunitaria de Lutisuc, son las que realmente han obstaculizado la obtención de más logros en esta materia. La situación que vive la mujer pima dentro de la asociación, ha estado encaminada en una sucesión de mecanismos poco favorables para ella. La subyugación en el trabajo, la recriminación constante, la poca valoración hacia la iniciativa y creatividad local, la imposición de otros estándares estéticos y la generación de un esquema productivo basado en la mercantilización, no permiten hablar de un modelo de intervención exitoso.

Por todo lo anterior, sería conveniente que en posteriores investigaciones se diera continuidad al tema que aquí se plantea, y que corresponde al análisis de los programas de apoyo a las mujeres indígenas en relación a la producción artesanal en el norte del México; esto, para saber qué tanto se está replicando la modalidad de trabajo que aquí se expone en la operatividad de otras asociaciones civiles.

En este sentido, resulta fundamental que se realicen investigaciones que aborden aristas tales como: 1) las diversas repercusiones que ha traído consigo la labor de las asociaciones civiles en el norte de México; 2) la manera en que se ha configurado el escenario actual que protagonizan dichas organizaciones; y 3) la serie de problemáticas a las que se enfrenta el artesanado indígena (y otros colectivos y grupos culturales) al involucrarse en proyectos productivos auspiciados por organismos no gubernamentales en la región.

Con ello, se pueden sentar las bases necesarias para ofrecer una tipología precisa del tipo de estrategias de intervención comunitaria empleadas por dichas organizaciones en la región, y asimismo conocer con más detalle qué impactos económicos y socioculturales se están generando en los contextos locales.

Finalmente a través del desarrollo de la presente investigación, como resultado de un proceso basado en la observación y el análisis de los hechos y la experiencia de los actores sociales, se pudo comprobar la hipótesis planteada en este trabajo.

Es decir, la entrada de Lutisuc a la comunidad de El Kípor generó empleos para las mujeres pimas, a través de un modelo productivo basado en la actividad artesanal. Sin embargo, la estrategia de intervención comunitaria empleada por la asociación se basa en la imposición de estándares, ideas, símbolos y técnicas ajenas a la visión de los propios pimas. Por lo tanto, lo que se genera en los talleres artesanales de Lutisuc en realidad no expresa su identidad cultural.

Bibliografía

- Aguilar, A. (1998). Los ritos de la identidad: Ritualidad, diversidad y estrategias de resistencia indígena en el Noroeste de México. Tesis de maestría: Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Aguilar, A. et. al. (2009). *Caminando por la pimería baja. O'ob pajlobguim. Territorio e identidad*. México: Gobierno del estado de Sonora, Comisión para la Atención de los Pueblos Indígenas de Sonora.
- Aguilar, B. y D. Beaumont. (2004). *El mensaje de las rocas. Pinturas rupestres en la región pima*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Instituto Sonorense de Cultura, Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias.
- Alianza de Fundaciones Comunitarias de México. (2016). *Las fundaciones comunitarias en el mundo*. México: Alianza de Fundaciones Comunitarias de México.
- Almanza, H., et. al., (2006). *Diagnóstico Sociocultural de los Pimas en el estado de Chihuahua*. México: Instituto Chihuahuense de la Cultura.
- Arias, M. y J. Peralta. (2012). *Resignificando la artesanía peruana: una acción de política cultural. Informe de narración dialógica para el proyecto: Diagnóstico de viabilidad de la escuela Kutikuy de artesanía y diseño desde la cosmovisión andina*. Perú: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo.
- Atl, D. (1989). *Las artes populares en México*. México: Instituto Nacional Indigenista.
- Barabas, A. (2002). La construcción del indio como bárbaro: de la etnografía al indigenismo. *Alteridades*, 10(19), 9-20.
- Beaumont, D. y B. Duarte. (2001). *Los pimas*. México: Gobierno del Estado de Sonora, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Culturas Populares, Unidad Regional de Sonora, Instituto Sonorense de Cultura, Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias.
- Beaumont, D. (2012). La sobrevivencia del pueblo pima. En Gotés, L. et. al. *Los pueblos indígenas de Chihuahua. Atlas etnográfico*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 150-157.
- Becerra, L., L. Pineda y N. Castañeda. (2014). *El ambiente en que se desarrollan las organizaciones de la sociedad civil en México*. México: Mesa de Articulación de Asociaciones Nacionales y Redes de ONG de América Latina y el Caribe.

