

Evocaciones y resistencias textiles en la obra de tres escritoras indígenas*

DOI: <https://doi.org/10.18046/recs.i38.5127>

Evocations and Textile Resistances in the Work of three Indigenous Women Writers

Mónica Elena-Ríos**

Red de Investigadores de los Pueblos Indígenas de México/Colectiva Textil
(Ciudad de México, México)

.....

* El artículo forma parte de la línea de investigación de la autora sobre literatura y textiles. Se realizó durante los años 2020 y 2021. Financiado con recursos propios. Artículo de investigación recibido el 30.09.2021 y aceptado el 07.07.2022.

** Tejedora e investigadora mixteca originaria de Santo Domingo Tonalá (México); especialista en Historia del Arte por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México; magíster en Literatura Mexicana Contemporánea de la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco (México), con la tesis *Ensayos de mujeres indígenas: de la resistencia a la reflexión*, que recibió la Mención Académica 2015. Ha publicado diversos artículos y presentado distintas ponencias en México y el extranjero. Actualmente, realiza una investigación sobre la Historia de la Enseñanza Textil en México. Correo electrónico: moer_80@yahoo.com.mx ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3992-4107>

Cómo citar/How to cite

Elena-Ríos, Mónica (2022). Evocaciones y resistencias textiles en la obra de tres escritoras indígenas. *Revista CS*, 38, 174-197. <https://doi.org/10.18046/recs.i38.5127>

Resumen

Abstract

El universo textil en los pueblos originarios conforma un entramado complejo. Este trabajo muestra solo una parte que se puede rastrear en los escritos de mujeres pertenecientes a comunidades indígenas. A partir del análisis de estos textos, es posible develar las distintas posibilidades que el textil posee dentro de comunidades particulares. El estudio revisa la obra colectiva de las Mujeres Mayas de Kaqla, quienes se valen de un lenguaje textil para articular un pensamiento propio. Después, se analizan los textos de otras tres escritoras indígenas: la poeta maya Briceida Cuevas Cob, la escritora binnizá Natalia Toledo y la activista ñuu savi Bety Cariño. La obra de estas escritoras subvierte la jerarquía entre saberes y oficios versus conocimiento académico y creaciones artísticas prevalecientes en la cultura occidental hegemónica. Asimismo, permite reconocer la resistencia cultural que implica el portar la indumentaria de cada comunidad.

PALABRAS CLAVE:

textiles, escritoras indígenas, textiles indígenas

.....

The world of textiles is a complex web among indigenous peoples. This paper shows a part of it that can be traced in the writings of women belonging to indigenous communities. The analysis of these texts allows to unveil the textile possibilities within particular communities. The study reviews the collective work of the Mayan women of Kaqla, who use a textile language to articulate their own thinking. Then, it delves into the texts of three indigenous women writers: the Maya poet, Briceida Cuevas Cob; the Binnizá writer, Natalia Toledo; and the Ñuu Savi activist, Bety Cariño. Their work subverts the hierarchy between know-how and trades versus academic knowledge and artistic creations that prevails in the hegemonic Western culture. It also allows us to recognize the cultural resistance implicit in wearing the clothing characteristic of each community.

KEYWORDS:

Textiles, Indigenous Women Writers, Indigenous Textiles

Evocar es recordar, aludir. A veces la evocación es directa, en otras ocasiones es muy sutil, apenas perceptible. Las evocaciones textiles están constituidas por todo aquello que compone el universo textil: las personas que realizan este oficio, las comunidades a las que pertenecen, las piezas terminadas, las técnicas empleadas, su materialidad y los gestos textiles.

La materialidad está constituida por las fibras, los hilos, las agujas, los tintes, el telar, los bastidores; es decir, por las herramientas e insumos necesarios. Por su parte, los gestos textiles, según apunta Tania Pérez-Bustos (Lana Desastre, 2020), son movimientos primarios y propios del oficio. Algunos de los gestos son deshacer, enhebrar, anudar y el paso de la aguja a través de un lienzo. Si bien estos movimientos son característicos del quehacer textil, cada persona les imprime su propio ritmo. Asimismo,

un aspecto común a muchos de estos gestos es su naturaleza cíclica. Aquel movimiento repetitivo de la aguja sobre la tela o del hilo sobre sí mismo, movimiento básico del hacer textil, aunque se presume monótono, rutinario y fútil, tiene la fuerza creativa y liberadora de la reflexión. (Pérez-Bustos; Chocontá-Piraquive; Rincón-Rincón; Sánchez-Aldana, 2019: 267)

Una manera de articular estas evocaciones es a través de metáforas. Helena Berristain (1995: 310) menciona que esta figura retórica es “un instrumento cognitivo de naturaleza asociativa. Nacido de la necesidad y de la capacidad humana de raciocinio, que parece ser el modo fundamental como correlacionamos nuestra experiencia y nuestro saber y parece estar en la génesis misma del pensamiento”. Las metáforas que hacen alusión a lo textil son numerosas. Sobre este tema, Amalia Ramírez anota:

es tanta la importancia del textil en la sociedad que se ha vuelto un lugar común el describir a ésta como un tejido complejo. Es decir, el tejido, el textil, se ha vuelto una metáfora de la sociedad, así como los hilos son metáforas de sus relaciones. De igual forma, se emplean términos derivados de la técnica textil para explicar situaciones ajenas al textil (por ejemplo, la trama de una película o urdir una mentira). (Ramírez, 2014: 38)

El acto de tejer alude a la precisión, minuciosidad y destreza, por lo que las metáforas sirven para dotar de estas cualidades a situaciones o conceptos abstractos. Para Eliana Sánchez-Aldana (2019: 3), “los textiles traen con ellos formas de entender el mundo, cotidianamente usamos metáforas textiles para explicar fenómenos complejos porque los tenemos cerca, porque su producción no nos es del todo ajena o al menos eso sentimos”.

Este uso explicativo está muy extendido en distintos ámbitos. Por ejemplo, la Asociación de Mujeres Mayas Kaqla de Guatemala ha realizado de manera colectiva diversos textos donde el lenguaje está fuertemente influido por lo textil. La Asociación se fundó en 1996 y, desde entonces, sus trabajos y reflexiones se han plasmado en distintas publicaciones, entre las que podemos mencionar *La palabra y el sentir de las Mujeres Mayas de Kaqla* (2004), *La Metodología y texto para trabajar la internalización de la opresión* (2006) y *Tramas y trascendencias. Reconstruyendo historias con nuestras abuelas y madres* (2011).

