



H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte

ISSN: 2539-2263

ISSN: 2590-9126

revistahart@uniandes.edu.co

Universidad de Los Andes

Colombia

Ojinaga Zapata, Brenda

Los hilos de la memoria: tejiendo las narrativas de los centros textiles en México y Perú

H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte, núm. 6, 2020, -Junio, pp. 42-61

Universidad de Los Andes

Colombia

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=607764843003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

LOS HILOS DE LA MEMORIA: TEJIENDO LAS NARRATIVAS DE LOS CENTROS TEXTILES EN MÉXICO Y PERÚ

The Threads of Memory: Weaving the Narratives of Textile Centers in Mexico and Peru.

Os filhos da memória: tecer as narrativas dos centros têxteis de México e Peru

Fecha de recepción: 24 de junio de 2019. Fecha de aceptación: 15 de noviembre de 2019. Fecha de modificación: 29 de noviembre de 2019
DOI: <https://doi.org/10.25025/hart06.2020.04>

BRENDA OJINAGA ZAPATA

Licenciada en Historiadora del Arte por la Universidad Iberoamericana, y en proceso de titulación de la maestría en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Nacional Autónoma de México. En 2018 realizó una estancia de investigación académica en la Pontificia Universidad Católica del Perú, y en la comunidad de Chinchero, en Cusco, Perú. Sus temas de interés giran en torno al tejido como medio para profundizar en la existencia de una historia femenina narrada a través del trabajo creativo, la memoria y la historia oral, y la inclusión de estas voces dentro de diversas exposiciones y estudios de arte textil y popular.

Actualmente trabaja en el Museo de Memoria y Tolerancia en la Ciudad de México como Analista de Contenidos.

brenda.ojinaga@gmail.com

RESUMEN

Tras el surgimiento de los centros textiles a finales del siglo pasado en Perú y en México, como espacios culturales y museísticos en donde algunas tejedoras se han integrado como parte de equipos interculturales, se han comenzado a cuestionar los discursos dominantes en torno al arte popular y al arte creado por mujeres. Con un enfoque basado en la teoría latinoamericana del arte popular y un trabajo etnográfico que incluye testimonios y entrevistas a las tejedoras de los centros textiles, este artículo busca reflexionar acerca de cómo al hacerse presentes las voces de las mujeres creadoras en lugares en los que históricamente han sido expulsadas, se abre la posibilidad de crear narrativas más completas que partan de su memoria colectiva.

PALABRAS CLAVE:

Tejedoras, Memoria, Narrativa, Arte popular, Centro textil, Arte textil.

Cómo citar:

Ojinaga Zapata, Brenda. "Los hilos de la memoria: Tejiendo las narrativas de los centros textiles en México y Perú". *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, n° 6 (2020): 42-61. <https://doi.org/10.25025/hart06.2020.04>

ABSTRACT

With the emergence of the “centros textiles” at the end of the last century in Peru and in Mexico, such as museums where some weavers have been integrated as part of some of their intercultural teams, the discourse of canonical art have begun to be questioned, especially those referring to folk art and art created by women. With an approach constructed on the Latin American Theory of Folk Art and an ethnographic work that includes testimonies and interviews with the weavers who work in the “centros textiles”, the purpose of this article is to reflect on how the voices of the weavers are acknowledged in places where they have been historically expelled. Thus, the possibility for the creation of more complete narratives from their collective memory opens.

KEYWORDS:

Weavers, Memory, Narrative, Folk Art, Textile Centers, Textile Arts.

RESUMO

Após o surgimento dos centros têxteis no fim do século passado, em Peru e meso em México, como lugares culturais e museais onde algumas tecedoras tem formado grupos interculturais, os discursos dominantes ao redor da arte popular e da arte criada por mulheres tem começado a ser questionado. Com uma concentração na teoria latino-americana da arte popular e com um trabalho etnográfico que inclui testemunhos e entrevistas às tecedoras dos centros têxteis, este artigo apresenta uma reflexão sobre como, quando as vozes das mulheres fazem presença nos lugares dos quais tem sido historicamente expulsadas, surge a possibilidade de criar novas narrativas mais completas que tomem formar desde uma memória coletiva.

PALAVRAS CHAVE:

Tecedoras, memória, narrativa, arte popular, centro têxtil, arte têxtil

Por siglos las tejedoras de diversos pueblos de América Latina han creado un lenguaje a partir de los diversos signos y figuras contenidas en sus tejidos. El carácter colectivo del tejido evoca lo vivido y aprendido por generaciones de mujeres herederas de un arte que merece ser analizado por diversos campos del saber.

Por tal motivo, me referiré exclusivamente al trabajo de las mujeres pues, sin demeritar la labor de algunos hombres, considero que el estudiar los tejidos creados por mujeres es profundizar en la existencia de una historia femenina narrada a través de su labor manual y creativa.