- Benítez, S. (2009). La artesanía latinoamericana como factor de desarrollo económico, social y cultural: a la luz de los nuevos conceptos de cultura y desarrollo. *Revista Cultura y Desarrollo*, 6, 3-19.
- Berger, R. et. al. (2009). *Fundaciones Comunitarias en México: Un panorama detallado*. México: Teamworks, Alternativas y capacidades.
- Bizberg, I. (1990). La crisis del corporativismo mexicano. *Foro internacional*, XXX, 4(120), 695-735.
- Blair, V., M. Rubio y L. Sarvide. (2003). *Fundaciones comunitarias. Participación ciudadana*. México: Fundación Charles Stewart Mott, Gobierno del Estado de Guanajuato.
- Breglia, L. (2006). *Monumental ambivalence. The politics of heritage*. Austin: University of Texas Press.
- Burns, M. (2015). La artesanía en Perú en los últimos cuarenta años. *Revista artesanías de América*, 74, 18-24.
- Cáceres, E. (2014). *El rol de las ONG en América Latina: Los desafíos de un presente cambiante*. Chile: Unión Europea, Asociación Chilena de Organismos no Gubernamentales, Mesa de Articulación de Plataformas Nacionales y Redes Regionales de América Latina y el Caribe.
- Camou, E. (1997). Las etnias originarias. En Gobierno del Estado de Sonora. *Historia general de Sonora*. México: Gobierno del Estado de Sonora.
- Carreón, S. y C. Núñez. (2009). *Oichkama mamat'k+ga: takabha jata'aga ima xil+ma. Memoria pima: Relatos de una ayer que nunca se fue*. México: Instituto Chihuahuense de la Cultura.
- Castro, C. (2001). Situación del tercer sector en México. En Piñar, J. y R. Sánchez. (Coords.). *El tercer sector Iberoamericano: fundaciones, asociaciones y ONGs*. España: Tirant Lo Blach, Fundación San Benito de Alcántara.
- Centro Mexicano para la Filantropía. (2016). *Directorio de miembros*. México: Centro Mexicano para la Filantropía.
- Chablé, E. et. al. (2007). Fuentes de ingreso y empoderamiento de las mujeres campesinas en el municipio de Calakmul, Campeche. *Política y cultura*, 28, 71-95.
- Charry, C. (2002). Geoestadísticas de las ONG's en México hoy. *Polis: Investigación y Análisis Sociopolítico y Psicosocial*, 02(1), 185-204.
- Charry, C. (2004). *Las fundaciones comunitarias, la equidad de género y el trabajo con mujeres*. México: El Colegio Mexiquense.

- Charry, C. y S. López. (2004). Las fundaciones comunitarias en México y el mundo. *Polis: Investigación y Análisis Sociopolítico y Psicosocial*, 2(4), 9-45.
- Chomali, F. y N. Majluf. (2007). *Ética y responsabilidad social en la empresa*. Santiago de Chile: El Mercurio.
- Comisión Económica para América Latina y el Caribe. (2001). *Papel de las organizaciones intergubernamentales y no gubernamentales en la promoción de la cooperación regional y subregional del desarrollo sostenible*. México: Comisión Económica para América Latina y el Caribe.
- Consejo Nacional de Coordinación de Políticas Sociales. (2015). *Requisitos y claves para la organización comunitaria*. México: Consejo Nacional de Coordinación de Políticas Sociales.
- De Kadt, E. (1991). *Turismo, ¿pasaporte al desarrollo? Perspectivas sobre los efectos sociales y culturales del turismo en los países en vías de desarrollo*. Madrid: Endymion, 119-130.
- Delgado, G. y S. Romano. (2013). *Medio ambiente, fundaciones privadas y asistencia para el desarrollo en América Latina*. México: Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Díaz, I. (2012). Turismo de aventura y participación de las mujeres en Jalcomulco (México). *Pasos*, 10(5), 531-542.
- Fernández, J. (2003). *Artesanía, folklore y arte popular*. Argentina: Editorial Condorhuasi.
- Fernández, R., et. al. (1996). *Mujeres, recaudación de fondos y tercer sector en México*. México: Centro Mexicano para la Filantropía.
- Fierro, I. (2014). Turismo de hacienda, mercantilización cultural y participación comunitaria. Los talleres artesanales de la Fundación Haciendas del Mundo Maya. Tesis de maestría. México: Centro de Investigación y de Estudios Avanzados del Instituto Politécnico Nacional, Unidad Mérida.
- Fierro, I. (2015). Turismo de hacienda e intervención comunitaria en el contexto rural yucateco. El caso de la Fundación Haciendas del Mundo Maya. *Desacatos* 47, 54-71.
- García, I. (2012). Las cuadrillas del mal aire. Estudio de la enfermedad a través del barro. Tesis de licenciatura. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- García, N. (1989). *Culturas híbridas – estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo.
- Geertz, C. (1989). *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós Studio.