Para este trabajo, nos referiremos específicamente a este último libro, donde encontramos las evocaciones, en primera instancia, en el título, ya que la palabra trama, si bien hace referencia a una historia, también alude a un proceso propio del tejido. Al iniciar un lienzo se tienden los hilos de la urdimbre a través de los cuales pasarán los hilos de trama, la cual constituye un elemento estructural del tejido. El libro abre con una invocación plena de metáforas textiles:

Hay hilos de poder
 Hay hilos de tristeza
 Hay hilos que dan luz
 Hay hilos que se rompen
 Son los hilos de nuestras abuelas y abuelos
 Son los hilos de nuestras madres y padres
 Son los hilos de la vida que nos vieron nacer.
 Honramos su vida
 Honramos su historia
 Honramos su herencia. (Mujeres Mayas Kaqla, 2011: s.p.)

En la introducción, se indica lo siguiente: “este libro que ahora presenta Kaqla no está hecho de papel. Está hecho de días y segundos, de hilos de nuestras vidas que se han redado y enredado en nuestro tiempo, en nuestros recuerdos y en nuestras palabras” (Mujeres Mayas Kaqla, 2011: 9). Más adelante, explican que decidieron

juntar varios hilos de la realidad y cruzarlos con otros hilos de nuestra existencia histórica. Necesitamos vernos con nuestros propios tejidos de pensamiento. Hemos hecho, entonces, un tejido con nuestras miradas y con el reencuentro que hemos tenido entre nosotras, las abuelas, las madres y las hijas. (Mujeres Mayas Kaqla, 2011: 20)

Las metáforas textiles les permiten evidenciar la necesidad de contar su historia desde una visión y un lenguaje propios. La construcción de su historia se equipara con la realización de un tejido compuesto por fibras que les pertenecen.

Si bien, en *Tramas y trascendencias*, las autoras se valen de metáforas textiles para la construcción de un pensamiento propio y su articulación, también es posible hallar referencias explícitas al oficio textil. En el libro existe un apartado titulado “Mujeres y trabajo”, dentro del cual encontramos aquellas labores que realizan las mujeres mayas desde temprana edad. Se enlistan faenas como la agricultura o trabajo artesanal como el tejido y el bordado, asimismo, se describe minuciosamente todo lo que ese trabajo implica:

Bordado de güipil,
 hilar,
 secar,
 adornar y apilar lo bordado,
 tejer,
 elaboración de madejas de hilo,
 bordado de payas,
 tejedora de cortes,
 devanar hilo, amarrar hilos.
 Labores para tramas.
 Entrega de hilo a tejedoras.
 Elaborar tramas, teñir y soltar hilo,
 armar telas. (Mujeres Mayas Kaqla, 2011: 43)

En el texto se asevera que las faenas realizadas por mujeres son poco apreciadas, de ahí que una forma de buscar su reconocimiento es enlistar minuciosamente las actividades necesarias para llevar a cabo este trabajo. La socióloga de origen aymara Silvia Rivera Cusicanqui (2015) afirma que el poco valor que se le da a ciertos trabajos manuales, como lo textil, se debe a la existencia de un pensamiento hegemónico que crea una brecha entre el trabajo manual y el trabajo intelectual, por lo tanto, se establece una jerarquía. Las labores femeninas e indígenas no son vistas como productivas, sino como *reproductivas*. La socióloga aymara considera que el tejido expresa una cosmovisión y una estética propias, asimismo, se suele ignorar su dimensión política. Es así que, para Rivera Cusicanqui (2015: 57), las tejedoras plasman en los lienzos “las maneras en que se constituye su universo y en que se ordena y organiza su espacio y su sociedad”. Por su parte, las integrantes de Kaqla demandan que se valore el trabajo de las mujeres, dentro del que encontramos el oficio textil, y se reconozca su importancia en la comunidad.

Briceida Cuevas, el textil y el conocimiento

Briceida Cuevas es una poeta maya. Nació en Tepakán (Calkiní, Campeche), en 1969. Ha publicado los poemarios: *U yok'ol auat pek'/El quejido del perro en su existencia* (1995), *Je' bix k'in/Como el sol* (1998) y *Ti' u billil in nook'/Del dobladillo de mi ropa* (2008).

Para el presente trabajo, utilizaremos la antología *Ti' u billil in nook'/Del dobladillo de mi ropa*, libro que está escrito en maya y cuya traducción la realizó la misma autora. El texto se encuentra dividido en 5 partes. La primera parte inicia con el poema *E Xooch'/El búho*. En sus primeros versos, hay un tono de desolación, al mostrar un lugar deshabitado donde el búho ya no cumple su función de anunciar la muerte: “Qué muerte anunciar si ya nadie vive en este pueblo”. El poema *Naj/La casa* mantiene este tono, al mostrarnos una casa vacía.

*Le naja' tu ye'esik u ch'ala'atel
siiskunaja'an tumen ke'el.
Ti' u xa'anil u jo'ole'
tu ch'ajch'ajáankal u yalab ki'imak óolal.
Ti' u táan u yiche'
ts'ò'ok u jawal u pokpokxiik' u páakat ku je'elsikubaj tu
[páakab che'il kisneb.*

*¿Ba'ax k'iim ka wixa'ab u pak'il tumen áak'ab?
Ts'ò'ok u káajal u t'imik yo' kabil u xiich'e'.
Ichile'
juntúul amej u tsolmaj u tikin xiik' xk'uulucho'ob.
Máaso'obe'
tu jáalchi'itiko'ob u jülibil u bek'ech suumil
[ch'e'eneknakil.*

*Jáalmooye' tu tsi'iktik u k'a'asaj.
Ba'ale' leili',
kex beyo' leili' u machmaj u k'ab yéetel koot
tu báaxal pilinsuut,
tu k'iilkabtik u lu'umel.*

Muestra la casa sus costillas
humedecidas por el frío.
De sus cabellos de palma
gotean resquicios de alegrías.
En su rostro

ha cesado de aletear su mirada que descansa en el
[marco carcomido de sus ventanas.

¿Cuándo la noche orinó sus muros?
Exhibe sus venas.
Adentro
una araña colecciona alas disecadas de
[cucarachas.

Los grillos
desovillan hilos de silencio. (Cuevas, 2008: 32-33)

Es oportuno mencionar que, en el poema, el hacer textil está realizado por los grillos y no por la araña, tejedora por excelencia. El arácnido se presenta en su imagen de depredador, ya que colecciona alas de cucarachas disecadas; la creación, materializada en el tejido, se deja a un lado. El gesto textil de desovillar está realizado por los grillos. Desovillar, es decir, deshacer, es una acción necesaria cuando el tejido presenta errores que es imperioso enmendar. Desovillar permite reconstruir o crear algo nuevo, a partir de lo que ya se tiene. Por otro lado, la metáfora “hilos de silencio” expresa la imagen de un lienzo realizado con este material. Por tanto, el silencio es un tendido de hilos que los grillos se ocupan en deshacer con su canto. Briceida Cuevas Cob, en una entrevista realizada por Cecilia Enjuto Rangel (2013), comenta que el canto del grillo entre los mayas anuncia una ausencia que conlleva soledad y tristeza. Es así que la imagen de la desolación se fortalece.

