

María Isabel Martínez Ramírez
(Universidad Nacional Autónoma de México)¹

PENSADO A TRAVÉS DE LA CESTERÍA SERI: PERMANENCIA, INNOVACIÓN Y MEMORIA

Resumen: Durante el siglo XX la permanencia de la cestería seri ha sido explicada por su introducción en los circuitos de venta locales, regionales, nacionales e internacionales, y por ser una actividad ligada a un simbolismo prehispánico. Al pensar a través de las cosas (Henare, Holbraad y Wastell 2007), metodología sobre la que se fundamenta este escrito, los canastos seris dictaron las premisas de su análisis. Mediante la descripción de los procesos y técnicas de manufactura destacaré la permanencia de un canon de producción (recolección, quema y descascaramiento de las ramas de torote) y la variación técnica que genera distinción en la producción individual (procesamiento de las fibras, tinturas para teñir, tejido y elaboración de diseños). En ambos mecanismos, al integrar elementos y motivos exógenos y endógenos en las formas de los canastos y en los diseños, se produce la innovación, la cual es experimentada por las mujeres seris de El Desemboque, Sonora, como un proceso de creatividad personal. La articulación entre permanencia y variación se produce a través de una memoria familiar femenina, donde el cambio es una condición para la continuidad. A partir de la descripción de los procesos y técnicas de manufactura, la meta de este artículo es examinar si la pregunta por la permanencia y sus premisas (*cf.* Carneiro da Cunha 2009) son pertinentes para la organización del conocimiento y la práctica seri.

Palabras clave: seri, cestería, permanencia, innovación, memoria

Title: Thinking Through Seri Basketry: Permanence, Innovation and Memory

Abstract: The permanence of Seri basketry has been explained by twentieth-century anthropologists as a result of its introduction into the local, regional, national and international markets and by the link of this activity to pre-Hispanic symbolism. As a result of thinking through things (Henare, Holbraad y Wastell 2007), a methodology on which this paper is based, the Seri baskets dictated the premises of their own analysis. In this paper I describe the Seri basketry manufacturing processes and techniques in order to highlight two mechanisms: the permanence of a production method (collecting, burning and peeling of the torote branches), and the technical variation that generates distinction in individual production (processing fibers, dyeing, weaving and creating designs). In both these mechanisms exogenous and endogenous elements and motifs are integrated in the baskets' shapes and designs, thus producing innovation which is experienced by Seri women in El Desemboque, Sonora, as a process of personal creativity. Permanence and technical variation are connected through a female family memory, an expression of the fact that change is a condition for continuity.

¹ Becaria del Programa de Becas Posdoctorales en la UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

Based on the description of the Seri basketry manufacturing processes and techniques, this article aims to examine the relevance of the anthropological question of permanence and its premises (*cf.* Carneiro da Cunha 2009) to the organization of Seri knowledge and practice.

Key words: Seri, basketry, permanence, innovation, memory

“... en la lucha contra el Leviatán moderno, la continuidad de las culturas indígenas consiste en los modos específicos mediante los cuales éstas se transforman.”

Sahlins, “O pessimismo sentimental”

INTRODUCCIÓN: LA PERMANENCIA COMO UN PROBLEMA

Durante el siglo XX, la permanencia de la cestería seri ha sido explicada desde dos perspectivas. Primero, por su introducción en los circuitos de intercambio desde fines del siglo XIX que derivó, a partir de los años sesenta del siglo pasado, en su producción exclusiva para la venta y, segundo, por ser una actividad ligada a un simbolismo prehispánico. Implícitamente, ambas posiciones comparten la premisa que sostiene que el conocimiento sobre la cestería sería un tipo de *thesaurus* de origen endógeno, es decir, un conjunto completo y cerrado de contenidos transmitidos desde tiempos inmemoriales que ha sido conservado y preservado, mas no enriquecido por las generaciones actuales (Carneiro da Cunha 2014: 364). De tal manera que su permanencia testimoniaría su continuidad y sus modificaciones entrañarían una irrupción exógena, cancelando la posibilidad de que estos conocimientos no sean necesariamente antiguos y que aquello que permanezca no sean contenidos o referentes, sino los procedimientos para su producción (365). Como mostraré, uno de los efectos de esta premisa es que las explicaciones para la permanencia y los cambios técnicos o plásticos de las canastas aluden tendencialmente a factores ajenos a las motivaciones de los seris, extrayendo la cestería de su campo de producción (Strathern 2014), de discurso (Carneiro da Cunha 2009) y de la organización del conocimiento y de la práctica (Sahlins 1997) a los que pertenece.

Durante los años cincuenta y sesenta del siglo XX, la producción de la cestería transitó de los usos doméstico y ceremonial hacia la venta, esto fue justificado en la literatura por la substitución de las canastas por cubetas o tinas (Smith 1959: 14, Moser 1973:105), porque su función ceremonial había desaparecido (Moser 1973:135), así como por el interés de los turistas, misioneros, investigadores y viajeros en comprarla (Smith 1959: 14-17). Edward Moser describe este proceso como aculturación (1973: 138) –sinónimo de des-culturación (Sahlins 1997: 57)– ya que la venta de la cestería contribuía con la adaptación de los seris en una economía monetaria y simultáneamente la demanda de los compradores estimulaba cambios plásticos y técnicos en su manufactura. Esta visión, donde las canastas son definidas como un objeto mercantil es compartida por algunos autores, quienes al describirla como un complemento de las tallas de madera o un objeto artesa-

nal llegan incluso a afirmar que hacen parte de un “sistema de creencias desintegrado” (Bowen 1983: 247) donde las relaciones de venta generan el despliegue de las habilidades artísticas de las mujeres seris (Felger y Moser 1985: 179), como si estos vínculos fuesen su condición de existencia, o bien que su producción se enmarca en la cristalización de un capitalismo mercantil dentro del cual se destacan actitudes empresariales por parte de los seris (Cuéllar 1980: 16). En contraposición, desde la perspectiva de Donaciano Gutiérrez (1999) y Alejandro Aguilar (2013) la cestería, al ser entendida como una actividad prehispánica, es una práctica ancestral integrada a un simbolismo que ha sido importante para su conservación.

La vinculación con los circuitos de venta es relevante para comprender la cestería seri y debe enmarcarse en las exploraciones que durante fines del siglo XIX y principios del siglo XX, viajeros como William J. McGee (1980) realizaron entre los seris y en general en todo en noroeste mexicano y el suroeste de los Estados Unidos de América con la finalidad de coleccionar materiales de culturas que se suponía no sobrevivirían (Berlo y Phillips 1998: 15; sobre coleccionismo *cf.* Clifford 1995; Moutu 2007). Esto produciría un interés generalizado en el sur de los Estados Unidos de Norteamérica que, aunado al desarrollo de Bahía de Kino –como centro turístico y de pesca comercial entre la década de los veinte y los cuarentas del siglo pasado (Spicer 1997: 114-115; Felger y Moser 1985: 16)– y al papel de intermediarios comerciales como William Smith (*cf.* Burckhalter 2013), propiciarían un mercado de *Native American Art* que continua activo bajo la forma de venta en ferias y museos. Además, durante los años setenta surgieron en México instituciones cuyo objetivo era el rescate y la revitalización de las artesanías, en tanto patrimonio cultural (Turok 1996: 125); dichas instituciones buscaron estimular la organización de talleres familiares para complementar los ingresos familiares (Cuéllar 1980: 109). Pese a que este no fue el caso seri (*cf.* Cuéllar 1980: 110), actualmente algunos circuitos de venta locales, regionales y nacionales precisan de la intermediación de instituciones públicas como FONART (Fondo Artesanal para el Fomento de las Artesanías) y el Consejo Nacional de Culturas Populares.

En los inviernos de 2013 y de 2014 observé que en El Desemboque², Sonora, una de las principales fuentes de ingresos económicos para las mujeres y las familias seris, junto con el comercio de la pesca y de los permisos para la cacería de borrego cimarrón (*Ovis canadensis*) en la Isla Tiburón, era la venta de la cestería. La manufactura no solo estaba vigente, sino que su permanencia resaltaba por contraste con otros artefactos que

² La información contenida en este artículo se fundamenta en nueve semanas de campo que llevé a cabo en los inviernos de 2013 y 2014 en El Desemboque del Río San Ignacio o de los Seris. Agradezco el apoyo del proyecto PAPIIT IA400113 “El léxico nominal en seri” de la DGAPA, UNAM, coordinado por Carolyn O’Meara. En El Desemboque, Sonora, agradezco a Francisca y Marta Morales, Ana Torres, Aurelia Molina, Marta Monroy, Berta Estrella, María Luisa Astorga, Debora Perales, Ana Victoria Rodríguez, Karen Selene Rodríguez, Adriana Estrella Romero, Ángela Torres Cubias, María Luisa Molina, Genoveva Hoeffler Félix, Raquel Hoeffler Félix, María de Jesús Félix Molina (Carolina) y Lourdes Hoeffler Félix y Miguel Estrella entre otros, por el conocimiento que aquí he descrito. También agradezco a Steve Marlett y Cathy Moser Marlett por el intercambio de ideas durante las temporadas de campo, así como a Carolyn O’Meara por sus valiosos comentarios a las versiones previas de este texto y la revisión de la escritura en *Ciimque Iitom*.

dejaron de producirse a lo largo del siglo XX (Felger y Moser 1985)³ y con algunos ornamentos personales como collares de conchas y muñecas de tela (sobre su posible origen *cf.* Moser y White 1968) que actualmente se elaboran casi exclusivamente para su venta. Al *pensar a través de las cosas* (*cf.* Henare, Holbraad y Wastell 2007), metodología que utilicé para acercarme a este problema, surgió la cuestión que me ocupará en este escrito: ¿por qué, luego de su aparente o inminente declinación y en comparación con el proceso de abandono de otros artefactos, la manufactura de la cestería ha permanecido?