- Ghiso, A. (1999). De la práctica singular al diálogo con lo plural. Aproximaciones a otros tránsitos y sentidos de la sistematización en épocas de globalización. *L apiragua. Revista Latinoamericana de Educación. Sistematización de prácticas en América Latina*, 16, 5-12.
- Giménez, C. (2003). Los mecenas del siglo XXI. En Aprais, A. y M. Iribar. (Coords.). *Experiencias y técnicas en la gestión del ocio*. España: Universidad de Deusto, 113-122.
- Gobierno del estado de Sonora. (2014). *Conoce Sonora. Pueblo pima*. México: Gobierno del estado de Sonora.
- González, J. (1979). Los gremios de artesanos y el régimen de castas. *Anuario II*. México: Centro de Investigaciones Históricas, Instituto de Investigaciones Humanísticas, Universidad Veracruzana, 148-159.
- González, I. (2000). *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid: Cátedra.
- Graburn, N. (1984). The evolution of tourist arts. *Annals of tourism research*, 11, 393-419.
- Grimes, K. y L. Milgram. (Eds.). (2000). *Artisans and cooperatives: Developing alternative trade for the global economy*. Tucson: University of Arizona Press.
- Guadarrama, G. (2007). *Tiempo, circunstancia y particularidades de la asistencia privada en el Estado de México*. México: El Colegio de México.
- Guber, R. (2004). *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires: Paidós, 47-57.
- Guerrero, J. (2005). Albores del siglo XXI. Redefinición de las artesanías y el arte popular. En Museo de Arte Popular. (Coord.). *Arte del pueblo, manos de dios. Colección del Museo de Arte Popular*. México: Landucci.
- Guillén, M. (2006). *Ética en las organizaciones. Construyendo confianza*. Madrid: Person Educación.
- Heras, P. (Ed.). (2008). *La acción política desde la comunidad*. Barcelona: Graó.
- Herrera, M., y Pérez, F. (2010). *Etnografía de la educación de un grupo étnico pima= O'oba en Yepachi, Chihuahua, México*. México: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Chihuahua.
- Hope, M. (2006). *Los pimas*. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.
- Hope, M. (2013). De indios y mestizos. Reflexiones sobre la etnografía de la sierra madre occidental en México. El caso de Maycoba, Sonora. Tesis de

maestría. Salamanca: Facultad de Ciencias sociales, Instituto de Iberoamérica. Salamanca.

Instituto Nacional para la Evaluación de la Educación. (2014). *O'ob (pimas) El Kipor, Yécora, Sonora. Consulta previa, libre e informada a pueblos y comunidades indígenas sobre la evaluación educativa*. México: Instituto Nacional para la Evaluación de la Educación.

Instituto Nacional de Estadística y Geografía. (2000). *XII Censo de población y vivienda 2000*. México: Instituto Nacional de Estadística y Geografía.

Instituto Nacional de Estadística y Geografía. (2010). *XIII Censo de población y vivienda 2010*. México: Instituto Nacional de Estadística y Geografía.

Instituto Nacional para el Federalismo y el Desarrollo Municipal. (s/a). *Enciclopedia de los Municipios y Delegación de México. Estado de Sonora. Hermosillo*. México: Instituto Nacional para el Federalismo y el Desarrollo Municipal.