La autora se vale del recurso de la personificación, el cual consiste en atribuir cualidades del ser humano a animales u objetos inanimados; en otros poemas, el oficio textil también es realizado por seres no humanos. Por ejemplo, en *U ya'almaj xikin na' xTéul ti' xTude/Consejo de doña Teodora a Gertrudis*, se menciona que “He visto a un colibrí que borda su cariño en los pétalos de la más hermosa de mis rosas” (Cuevas, 2008: 105). El colibrí realiza el bordado, acción que necesita paciencia y minuciosidad, lo cual se contrapone con la velocidad que le es propia. El ave se puede interpretar como un hombre que corteja a una mujer y su galanteo se puede equiparar con la acción de bordar.

En la segunda parte del poemario, “*U ka'a jatas*”, la manera en que se articula el discurso es a través del lamento y el reclamo por el desdén amoroso. Se establece el amor como algo doloroso, incluso si el ser amado corresponde a este afecto. En el poema *U jo'ol in booch'/Con la punta de mi rebozo*, se muestran dos fases del enamoramiento, a través del movimiento de una prenda de uso cotidiano entre las mujeres mayas, el *booch'* o rebozo:

U jo'ol in booch'

*In naachmaj u jo'ol in booch' ka' tin wa'alaj teech:
táankelem tsüimin in puksi'ik'al ku p'úujul, ku yawat che'ej,
ku kokochaak' ichil in tseem le ken u manak't a taal.*

Bejla'é,

yéetel u jo'ol in booch'

táan u ts'alik u k'om óolal tin wich

tin wa'alik:

*Táankelem tsüimin in puksi'ik'al táan u ch'ik u ts'ook u yiik'
chi'an tumen u k'aak'aas kaanil a p'èek.*

Con la punta de mi rebozo entre los labios te dije:
potro encabritado mi corazón relincha,
da de coces dentro de mi pecho cuando te vislumbra.

Hoy,

con la punta de mi rebozo
remojando su tristeza en mis ojos

digo:

Potro agonizante mi corazón

mordido por la serpiente venenosa de tu desdén. (Cuevas, 2008: 64-65)

La existencia del amor correspondido se establece con la posición del *booch'*, el cual tapa los labios de su portadora mientras ella pronuncia palabras amorosas. Este movimiento connota un gesto de recato. La prenda cambia de lugar ante el desdén del amado, entonces el *booch'* sirve para limpiar las lágrimas de la persona despreciada. Hay que resaltar que solo una parte del rebozo se utiliza por su portadora: la punta. La punta es un borde, la parte limítrofe de esta prenda.

El *booch'* cumple otras funciones, como podemos apreciar en *Je'ex úulich/Como el caracol de tierra*:

Bik táabak ilbil.

wa ku yila'ale,

bak' u tseem yéetel a booch',

máans ximbal tu bak'enpaach ch'è'n bolon u téenel,

tu yok'ol yawat ken u k'áat ti' ch'è'n

ka' su'utuk ti' u t'aan.

Que no la vea.

Y si la mira,

sostenla del pecho con tu rebozo,

que camine nueve vueltas alrededor del pozo
 pidiéndole a gritos y llanto
 que le devuelva la voz. (Cuevas, 2008: 88-89)

El *booch'*, al ser una prenda de uso cotidiano, acompaña a las mujeres mayas en las distintas fases de su vida. Durante la maternidad, asume distintas funciones, una de las cuales podemos apreciar en el poema ya señalado: es usado por la madre para proteger a la niña de la mirada del pozo y, por tanto, se convierte en un instrumento para conjurar el mal.

La tercera parte, “*U óox jatas*”, refiere al nacimiento de una niña y todo lo que gira en torno a él. Esta sección se abre con el poema *In yuum/Padre*. La figura paterna aparece como avejentada y cansada, mientras la araña se encuentra ocupada tejiendo hamacas en su cabeza. Aquí la metáfora textil sirve para revelar el pelo encanecido del progenitor. Los arácnidos realizan su actividad cuando no son perturbados; en los lugares donde se limpia con frecuencia o hay mucho movimiento se ven incapacitados de realizar su labor. Por lo tanto, este verso ayuda a entender la falta de movimiento del padre. Es sugestivo que aparezca la figura de la araña, ya que entre los mayas está estrechamente relacionada con la fecundidad, tema que domina la tercera parte de la antología.

El poema *U áak'abil tu chibil uj/Noche de eclipse* está dedicado a la labor de parto y a la fertilidad creadora de la mujer. Por otro lado, también está el planteamiento de que existen creencias que deben confrontarse y replantearse. El poema inicia con un epígrafe de la tradición sobre lo que las mujeres deben hacer durante un eclipse cuando están embarazadas, normas que la mujer del poema decide no llevar a cabo:

*In xch'upul aal,
 ch'ik púuts'òob ti' a nook',
 tak a xchak eex,
 uk' u xp'ò'òja'il ka'
 yo'olal ma' u p'atik u yuuy xma uj
 tu wiinklil a chaampal
 ken a la'achabaj.*

Hija mía, préndete los alfileres en la ropa,
 ponte la pantaleta roja,
 bebe del agua con que se lavó el metate
 para que mamá luna no deje su mancha
 en el cuerpo de tu retoño
 cuando te rasques. (Cuevas, 2008: 76-77)

La mujer que pare se enfrenta a todo esto al decidir no seguir la norma, “engulle a la luna” y, con su parto, ilumina el pueblo. La referencia al parto como *dar a luz* es clara. La creencia de prender a modo de amuleto algo en las prendas para obtener una protección o conjurar un mal también lo encontramos en el ya mencionado poema *Je'ex úulich/Como el caracol de tierra*, donde se recomienda a la madre de la recién nacida envolverla con su pañal y ponerle en la ropa hojas de limón, pero, sobre todo, se pide “arrojarla para proteger su inocencia”.