Apoyada en la teoría latinoamericana del arte propuesta por Ticio Escobar, así como en la teoría feminista del arte, cuestiono el lugar que han tenido las tejedoras dentro de los estudios y narrativas de la creación artística. A pesar de que existen museos dedicados a la exhibición y apreciación del arte textil, al profundizar en ciertos discursos y formas que atraviesan a estos espacios, aún se observa persistencia de sistemas y conceptos hegemónicos del arte que han perpetuado la desigualdad en el estudio y reconocimiento de diversas prácticas culturales, y han dejado la voz de las mujeres creadoras en un sitio periférico y subordinado.

Comenzaré con los relatos de México, país que alberga dos museos textiles, uno en Oaxaca y el otro en Chiapas, dos de los estados con mayor población indígena y producción textil del país. El Museo Textil de Oaxaca (MTO) y el Centro de Textiles del Mundo Maya (CTMM), son museos jóvenes que surgieron en los primeros años del nuevo siglo como parte de las industrias culturales que presentan los tejidos a un público que los aprecia fuera de los contextos sociales y culturales en los que son creados.

Posteriormente, hablaré del Centro de Textiles Tradicionales del Cusco, ubicado en Perú, región que alberga una larga tradición textil, que al igual que en Mesoamérica, ha permanecido por siglos como parte de las creaciones e identidades de diversos grupos indígenas y mestizos.

Asimismo, incorporaré los relatos y entrevistas que con los años compartieron conmigo algunas tejedoras, hecho que me permitió profundizar en la importancia de reconocer que las historias que contamos están atravesadas por relaciones políticas, sociales, culturales y de género que continúan siendo estructuralmente inequitativas, lo cual puede modificarse cuando se abren vínculos con las personas que viven esta desigualdad y cuando sus historias se hacen presentes para que esto cambie.

HILOS SUELTOS: TEJIENDO EL ARTE POPULAR

Históricamente el estudio del tejido indígena ha sido abordado principalmente por arqueólogos y antropólogos culturales, así como por historiadores del arte; por décadas ha sido catalogado como parte del arte popular, concepto ambiguo y

problemático que continúa siendo una pieza fundamental de las narrativas sobre las creaciones artísticas provenientes de las llamadas culturas populares o subalternas¹.

Sin embargo, como ha resaltado Ticio Escobar, el estudio del arte popular nace del dogmatismo y la estrechez de la estética occidental para nombrar y estudiar las prácticas culturales y estéticas del mundo periférico, evidenciando que nos encontramos frente a la falta de conceptos que permitan el desarrollo de un pensamiento crítico, capaz de integrar las diferentes realidades de la región².

Este autor explica que dicha categoría, al ser utilizada en oposición al “gran arte”, aparece como empobrecida y mutilada, por lo que gran parte de la subvaloración que sufren las diferentes manifestaciones del arte popular (como lo son los tejidos) viene dos hechos fundamentales: en primer lugar, que determinadas prácticas producidas en Occidente constituyen el único parámetro de lo que debe ser el arte; en segundo lugar, que la vieja tendencia a adoptar ciertos conceptos referidos a esas prácticas y trasplantarlos mecánicamente a otros sistemas culturales deja de lado “objetos y hechos de la cultura popular que, por haber sido creados en otras condiciones, tienen cualidades y posibilidades distintas”³.

Para Escobar, la dominación cultural impuesta por los sistemas coloniales se fue desarrollando a partir de la privación del estatus de arte a las expresiones indígenas y mestizas, “dejando fuera el hecho de que las prácticas culturales tienen un alcance desigual y un sentido diferente según las particularidades de cada situación histórica y social”⁴.

Estas visiones han marcado los modos en que se ha narrado, estudiado y consumido el arte textil tradicional a lo largo de al menos un siglo. Fue en el México posrevolucionario cuando el textil indígena comenzó a ser estudiado de manera formal por la antropología contemporánea y la teoría estética del arte, disciplinas que ayudaron a considerar el valor artístico y creativo de los tejidos como expresiones culturales.

Destacaron los trabajos de antropólogas y estudiosas del tejido como Irmgard Weitlaner Johnson y Ruth Deutsch Reiss, mejor conocida como Ruth Lechuga, quienes con sus estudios abrieron el camino para la valoración del textil indígena como una expresión artística y cultural con características que fueron analizadas bajo los paradigmas del arte popular.

Sus estudios no cuestionaban la visión hegemónica del arte popular, pues ellas mismas provenían de los países en donde se formaron las elites culturales⁵. Sin embargo, para 1970 el trabajo de la antropóloga mexicana Marta Turok Wallace se convirtió en un parteaguas para el estudio del arte textil, marcado de forma profunda los modos en que se observa y entiende el textil indígena hoy en día pues, más allá de un análisis a nivel descriptivo o de rescate, propuso un modelo de interpretación que explicara los cambios en el tejido desde un análisis histórico y social.

1. Según Ticio Escobar (El mito del arte, el mito del pueblo), desde el momento en que las comunidades indígenas pasan a constituir el término subalterno de las relaciones establecidas con la conquista, ingresan a la condición que acá consideramos como definitoria popular.