Lapassade, G. (1985). *Grupos organizaciones e instituciones. La transformación de la burocracia*. México: GEDISA.

León, A. et. al. (Coords.). (1999). *Cultura e identidad en el campo latinoamericano*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.

Link, T. (1997). *Curso de ambiente y sociedad*. México: El Colegio de la Frontera Sur, Unidad San Cristóbal de las Casas.

Loera, J. (2003). Trabajo y familia: El caso de una experiencia organizativa de mujeres indígenas en la Sierra Tarahumara. Tesis de licenciatura. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia, Unidad Chihuahua.

Loera, J. (2008). *Las organizaciones de la sociedad civil y la fundación del empresariado Chihuahuense*. México: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Long, N. (2007). *Sociología del desarrollo: una perspectiva centrada en el actor*. México: El Colegio de San Luis, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.

Luque, D., et. al. (2012). Pueblos indígenas de Sonora: el agua, ¿es de todos? *Región y Sociedad*, 53-89.

Lumholtz, C. (2006). *El México desconocido. 100 años de testimonios de los pueblos indígenas*. Tomo 1. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.

Lutisuc. (2004). *Programa integral de rescate de la cultura pima y redignificación de su vida comunitaria*. México: Lutisuc. Documento inédito.

Margulis, M. (1977). La cultura popular. *Arte, sociedad e ideología*, 2, 64-77.

- Martínez, A. (2004). *Las fundaciones comunitarias en el tercer sector*. México: El Colegio Mexiquense.
- Martínez, M. (2006). *Ciencia y arte en la metodología cualitativa*. México: Trillas, 212-227.
- Mayntz, R. (1990). *Sociología de la organización*. Madrid: Alianza Universidad.
- Meillassoux, C. (1993). *Mujeres, graneros y capitales*. México: Editorial Siglo XXI.
- Moctezuma, P. (2002). *Artisanos y artesanías frente a la globalización: Zipiajo, Patamba y Tonalá*. México: Editorial Fonca.
- Montero, M. (2004). La participación: significado, alcance y límites. En Hernández, E. (Coord.). *Participación: ámbitos, retos y perspectivas*. Caracas: Ediciones CESAP.
- Moreno, E. (2011). *Oserí anayáwari – Tohó pintur*. Una aproximación al arte rupestre en la región ralamuli y pima. Tesis de licenciatura. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Morey, E. y S. Valverde. (2005). La cuestión indígena, bases para el abordaje desde la antropología. En Balazote, A., M. Ramos y S. Valverde. (Comps.). *Introducción a la antropología*. Buenos Aires: EDIUNLD.
- Muñiz, E. y A. Corona. (1996). Indigenismo y género: violencia doméstica. *Nueva antropología*, XV(49), 41-58.
- Muñoz, H. y R. Arce. (2013). *Fundaciones comunitarias en México: nuevos aportes para el desarrollo*. Reporte de Investigación. México: Fundación para el desarrollo del Tercer Sector.
- Muñoz, H. (2014). *Entrampado institucional de las organizaciones de la sociedad civil en México*. México: Centro Mexicano para la Filantropía.
- Natal, A. (2002). *Fondos privados para fines públicos. Las instituciones donantes mexicanas*. México: Centro Mexicano para la Filantropía, Synergos Institute.
- Navarro, S. (2016). *La artesanía como industria cultural: desafíos y oportunidades*. Ponencia presentada en el XII Congreso Español de Sociología. Grandes transformaciones sociales, nuevos desafíos para la sociología. Federación Española de Sociología, España.
- Nolasco, M. (1985). Los pimas bajo de la Sierra Madre Occidental (Yécoras y Nevomes altos), México". *Anales*, 49, 185-244.
- Novelo, V. (1976). *Artesanías y capitalismo en México*. México: Secretaría de Educación Pública. Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Novelo, V. (1993). *Las artesanías en México*. México: Gobierno del estado de Chiapas.