La maternidad en la obra de Briceida Cuevas aparece como dichosa. La alegría de esperar una hija es inmensa, ya que la madre “renacerá con su nacimiento”. En *A yáax tuup/Tu primer arete*, se muestra la unión que hay entre ambas:

*Tumen chan ch'up síjikech,
a na'e' tu jiltaj jun t'íin u bek'ech súumil u puksi'ik'al
ka tu julaj ta xikin a yáax tuupintej.*

Porque naciste hembra
tu madre jaló un hilo de su corazón
y te lo enhebró en la oreja como tu primer arete. (Cuevas, 2008: 80-81)

El hilo es la materia prima de un tejido; asimismo, es parte fundamental e indispensable de la estructura de un lienzo. En el poema, encontramos dos imágenes antitéticas: por un lado, la madre *jala*, acción que denota brusquedad y que se equipara a arrancar; y después realiza un movimiento que requiere de delicadeza y precisión, el gesto textil de enhebrar. Eso que le dolió quitarse porque era parte del entramado de su corazón, lo pone con cuidado en la oreja de su hija recién nacida. El poema también alude al dolor de parir y al primer lazo material de la madre con la hija: el cordón umbilical. El nuevo hilo que las unirá proviene del corazón y se anuda a la oreja de la niña.

Uno de los poemas más conocidos de la poeta maya es *Yaan a bin xook/Irás a la escuela*, que también pertenece a la tercera parte de la antología que nos ocupa. El poema se estructura a partir de dos espacios: la escuela y la cocina. El yo lírico, la voz enunciativa, interpela a una niña a la cual insta a obtener conocimientos de ambos espacios:

*Teche' yaan a bin xook.
Ma tun páatakech polwech.
Yan a táats'máansik u páakabil u najil a tuukul
yo'olal a wokoj ta wotoch
ma' táan a k'opik joolnaj (...)*

*Teeche' yaan a bin tu najil xook
 ba'ale' yan a suut ta taanaj,
 ta yaalanaj,
 ka bon yéetel k'uxub u chun u nak' ka',
 ka u léets' a sak piik u yaak' sabak,
 ka u p'ul yéetel u yik' a sak óol p'ulu'us k'áak',
 ka u ch'op a wich u k'ak'al yaal u k'ab buuts',
 ka a xok ti' u paach a xáamach u p'ilis k'áak',
 ka a xok ti' u tóoch' k'áak' u waak'(...)*

Tu irás a la escuela.

No serás cabeza hueca.

Traspasarás el umbral de tu memoria
 hasta adentrarte en tu propia casa
 sin tener que tocar la puerta (...).

Irás a la escuela

pero volverás a tu casa,

a tu cocina,

a pintar con achiote el vientre del metate,

a que lama la lengua del tizne tu albo fustán,

a inflar con tus pulmones el globo-flama,

a que jueguen tus ojos los delgados dedos del humo,

a leer el chisporroteo en el revés del comal,

a leer el crepitar del fuego (...). (Cuevas, 2008: 82-85)

Manya Wubbold señala que, en la lengua maya, la palabra *xook*, que se traduce como *escuela*, tiene diversos significados:

the term *xook* –although translated as school– refers more to the various ways of obtaining knowledge, such as through numbers, stories, people, the passage of days or time, agricultural conditions, and embroidery. This more ample perspective on schooling or education clarifies how the term *xook* in the title of this poem combined with *yaan a bin* ‘one must go’ is literally a mandate for young women to not be limited by ignorance. Moreover, that they obtain knowledge (an education) from both their own culture and others¹. (Wubbold, 2016: 185)

.....
 1. El término *xook* –traducido como escuela– se refiere más a las diversas formas de obtener el conocimiento, como lo es a través de los números, las historias, las personas, el paso de los días o el tiempo, las condiciones agrícolas y el bordado. Esta perspectiva más amplia sobre la escolarización o la educación aclara cómo el término *xook* en el título de este poema combinado con *yaan a bin* “tú irás” es literalmente un mandato para que las jóvenes no se vean limitadas por la ignorancia. Aún más, que obtengan conocimientos (una educación) tanto de su propia cultura como de otras.

Es así que *xook* alude a diversos tipos de conocimientos, entre ellos el textil: “the term *xookbil chuuy* ‘embroidery’ (similar to cross stitch, but with designs relating to Mayan cosmology) contains the term *xook* ‘to read, to count, to study and lesson’² (Wubbold, 2016: 201). Para Cecilia Enjuto Rangel, en el poema hay una defensa de *ese otro saber* enraizado en las tradiciones mayas, por lo tanto,

Briceida Cuevas Cob propone una modernidad con voz maya, participando de un presente que no le da la espalda a su pasado. Aprender “a leer el chisporroteo en el revés del comal,/a leer el crepitar del fuego” es una invitación a encontrar el conocimiento en otro tipo de lecturas. (Enjuto-Rangel, 2013: 280)

Es en el espacio de la cocina, junto al fogón, donde aparece una de las prendas indispensables en el traje de las mujeres mayas de la península de Yucatán: el *piik* o fustán. El yo lírico exhorta a la niña a regresar a la cocina “*ka u léets’ a sak piik u yaak’ sabak*/a que lama la lengua del tizne tu albo fustán”. El *piik* se puede definir como un fondo que se utiliza por debajo de la ropa y se ajusta a la cintura. El fustán sobresale por la parte baja del huipil. Esta prenda puede tener una parte bordada y otra de encaje, o solo tener un borde de encaje y ser totalmente blanco o albo, como se señala en el poema. Es así que el *piik* compone el límite, el borde, de la indumentaria de las mujeres mayas de la península de Yucatán. Al ser un elemento límite, se encuentra más expuesto, por lo que su portadora lo tiñe con el tizne cuando está en la cocina.

El verso que da nombre al libro está localizado en el poema *Je’ bix k’iin/Como el sol*, perteneciente a la cuarta parte de la antología. El poema muestra distintos momentos del día de una mujer. El ánimo de ella cambia según la hora. En la mañana, reboza de vitalidad; por las noches, su trabajo continúa mientras los demás duermen. A partir de localizar las líneas isotópicas, es decir, de agrupar las palabras en campos semánticos, podemos identificar claramente aquellas referentes a la luz: *sol, alba, enciendes, arde y llamas*. La isotopía muestra el tránsito iluminado de la mujer del día a la noche. La figura femenina que irradia luz es una imagen recurrente en la obra de Briceida, y la podemos distinguir en el poema *U áak’abil tu chibil uj/Noche de eclipse*, que comentamos líneas arriba.

Ahora, detengámonos en el dobladillo. El yo lírico describe las acciones que la mujer realiza al terminar su jornada:

2. El término *xookbil chuuy* “bordado” (similar al punto de cruz, pero con diseños relacionados con la cosmología maya) contiene el término *xook* “leer, contar, estudiar y enseñar”.