2. Ticio Escobar. “El mito del Arte, el mito del pueblo”, en *Hacia una teoría americana del arte*, editado por Juan Acha, Adolfo Colombres, Ticio Escobar. (Buenos Aires: Del Sol, 2004).

3. Escobar, “El mito del Arte, el mito del pueblo”, 72.

4. Escobar, “El mito del Arte, el mito del pueblo”, 72.

5. Siendo Irmgard Johnson de Estados Unidos y Ruth Lechuga de Austria.

Fue pionera en la crítica del arte popular en México, proponiendo un análisis de corte marxista, que analizara también las fuerzas productivas de la comunidad, es decir, los medios de producción y la fuerza de trabajo⁶. Asimismo, fue de las primeras en abordar el tema de la explotación desde la producción artesanal y de la vulnerabilidad de los artesanos frente a intermediarios y acaparadores, problema que también ha tocado ampliamente Néstor García Canclini, quien incluyó en el debate a las industrias culturales⁷.

Al igual que otros autores, Turok ha explicado que el concepto de arte popular continúa cargado de una concepción clasista y etnocéntrica del arte, que va de la mano con la división de la sociedad en clases⁸.

Con el nuevo siglo, disciplinas como los estudios de género y los estudios latinoamericanos han contribuido a cuestionar las narrativas del trabajo creado por las artistas populares, al visibilizar diversas posturas que cuestionan las suposiciones “naturales” del arte popular, así como del trabajo doméstico, tomando como punto de partida la recuperación de las voces silenciadas.

Elí Bartra ha resaltado la necesidad de escudriñar todo el proceso artístico popular con el objetivo de crear teorías sobre el arte popular y sus creadoras, que vayan más allá de la mera descripción y que tomen en cuenta las actividades que las mujeres realizan en sus hogares, pues muchas veces la historia de sus creaciones “permanece en la penumbra de algún armario junto con las escobas y los sacudidores”⁹.

Posturas similares han salido del feminismo comunitario. La escritora aymara-boliviana Julieta Paredes hace una incisiva reflexión en *Hilando fino, desde el feminismo comunitario* sobre la visión que se tiene del tiempo y del trabajo femenino doméstico, signado como “no importante” dentro de los estudios de los pueblos latinoamericanos, y que es, sin embargo, un tiempo en donde se realizan actividades imprescindibles para la vida de la comunidad¹⁰.

Paredes ha profundizado en la importancia de crear conocimiento “desde abajo”, es decir, partir de la valoración de formas de aprendizaje y de creación que poseen fundamentos y significados propios, desarrollados en sistemas políticos y culturales no occidentales. Desde allí explica que las teorías occidentales “al instaurarse en el mundo de relaciones coloniales, imperialistas y transnacionales, se convierten en hegemónicas en el ámbito internacional, invisibilizando así otras realidades y otros aportes”¹¹.

El trabajo de ambas autoras se suma a una corriente de análisis que parte desde Latinoamérica, y que busca generar sus propios conceptos y categorías de estudio para resolver problemáticas particulares; como explica Bartra, pocas veces las voces de los creadores populares han sido articuladas dentro de los estudios del arte popular¹². Históricamente suele ser alguien más el que habla por ellos y el que define su lugar dentro del circuito del arte.

6. Marta Turok, *Cómo acercarse a la artesanía*. (México, D.F.: Consejo Nacional para las Cultura y las Artes, Plaza y Valdés, 1988).

7. Este tema lo desarrolla de manera amplia en su texto Néstor García Canclini, *Las culturas populares en el capitalismo* (México: Nueva Imagen, 1982).

8. Turok, *Cómo acercarse a la artesanía*, 1988.

9. Eli Bartra, *Creatividad invisible: mujeres y arte popular en América Latina y el Caribe*. (México: UNAM, Programa Universitario de Estudios de Género, 2004), 15.

10. Julieta Paredes, “Una ruptura epistemológica con el feminismo occidental”, en *Hilando fino. Desde el feminismo comunitario* (México: Cooperativa el Rebozo, 2010), 109.

11. Paredes, “Una ruptura epistemológica con el feminismo occidental”, 75.

12. Bartra, *Creatividad invisible: mujeres y arte popular en América Latina y el Caribe*.

13. Bartra, *Creatividad invisible: mujeres y arte popular en América Latina y el Caribe*.

En este escenario, las más silenciadas han sido las mujeres creadoras, pues muchas veces su voz no es tomada en cuenta ni por los miembros de su comunidad ni por los personajes externos que se presentan como los articuladores de sus historias e identidades.

Considero que la ausencia de las voces de las mujeres en el arte popular se traduce en la ausencia de conceptos. En el arte textil han sido escasas las ocasiones en las que se han cuestionado las condiciones de género dentro de la narrativa histórica o política del tejido tradicional.