Mi meta no es indagar, como otros autores lo han hecho, la permanencia o los cambios en la cestería a partir de su vinculación con la economía mercantil (Nolasco 1967; Moser 1973; Cuéllar 1980; Bowen 1983; Pérez Ruíz 1993; Gutiérrez 1999) o dar cuenta de la continuidad de un simbolismo antiguo (Aguilar 2013; Gutiérrez 1999: 166) y de una filiación prehispánica en las canastas (Bowen 1973). Considero que la demanda de los compradores puede ser entendida como una motivación tanto para la permanencia como para ciertas modificaciones que han sido reportadas en la cestería seri y que si bien hay categorías de conocimiento expresadas en las canastas, estas no necesariamente son ajenas al cambio. Mi interés radica en ampliar estas visiones al explorar las modificaciones técnicas que han ejecutado las mujeres seris en la cestería, conocer sus mecanismos y en esa medida indagar el porqué, dentro de la gama de artefactos que producían, la cestería ha permanecido. La finalidad es reflexionar, junto con otros autores (Sahlins 1997; Strathern 2014), en cómo el conocimiento y práctica de los seris no son versiones locales de los nuestros o apenas su inversión, sino poseedores de una lógica propia y alterna.

Al *pensar a través de las cosas* fue preciso reconocer que estas “cosas” que encontraba durante el trabajo de campo no poseían un significado intrínseco ni representaban –o eran– algo en sí mismas (Henare, Holbraad y Wastell 2007: 2), además de estimar que el término “cosa”, en comparación con otras categorías, al mismo tiempo posee una carga teórica mínima y la potencia necesaria para utilizarse como herramienta heurística (4-5). Pues bien, otorgar existencia sustantiva a las “cosas”, como podría suceder en el caso de su filiación prehispánica, y esto de acuerdo con ciertos autores (*cf.* Bowen 1983; Gutiérrez 1999; Aguilar 2013), determinaría la permanencia de categorías y vínculos; o bien, como en el caso de su definición como artesanías en México o *Native American Art* en los Estados Unidos de América, las ubicaría dentro de las redes comerciales

³ Como las figurillas de cerámica (Moser y White 1968), la cerámica (Moser y White 1968: 144; Bowen y Moser 1968) que desde los años treinta se producía exclusivamente para la venta (Bowen 1983: 239) y gradualmente se abandonó, los *santos* tallados en madera (Moser y White 1968: 153), arcos y flechas (Felger y Moser 1985: 126-128), arpones (128-131), canoas o balsas (*hascám*) elaboradas de *Phragmites* o cañas gigantes (*Arundo*) que se fabricaban antes del siglo XX y que fueron sustituidas por canoas de madera para desaparecer finalmente en los años setenta (131), tableros a manera de cuna construidos con *Jatropha cinerea* para cargar a los infantes en la espalda (139), entre otras. Para una descripción detallada de estos objetos y otros más como instrumentos musicales, proceso de producción de tinturas y ropa, *cf.* Felger y Moser 1985. Estos autores advierten que algunos artefactos que ilustran su libro son réplicas y objetos hechos por petición de ellos o para vender a los turistas. Otros son hechos y usados por los seris. Sin embargo, las distinciones de los seris entre ellos no son claras (Felger y Moser 1985: xi). Para una descripción general sobre cultura material, casas, vestido y canoas, en la década de los sesentas *cf.* también Griffen 1955: 126-131, 1959: 22-27. Finalmente, para descripción detallada y una discusión sobre cultura material seri en los ochentas *cf.* Schindler 1981.

que tenderían a someterlas a procesos independientes de sus productore⁴. Metodológicamente, los canastos seris debían dictar los términos de su análisis –incluyendo nuevas premisas (Henare, Holbraad y Wastell 2007: 4)– y uno de sus efectos fue conocer los contextos y los sistemas de relaciones contenidos en ellos (Strathern 2014). Por tanto, al cuestionamiento inicial sobre la permanencia de la cestería se articularon los procesos técnicos de innovación y variación individual, relevantes para las tejedoras, expresados en las técnicas para procesar fibras de gran calidad, las técnicas para teñir las fibras, la destreza técnica del tejido, las formas de los canastos y los diseños.

La meta de este artículo es indagar en qué consiste la permanencia de la cestería en tanto que la relación entre continuidad y ruptura se torna compleja. ¿Sobre qué bases podemos evaluar este proceso? ¿Mediante la continuidad de una “cosa”, de ciertas técnicas compartidas por las mujeres seris a manera de canon –entendidas como “tradicionales” por quienes las producen– o por medio de una serie de técnicas de variación individual –entendidas como innovación también por quienes las producen (cf. Good Eshelman 1998; Hernández Díaz y Zafra 2005: 323)–? ¿Cómo, a nivel técnico y durante la manufactura de las canastas, se articula este canon colectivo con la variación individual? En resumen, desde los procesos de producción de la cestería, ¿cómo la pregunta por la permanencia sería pertinente para la organización del conocimiento y la práctica seris?

Los seris o *comcaac*, como se llaman a sí mismos, son aproximadamente 900 personas (O’Meara 2010:15) hablantes de seri o *Ciimque Iitom* –para su escritura utilizaré la ortografía de Mary B. Moser y Stephen Marlett (2005)–, de español y en algunos casos de inglés. Durante el siglo XX su estilo de vida fundamentado en la caza, la pesca y la recolección, la ocupación del territorio en campamentos (Griffen 1955, 1959; Cuéllar 1980; Bowen 1983; Felger y Moser 1985; Spicer 1997), y una organización en unidades sociales diferenciadas –bandas o tribus hablantes de distintos dialectos (Moser 1976; Spicer 1997; Griffen 1955, 1959)– cambió. Algunos investigadores han explicado este proceso de integración y dependencia a una economía monetaria y capitalista (Nolasco 1967; Pérez Ruíz 1993, 1999; Robledo Hernández 1981) –seguido por campañas de evangelización que iniciaron en la década de los sesentas (Spicer 1997: 117; Rentería 2007: 20)– como mudanzas radicales e impuestas por políticas de despojo y exterminio. Otros lo han entendido como el cambio gradual hacia un estilo de vida sedentario, motivado particularmente por el interés de los seris en el acceso a bienes de servicio como el agua, el desarrollo de la pesca comercial y la venta de artesanías (Marlett 2016: 37; O’Meara 2010). Cada perspectiva ofrece un retrato relativamente diferencial de los seris. Por ello, en otro momento será preciso realizar un recuento crítico de esta documentación, ya que como ha advertido Federico Navarrete, “las explicaciones del cambio cultural no han sido meramente descriptivas, sino también prescriptivas, pues han servido para definir e implementar programas de acción concretos” (2015: 14). Los seris residen en los poblados de Punta Chueca

⁴ No he partido de definiciones previas de artesanía y arte. La cestería seri es definida como artesanía y como *Native American Art* dentro de los contextos de venta, así como por los seris. Estas categorías son determinadas por sistemas de relaciones –por ejemplo, la conformación de los Estado Nación y su relación con las poblaciones indígenas o nativas– y no por las cualidades intrínsecas de los objetos o por sus procesos de manufactura. Sobre una discusión para artesanía en México cf. Mejía Lozada 2004: 126, para *Native American Art* cf. Berlo y Phillips 1998.

(*Socaaix*), municipio de Hermosillo, y El Desemboque del Río San Ignacio o de los Seris (*Haxöl Iihom*)⁵, municipio de Pitiquito, ambos ubicados en un territorio de aproximadamente 211 000 hectáreas que se extienden a lo largo de las costas desérticas del Golfo de California en Sonora, México (O'Meara 2015: 15).

EL PROBLEMA DE LA PERMANENCIA DESDE LA MANUFACTURA DE LA CESTERÍA SERI

La cestería seri es tejida por algunas mujeres mediante una técnica de enroscamiento simple de anillos cerrados o abiertos que recubre un fajo fundacional en sentido antihorario. El rollo se perfora desde el exterior de la pieza generando el mismo diseño en ambas caras con una calidad similar en el tejido (Fig. 1). Para elaborar una canasta se realizan los siguientes procesos: recolección de torote (*Jatropha cuneata*)⁶ o *haat*, quema de ramas de torote, descascaramiento de ramas torote, procesamiento de fibras (sucede en dos momentos: elaboración de *zee* y elaboración de rollo de *hamíjz*), producción de tinturas, teñido de fibras y tejido (cf. imágenes de estos procesos en Martínez y O'Meara 2015-2016: 74-79). Al comparar mi registro con el de Edward Moser (1973)⁷ –la fuente más detallada– fue evidente la continuidad en algunos de estos procesos y técnicas.

Las mujeres salen en grupos⁸, caminando o con algún hombre propietario de una camioneta. La elección de los arbustos, de donde se cortarán las ramas para extraer las fibras

⁵ El Desemboque se ubica al norte del territorio seri. Cuenta con dos vías de comunicación terrestres de terracería, la primera es costera y lo conecta con Punta Chueca y Bahía de Kino, la segunda se vincula con una carretera, extensión de Calle 36 que enlaza Hermosillo y Bahía de Kino, cuyo punto intermedio es Puerto Libertad, pero comunica con la ciudad de Caborca (Marlett 2016: 36; Pérez Ruíz 1995: 368). El Desemboque cuenta con una escuela de preescolar y una primaria, así como una clínica del Sistema de Salud que un médico y un dentista suelen atender cada dos semanas; con suministro de agua potable entubada a partir de un pozo y con luz eléctrica aproximadamente desde el año 2000, no hay drenaje (O'Meara 2010: 19). Se usan estufas de gas, hay un teléfono e internet satelital. El Desemboque es conocido como El Desemboque del Río San Ignacio o de los Seris para distinguirlo de un pueblo no seri, ubicado al norte. A lo largo de este escrito me referiré a este poblado como El Desemboque.

⁶ Arbusto que crece en la región seri hasta el sur de Guaymas, al norte de la frontera de Arizona y en el centro de la Península de California. Llega a tener ramas de hasta 1 metro de largo y 1.5 cm de diámetro, su interior de calidad fibrosa y de color hueso está cubierto por una corteza grisácea y tiene pequeñas hojas verdes que pierde durante la sequía (Burckhalter 1999: 47). Se llama sangreado en español porque al cortarlo supura una savia roja, similar al color de la sangre que mancha permanentemente la ropa. Por ello, las tejedoras seris recomiendan usar ropa oscura durante su recolección.