*Ka mulik u ta' a miis;
ka r'ábik,
le ken a wil táan u tóoch' u k'dak'il,
ka pulik u ok'om óolal jo'oljeak ka jüts'tik tu billil a nook',
a paalal túune' tu wenel.*

Amontonas la basura;
la enciendes,
y cuando arde en llamas,
echas las penurias del ayer extraídas del dobladillo de tu ropa
mientras tus hijos duermen. (Cuevas, 2008: 94-95)

El dobladillo se localiza en un espacio entre el cuerpo y la parte exterior, constituye el remate de las prendas, y resulta fundamental para evitar su desintegración al sujetar los hilos de trama y urdimbre. La mujer guarece sus penas en esta zona oculta de la ropa. El título del libro, *Ti' u billil in nook'/Del dobladillo de mi ropa*, cobra significado después de leer el poema: nos habla de aquello que se guarda en ciertos lugares íntimos. Quizá lo que estaba guardado en el dobladillo son los poemas que componen la antología y son arrojados a los lectores.

En la antología *Ti' u billil in nook'/Del dobladillo de mi ropa*, Briceida Cuevas Cob nos muestra lo cotidiano de la vida de su comunidad, especialmente de las mujeres. Dentro de esta cotidianeidad, lo textil ocupa un lugar fundamental. Se resalta el uso de prendas femeninas de la península de Yucatán, como el *piik* y el *booch'*, que acompañan el caminar diario de las mujeres mayas. En sus poemas, la autora muestra la valía de los conocimientos de su pueblo –dentro de los que se encuentra el saber textil–, al instar a las jóvenes a no dejarlos a un lado y que sean parte de su formación. Por otro lado, hay que destacar el conjunto de imágenes y recursos que Cuevas Cob utiliza para conformar su universo poético, donde retoma lo textil como fuente primigenia de un lenguaje propio, al forjar una poética plena de metáforas que aluden al tejido.

Natalia Toledo y el textil como creación

Poeta binnizá (zapoteca), nacida en Juchitán (Oaxaca), en 1967. Además de dedicarse a la escritura, la autora también diseña ropa con referencias a la tradición textil istmeña. Entre sus libros, podemos mencionar *Ca gunaa gubidxa, ca gunaa guiiba risaca/Mujeres de sol, mujeres de oro* (2002), *Guié' yaase'/Olivo negro* (2004) y *Deche Bitoope/El dorso del cangrejo* (2016).

Irma Pineda, también poeta zapoteca, en su texto “La literatura de los binnizá. Zapotecas del Istmo”, ubica a Natalia Toledo dentro de la generación de escritores binnizá plenamente consolidados:

Ya en los años ochenta empiezan a figurar autores como Víctor Terán, Enedino Jiménez, Alejandro Cruz, Natalia Toledo, Rocío González, Jorge Magariño, Esteban Ríos y Antonio López Pérez, quienes se forman literariamente en los talleres que se impartían en la Casa de la Cultura de Juchitán (a cargo de Macario Matus) y cuyas primeras publicaciones son apoyadas precisamente por esta instancia. Ya en los noventas, estos autores consolidan su trabajo con diversas publicaciones, premios y reconocimientos en el ámbito nacional. (Pineda, 2012: 301)

Para este trabajo, se analiza *Guie’ yaasé’/Olivo negro*, obra con la que la autora ganó, en 2004, el premio Nezahualcóyotl de Literatura. El libro, escrito en zapoteco y traducido al español por ella misma, está dividido en 5 partes. El título debe su nombre a un verso del poema con que abre la obra:

*Caree yaande guügu’
guirá xixe raca benda.
Diuxi ribeelú guriá ti yoo caruxi
naa ruyadxie’ laabe deche ti yaga guie’ yaase’.*

El río se desborda
todos se convierten en peces.
Dios aparece en una pared descarapelada
yo lo observo detrás de un olivo negro. (Toledo, 2005: 14-15)

Si bien el olivo negro refiere a un árbol concreto, el árbol de la casa de la abuela cobra una dimensión mítica cuando el yo lírico se *esconde* detrás de él para observar a Dios. En los poemas que conforman el libro que nos ocupa, la autora recuerda su infancia en Juchitán, paraíso perdido a los 8 años, cuando se fue a vivir a la Ciudad de México. En el poema *Yoo ni guniee’ xcaanda’/La casa de mis sueños*, el yo lírico asienta: “Tengo ocho años y mi cuerpo es una casa, que recuerda su casa” (Toledo, 2005: 41).

Durante su infancia en Juchitán, Natalia Toledo tuvo un contacto estrecho con el oficio textil, ya que su madre era bordadora, conocía el trabajo del teñido y coordinaba una cooperativa de tejedores de hamacas que se reunían en la casa de su abuela. Las evocaciones textiles aparecen de manera reiterativa en el poemario y, en general, en la obra de la poeta juchiteca; sin embargo, para los fines de este trabajo, analizaremos únicamente la sección titulada “*Na’ni riguiba/Manos que tejen*”.

Este apartado contiene 7 poemas; el primero de ellos carece de título y se compone únicamente de 4 versos:

*Ora j̄naa'a caguiba
bi ruchía ca guugu stia.
Íque lidxe' naca
ti xilate dachi naxiñá'.*

Cuando mi madre borda
el aire despeja las palomas.
Es mi azotea
un desierto rojo. (Toledo, 2005: 100-101)

La primera imagen que se nos presenta es la de la madre en la labor textil. Este tema ya había sido abordado por Toledo en otros poemas como *Liidxi na Olga (ri guiiba bidaani ne bí'ni guixhe)/La casa de Olga (bordaba telas y hacía hamacas)*, perteneciente al libro *Ca guna gu bidxa, ca guna guiiba' risaca/Mujeres del sol, mujeres de oro*. Ahora bien, la figura materna atraviesa todo el apartado, como en los poemas *Badudxaapa' cubi/Novia nueva* y *Gunaa riguiiba/La mujer que teje*. En este último aparece el tejido unido a la fecundidad.

*Bandá' xti' gueela'
rree lade xco'relu'.
Caguibu'lu ti gueta biguii xiaa yaase',
caguiche xhiñi' guie' lu lari.
Guirá bandaga ma biaba xa ñeeu
nisi xhidxi yaga bioongo' biana.
Cabee lú ti guxharu lade neza
rigapanalu' ne ruchi'bu' laa.
Rugadxu' doo ne nisa xhinni
zuhuaandi' rutiidu'laa ndaani' guielu guiiichi guiiba'.
Nacaxiñi lú jma' guie'
ne zineu'ti baduhuiimi'
zuzee guie'lu guichidxi guiniisi.
Gusi j̄naa', gusi ne bixhague' ruaa' xpacaandalu'.*

La sombra de la noche
sale de tus piernas.
Tejes sobre un totopo de terciopelo oscuro,
germinan los hijos de las flores sobre la tela.