Como explica Bartra, tener conocimiento de lo que las mujeres crean ayuda sustancialmente a entender mejor al grupo social, y puede contribuir tanto a la formación de una identidad femenina más integral como a cambiar las condiciones de su existencia. Así, en la medida en que se revalora el trabajo creativo femenino, se recuperara una historia ignorada¹³.

TEJIENDO LA MEMORIA: SANTO TOMAS JALIEZA A TRAVÉS DE SUS TEJEDORAS

A continuación, quisiera compartir brevemente la experiencia que me llevó a coincidir con las autoras mencionadas en la observación de la omisión histórica que han tenido las voces de las creadoras en el arte popular, entre ellas, las tejedoras indígenas.

Mi interés por las historias contenidas en los tejidos surgió con una faja de la comunidad zapoteca de Santo Tomás Jalieza, ubicada en la zona de los valles centrales de Oaxaca, que fue tejida en telar de cintura alrededor de 1920.

Fue en 2011 cuando la entonces directora del Museo Textil de Oaxaca¹⁴, Ana Paula Fuentes, me mostró las fotografías que tomó de la pieza en una visita que realizó al Museo Americano de Historia Natural de Nueva York (AMNH, por sus siglas en inglés). Al observar el textil, entre sus diseños, resaltaba la frase tejida: “su faja de Hilaria Mendosa”, rasgo que llamó mi atención y que me llevó a investigar más al respecto.

Aunque me encontraba a unos 40 minutos de Santo Tomás Jalieza, mi opción obvia, fue investigar en el acervo en línea del AMNH. Entonces pude observar la ficha técnica de la faja, registrada como la pieza número 65/5236 del catálogo de la Colección Etnográfica de México y Centroamérica¹⁵.

Comencé por conocer la historia del AMNH; este se estableció en 1869 y desde su fundación aunó una gran colección de objetos de diversos lugares de México y Centroamérica, de la cual hoy en día sólo se exhibe una pequeña fracción.

Supé que en 1873 el museo estableció La División de Antropología; en esta época los arqueólogos dejaron de enfocarse exclusivamente en el estudio de la arquitectura y escultura prehispánicas y comenzaron a buscar objetos

14. Inaugurado en 2007 en la ciudad de Oaxaca de Juárez. Página oficial: <http://www.museotextildeoaxaca.org.mx/>, fecha de consulta: 18 de abril de 2019.

15. Pieza 65 / 5236 de la Colección etnográfica de México y Centroamérica del Museo de Historia Natural de Nueva York. Acervo en línea: <http://anthro.amnh.org/central> Fecha de consulta: 26 de enero de 2018

16. “What is the history of the Mexico & Central America Hall?” en *México & Central América*

cotidianos de las comunidades que estudiaban para conocer el modo en que estas desarrollaban su vida diaria¹⁶.

Como resultado, a inicios de 1900 se fundó la Sala y Colección de México y América Central, en donde se resguardaban textiles tradicionales de diversos grupos de la región, entre los que se encontraban algunas fajas de la región de Santo Tomás Jalieza adquiridas por el arqueólogo Marshall Saville en 1898 durante una exploración realizada al sureste del país, con el apoyo y autorización del gobierno mexicano¹⁷.

A diferencia de México, en donde el desarrollo de los museos y colecciones arqueológicas dependía de las iniciativas gubernamentales, en Estados Unidos “fue a través del fortalecimiento de una red de «entrepreneurs-académicos», instituciones gubernamentales, universidades y empresarios-filántropos, que reconocían tanto la necesidad de la investigación científica como su aplicación práctica y hasta lucrativa que tomó forma el museo, cuyo fin era atraer las masas para asegurar su futuro económico”¹⁸.

En 1935, algunas décadas después de la visita de Saville, la coleccionista Elsie McDougall, proveniente de Estados Unidos, llegó al poblado de Santo Tomás Jalieza en donde conoció a una tejedora de nombre Hilaria Mendosa; a ella le compró una faja que la mujer usaba en aquellos años y que, según lo dicho por Hilaria a Elsie, fue tejida para su boda alrededor de 1922.¹⁹ Finalmente en 1952, la faja fue entregada al AMNH en donde permanece hasta la fecha.

Sin embargo, no encontré información acerca de la inscripción de la faja o de su creadora. Fue entonces cuando visité el poblado con la intención de conocer algo más acerca de esta faja y de sus creadoras. Gracias al apoyo de Abigail Mendoza y su familia, quienes son tejedoras tomasinas²⁰, supe que este tipo de tejido es conocido como “faja colorada” y que eran un regalo de madre a hija, a quien se le obsequiaba el segundo día de la boda²¹; por esto asumí que la autora fue en realidad la madre de Hilaria.

Tras preguntar en el poblado si sabían quién fue Hilaria, me informaron que hubo una mujer con ese nombre quien se casó con Simón Hernández alrededor de 1920; ellos fueron padres de una hija de nombre Trinidad Hernández²² quien, a su vez, tuvo una ahijada llamada María Mendosa Reyes que aún vivía en la comunidad y con quien pude platicar.