⁷ Además de la información detallada de Moser (1973) y Felger y Moser (1985, 1997), en 1959 Johnson (1959) y Smith (1959) publicaron algunas anotaciones breves sobre cestería, así como McGee (1980) en 1898. En décadas recientes es posible destacar el trabajo de Burckhalter (1999), quien desde 1970 realiza visitas a esta región y los trabajos de Gutiérrez (1999) y Aguilar (2013). Otros autores cuentan con descripciones breves dentro de trabajos generales, como Nolasco (1967), Griffen (1955: 126-131, 1959: 22-27), Johnston (1980), Cuéllar (1980), Pérez Ruíz (1993, 1995) y Rentería (2007).

⁸ Durante las estancias de campo que realicé observé mujeres que salían solas a buscar recursos como pitayas, torote y leña, tanto en la playa como en el desierto.



Fig. 1 Berta Estrella tejiendo un canasto en El Desemboque. Se observa la técnica de enroscamiento simple de anillos cerrados que recubre el fajo fundacional en sentido antihorario. Foto de Isabel Martínez, El Desemboque 2014.

utilizadas en el tejido, obedece a su longitud, grosor y rectitud. Antes de cortarlas se realizan pruebas de flexibilidad que garantizan su calidad. La punta de una rama se parte por la mitad y se pliega sobre sí misma. Si el interior se astilla y es quebradizo será indicio de que la planta está seca. En caso contrario, se partirá la rama hasta llegar a la raíz y nuevamente se plegará sobre sí misma para comprobar que es flexible. Posteriormente se procede al corte. Las mujeres utilizan cuchillos afilados, pues la base de las ramas y la cáscara son duras. Moser documentó este proceso, señalando que las ramas delgadas eran preferidas sobre las gruesas (1973: 107), tal como lo observé en el invierno de 2014, porque eran más flexibles y la fibra ubicada en el centro de la rama aún no era amarilla.

A diferencia del reporte de otros autores (*cf.* Moser 1985: 181; Pérez Ruíz 1995: 383), los hombres no participan en la recolección. Cuando acompañan a las mujeres

ocasionalmente recogen raíces de torote que ellas usarán como leña para quemar y pelar las ramas, ya que producen un fuego intenso. Las mujeres suelen buscar madera en la playa o idealmente *coteexoj* o esqueleto de choya (*Cylindropuntia fulgida*) en el desierto, este último genera un fuego constante. En caso de ejecutar erróneamente el quemado, las fibras procesadas corren el riesgo de apolillarse y de pudrirse. La putrefacción es un peligro constante y las precauciones técnicas son reiterativas.

Para desprender la cáscara (*haat inaaíl*) se conforman grupos de 30 a 40 ramas que serán pasadas por el fuego gradualmente. Se quema primero la parte de la base, luego el centro y por último las puntas. El cambio del color de las ramas, el olor intenso y el sonido del vapor que produce la planta son conocimientos técnicos cuyo manejo es importante para no quemar el interior de las varas y por tanto las fibras que se producirán para el tejido. Antes de pasar por el fuego, las ramas pequeñas que brotan de la rama deben ser cortadas. Una vez que las ramas han sido peladas se lavan en agua de mar. Durante el procesamiento de las fibras y el tejido se prescribe el uso del agua salada sobre el agua dulce, tal como lo reportó Barbara Johnson (1959: 10), ya que esto permite flexibilizar las fibras. Pese a que algunas tejedoras utilizan agua dulce, su uso podría generar putrefacción.

Los procesos de recolección, corte, quema y descascamiento hacen parte de un canon de producción que es compartido por las mujeres de El Desemboque. Al comparar mi reporte con el de Moser (1973), resaltan dos cambios que obedecen a las condiciones de producción (cf. Burckhalter 1999: 47-49; Gutiérrez 1999: 169; Aguilar 2013). Por un lado, el uso intensificado de camionetas para la recolección y, por otro, los espacios de producción. Estos se ubican en las casas de las tejedoras⁹ y están determinados por la composición de cada zona habitacional, así como por la organización y uso que cada mujer hace de ellos: en general, están conformados por áreas de actividad para cortar y preparar las ramas; quemar las ramas y producir tinturas; lavar, procesar las fibras y tejer. En otras palabras, están definidos por una variación individual, expresada en los siguientes procesos de manufactura.

La técnica para procesar las fibras consiste en un juego de tensiones y fuerzas generado por las manos y la boca de la tejedora, o bien en lugar de la boca utiliza el punzón de hueso o de metal. Con sus dientes o punzones separa las fibras, controlando su dimensión. Al sostener la base de la rama con la boca, sus dientes sirven de soporte y liberan las manos. Con ellas controla que la escisión de las fibras sea uniforme, logrando una longitud de hasta 50 centímetros, aún cuando el ancho de la fibra sea de aproximadamente 1 milímetro y su angostura sea inferior a esta dimensión.

El primer paso de preparación de las fibras consiste en dividir simétricamente las ramas en dos partes. Esta acción se describe con la raíz verbal *-azeee*, o como “hacer *zee*”

⁹ A principios de los años veinte los seris se desplazaron gradualmente hacia un antiguo campamento permanente a orillas de Bahía Kino (Spicer 1997: 116), dando inicio a un proceso de sedentarización que culminaría con el establecimiento de una cooperativa pesquera en El Desemboque, en 1938 (Spicer 1997: 115; Felger y Moser 1985: 16). Entre 1974 y 1984 el Gobierno Federal y Estatal promovió la construcción, tanto en El Desemboque como en Punta Chueca, de viviendas permanentes de block y concreto cuyo trazo obedecía a una cuadrícula urbana, la cual, hasta el día de hoy, organiza estos poblados (Pérez Ruíz 1995: 80; Rentería 2007: 30-31). Por este motivo, los espacios donde se manufactura la cestería se alternan con ramadas, particularmente durante el verano (para una descripción de las ramadas o *hasóoma* cf. Felger y Moser 1985: 117-119).



Fig. 2 Rollos de *hamízilim* de Marta Monroy. Foto de Isabel Martínez, El Desemboque 2013.

en español, término que también remite a las fibras utilizadas en el fajo fundacional durante el tejido. Al interior y en el centro de cada una de las partes escindidas de la rama, como una línea vertical que las cruza, se encuentra una fibra de color amarillo que contrasta con el color hueso de las ramas, llamada también *zee*. Este delgado hilo fibroso debe extraerse y eliminarse, de lo contrario las fibras adheridas se pudrirían.

En la segunda fase del procesamiento de las fibras, cada una de estas mitades se divide nuevamente en dos, de acuerdo con la cualidad y la calidad de dos tipos de fibras.

Las primeras, ubicadas en lo que alguna vez fue el centro o el interior de la rama, se llamarán *zee*. Se caracterizan por su dureza, rigidez y fibrosidad. Son utilizadas para elaborar el interior del rollo del tejido. La orilla de estas mitades se llamará *iteel*, se separan del *zee* y hacen parte del siguiente grupo de fibras. Las segundas, ubicadas en la parte exterior de la rama, se caracterizan por su flexibilidad, su cualidad para segmentarse en fibras muy delgadas y su brillo. Por este motivo son utilizadas para tejer el exterior del rollo de las canastas. Este tipo de fibras se distinguen por su calidad en *ipocj itac* e *iz-quipot*. La diferencia es casi imperceptible a la vista y al tacto, pero sin duda las primeras, desde la perspectiva de las tejedoras, son superiores. Una vez finalizado el proceso de separación de las fibras, estas se clasifican y separan en rollos, llamados *hamízilim* (Fig. 2).

Nuevamente, mi registro del procesamiento de fibras es similar al de Moser (1973), incluyendo el léxico para designar los procesos y las fibras para tejer. Es factible continuar hablando de un canon de producción compartido por las tejedoras de El Desemboque que ha permanecido, tal como lo reportan de manera general otras etnografías, por más de cuarenta años¹⁰. No obstante, una condición para su reproducción es la destreza individual, distinción resaltada por las mujeres seris, ya que esto se plasma en los atributos finales de sus canastas. Ahora mostraré que el papel de la variación personal es fundamental para comprender los siguientes procesos en la manufactura –la producción de tinturas para teñir las fibras y el tejido– y por tanto para indagar la cuestión de la permanencia.

LA VARIACIÓN COMO UN PROBLEMA PARA LA PERMANENCIA

En 1985, Richard S. Felger y Mary B. Moser documentaron siete colorantes vegetales producidos por las tejedoras: tres tonos de rojo, dos negros y dos amarillos (1985: 94, 393, 396-398, 402, 407). Además del uso de anilinas con las que tiñen las fibras de color negro, introducido en los años sesenta (Felger y Moser 1985: 143) y reportado por Gutiérrez (1999). En mi registro documenté el proceso para elaborar el rojo denominado *heepol* (*red-brown*), el amarillo llamado *xomeete* –se procesa hirviendo las flores del arbusto *Psorothamnus emoryi* en agua dulce con las fibras de torote hasta lograr el color deseado– y una mujer replicó por iniciativa propia el proceso conocido como *haat ah hi-pool* para elaborar un tono negro, a saber, se muelen las ramas de un arbusto que crece en las dunas de arena llamado en español “chamizo” (probablemente *Atriplex canescens*, *A. linearis*, *A. polycarpa*, cf. Felger y Moser 1985: 275-277), se coloca en un bote de metal oxidado con agua dulce y se dejan reposar dos semanas con fibras teñidas con *heepol*.

En términos generales, mi registro del proceso de elaboración del *heepol* es similar al de otros autores (Johnson 1959: 12; Moser 1973: 123; Burckhalter 1999: 51). La tintura se extrae de la raíz de la planta *cósahui* (*Krameria grayi*) (Moser y Marlett 2005: 371). Las mujeres buscan esta planta en el desierto, una vez ubicada escarban las raíces con un cuchillo, un palo o una cuchara de metal. Se hierva en agua y posteriormente

¹⁰ Si consideramos el estudio de Thomas Bowen (1973) y las piezas de la colección etnográfica del *Arizona State Museum* es factible indicar que esta técnica se prolonga en el tiempo hasta inicios del siglo XX.

las fibras se dejan reposar una noche. Sin embargo, antes que configurar un canon, este proceso es ejecutado a partir de la variación individual. Uno de los objetivos es generar un tono particular que permita la distinción de las tejedoras a través de sus canastas.