- Novelo, V. (1995). La expropiación de la cultura popular. En Bonfil, G. et. al. (Coords.). *Culturas populares y política cultural*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 77-85.
- Novelo, V. (2000). La investigación de las culturas populares mexicanas. En Pérez-Taylor, R. (Comp.). *Aprender-comprender la antropología*. México: Compañía Editorial Continental, 335-352.
- Novelo, V. (2002). Ser indio, artista y artesano en México. *Espiral*, IX(25), 165-178.
- Novelo, V. (Coord.). (2003). *La capacitación de artesanos en México. Una revisión*. México: Plaza y Valdez Editores.
- Núñez, C. y S. Carreón. (2012). *Bai o'ob êkajikad*. Lo que platicó la gente de antes. Historias y tradición oral entre los pimas de Chihuahua y Sonora. Tesis de licenciatura. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia, Unidad Chihuahua.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (1990). *Actas de la Conferencia General. 25ª Reunión*. París Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.
- Oseguera, A. (2008). Rituales y evocaciones entre los pimas de la Sierra Madre Occidental. *Dimensión Antropológica*, 42, 111-130.
- Oseguera, A. (2013). *La persistencia de la costumbre pima: interpretaciones desde la antropología cognitiva*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Juan Pablos Editor.
- Oseguera, A. (2014). Los pimas y las pinturas rupestres: un proyecto de apropiación del entorno y de interpretación de la religiosidad indígena. En Novelo, V. y J. Sariago. (Coords.). *Temas emergentes en la antropología de las orillas*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Consejo Estatal para las Culturas y las Artes de Chiapas. Gobierno del estado de Chiapas, 101-123.
- Pacheco, A. (2012). Los pimas o'óba. En Gotés, L., et. al. (Coords.). *Los pueblos indígenas de Chihuahua*. Atlas etnográfico. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 344-349.
- Palencia-Lefler, M. (2001). El fundraising com a tècnica de RR.PP. en el context de les fundacions. *Treballs de Comunicació*, 99-106.
- Parés, M. (1994). *La nueva filantropía y la comunicación social: mecenazgo, fundación y patrocinio*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Pennington, C. (1980). *The pima bajo of central Sonora, México. The material culture*. Salt Lake City: University of Utah Press.

- Pérez-Ramírez, C. *et. al.* (2011). El turismo como intervención e implicaciones para las comunidades rurales. *Gestión turística*, 16, 229-264.
- Polanco, T. y D. Beaumont. (2004). *Pajchim asomin. Bordamos para vivir. Símbolos culturales para artesanías pimas*. Sonora: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Unidad Regional Sonora, Instituto Sonorense de Cultura, Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias.
- Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo. (2010). *Informe sobre desarrollo humano de los pueblos indígenas en México. El reto de la desigualdad de oportunidades*. México: Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo.
- Puente, I., G. Zorrilla y M. Eyzaguirre. (2011). *Bordando una identidad. Sistematización de la experiencia y del modelo de intervención con la población indígena del estado de Sonora de la organización de la sociedad civil Lutisuc Asociación Cultural I.A.P.* México: Garabatos.
- Ramírez, B. (1981). El trabajo, las ordenanzas y los gremios en la Nueva España. En *Memorias del II Congreso de Historia del Derecho Mexicano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Jurídicas, 347-356.
- Ramos, D. y M. Parra. (1999). Las artesanías de Amatenango del Valle, Chiapas; entre la innovación tecnológica y la economía campesina. En León, A., *et. al.* (Coords.). *Cultura e identidad en el campo latinoamericano*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, 185-210.
- Red de Mujeres Unimoss. (2003). *Unión Nacional Integradora de Organizaciones Solidarias y Economía Social A.C.* México: Red de Mujeres Unimoss. Recuperado en: <http://www.unimoss.org.mx/reddemujeres/index.html>
- Reynolds, D. (2008). *El papel de una fundación comunitaria como líder en su comunidad*. Michigan: The Charles Stewart Mott Foundation, Alianza Fronteriza de Filantropía-México-EE.UU.
- Rodríguez, G., J. Gil y E. García. (1999). *Metodología de la investigación cualitativa*. Málaga: Ediciones Aljibe, 197-218.
- Roelofs, J. (2007). Foundations and collaboration. *Critical Sociology*, 33.
- Sacks, E. (2000). *El crecimiento de las fundaciones comunitarias en el mundo. Un análisis de la vitalidad del movimiento de fundaciones comunitarias*. Washington: Council on Foundations.
- Sanborn, C. y F. Portocarrero. (2003). *La filantropía "realmente existente" en América Latina*. Lima: Departamento de Ciencias Sociales y Políticas del Centro de Investigación de la Universidad del Pacífico.