Las hojas caen bajo tus pies,
 sólo le quedan senos a la Ceiba.
 Un chapulín asoma en el callejón
 aplaudes y se va asustado.
 Mojas el hilo con saliva
 mástil que atraviesa el ojo que borda.
 Estás embarazada de flores
 y llevas una niña
 que dibujará flores sobre el papel cuando crezca.
 Duérmete mamá, duerme y deja que tus sueños
 abran su boca. (Toledo, 2005: 108-109)

En el poema se utiliza la segunda persona para hablar con un interlocutor que, en la parte final, se devela como la figura materna. Podemos distinguir dos líneas isotópicas claras. La primera es la textil: tejes, tela, hilo y mujer que teje (título del poema). La segunda es la vegetal: germinan, flores, Ceiba y hojas. Las isotopías apoyan la idea del quehacer textil como acto de creación unido a la fecundidad. Asimismo, se equipara el parto o *dar a luz* con la acción de tejer. Las isotopías confluyen en la niña que “dibujará flores sobre el papel cuando crezca”, es decir, la poeta. Entonces, el oficio textil se compara con el literario, ambos actos de creación. Esta comparación nos remite al significado de la palabra texto como *tejido*. Roland Barthes (1977: 104), a partir de esta relación texto-tejido, afirma que el primero

se trabaja a través de un entrelazado perpetuo; perdido en ese tejido –esa textura–, el sujeto se deshace en él como una araña que se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela. Si amásemos los neologismos podríamos definir la teoría del texto como una hifología (hifos: es el tejido y la tela de la araña).

En *Guie' yaasé'/Olivo negro*, no solo los seres humanos ejercen el oficio textil. Natalia Toledo se vale del recurso de la personificación para presentarnos el tejido en conjunto que realizan los cangrejos y el mar, en el poema *Lari riguiba nisado'/ Textil de mar*.

Ca na' bitoope
naca chupa guie' lu gue'la beñe
ziyale xa'na beeu quichi' xti' yuxi.
Caguibaca'ra nacahui lu ti lari raaya'
ora gucheeca'
nisadó racané guixhia ra ma gudibaca'

Las tenazas del cangrejo
 Dos flores de pantano
 Que se abren bajo la luna blanca de la arena.
 Tejen en la oscuridad sobre un telar de granito.
 Cuando se equivocan
 El mar les ayuda a borrar. (Toledo, 2005: 104-105)

El movimiento repetitivo de las tenazas sugiere el realizado por las tejedoras en su práctica cotidiana. La referencia marina indica la importancia que tiene el mar en Juchitán y, en general, en el istmo de Tehuantepec. De hecho, algunos de los bordados istmeños más representativos tienen referencias marinas, por ejemplo, un patrón tradicional en cadenilla se denomina *jaibera*. Los cangrejos, según el poema, tejen en la oscuridad, de ahí quizá la equivocación que se presenta y que evoca uno de los gestos textiles más recurrentes: el deshacer lo hecho para enmendar un error. Durante los procesos de enseñanza del oficio, quienes aprenden lo hacen deshaciendo lo ya realizado hasta lograr un trabajo sin errores.

Las labores textiles se valen de herramientas puntiagudas para realizarse, como agujas y tijeras, por lo que algunos accidentes son frecuentes, incluso entre las tejedoras y bordadoras más experimentadas. Estos contratiempos no solo afectan el tejido, sino también el cuerpo de quien realiza el oficio textil. Por ejemplo, pincharse el dedo y manchar con sangre el lienzo es uno de estos accidentes que hacen preciso enmendar la labor. Los *borramientos* son procesos del oficio textil que quedan ocultos a los espectadores y que pocas veces las mismas tejedoras y bordadoras toman en cuenta o reflexionan sobre ellos (Pérez-Bustos; Tobar-Roa; Márquez-Gutiérrez, 2016). En *Badudxaapa' cubi/Novia nueva*, Natalia Toledo resalta uno de estos accidentes.

Ora jñiaa' riguiba
guidiruaa diuxi rundubi
lu lari,
ique bicuininabe rindani gadxe guie' xiñaa'
ni rutienebe lari xhiala gueela'.

Cuando mi madre borda
 el aliento de Dios sopla
 sobre el telar,
 de la punta de sus dedos crecen siete flores rojas
 Que tiñen el algodón de la noche. (Toledo, 2005: 112-111)

En el verso “De la punta de sus dedos crecen siete flores rojas”, las flores son las gotas de sangre que salen de los dedos de la bordadora por uno de los frecuentes accidentes textiles. Esta sangre sirve como un pigmento que “tiñe el algodón de la noche”. En este poema, nuevamente, aparece la comparación del oficio textil con la creación: “Cuando mi madre borda el aliento de Dios sopla”. El aliento de Dios, según la tradición judeocristiana, es lo que impregna de vida a lo creado.

La sangre como tinte se retoma en el poema *Naxiñá’ rini/Grana cochinilla*. Parte fundamental del quehacer textil es el proceso de teñido, y el poema está dedicado a uno de los pigmentos prehispánicos que aún continúa en uso, entre otros lugares, en la zona textilera de Oaxaca: la grana cochinilla. El insecto conocido como cochinilla es una plaga del nopal que, en determinado momento, se cosecha, se deja secar y, posteriormente, se tritura. De este proceso se obtiene el preciado colorante rojo.

*Rini sti’ guichi bia gueta
 guie naxiñá’ naguichi daabi lugia’ beela ró manichuga.
 Batana’ Diuxi guyu bini,
 ruuna ni ridiee ne bidaami’
 racu ca gunaa gule Lula’.*

Sangre del nopal
 rubí de espinas sobre la carne de los insectos
 Mano de Cristo sembrada,
 llora la tinta
 que visten las oaxaqueñas. (Toledo, 2005: 102-103)

En el poema, encontramos una línea isotópica que alude a la sangre y al sacrificio: sangre del nopal, rubí de espinas, llora y mano de Cristo. Es posible realizar una lectura en dos niveles: por un lado, tenemos el sacrificio de los insectos, cuya sangre pigmenta las prendas; por otro, ese sacrificio alude a la pasión de Cristo. La planta mano de Cristo, al tener flores rojas, recuerda la mano ensangrentada del Nazareno. El espacio de crianza de la cochinilla es el nopal, planta que tiene como característica estar cubierta de espinas. Las espinas también son una referencia a uno de los tormentos de Cristo: la corona confeccionada con este material. La tinta roja llora, lo que hace referencia al proceso de teñido con la grana, ya que, al enjuagar el hilo, el agua se torna roja. Asimismo, las lágrimas son símbolo de dolor.