Para producir un tono fuerte e intenso se hierva la pulpa de la raíz con agua dulce o salada. Como recipiente para medir la cantidad de raíz depositada se utiliza una concha llamada *hanzajípj* o *xtiip* (*Laevicardium elatum*) (Moser 1973: 106-109). Durante cuatro o cinco horas las fibras deberán permanecer hirviendo. Para producir un tono claro y suave se utiliza agua de mar y, además de la pulpa (tres puños), se agregan los tallos de la raíz (cuatro puños). El tiempo de cocción dependerá del tono deseado, suele ser entre treinta minutos y una hora. Una vez que las fibras han sido teñidas se dejan una noche bajo la brisa. El objetivo es fijar el color. Después de ser empleado y enfriarse, el agua que sirvió como colorante se almacena ya que puede ser reutilizado (Figs. 3 y 4).



Fig. 3 Materiales y teñido de fibras de torote con *heepol* por María Luisa Molina. Foto de Isabel Martínez, El Desemboque 2014.



Fig. 4 Materiales y teñido de fibras de torote con *heepol* por Ana Torres. Foto de Isabel Martínez, El Desemboque 2013.

Lo relevante de esta variación es que, de manera análoga a la destreza expresada durante el procesamiento de las fibras, los tonos funcionan como distintivos individuales durante la manufactura de la cestería. Esto conduce a la reflexión sobre la premisa del conocimiento

y la práctica de la cestería que planteé inicialmente. Manuela Carneiro da Cunha ha advertido cómo el conocimiento de otros pueblos suele definirse por negación al nuestro, particularmente por su carácter colectivo en contraste con nuestra autoría individual (2014: 329). Esta concepción omite por una parte nuestras propias contribuciones colectivas y, por otra, las invenciones individuales de dichos pueblos (2014: 367). Si nuestra comprensión del arte hace parte de esta premisa, entonces esto podría explicar por qué en México una cualidad recurrente para caracterizar la artesanía es su producción colectiva, en tanto elaboración de piezas en serie y en tanto conocimientos compartidos por un pueblo (Mejía Lozada 2004: 126). Mi objetivo no es plantear que la cestería seri es arte, puesto que en otro sistema de relaciones es definida como *Native American Art*, sino develar que esta variación individual entre las mujeres seris es una técnica de distinción en la producción de sus canastas y cuestionar en qué medida esto hace parte de una organización del conocimiento y de la práctica diferente a la nuestra, y, en caso de ser así, cuáles serían las premisas para su comprensión.

Esta variación individual, expresada en los atributos finales de una canasta, se articula con la demanda de los compradores, particularmente de los coleccionistas. Estos aprecian la fineza de las fibras, la calidad del tejido –determinada por la precisión de cada puntada, la continuidad uniforme del tejido y la dureza del rollo–, la homogeneidad del color, las formas, dimensiones y diseños. No obstante, las mujeres también aprecian, desde su propia perspectiva, estas y otras cualidades que los compradores no necesariamente advierten. Durante las temporadas de campo que realicé en El Desemboque, mostré a las mujeres seris fotografías de las colecciones etnográficas del Museo Nacional de Antropología¹¹ de la Ciudad de México y del *Arizona State Museum*¹² del Estado de Arizona. Una de sus apreciaciones recurrentes era la calidad del procesamiento de las fibras. Sorprendidas, indicaban que eran muy gruesas –en ocasiones medían hasta un centímetro de ancho–, resaltando que quizá antes las mujeres precisaban menos tiempo para elaborar una canasta. Discutían entonces la belleza de las formas y los diseños, destacando la imaginación de aquellas mujeres, para luego recalcar con orgullo su propia capacidad y destreza para procesar fibras delgadas y finas. Para estas mujeres, dicha destreza era percibida como una innovación impulsada por su iniciativa, tal como afirmaron.

Una respuesta similar surgió al indagar por qué utilizaban anilinas para teñir fibras con tonos negros si podían reproducir técnicas como el *haat ah hipool* (Fig. 5). Inicialmente argumentaron que esto implicaba demasiado tiempo, tal como advirtió Gutiérrez (1999: 167) siguiendo a Cuéllar (1980: 113) al afirmar que la producción de la cestería en el pasado implicaba un elevado grado de dificultad que gradualmente se había perdido; por cierto, una observación con la que posiblemente las tejedoras de El Desemboque discreparían. Pues bien, después de discutir la complejidad técnica para manufacturar el *heepol*, las tejedoras comentaron que no usan más el *haat ah hipool* ni otros similares

¹¹ Visita realizada el 10 de octubre de 2013. Agradezco el apoyo del Mtro. Leopoldo Trejo para su ejecución, así como el trabajo conjunto de fotografía de la Dra. Carolyn O'Meara.

¹² Visita realizada del 1º al 7 de noviembre. Agradezco el apoyo de la Dra. Carolyn O'Meara y de Diane D. Dittmore y Andrew T. Higgins, curadores de la colección etnográfica.



Fig. 5 Preparación de *haat ah hipool* por Angelita Torres. Se muelen las ramas de un arbusto que crece en las dunas de arena llamado en español chamizo (probablemente *Atriplex canescens*, *A. linearis*, *A. polycarpa*, cf. Felger y Moser 1985: 275-277), se coloca en un bote de metal oxidado con agua dulce y se dejan reposar dos semanas con fibras teñidas con *heepol*. Foto de Isabel Martínez, El Desemboque 2014.

para producir tonos negros por dos razones. Primero, porque la producción del *haat ah hipool* implicaba teñir las fibras en la casa de otra mujer, propietaria de un bote de metal lo suficientemente grande, hecho que limitaba su independencia e individualidad. Segundo, porque, tal como ellas evidenciaron en relación con las canastas de la década de los años veinte y treinta de la colección etnográfica del *Arizona State Museum*, el tono logrado no era tan intenso ni tan “bonito” como el producido con las anilinas; en ocasiones eran pálidos o grisáceos.

La apreciación de la belleza es parte de la manufactura. Esta evaluación difiere de la del comprador, ya que las premisas sobre las que se fundamenta son distintas. Para las mujeres seris expresa la distinción individual que ha sido generada a través de la variación técnica. Por ello, cuando muestran sus productos para vender esperan que quien los mira, sea un comprador o no, admire la belleza de su trabajo; de no hacerlo probablemente será considerado una descortesía. ¡Taziim ih! (¡qué bonito!) es una de las expresiones más comunes entre las mujeres, ya que quizá lo que se admira es la capacidad, creatividad, iniciativa e innovación individual que se manifiesta en cada creación. Al igual que durante los procesos de “intensificación cultural” (*cultural enhancement*) en Nueva Guinea (Salisbury en Sahlins 1997: 53), es posible que las mujeres seris, al vincularse con los circuitos de venta, hayan encontrado posibilidades más eficaces para potenciar su sistema de producción de belleza, experimentando e innovando diversas técnicas de tinte. Las anilinas no serían la expresión de un proceso de pérdida cultural, sino una técnica para vigorizar el sistema de belleza, en otras palabras, un dispositivo para intensificar la variación individual. Innovar, por tanto, no expresaría degradación

o ruptura, sino que sería una de las cualidades intrínsecas de este sistema (Lederman 1986: 14, en Sahlins 1997: 63; cf. ejemplos en América en Navarrete 2015: 79, 81-82). Cathy Moser Marlett documentó un interesante ejemplo de experimentación e innovación individual (2014: 169). Utilizando como base una liebre de mar, *hatx cōcazoj* (*Aplysia californica*), dos mujeres seris elaboraron tinte para fibras de torote. Una de ellas hirvió en agua las fibras con la tinta violeta del molusco y las incorporó en el diseño de una canasta. Raquel Moreno, por su parte y de manera independiente, ensayó con la tinta y tejió una canasta pequeña.

El valor de esta variación me permite cuestionar la clasificación de Moser (1973) entre técnicas tradicionales, producidas con materias vegetales, y modernas, producidas con papel crepe y anilinas. Felger y Moser indicaron que las técnicas de teñido que documentaron fueron una adaptación ante la demanda del mercado (1987: 194). De acuerdo con Moser, a fines del siglo XIX las canastas sólo eran decoradas para ser intercambiadas con los rancheros locales de Sonora o por tener una función ceremonial (1973: 122). Inclusive el registro más temprano de una canasta decorada es una fotografía de 1904 (García y Alva 1905: 21, 23, en Moser 1973: 122) posiblemente con fibras teñidas con *heepol* ya que Johnson (1959: 12) y Moser (1973: 123) reportaron que este era el único colorante utilizado a principios del siglo XX. Si los procesos para teñir fibras emergen ante la demanda de los compradores, percepción con la que quizá también diferirían las mujeres de El Desemboque, y si todas fueron documentadas en un mismo período temporal, ¿cuál sería el parámetro para definir, desde nuestra perspectiva, su carácter tradicional o moderno?

Una posible respuesta, y quizá es la que nos parece más evidente, es el material para elaborar estas tinturas: endógenos y exógenos, lo cual haría a las primeras más tradicionales y a las segundas menos tradicionales o modernas. Esto remite una vez más a la premisa donde el conocimiento y la práctica de la cestería son definidos implícitamente como un conjunto cerrado de conocimientos de origen endógeno. En contraposición con esta premisa, la etnografía y mi propio registro indican que las mujeres seris han generado procesos y técnicas para teñir fibras motivadas por el deseo de una distinción individual, lo cual experimentan como un proceso de creatividad propio.