- Sariego, J. (2002). *El Indigenismo en la Tarahumara. Identidad, comunidad, relaciones y desarrollo en la Sierra de Chihuahua*. México: Instituto Nacional Indigenista, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Schumacher, E. (2011). *Lo pequeño es hermoso*. España: AKAL.
- Solano, L. (2009). El mecenazgo empresarial como expresión de reconocimiento de responsabilidad social corporativa. *Vivat Academia*, 105, 1-12.
- Suárez, B. (Coord.). (2001). *De la tradición al mercado. Microempresas de mujeres artesanas*. México: Gimtrap.
- Teitelbaum, V. y F. Gutiérrez. (2008). Sociedades de artesanos y poder público. Ciudad de México, segunda mitad del siglo XIX. *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, 36, 127-158.
- Terán, S. (2003). Profesionalismo y desarrollo artesanal. La capacitación de bordadoras en Yucatán: evaluación, enseñanzas y propuestas. En Novelo, V. (Coord.). *La capacitación de artesanos en México. Una revisión*. México: Plaza y Valdez Editores, 71-94.
- Tides Center Whitepaper. (2006). *El Fortalecimiento de las instituciones sin fines de lucro en México, Costa Rica y el Salvador. Lecciones y hallazgos que se obtuvieron del estudio de factibilidad para el Centro Tides*. San Francisco: Tides Center Whitepaper.
- Trincheró, H. (1995). *Producción doméstica y capital. Estudios desde la Antropología Económica*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Turok, M. (1988). *Cómo acercarse a la artesanía*. México: Plaza y Valdez, Secretaría de Educación Pública.
- Urrutia, O. (2013). El papel de los think tanks en la definición y aplicación de las políticas y estrategias de defensa. *Revista del Instituto Español de Estudios Estratégicos*, 2, 189-222.
- Urteaga, A. (1996). Aspectos culturales del sistema político rarámuri. En Krotz, E. (Comp.). *El estudio de la cultura política en México (perspectivas disciplinarias y actores políticos)*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 293-324.
- Valdivia, T. (2013). Reconocimiento de derechos indígenas: ¿Fase superior de la política indigenista del siglo XX? *Nueva antropología*, XXVI(78), 9-41.
- Valles, M. (1999). *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional*. España: Síntesis.
- Velásquez, F. (1987). *Movimientos sociales y participación comunitaria*. Lima: CELATS.

- Velásquez, F., C. Rodríguez y E. González. (2008). Participación ciudadana y representación política en contextos de conflicto armado. *Controversia*, 191, 172-225.
- Villar, R. (2015). *Recursos privados para la transformación social. Filantropía e inversión social privada en América Latina hoy. Argentina, Brasil, Colombia, México*. México: Grupo de Fundaciones y Empresas de Argentina, Grupo de Institutos, Fundaciones y Empresas de Brasil, Asociación de Fundaciones Empresariales de Colombia, Centro Mexicano para la Filantropía.
- Worldwide Initiatives for Grantmaker Support. (2004). *Informe sobre la situación de las fundaciones comunitarias en el mundo, 2004: Parte II: Perfil de los países*. Nueva York: Worldwide Initiatives for Grantmaker Support.
- Zárate, J. (2016). Grupos étnicos de Sonora: territorios y condiciones actuales de vida y rezago. *Región y sociedad*, 28(65), 5-44.
- Zarco, C. (2005). Desarrollo local sustentable: los ejes conceptuales del proceso de sistematización. En Reygadas, R. y C. Zarco. (Coords). *Horizontes del desarrollo local. Aportes de las organizaciones civiles en México*. México: CEAAL, 21-43.
- Zempoaltecatl, N. (2016). La identidad y la búsqueda de reivindicaciones étnicas y sociales entre los o'ob de Sonora. Tesis de licenciatura. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.