Los poemas pertenecientes al apartado *Na’ni riguiba/Manos que tejen* ponen en primer plano a quienes realizan el oficio: las bordadoras y las tejedoras. Natalia Toledo, conocedora de la tradición textil de su comunidad, equipara la creación literaria con la creación textil, ámbitos en los que se desenvuelve y lleva a cabo su actividad artística.

Bety Cariño y la resistencia a través del textil

Beatriz Alberta Cariño, conocida como Bety Cariño, fue una escritora y activista ñuu savi (mixteca), fundadora y coordinadora del Centro de Apoyo Comunitario Trabajando Unidos A. C. (CACTUS). Fue asesinada el 27 de abril de 2010. Después de su muerte, su obra, escrita en español, fue reunida en el libro *La poesía es resistencia, es otra manera de seguir vivas. Poemas, escritos y discursos de Bety Cariño (1976-2010)*. La temprana muerte de la activista ñuu savi no permitió que su escritura se consolidara, por lo que su obra es breve.

Probablemente uno de los textos más conmovedores realizados por la escritora mixteca es el dedicado a las locutoras triquis Teresa Bautista Merino y Felicitas Martínez Sánchez, ambas asesinadas el 7 de abril de 2008. En dicho texto, la autora demuestra cómo la indignación toma forma de escritura:

Aquí están, las imponentes mujeres de rojo.
 Su voz acuñó nuestros sonidos
 y altiva traspasó cercos,
 derribó muros,
 cruzó fronteras, antes indestructibles.
 Y al puño de la palabra dijo basta.
 ¡BASTA YA!
 Nunca más nuestra voz será negada
 Tu huipil se levanta,
 tus pasos nos avanzan,
 tus manos se oyen,
 tus ojos vigilan (...)
 Están aquí
 Nunca se han ido, hoy vivas,
 vivas en nuestra voz y pensamiento
 Vivas en nuestra palabra,
 vivas en la red, andan la esperanza
 Su voz rompió el silencio (...). (Cariño-Trujillo, 2013: 10)

Bety Cariño nos presenta dos potentes imágenes referentes al textil. En el verso “las imponentes mujeres de rojo”, el adjetivo rojo hace referencia al traje tradicional de las mujeres triquis. Sin embargo, el rojo también se puede equiparar con la sangre, que alude a la muerte violenta de Teresa y Felicitas. La prosopopeya “tu huipil se levanta” dota al textil de una fuerza subversiva que pervive más allá de la muerte de sus portadoras. Es posible localizar una línea isotópica referente a la palabra: voz, sonidos, dijo y rompió el silencio. Resaltamos esta isotopía en tanto que a las mujeres

indígenas se les ha negado expresarse por su propia voz. La antropóloga maya Aura Cumes (2014) señala que, desde el Estado y sectores más privilegiados como los intelectuales no indígenas, se ha sustraído la voz de los pueblos originarios y se ha construido una imagen o representación de ellos. La investigadora maya-kaqchikel afirma: “hay gente que cree que efectivamente los indígenas son seres esenciales, y esto forma parte de un sentido común alimentado por el tratamiento folklórico y museísta de lo indígena” (Cumes, 2014: 69). En contraposición a este discurso, Bety Cariño demuestra el papel activo que las mujeres indígenas tienen en la conformación de su propia imagen.

La figura de la mujer indígena que la activista mixteca recrea es rastreable en toda su obra, ya que es un tema recurrente. En sus textos, la mujer es hija, hermana, madre, compañera, abuela, maestra y dirigente. La escritora ñuu savi hace constantes alusiones al papel activo que las indígenas asumen:

Hoy nosotras empujamos un profundo y extenso proceso de organización, movilización, análisis, discusión y consenso, que nos ayuda a construir un mundo donde quepan muchos mundos. Nosotras somos el resultado de muchas luchas, llevamos en la sangre la herencia de nuestras abuelas. Nuestras raíces nos lo exigen y nuestras hijas nos lo gritan. (Cariño-Trujillo, 2013: 23)

Asimismo, calificativos como *valientes*, *orgullosas*, *dignas* y *fuertes* son utilizados para definir las. De igual manera, la autora subvierte el discurso que violenta los cuerpos de las mujeres indígenas:

Aquí no más vergüenza por la piel,
por la lengua, por el vestido, por la danza,
por el canto, por el tamaño, por la historia.
Aquí el orgullo de sernos
morenitas, chaparritas, llenitas,
ñuu savis bonitas,
ñuu savis valientes,
con la frente digna
aquí no el silencio
aquí el grito
aquí la digna rabia. (Cariño-Trujillo, 2013: 3)

El discurso que es increpado en el poema se refiere a aquel que jerarquiza los cuerpos de las mujeres indígenas y los valora como inferiores. Para la investigadora maya Emma Chirix (2013: 50),

existe una influencia directa de la cultura occidental sobre los cuerpos de mujeres indígenas que han sido racializadas y generizadas, es decir, han sido diferenciadas por su color y por su pertenencia de género. Pero el problema no sólo subyace en la diferencia, sino en el grado de valoración que adquiere cada cuerpo frente a una tabla de jerarquía social.

En el poema citado, Bety Cariño enumera aquellos elementos que conforman parte importante de la identidad del pueblo mixteco: la lengua, la historia y, por supuesto, el vestido. La obra de la escritora ñuu savi es una crítica a los estereotipos forjados sobre las mujeres indígenas; asimismo, construye una voz que demuestra que ha llegado lo que la autora denomina “el tiempo de las mujeres insumisas, el tiempo de los pueblos de abajo” (Cariño-Trujillo, 2013: 22).

Reflexiones finales

Los textiles de los pueblos originarios se encuentran en un momento crucial. Como lo afirma la antropóloga mixe Tajëw Beatriz Díaz Robles (2020: 55), “hasta 2019 se han documentado ya varios casos de plagio de textiles de distintas partes de México por marcas mexicanas y extranjeras, así como situaciones similares en pueblos y comunidades indígenas de otros países”. Frente a esta agresión y despojo, los pueblos originarios están respondiendo con distintas ofensivas comunitarias para la defensa de sus tradiciones textiles. Ejemplo de ello es la lucha que han emprendido las mujeres mayas de Guatemala reunidas en el Movimiento Nacional de Tejedoras Ruchajixik ri qana’objäl, que buscan la protección de la propiedad intelectual colectiva de sus tejidos. También encontramos iniciativas como la Escuela Textil de Ixtaltepec Ra ridiiba’, y el taller de verano de las tejedoras mixtecas Ña’a Kunu Isa, espacios que protegen el conocimiento textil de sus comunidades al enseñarlo a las personas de su región.