María me dijo que Trinidad falleció en 1990 y que se dedicó toda su vida al tejido de fajas; me mostró dos fotografías de ella, que datan de alrededor de 1950²³, y que muestran la transición de la venta de fajas enfocada hacia el mercado turístico²⁴.

Poco a poco otras tejedoras me fueron mostrando las fotografías que tenían de sus madres, abuelas o de ellas mismas. Fue así como surgió una narrativa distinta a la que conocí a través de la historiografía de las colecciones del museo

Virtual Hall. Página oficial de la Colección Etnográfica de México y Centroamérica del Museo Americano de Historia Natural en Nueva York. Consultado el 10 de marzo de 2018.

17. Marshall Saville, “Exploration of Zapotecan Tombs in Southern Mexico”, en *American Anthropologist, New Series*, 1, n° 2 (1899): 350-362. www.jstor.org/stable/658401.

18. Regina Lira Larios, “Carl Lumholtz y la ob-
jetualización de la cultura indígena en la Sierra Madre Occidental”, *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, n° 50 (2015): 10, <http://dx.doi.org/10.1016/j.ehmc.2015.05.010>

19. Esta última fecha la supe al revisar el libro: Laura Start, *The McDougall Collection of Indian Textiles from Guatemala and Mexico*. (Estados Unidos: Pitt Rivers Museum, Oxford University, 1963): 98.

20. Gentilicio con el que se les conoce a las personas oriundas de Santo Tomás Jalieza.

21. Abigail Mendoza, En discusión con Brenda Ojinaga Zapata, 7 de junio de 2011.

22. Gerardo Navarro, En discusión con Brenda Ojinaga Zapata, junio de 2011.

23. María Mendosa Reyes, En discusión con Brenda Ojinaga Zapata, junio de 2011.

24. Al mostrarle las fotografías al experto en textiles Alejandro de Ávila Blomberg, él consideró que estas datan de finales de los años 50 y principios de 1960, pues en las imágenes ya se aprecia el estilo que desarrollaron las tejedoras para el mercado turístico, es decir, fajas más anchas con un tejido más grueso.

o en las notas de Elsie y que fue revelando la historia de Hilaria, de su familia y del poblado, así como de los cambios en sus tejidos durante la mayor parte del siglo XX.

A partir de esta experiencia comencé a cuestionarme el modo en que me acercaba a estudiar el arte creado por mujeres. Tenía dos historias distintas: si la historia de la faja se cuenta desde el discurso institucional del museo que la conserva, sabremos que desde 1952 forma parte de su acervo; se pueden observar imágenes de la pieza, conocer su estado de conservación y consultar una detallada ficha sobre la coleccionista. Sin embargo, poco se dice de la mujer que la creó y de su comunidad, pues este discurso otorga importancia a quien adquirió la pieza y la institución que la conserva, pero no a su autora.

Al contrario, si la historia parte desde las mismas creadoras, se recupera el rastro de una tradición olvidada, se generan nuevas lecturas sobre los cambios en el proceso de creación, del imaginario colectivo de estas mujeres y de los lazos que han creado a partir de los tejidos que producen.

Asimismo, es interesante observar los modos en que se fundan y crean las instituciones que resguardan el arte popular. Como explica Regina Lira, desde su creación el AMNH no dependía primordialmente del apoyo gubernamental sino de una elite empresarial neoyorquina que era propietaria de las colecciones, financiaba las exposiciones, además de los gastos operativos²⁵. Este modelo con los años fue adoptado en otros países de América Latina, como ocurrió con los centros textiles, espacios creados con el impulso económico de bancos y empresas estadounidenses que han creado importantes colecciones de arte popular, como explicaré a continuación.

UN CENTRO VIVO PARA LOS TEXTILES MAYAS

En 2012 me integré al área de investigación del Centro de Textiles del Mundo Maya (CTMM)²⁶ como coordinadora del área de investigación, recinto inaugurado ese mismo año, en la ciudad de San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, y en donde colaboré por cinco años.

Este proyecto, formado como una asociación civil, tiene como su principales impulsores a Fomento Cultural Citibanamex y a Fomento Social Citibanamex quienes, junto al Gobierno del Estado de Chiapas y el patronato de la Colección Pellizzi²⁷, instalaron el primer centro textil del país en el ex convento de Santo Domingo de Gúzman. Este es un lugar icónico rodeado por el mercado de artesanías, en donde por años las tejedoras han comercializado sus piezas y han vendido en cooperativas o en puestos creados con tablas de madera y lonas.

Fomento Cultural Citibanamex (FCB) es dueño de una las colecciones más grandes de arte popular de Iberoamérica. Por más de 30 años ha creado

25. Lira Larios, "Carl Lumholtz y la objetualización de la cultura indígena en la Sierra Madre Occidental".

26. Página oficial del Centro de Textiles del Mundo Maya página oficial del Centro de Textiles del Mundo Maya <<http://www.fomentoculturalbanamex.org/ctmm/>>. Fecha de publicación 2012, fecha de consulta: 18 de abril de 2019.