Al retomar elementos exógenos y endógenos, presentes o pasados, las mujeres seris los integran en una misma experiencia de innovación. Por tanto, es preciso recolocar la pregunta sobre lo tradicional y lo moderno desde sus premisas, ya que hasta este momento un indicio para dar cuenta de la continuidad de un proceso que ellas consideran “tradicional”, como la producción del *heepol*, es su vinculación con la variación individual de tonos que este genera. He colocado tradicional entre comillas para destacar la apropiación (u objetivación) que los seris han hecho de este término (Carneiro da Cunha 2014). Hacia el final del siglo XX diversos pueblos de Melanesia y África, al objetivar su “cultura” en un proceso de autoconciencia, reivindicaron su forma de vida frente a las sociedades nacionales y el sistema internacional que afirmaban su desaparición, demostrando que la “tradicción” era un proyecto de transformación para la continuidad de su existencia (Sahlins 1997: 128-133). En la siguiente sección, a partir del tejido y los diseños, ampliaré esta discusión al reflexionar cómo los conocimientos y prácticas de la cestería seri son una serie de procedimientos abiertos a la innovación.

LA INNOVACIÓN COMO TÉCNICA DE CONTINUIDAD PARA LA “TRADICIÓN”

La innovación es advertida tempranamente en las tradiciones plásticas de los pueblos de América del Norte. Como lo señalan Berlo y Phillips, la foto de un *potlatch* Tlingit en Stika, Alaska, tomada en 1904, es una enciclopedia visual de la diversidad de materiales que las mujeres de la Costa noroeste usaban al inicio del siglo XX y un ejemplo del interés por incorporar motivos, diseños y materias primas (1998: 29, Imagen 18). O bien una de las primeras fotos tomadas a los seris, en 1874, por Alfredo Laurent, en Guaymas, donde además del uso de sombreros y ropas de la época portan collares de conchas, arcos y, extendidas frente a ellos, lucen pieles de pelícano que posiblemente llevaban para intercambiar (Felger y Moser 1985: 15, Imagen 1.5; Cuéllar 1980, *cf.* Anexo). Como indican estas autoras, la incorporación de motivos y materiales exógenos ha sido entendida como ejemplo de degeneración y corrupción. En el caso seri como un proceso de aculturación (y desculturación) que se acelera a inicios de los años cincuenta. Sin embargo, la evidencia etnológica y, en algunos casos, arqueológica, indican que, como Seth M. Schindler advirtió para los seris, lo exótico e inusual siempre fue apreciado por estos pueblos (1981: 11, 394, *cf.* Berlo y Phillips 1998: 29), incluso antes del colonialismo (Sahlins 1995: 118).

En la manufactura de la cestería, en contraste con los nudos en espiral (*cöhadapnij*), considerados por Bowen una invención seri (1973: 167), los nudos entrelazados (*ihafiz*)¹³ son una incorporación reciente, atestiguada por el canasto coleccionado por McGee en 1895 (1980: 347, Imagen 24). Desde los años setenta del siglo XX este tipo de nudos ha sido reconocido por los seris como una introducción de los Tohono O’odham (Bowen 1973: 152), a quienes llaman Pápagos, o como una innovación propia que, como Moser identificó, se elaboraba especialmente para canastas destinadas a la venta (1973: 111). En mi propio reporte, las mujeres jóvenes prefieren tejer el nudo entrelazado al considerarlo técnicamente más sencillo e innovador, en contraposición a las mujeres mayores quienes prefieren el nudo en espiral por considerarlo más “tradicional”, pese a que también manufacturan el nudo entrelazado. Así, la incorporación técnica de elementos exógenos en la cestería podría ser una práctica que no inicia necesariamente con la venta de las canastas y cuya percepción como introducción reciente o innovación no remite a un momento concreto en el tiempo, sino que se reactualiza en el momento de su ejecución (Fig. 6).

Los mitos seris sobre el origen de las canastas relatan cómo esta práctica fue enseñada por varones (animales, seris o gigantes), tal como las historias que recopilé en campo lo corroboran (*cf.* Bowen 1973: 157-158; Moser 1973; Felger y Moser 1985: 199). Más allá de utilizar esta información como un elemento para reconstruir la filiación de la cestería seri con tradiciones donde los hombres tejen las canastas (Bowen 1973: 157-161), considero que esto podría ser un indicio de que al igual que para otros regímenes de conocimien-

¹³ Para elaborar el primero se toman fibras de los rollos (*hamízilim*) procurando que posean la misma longitud. Cada una de ellas se dobla por la mitad y se introducen unas en el interior del doblado de las otras hasta formar una trama. Se aprietan con fuerza hasta que forman un cubo sobre el cual se tejerá. El segundo nudo se elabora tomando un conjunto de *zeee*, al cual se le hará un nudo en el centro. Se dobla por esta mitad anudada y desde este punto se inicia el tejido.



Fig. 6 Nudo entrelazado (*ihafiz*) elaborado por Francisca Moreno. Foto de Isabel Martínez, *El Desemboque* 2013.

to amerindios (Cesarino 2010; Neurath 2013; Carneiro da Cunha 2014), el conocimiento y la práctica sobre la cestería no son experimentados como una invención de las mujeres y por tanto de origen puramente endógeno, sino producto de un don o una enseñanza. Desde esta perspectiva, la “aculturación” no sería una degradación o una pérdida, sino una técnica para crear la “cultura” –uso comillas para marcar la perspectiva seri de estos procesos y experiencias-. Un ejemplo de esto podría ser la invención de las tallas de palo fierro en la década de los sesentas (Felger y Moser 1985: 174). Entendida por diversos autores como una idea originada sin influencia externa (Schindler 1980: 419), por Mr. Russell o un extranjero anónimo (Johnston 1968: 156-159), por Helen Derwin (Felger y Moser 1985: 174) o por sus antepasados a través de un viaje mítico (Pérez Ruíz 1987: 383), José Astorga reconoció como propia la invención de un arte nuevo por el cual los seris serían conocidos. En otras palabras, a partir del vínculo con un otro (Sheridan 1996: 205), una creación propia surge de un conocimiento enseñado, motivado o entendido como *gift-exchange*. A continuación mostraré cómo este proceso de reapropiación funciona durante el tejido de una canasta.

Una vez que se tiene un nudo se perfora la trama externa del tejido con la lezna hasta atravesarlo (Fig. 7). Se teje en sentido antihorario desde el exterior de la pieza, perforando la parte superior del nudo e introduciendo en cada puntada la fibra que cubre el rollo fundacional hasta formar una espiral y dar origen al inicio del canasto (*hahíti*). Para tejer se



Fig. 7 Ana Torres tejiendo una canasta, perfora la trama externa del tejido con una lezna de hueso hasta atravesarlo. Foto de Isabel Martínez, El Desemboque 2014.

toma el nudo con la mano izquierda, mientras que con la derecha se humedecen constantemente las fibras –*hamizj (ipocj itac o izquipot)*– con agua de mar y con la lezna se perfora el rollo en la parte superior. En la perforación se introduce una fibra, con la cual se teje la trama del exterior del rollo (*hamizj*), con ella se cubre el fajo fundacional apretando y manteniendo la tensión del tejido y del rollo. Se realiza otra puntada perforando el rollo junto a la puntada anterior y una vez más se introduce la fibra para tejer, manteniendo un ritmo regular en el tejido. En tanto que el tejido sigue una secuencia en espiral, al elaborar las puntadas en el extremo del rollo, se produce un tejido continuo de principio a fin. Como Moser documentó, el grado de inclinación de las paredes de una cesta está determinado por el ángulo en el que la lezna perfora la parte superior del rollo anterior (1973: 115). Las puntadas en el tejido se desplazan casi imperceptiblemente sobre el rollo que se teje

y de esta manera se genera un ángulo cóncavo. Para terminar un canasto se cortan gradualmente las fibras del interior del rollo, hasta disminuir su volumen y hacerlo desaparecer.

La técnica del tejido que documenté es similar a la de Moser, hecho que resulta indicativo de la configuración de un canon que ha perdurado a lo largo del tiempo entre las tejedoras de El Desemboque. No obstante, una vez más la variación individual, la innovación y el ingreso de elementos exógenos se hace presente en las formas de las canastas. Moser documentó ocho tipos de cestas utilitarias y rituales, destacando que su empleo era casi nulo, y siete formas de reciente innovación, desarrolladas para el comercio (1973: 116-122). Este autor reitera que el surgimiento y el abandono de las formas en la cestería estaban vinculados con la demanda de los compradores (116). Al revisar el reporte de Moser, como él mismo advierte, las canastas que define como recientes desarrollos presentan pocas diferencias técnicas de manufactura con aquellas que llama tradicionales (120). Comparativamente, las formas de los canastos en mi registro¹⁴ y en los otros autores (Smith 1959; Johnson 1959; Moser 1973; Felger; Moser 1985; Burckhalter 1999) no podrían colocarse sobre una línea temporal que va de lo tradicional a lo moderno, caracterizada por la permanencia y la pérdida.

Al igual que para elaborar tinturas, las formas de las canastas se crean al conjugar, en un proceso de creatividad que puedo denominar innovación, elementos exógenos y técnicas que las mujeres reconocen como “tradicionales”. Por ejemplo, Moser registra la invención de una forma de cesto llamada *liitro*, un canasto que imitaba la figura de un balde de fierro para transportar agua (1973: 119, Imagen 11-g). El diseño que tiene este canasto fue denominado por dos mujeres de El Desemboque como diseño de bolsa de red (*liitro cool cöcoospoj*), aludiendo al *cool* o bolsa de red usada para colgar ollas donde se transportaba agua (Moser y Marlett 2010: 222). Tanto la forma del canasto como el diseño tejido aludían a su función como contenedores de agua. Más aún, una mujer, al mirar la Imagen 11-g del artículo de Moser (1973: 119), recordó cómo su madre inventó este diseño. En este ejemplo se expresa cómo un canon de tejido se entrelaza con elementos exógenos para producir una innovación, experimentada como una invención propia y simultáneamente como un conocimiento y una práctica “tradicional”.

En mi propio registro puedo destacar cómo a través de este proceso de innovación se ha creado una forma nueva: los broches para el cabello, tejidos con la técnica *hasaj quitoj* (lit. canasta con ojos), considerada como “tradicional” por las mujeres seris (Fig. 8). Este tipo de tejido fue reportado por Moser (1973: 117) como una canasta utilitaria y de acuerdo con Moser y Marlett (2005: 345) está vinculado con la primera canasta que fue tejida (*hasjitolcoj*). Esta técnica de puntadas abiertas deja a la vista el fajo fundacional. Por ello, para la manufactura de los broches de cabello las tejedoras utilizan colores contrastantes, como negro y amarillo. En este ejemplo, asistimos a un proceso de innovación donde técnicas “tradicionales” son utilizadas para elaborar formas nuevas que las mujeres seris atribuyen a su creatividad.