Los textos analizados permiten entender el lugar que ocupan los textiles en las comunidades de las autoras aquí presentadas. La obra colectiva de las Mujeres Mayas de Kaqla nos muestra la manera en que utilizan las evocaciones textiles para articular un pensamiento propio; asimismo, exigen que el trabajo del tejido y bordado sean valorados. Por su parte, la escritora maya Briceida Cuevas resalta cómo los conocimientos adquiridos en su comunidad, entre ellos el textil, son igual de importantes que los adquiridos en una formación escolarizada. La poeta binnizá Natalia Toledo nos acerca a la tradición de las tejedoras y bordadoras de su natal Juchitán, y nos revela cómo la creación textil se equipara al oficio literario. Tanto la obra de Briceida Cuevas como la de Natalia Toledo subvierten la jerarquía entre saberes y

oficios versus el conocimiento académico y creaciones artísticas prevalecientes en la cultura occidental hegemónica. De igual manera, las escritoras exponen que esta jerarquía carece de sentido en sus comunidades.

Finalmente, la escritora y activista mixteca Bety Cariño nos demuestra la resistencia de las mujeres indígenas y cómo esta se materializa cuando portan la indumentaria de su comunidad. Asimismo, en la obra de la escritora ñuu savi vislumbramos el papel activo de las mujeres indígenas, quienes, a pesar de las imposiciones, alzan la voz para, en palabras de la investigadora maya Emma Chirix (2013: 51), “escribir en la pared, en los güipiles, y por supuesto, en los libros, para decir: Aquí estamos y seguiremos existiendo”.

Referencias

- Barthes, Roland (1977). *El placer del texto y lección inaugural*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Beristain, Helena (1995). *Diccionario de retórica y poética*. Ciudad de México: Porrúa.
- Cariño-Trujillo, Alberta (2013). *La poesía es resistencia, es otra manera de seguir vivas. Poemas, escritos y discursos de Bety Cariño*. Oaxaca: El Rebozo.
- Chirix, Emma (2013). *Ch'akulal, chuq'aib'il chuqa b'anobäl: Mayab'ixoqui' chi ru pam jun kaxlan tz'apatäl tijonik/Cuerpos, poderes y políticas: mujeres mayas en un internado católico*. Ciudad de Guatemala: Maya' Na'oj.
- Cuevas, Briceida (1995). *U yok'ol auat pek' / El quejido del perro en su existencia*. Quintana Roo: Casa Internacional del Escritor.
- Cuevas, Briceida (1998). *Je' bix k'in / Como el sol*. Ciudad de México: INI/Fundación Rockefeller.
- Cuevas, Briceida (2008). *Ti' u billil in nook' / Del dobladillo de mi ropa*. Ciudad de México: CDI.
- Cumes, Aura (2014). Esencialismos estratégicos y discurso de descolonización. En *Más allá del feminismo: caminos para andar* (pp. 61-83). Ciudad de México: Red de Feminismos Descoloniales.
- Díaz-Robles, Tajëew Beatriz (2020). Dinámicas comunitarias de la identidad textil. *Revista de la Universidad de México*, 1, 53-59.
- Enjuto-Rangel, Cecilia (2013). La poética de la traducción: Briceida Cuevas Cob (un ensayo introductorio a la obra poética de Briceida Cuevas Cob, y a sus poemas en maya, castellano e inglés). *Cuadernos de ALDEEU*, 25, 279-300.
- Lana Desastre (9 de julio de 2020). *Conversaciones textiles Comala Macondo Tamia Pérez- Bustos*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=BtYu-GqMsto&t=1744s>

- Mujeres Mayas Kaqla (2004). *La palabra y el sentir de las Mujeres Mayas de Kaqla*. Ciudad de Guatemala: Cholsamaj.
- Mujeres Mayas Kaqla (2006). *La Metodología y texto para trabajar la internalización de la opresión*. Ciudad de Guatemala: Cholsamaj.
- Mujeres Mayas Kaqla (2011). *Tramas y trascendencias. Reconstruyendo historias con nuestras abuelas y madres*. Ciudad de Guatemala: Magna Terra.
- Pérez-Bustos, Tania; Chocontá-Piraquive, Alexandra; Rincón-Rincón, Carolina; Sánchez-Aldana, Eliana (2019). Hacer-se textil: cuestionando la feminización de los oficios textiles. *Tabula Rasa*, 32, 249-270. <https://doi.org/10.25058/20112742.n32.11>
- Pérez-Bustos, Tania; Tobar-Roa, Victoria; Márquez-Gutiérrez, Sara (2016). Etnografías de los contactos. Reflexiones feministas sobre el bordado como conocimiento. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, 26, 47-66. <http://dx.doi.org/10.7440/antipoda26.2016.02>
- Pineda, Irma (2012). La literatura de los binnizá. Zapotecas del Istmo. En *De la oralidad a la palabra escrita. Estudios sobre el rescate de las voces originarias en el sur de México* (pp. 293-310). Chilpancingo: El Colegio de Guerrero.
- Ramírez, Amalia (2014). *Tejiendo la identidad. El rebozo entre las mujeres purépechas de Michoacán*. Ciudad de México: CONACULTA.
- Rivera-Cusicanqui, Silvia (2015). Violencia e interculturalidad. Paradojas de la etnicidad en la Bolivia de hoy. *Telar: Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, 10(15), 49-70.
- Sánchez-Aldana, Eliana (junio, 2019). *Lo que llevo en mi maleta para conocer una nueva tierra: relato de un viaje en la frontera*. Trabajo presentado en el XVII Congreso Nacional de Antropología en Colombia sobre el oficio de la antropología, Universidad Icesi, Cali, Colombia.
- Toledo, Natalia (2002). *Ca gunaa gubidxa, ca gunaa guiiba risaca / Mujeres de sol, mujeres de oro*. Oaxaca: Instituto Oaxaqueño de las Culturas.
- Toledo, Natalia (2005). *Guié' yaase' / Olivo negro*. Ciudad de México: CONACULTA.
- Toledo, Natalia (2016). *Deche Bitoope / El dorso del cangrejo*. Ciudad de México: Almadía.
- Wubbold, Many (2016). Lenguaje y representación simbólica en la poesía contemporánea maya: un análisis lingüístico y literario de “Yaan a bin xook”, de Briceida Cuevas Cob (2005). *Estudios de Cultura Maya*, 47, 181-216. <https://doi.org/10.19130/iifl.ecm.2016.47.747>