27. Creada en la década de los setenta en el siglo XX, por el antropólogo romano Francesco Pellizzi y el antropólogo estadounidense Walter Morris.

espacios culturales en donde los textiles y otras artesanías han dejado de formar parte de las secciones escondidas de los museos para tener sus propios sitios de exhibición, como el Palacio de cultura Citibanamex, recinto ubicado en el Centro de la Ciudad de México, en donde frecuentemente se exhiben piezas de arte popular de distintas regiones de América Latina²⁸.

Esta institución, al igual que otras ONGs y empresas privadas trasnacionales, parece haber ocupado el lugar que alguna vez tuvo el Estado mexicano como aquel “organismo cuya misión consiste en impulsar la inversión en desarrollo cultural, así como promover, preservar y difundir la cultura nacional” como bien reza el lema de Fomento Cultural Citibanamex²⁹; esta es una visión conectada al discurso liberal, en el que dichas instituciones se posicionan como las encargadas de educar, concientizar, controlar y conducir a los pueblos hacia la senda correcta

Entre sus colecciones, FCB tiene una colección de textiles mayas que datan desde 1980 (aproximadamente) y que es formada, en su mayoría, por encargos especiales o por premios ganadores de concursos nacionales e internacionales; estas piezas son elaboradas por tejedoras a las que llaman maestras, para distinguirlas de las otras tejedoras por su habilidad al tejer. Asimismo, tienen en comodato a la Colección Pellizzi, quizá la más amplia colección de textiles de los Altos de Chiapas, que datan de inicios del siglo pasado a mediados de 1970 y que reúne más de 700 piezas ceremoniales y de la vida cotidiana³⁰. Ambas colecciones se encuentran en el CTMM desde 2012.

El CTMM no se define como museo ni como galería ni como tienda. Constantemente se reconoce asimismo como: “un centro vivo, multidisciplinario e intercultural, que contribuye al desarrollo de las comunidades de artesanos indígenas³¹”. Me parece que autodenominarse “centro vivo” es un modo de diferenciarse del contenido etnográfico y antropológico con el que históricamente se han estudiado estas manifestaciones. Asimismo, considero que hace referencia a la incorporación de las tejedoras a estos espacios, siendo talleristas, custodias de sala o traductoras.

Sin embargo, a pesar de la presencia de las mujeres en el lugar, la realidad social de la tejedora está velada³². Coincido con Addison Nace, quien fue voluntaria del CTMM, al observar que FCB determina la autenticidad de los textiles en una escala jerárquica que asocia a las artesanías con el ámbito de las mercancías, particularmente en el sentido marxista del fetichismo, en donde la historia social de un objeto permanece oculta para los consumidores³³.

Siendo la encargada de las colecciones, desde el discurso institucional, parte de mis labores era que cada vitrina y gaveta debía mostrar una obra de arte; el público debía no sólo maravillarse, sino salir del lugar revalorando el arte textil tras observar las piezas y mirar los videos explicativos de como se hacen los tejidos.

28. Actualmente se encuentra en exhibición la exposición “Grandes Maestros del arte popular mexicano, 20 años” la cual cuenta con más de 5,000 piezas de arte popular, creadas por más de 800 artistas populares provenientes de los 32 estados de la República Mexicana. La exposición durará hasta mayo de 2020. Se puede consultar más información en la página oficial de FCB. <http://fomentoculturalbanamex.org/casasdeculturabanamex/palaciodeiturbide/cartelera/grandes-maestros-del-arte-popular-mexicano-20-anos/>

29. La misión y objetivos de Fomento Cultural Banamex, A.C., pueden ser revisados en su página oficial: <http://fomentoculturalbanamex.org/quienes-somos/>

30. Ambas colecciones las conozco de manera profunda al haber sido la encargada del control de colecciones durante el tiempo que trabajé en el CTMM

31. Página oficial del Centro de Textiles del Mundo Maya.

32. Addison Nace, “Weaving Authenticity: Artesanías or the Art of the Textile in Chiapas Mexico”, *The Social Fabric: Deep Local to Pan Global; Proceedings of the Textile Society of America 16th Biennial Symposium*. Presentado en Vancouver, BC, Canada; Septiembre 19 – 23, 2018. <https://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/> Consultado el 19 de noviembre de 2019.

33. Addison Nace, “Weaving Authenticity: Artesanías or the Art of the Textile in Chiapas Mexico”.

Desde los modos en que se mostraban los tejidos montados en bastidores a manera de cuadros, hasta los diversos medios de difusión (videos de sala, redes sociales), se promovía observar los textiles del mismo modo en que nos acercamos a otras artes visuales o plásticas de origen occidental. Había una fuerte necesidad por “elevar” los tejidos a la categoría de “gran arte”, dejando sistemáticamente fuera cualquier otra forma de apreciación o diálogo, como es el trabajo en cooperativas de tejedoras autónomas o la venta de artesanías textiles en los mercados turísticos.