¹⁴ En El Desemboque documenté tres formas básicas de canastos: a) *haat hanoohcö*, canasta en forma de olla de entre 1 y 2 cm en su versión miniatura, mientras que las mayores llegan a tener 50 cm diámetro-; b) *hasaj*, canasta con forma de plato de entre 15 y 20 cm de diámetro en su versión miniatura, y de entre 30 y 50 en su versión mayor; y finalmente c) *saaptim* o canasta gigante. También registré la manufactura de broches para el cabello, aretes y collares. Estas piezas recuerdan bajo una escala reducida la forma redonda y cóncava de las *hasaj* y están acompañadas de conchas, tallas de madera de palo fierro o coral, así como algunas canastas hechas por pedido de visitantes, como yo, cuyas formas eran cuadradas, como el *haipj*.

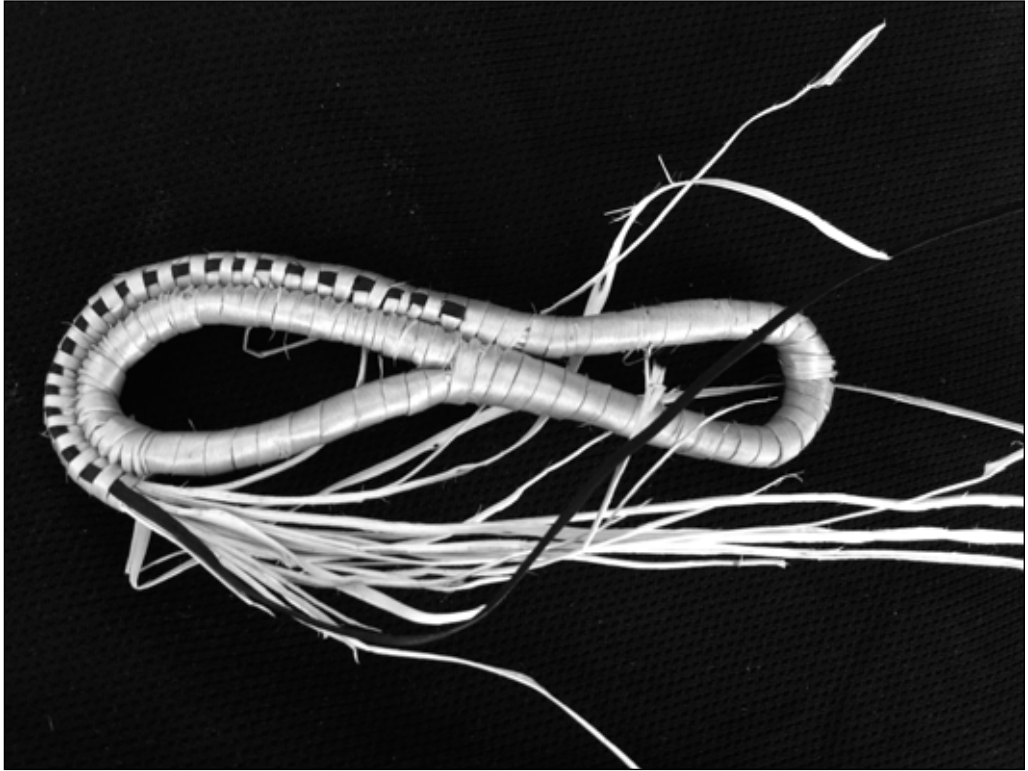


Fig. 8 Broche elaborado por Francisca Moreno con la técnica *hasaj qitoj* (lit. canasta con ojos), considerada como “tradicional” por algunas mujeres seris. Este tipo de tejido fue reportado por Edward Moser (1973: 117) como una canasta utilitaria y de acuerdo con Mary B. Moser y Stephen Marlett (2005: 345) está vinculado con la primera canasta que fue tejida (*hasjítolcoj*). Esta técnica de puntadas abiertas deja a la vista el fajo fundacional. Por ello, para la manufactura de los broches de cabello las tejedoras utilizan colores contrastantes, como negro y amarillo o llamado *xomeete* (*Psorothamnus emoryi*). Foto de Isabel Martínez, El Desemboque 2014.

Aunado a esto es posible destacar la continuidad de formas como el *hasaj*, canasta en forma de plato, y el *haat hanōoco*, canasta en forma de olla. En este caso, el procesamiento de fibras más finas ha permitido la producción de formas en miniatura, logrando diámetros de hasta uno o dos centímetros y de 8 a 20 puntadas por centímetro, con los cuales se elaboran aretes y collares. Sin duda, una de las formas que quizá ha permanecido en todos los registros es el *saptim* o canasta gigante, de cuya manufactura se encargan las artistas más experimentadas. Suele tejerse en secreto y precisa de largos períodos de trabajo, entre uno o dos años. Al finalizar se celebra una fiesta de cuatro días como las documentadas por Burckhalter (1999) y Aguilar (1999), donde el comprador y los residentes de los poblados ofrecen regalos para la canasta y la tejedora, y donde la tejedora y su familia preparan comida para los asistentes. Una de las cuestiones que nos plantean estas innovaciones es ¿cómo las motivaciones y elementos exógenos se incorporan en un proceso creativo experimentado como endógeno?

Una vez más es preciso recolocar nuestras preguntas. En la organización del conocimiento y la práctica de la cestería seri literalmente se tejen cánones de producción colectivos

con procesos técnicos de ruptura, abandono y resurgimiento, logrando que sus canastos sean reconocibles frente a otras cesterías en el mercado (Burckhalter 1999: 53-54). Las mujeres producen la continuidad durante la reproducción de conocimientos y prácticas, fundamentados en la variación individual, la distinción y la innovación. En este caso no sería posible hablar de permanencia sin remitirnos, como una condición de su existencia, al cambio. La “aculturación” es una forma de crear “cultura”, la incorporación de lo exógeno una manera de generar la “tradición” o, como señaló Sahlins para diversos casos documentados alrededor del mundo a fines del siglo XX: “La tradición consiste en los diversos modos en que ocurre la transformación” (1997: 62; la traducción es mía). Y, desde luego, como ha advertido Navarrete, no hay que olvidar qué aspectos clave de las formas de vida que llamamos tradicionales han sido producto de los complejos procesos de colonización (2015: 82). En lo que resta del texto mostraré cómo funcionan la reproducción del conocimiento y la práctica de la cestería y cómo la memoria familiar femenina es crucial para su ejecución.

LA PERMANENCIA EN LA MEMORIA

Al mirar una foto de una canasta de la colección etnográfica del Museo Nacional de Antropología de la Ciudad de México una mujer de El Desemboque dijo “esa canasta la tejió mi mamá”, acto seguido me mostró una fotografía donde su madre la sostenía entre sus brazos. Este evento de identificación era espontáneo y recurrente. Al cuestionar a las mujeres cómo lograban reconocer a las tejedoras señalaban las formas de los canastos, la técnica para procesar las fibras, los tonos de las tinturas de las fibras y los diseños. De tal manera que la variación técnica no es contemporánea, ha funcionado como mecanismo de distinción entre las tejedoras por lo menos desde los años treinta del siglo pasado, considerando que las canastas más antiguas que les mostré datan de ese período. Así, cada canasta tejida por una mujer seri ha sido una pieza única.

Los diseños que se tejen en las canastas son compartidos por todas las mujeres seris de El Desemboque, no son considerados propiedad de la familia o individuales y por ello es posible replicarlos (Schindler 1981: 416; Felger y Moser 1985: 196). En mi registro, uno de los diseños más recurrentes eran las mariposas, ya que era el que más emoción y entusiasmo causaba entre las mujeres. Pese a esto, uno de los compradores e intermediarios me comentó que estaba un poco aburrido de las mariposas que, paradójicamente, las tejedoras seris manufacturaban para atender a la demanda de los compradores. Al ser un diacrítico de distinción, la variación individual en su producción era importante, por ejemplo, una mujer enseñaba a su hija a tejer mariposas, pero esta procuraba modificar la forma de las alas -más largas o angostas, o tejiendo el contorno con un color contrastante- y de las antenas -con un punto o un rizo o alargándolas- para generar un estilo propio (Fig. 9). En la elaboración de diseños, la introducción de elementos exógenos también funge como técnica de distinción y en los reportes que me anteceden fue entendida como un estímulo de los compradores que hizo visible las capacidades artísticas de las mujeres (Jonhston 1980: 8) o como una influencia tan intensa que volvía intrascendente las capacidades para innovar de las tejedoras (Schindler 1981: 416). Las mujeres solicitan a inves-