Desde el discurso institucional, la tienda del museo es el lugar ideal para adquirir piezas, las cuales sin duda son trabajos de una gran calidad tanto técnica como de materiales, sin embargo, los precios son poco accesibles para la mayor parte de la población. A solo unos metros de la tienda, se encuentra el mercado de artesanías en donde se venden textiles, que son de Chiapas, Guatemala e incluso de Perú y Ecuador³⁴. Al preguntarle a Alejandra Mora Velasco, directora del CTMM, su opinión respecto a los tejidos que se preservan en las salas en comparación con lo que se vende en el mercado, me dijo:

Nuestros videos que son súper cortitos, didácticos y muy bien explicados, a la gente les encantan y llegan a entender perfectamente de que se trata el tema y pues poco a poco los educas con los cursos y empiezan a distinguirse, nota la diferencia de esto a lo que están vendiendo allá afuera (se refiere al mercado de artesanías) que también es una ironía de la vida, estamos el cielo y el infierno pegaditos, es muy fuerte porque los contrastes no pueden ser mayores, yo creo que los mensajes que nos enviamos mutuamente sin hablar directamente pero simplemente estamos en un espacio limpio, pacífico completamente ordenado, digno. Y sales y es el caos³⁵.

Para mí el problema nunca ha sido que se exalten las múltiples cualidades estéticas del tejido. De hecho lo considero necesario. El problema es que se haga a partir de un discurso excluyente con la intención de legitimar solo lo que la institución considera que es valioso de ser preservado. Es cierto que la intervención de organismos de fomento artesanal ha elevado el nivel de vida de algunos artesanos sacándolos del anonimato³⁶, pero es igual de cierto que la mayoría siguen siendo ajenos a estos espacios y deben, desde sus propios recursos, enfrentarse no solo al mercado global y turístico, sino a estos recintos a través de la homogenización y creación de un canon sobre el arte textil.

En cuanto a la presencia de las tejedoras, como mencioné, sí hay una integración de ellas a estos espacios: algunas son traductoras, guías de sala o ayudan con la elaboración de materiales. En algunas ocasiones portan trajes tradicionales,

34. Eugenia Escat Bayona, “La puesta en escena y performatividad del turismo étnico en Los Altos de Chiapas”, *Revista de Antropología Social*, 27, n° 1 (2018): 126.

35. Alejandra Mora Velasco, en conversación con Brenda Ojinaga, 02 de mayo de 2019.

36. Este tema es ampliamente trabajado por el antropólogo Néstor García Canclini en Néstor García Canclini, *Las culturas populares en el capitalismo*, (México: Nueva Imagen, 1982).

que pueden o no ser de la región a la que pertenecen. Tal ocurría con María López Santiz, quien era custodia de sala y en eventos o inauguraciones debía portar el traje de la comunidad tseltal de Tenejapa, a pesar de que ella era de Oxchuc y podía no estar de acuerdo, siendo el criterio de elección que el primero era más elaborado al llevar hilos de lana y tintes naturales³⁷.

Parecería que la presencia de la mujer indígena y tejedora apela más a una especie de performance, en donde la vestimenta se incluye dentro de una narrativa creada por el CTMM que muestra una representación de la identidad que se mueve en función del público que visita el espacio; los visitantes muchas veces saben que la autenticidad es fabricada, sin embargo, lo que interesa es que la representación sea de calidad³⁸.

Al respecto, la antropóloga Norma Fuller explica que este tipo performances responden a la demanda turística y generalmente sus narrativas solo son nuevas en la medida en que el contexto, la audiencia y los tiempos están cambiando continuamente³⁹. Más allá del debate entre lo verdadero y lo falso, que impregnan las teorías sobre la relación entre turismo y cultura, la autora propone profundizar en que en realidad lo que está en juego es quién tiene la autoridad para decidir lo que es auténtico⁴⁰.

Por lo tanto la autenticidad, más que a un rasgo o fenómeno cultural, será “un proceso social, una lucha en la cual intereses en conflicto tratan de imponer su versión de la historia y apropiarse del derecho de representarla”⁴¹.

Asimismo, al formar parte de un equipo de trabajo multicultural, trabajé de manera cercana con tejedoras y bordadoras, entre ellas Anastasia Gómez González, quien es originaria de Bochojbo, un paraje de la comunidad tsotsil de Zinacantán⁴². Actualmente es la coordinadora del área de Capacitación a Artesanas del CTMM. Además de ser tejedora, es al día de hoy la única mujer de su paraje que ha ido a la universidad; ahora es licenciada en educación en el inglés por la UNICH⁴³, habla de manera fluida el tsotsil, el español y el inglés.

Entre las múltiples actividades que Ana desarrolla en el CTMM es la traductora e intérprete del recinto. Juntas fuimos a diversas fiestas de comunidades, prácticas de campo y a entrevistar artesanas. Al compartir con ellas diversos códigos identitarios, como el idioma y el trabajo en telar, ella se ha convertido en un puente de comunicación entre tejedoras e institución, ya que puede dialogar de un modo distinto al que lo hace el investigador.