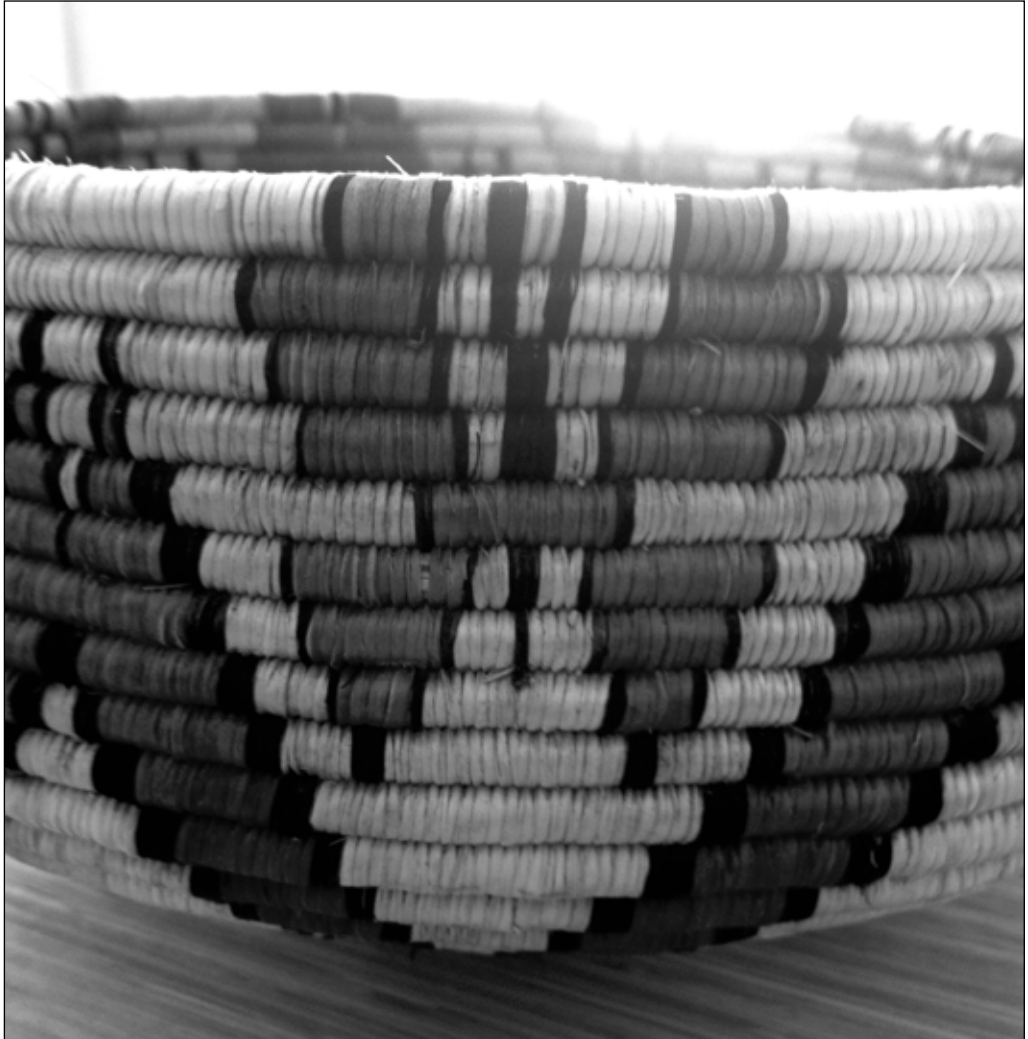


Fig. 9 Detalle de diseño tejido por Ana Victoria Rodríguez que muestra la importancia de la variación individual durante el proceso de aprendizaje del tejido.

tigadores y visitantes libros de diseños Pápagos u otros pueblos de América del Norte, además buscan motivos de cestería en internet que, al igual que los diseños enseñados por sus madres, son utilizados como modelos. Por tal razón, el uso de motivos exógenos o endógenos no es experimentado como un proceso de copia, es decir, como una reproducción exacta, sino como la integración de motivos a un proceso creativo personal, en el cual la variación es un hecho dado que surge durante la manufactura.

Esta búsqueda por la distinción individual está articulada al proceso de enseñanza de la cestería, el cual sucede en los espacios de manufactura. En ellos se reúnen consanguíneas y afines, y entre conversaciones y comidas, intercambian conocimientos técnicos y prácticos, así como motivos para producir diseños. En estos espacios es posible ver mujeres

jóvenes y niñas aprendiendo de sus madres, tías, hermanas, suegras y cuñadas. Por ello, pese a que cada mujer busca tener una marca personal en los tonos y la calidad de las fibras, el estilo del tejido y los diseños, comparte con estas mujeres una especie de canon familiar.

Este proceso de distinción individual articulado con un proceso de producción familiar también fue documentado durante el surgimiento y el desarrollo de las tallas de palo fierro (Johnston 1968: 164, 1980: 12; Cuéllar 1980: 110-111; Felger y Moser 1985: 174; Schindler 1981: 420). Marlett indica que es posible observar variantes lingüísticas familiares inclusive, posiblemente como un remanente de las variantes dialectales que los seris hablaban cuando se organizaban en diferentes grupos (2016: 39-40). Más allá de esta vinculación, aquello que resulta relevante es la organización del conocimiento y la distinción de la práctica de la cestería a nivel familiar, resaltado por las mujeres seris, quienes me advirtieron que aquello que me enseñaban posiblemente sería diferente en otras familias. Como señalaron otros autores, también para la producción de la cestería, la familia conforma el centro de la vida social, ya que es la unidad de producción, consumo y, agregaría, del conocimiento y de la práctica (Cuéllar 1980: 33-34; Felger y Moser 1985: 3).

Sugiero entonces que el vínculo entre la variación individual y la búsqueda por la distinción personal expresada en distintas técnicas y procesos mediante la experimentación, la innovación, el abandono y el resurgimiento, se articula con un canon de producción colectivo a partir de las redes familiares y, particularmente, de la memoria técnica que se transmite de mujer a mujer. Un ejemplo de esto es que al identificar a las tejedoras que habían manufacturado algunos canastos a través de las fotografías de las colecciones etnográficas, no solo mencionaban su nombre, sino narraban cómo había inventado el diseño, qué formas de canastos le gustaba tejer y algunas historias personales. Más aún, puedo sugerir que aquello que las mujeres denominan “tradicional”, como la técnica para teñir *heepol* y ciertas formas de canastos como el *liitro* o el *haat hanöoco* –los cuales Edward Moser clasificaría como de reciente desarrollo–, está vinculado con esta memoria. Las advertencias constantes y las prescripciones técnicas durante el tejido por su riesgo de putrefacción son una muestra de esto. Las mujeres no deben comer ni tocar alimentos, de ser así deben lavarse la boca y las manos con agua dulce o de mar. ¿A qué se deben estas prescripciones y cuidados? ¿Por qué al vender una canasta gigante se realizan fiestas?

Las canastas tenían un papel ceremonial importante. Moser documentó que las fiestas para celebrar la terminación de una canasta y cuyo objetivo era traer buena suerte eran inspiradas en el sueño o la visión de un chamán (1973: 135-136). En las canastas, o para ser más precisos, en las fibras de las canastas, habitaba un espíritu: *Coen*. Pequeña, gorda, vieja y con una cara alargada, cuando las mujeres perforaban con la lezna en cada puntada se escuchaba un sonido, que no era más que el chillido de este espíritu, capaz de contaminar, es decir, de debilitar, enfermar y provocar la muerte en las personas. Entonces, las tejedoras debían cantar para pacificarlo, ofrecer comida y crear un ambiente festivo. Los materiales de las tejedoras, dice Moser, eran particularmente susceptibles a su contaminación, y era peligroso que otros los tocaran, incluyendo el agua usada para tejer (136). Era peligroso destruir o maltratar las canastas, la única opción, quizá como se relata en las fiestas de la canasta gigante (*saptim*), era abandonarlas luego de manufacturarlas durante uno o dos años, de transportarlas de un campamento al otro y de realizar una serie de fiestas (Moser 1973: 135-136; Felger y Moser 1985: 197-199, 1997). Sin embar-

go, Moser advierte que para 1973 la función ceremonial de la cestería había desaparecido (1973: 135). David Burckhalter confirma esto al indicar que las canastas seris no contienen ningún tipo de daño para las artistas, el comprador y aquel que las usa (1999: 57-58). Pese a esto, advierte que la cestería posee un poder especial para traer buena o mala suerte a la tejedora o a la canasta, tal como lo confirmaron las mujeres de El Desemboque.

Si observamos esto desde el cuestionamiento de la permanencia que me antecede, donde el cambio tiende a caracterizarse negativamente en contraposición a la permanencia, apenas podremos ver la continuidad “degradada” o “desgastada” de una “creencia” en un espíritu que no existe y que se expresa en precauciones técnicas y en regalos para atraer la buena suerte y donde quizá, como los viajeros del siglo XIX, vislumbraríamos un pueblo que está destinado a no sobrevivir; seríamos testigos del pesimismo sentimental que en los años ochenta preconizaba la aculturación universal, la vida de otros pueblos desmoronándose en las visiones globales de una hegemonía occidental (Sahlins 1997: 51). Desde el marco de la “tradición” seri, entendida como una serie de procedimientos que pueden modificarse en el tiempo y donde la “tradición” no es necesariamente antigua, podríamos ver la capacidad de transformación e innovación de las tejedoras para dar continuidad a un vínculo, expresado técnicamente en diversas prescripciones sobre el cuidado de las fibras, que es fundamental para la manufactura y la venta de la cestería. Al conformar un canon, se articula con otros cánones de producción y con la experimentación, el resurgimiento y el abandono. Su condición de producción son los grupos familiares que se reúnen en los talleres, donde esta práctica y conocimiento se transmite de mujer a mujer.

En un contexto más amplio es posible observar que dentro de los procesos de cambio social –sedentarización, ingreso a la economía de mercado, cambio de alimentación, introducción al sistema de educación escolarizado y a las nuevas formas de telecomunicación, procesos de evangelización, entre otros–, las mujeres seris posiblemente eligieron la cestería por su relevancia para fungir como vínculo con otros seres que, sean espíritus, extranjeros o mexicanos, ha permitido el ingreso de bienes –materiales, como el dinero, e inmateriales, como la buena suerte– y su redistribución, que en el caso de las canastas gigantes se da a través de las fiestas. A su vez, estos bienes introducirían en los circuitos de consumo e intercambio otros productos que generan más distinción e individualidad, por ejemplo, camionetas o simplemente refrescos y alimentos considerados de prestigio. En otras palabras, a través de su transformación, las canastas han intensificado y expandido el mundo social de los seris.

PALABRAS FINALES: LA PERMANENCIA DE LA “TRADICIÓN”

La meta de este texto ha sido indagar si la pregunta por la permanencia de la cestería era pertinente para la organización del conocimiento y la práctica de las mujeres seris. A partir de examinar los procesos y técnicas de manufactura es posible indicar que *al pensar a través de las cosas* la cestería seri dictó sus propias premisas de análisis: por un lado, la permanencia de un canon en la recolección, la quema y el descascamiento de las ramas de torote y, por otro, la variación individual para generar distinción a partir de los procesos de producción de fibras, tinturas para teñir fibras, el tejido y elaboración de diseños.

Al examinar su articulación destaqué que no es factible hablar de la permanencia como una totalidad, en tanto práctica y en tanto “cosa”, lo cual obligó a desplazar este cuestionamiento hacia la variación individual y la integración de elementos exógenos y endógenos. En conjunto generan innovación, percibida como un proceso de creatividad personal. Esto ha motivado la experimentación de técnicas para teñir fibras, el surgimiento y abandono de formas de canastas, así como la integración y la invención de motivos para tejer diseños. La articulación entre un canon de producción colectivo y esta distinción individual es la transmisión del conocimiento de mujer a mujer que permite la incorporación de una memoria familiar femenina.

Así, la práctica y el conocimiento de la cestería seri ha planteado cuestiones sobre nuestras premisas. Por una parte, son procedimientos de producción de conocimientos y prácticas que las nuevas generaciones enriquecen y reactualizan y no, como podríamos presuponer implícitamente un conjunto completo y cerrado de contenidos que se degradan y corren el riesgo de perderse en el tiempo. Por otra parte, integra técnicas y contenidos exógenos. –Incluso parte de sus conocimientos pueden ser entendidos como exógenos– para posteriormente ser incorporados a una creatividad propia, y no se realiza, como podríamos suponer, en términos de un conocimiento endógeno que se corrompe con el ingreso de la cestería en los circuitos de venta. Desde esta perspectiva, eso que otros han llamado aculturación sería otra forma de hacer la “cultura”. Este es el caso del arte huichol (Neurath 2014) y sugiero que esta conclusión podría ser útil para dialogar con otros casos análogos en México.

Finalmente, la comprensión equívoca de términos como “aculturación” o “tradición”, en tanto que remiten a experiencias y conocimientos diferenciados desde nuestra perspectiva y desde la perspectiva de los seris, es indicativa de aquello que advirtió Carneiro da Cunha para otros casos en Amazonía y en Melanesia: “La política académica y la política étnica caminan en direcciones contrarias” (2014: 313). En este sentido, es preciso repensar desde la “tradición” seri nuestras propias premisas sobre los procesos sociales que esta población ha experimentado a lo largo del siglo XX. Considerar que la ruptura, el abandono, el resurgimiento, la innovación y la incorporación, así como la flexibilidad y la fluidez destacadas por Sheridan, son una condición para la continuidad y no su contraparte, cuestionarnos en qué medida nuestras preguntas y premisas son pertinentes y vigentes para los seris (1996: 211). No extraerlos de su organización del conocimiento y práctica, de su campo de producción y del discurso, en última instancia no convertirlos en una versión local de nuestra historia o apenas en su negación, sino procurar abrir espacios para entender cómo generan sus condiciones de existencia al apropiarse, como advertía Sahlins, del sistema mundial en sus propios términos para la reproducción de su propia “cultura” (1997:125).

BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR ZELENY, Alejandro (2013) “Con la memoria en las manos. La artesanía de los pueblos originarios de Sonora. *Saaptim*. Hilando los arbustos del desierto, la cestería y otros símbolos”. *Correo del maestro*. 211: 47-55.

- BERLO, Janet C. y PHILLIPS, Ruth B. (1998) *Native North American Art*. New York, Oxford University Press.
- BOWEN, Thomas (1973) "Seri Basketry: A comparative View". *The Kiva*. 38(3-4): 141-172.
- (1983) "Seri". En: Alfonso Ortiz (ed.) *Handbook of North American Indians*. Washington, Smithsonian Institution. Vol. 10: 230-249.
- BOWEN, Thomas y MOSER, Edward (1968) "Seri pottery". *The Kiva*. 33(3): 89-132.
- BURCKHALTER, David (1999) *Among turtle hungers and basket makers: Adventures with the Seri Indians*. Tucson, AZ., Treasure Chest Books.
- (2013) "William Neil Smith and the Seri Indians". *Journal of the Southwest*. 55-1:1-7.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela (2014 [2009]) "Cultura" e Cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais." En: Manuela Carneiro da Cunha (ed.) *Cultura com aspas*. Brasil, COSACNAIFY: 311-373.
- CESARINO, Pedro (2010) "Donos e duplos: relações de conhecimento, propriedade e autoria entre Marubo". *Revista de Antropologia*. 53(1): 147-197.
- CLIFFORD, James (1995 [1988]) "Sobre la recolección de arte y cultura". En: James Clifford (ed.) *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. España, Gedisa: 257-299.
- CUÉLLAR, Arturo José (1980) *La comunidad primitiva y las políticas de desarrollo. (El caso seri)*. México, UNAM.
- FELGER, Richard S. y MOSER, Mary B. (1985) *People of the desert and sea: Ethnobotany of the Seri Indians*. Tucson, AZ., University of Arizona Press.
- (1999) "El espíritu de los coritas seris". *Cestería*. 38: 44-49.
- GRIFFEN, William B. (1959) *Notes of Seri Indian Culture Sonora, Mexico*. Gainesville, University of Florida Press – Latin American Monographs 10.
- (1955) *A Survey of Present Day Seri Culture*. México, Centro de Estudios Universitarios of Mexico City College.
- GOOD ESHELMAN, Catharine (1988) *Haciendo la lucha: arte y comercio nahuas de Guerrero*. México, FCE.
- GUTIÉRREZ, Donaciano (1999) "Cestería seri". En: Efraín Cortés Ruíz y Catalina Rodríguez Lazcano (coords.) *Tejedores de la naturaleza en cinco regiones de México*. México, INAH: 163-176.
- HENARE, Amiria, HOLBRAAD, Martin y WASTELL, Sari, eds. (2007) *Thinking Through Things: Theorising Artefacts Ethnographically*. London, Routledge.
- HERNÁNDEZ-DÍAZ, Jorge y ZAFRA, Gloria (2005) *Artesanas y artesanos. Creación, innovación y tradición en la producción de artesanías*. México, Plaza y Valdés Editores – Universidad Autónoma Benito Juárez – Sibej – Servicios para una Educación Alternativa.
- JOHNSON, Barbara (1959) "Seri Indian Basketry". *The Kiva*. 25(1): 10-13.
- JOHNSTON, Berenice (1980 [1970]) *The Seri Indians of Sonora Mexico*. Tucson, AZ. University of Arizona Press.
- (1968) "Seri ironwood carving". *The Kiva*. 33(3): 156-166.
- MARLETT, Stephen A. (2016) *Cmiiqne Iitom: The Seri Language (draft)* [en línea]. <http://arts-sciences.und.edu/summer-institute-of-linguistics/faculty/marlett-steve/seri-grammar.pdf> [2.10.2016].

- MARTÍNEZ, Isabel y O'MEARA, Carolyn (2015-2016) "The comcaac. Weaving Memory and the Future". *Voices of Mexico*. 100: 74-79.
- MCGEE, William (1980 [1898]) *Los seris*. México, Instituto Nacional Indigenista.
- MEJÍA LOZADA, Diana Isabel (2004) *La artesanía en México. Historia, mutación y adaptación de un concepto*. México, El Colegio de Michoacán.
- MOSER, Edward (1973) "Seri Basketry". *The Kiva*. 38(3-4): 105-140.
- (1976) "Bandas seris". *Calafia*. 3: 40-51.
- MOSER, Edward y WHITE JR., Richard S. (1968) "Seri clay figurines". *The Kiva*. 33(3): 133-154.
- MOSER, Mary B. y MARLETT, Stephen A., compiladores (2005) *Comcaac quih yaza quih hant ihiip hac: Diccionario seri-español-inglés*. México, Plaza y Valdés – Universidad de Sonora.
- MOSER MARLETT, Cathy (2014) *Shells on a Desert Shore. Mollusks in the Seri World*. Tucson, The University of Arizona Press.
- MOUTU, Andrew (2007) "Collection as a way of being". En: Henare, Amiria, Martin Holbraad y Sari Wastell (eds.) *Thinking Through Things: Theorising Artefacts Ethnographically*. London, Routledge: 93-112.
- NAVARRETE LINARES, Federico (2015) *Hacia otra historia de América. Nuevas miradas sobre el cambio cultural y las relaciones interétnicas*. México, IIH-UNAM.
- NEURATH, Johannes (2014) *La vida de las imágenes*. México, Artes de México.
- NOLASCO, Margarita (1967) *Los seris, desierto y mar*. México, Anales del INAH.
- O'MEARA, Carolyn (2010) *Seri Landscape Classification and Spatial Reference*. State University of New York, University at Buffalo.
- PÉREZ RUIZ, Maya Lorena (1993) *Seris*. México, Instituto Nacional Indigenista.
- (1995) *Seris*. En: *Etnografía contemporánea de los pueblos indígenas de México*. México, Instituto Nacional Indigenista – Secretaría de Desarrollo Social: 365-402.
- RENTERÍA, Rodrigo (2007) *Seris. Pueblos indígenas del México contemporáneo*. México, CDI.
- ROBLEDO HERNÁNDEZ, Gabriela (1981) *Los seris*. México, Instituto Nacional Indigenista.
- SAHLINS, Marshall (1997) "O «pessimismo sentimental» e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um 'objeto' em via de extinção (Parte I)". *Mana*. 3(1): 41-73.
- (1997) "O «pessimismo sentimental» e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um 'objeto' em via de extinção (Parte II)". *Mana*. 3(2): 103-150.
- SHERIDAN, Thomas E. (1996) "Seri ironwood carving". En: Thomas E. Sheridan y Nancy J. Parezo (eds.) *Paths of Life. American Indians of the Southwest and Northern Mexico*. Tucson AZ., The University of Arizona Press: 204-205.
- SCHINDLER, Seth M. (1981) *The material culture and techno-economic view system of three Seri Indians: an experimental reconstruction*. Carbondale, Southern Illinois University. Tesis doctoral.
- SMITH, William (1959) "Observations Regarding Seri Indian Basketry". *The Kiva*. 25(1): 14-17.
- SPICER, Edward H. (1997 [1962]) "Seris". En: *Cycles of Conquest. The Impact of Spain, Mexico, and the United States of the Indians of the Southwest, 1533-1960*. Tucson, AZ., The University of Arizona Press: 105-117.
- STRATHERN, Marilyn (2014) *O efeito etnográfico*. Brasil, COSACNAIFY.
- TUOK, Marta (1996 [1988]). *Cómo acercarse a la artesanía*. México, Plaza y Valdés Editores – Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.