Entre las reflexiones compartidas, coincidíamos con la ausencia de las tejedoras en el estudio y educación respecto al arte textil. Durante la última plática que tuvimos, me comentó que le gustaría escribir un libro porque, según sus palabras:

Muchos antropólogos, o investigadores no han sabido plantear las preguntas, le dicen a la tejedora “¿Haces esto?” y ella dice que sí porque no habla

37. María López solía mostrarme su negativa de portar dicho traje, pues no se identificaba con él mismo, ni era decisión de ella usarlo.

38. Norma Fuller, *Turismo Y Cultura: Entre el entusiasmo y el recelo*, (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial, 2009), 26.

39. Fuller, *Turismo Y Cultura: Entre el entusiasmo y el recelo*, 26.

40. Fuller, *Turismo Y Cultura: Entre el entusiasmo y el recelo*, 26.

41. Fuller, *Turismo Y Cultura: Entre el entusiasmo y el recelo*, 27.

42. Zinacantán es una comunidad tsotsil, ubicada en la zona de Los Altos de Chiapas. Es reconocida por el trabajo de tejido en telar de cintura y bordado de flores que utilizan las mujeres.

43. La Universidad Intercultural de Chiapas es una universidad pública ubicada en la ciudad de San Cristóbal de las Casas en el estado de Chiapas, México. Creada en 2004, es una de las universidades públicas más jóvenes de Chiapas y es el resultado de las confrontaciones entre el EZLN y el Gobierno Federal.

su idioma, solo lo dice para que no le pregunten más. He leído varios libros de textil, y hay muchos en los que no estoy de acuerdo, digo “esto es mentira” porque cuando entrevisto a una tejedora, no sólo me dice, “sí o no”, sino que habla de toda su vida, de cómo nació, cómo creció, entonces tenemos la libertad de entendernos, sobre eso me gustaría escribir, eso me gustaría hacer, porque hay mucho por decir⁴⁴.

Las palabras de Ana me resonaron de manera profunda. En ellas confirmaba que al hablar de despojo cultural es pertinente reflexionar acerca de que, por siglos, también se ha despojado a las mujeres de los pueblos de la posibilidad de narrarse a sí mismas.

A pesar de la existencia del centro textil en donde se encuentran tanto las piezas como algunas de las creadoras, se han dejado fuera aspectos de la historia comunitaria de las tejedoras indígenas, en donde se encuentran ciertos modos de pensar, el seguimiento de ciertos usos y costumbres, así como un sentir y un actuar en el mundo basado en ciertos acuerdos y creencias.

HILANDO HACIA EL SUR: LOS CENTROS TEXTILES EN CUSCO

Mi interés por esta región se intensificó algunos años atrás al conocer en 2016 a la tejedora quechua Nilda Callañaupa Álvarez, durante el 2° Encuentro de los Grandes Maestros del Arte Popular de Iberoamérica organizado por Fomento Cultural Citibanamex en el CTMM. En aquella ocasión, Nilda dio una conferencia que llevaba por nombre “Testimonio de tejedoras Tinkuy”, en la que narró sus experiencias y las de sus compañeras como integrantes y creadoras del primer centro textil de América Latina.

Llamaba mi atención que la idea del centro textil no surgió en México, sino en la comunidad quechua de Chinchero, en Cusco, Perú. Esto surgió cuando Nilda, junto con un grupo de mujeres, se juntaron a tejer en un canchón⁴⁵ con la intención de generar un ingreso económico para ellas y sus familias, compartiendo conocimientos de sus madres y abuelas que les permitieran retomar antiguas formas de tejido⁴⁶.

Este grupo fue apoyado por organizaciones internacionales⁴⁷, de manera que se creó una ONG que en 1996 tomó forma oficial al fundarse el Centro de Textiles Tradicionales del Cusco (CTTC). De allí se desprendió un museo y una tienda en Cusco, mientras que su centro textil permaneció en Chinchero, espacio en donde las tejedoras hacen exhibición y venta de tejidos.

En la antigüedad, Chinchero fue un importante centro urbano y parte del valle sagrado de los Incas. El significado original de su nombre se ha perdido,

44. Anastasia Gómez González, en conversación con Brenda Ojinaga Zapata, 30 de mayo de 2019.

45. Palabra usada en la zona andina para referirse a un terreno rústico amplio y cercado.

46. Nilda Callañaupa Álvarez, *Tradiciones Textiles de Chinchero, Herencia Viva. Cusco: Centro de Textiles Tradicionales del Cusco*, (Colorado: Thrums, 2012), 139.

47. En un inicio el proyecto fue impulsado por socios como la arqueóloga estadounidense Christine Franquemont. Hoy en día entre sus principales apoyos se encuentran el Instituto Smithsonian y la Fundación Interamericana.

aunque hoy se le conoce tradicionalmente como la “tierra del arcoíris” por la frecuencia en que estos aparecen en la temporada de lluvias.

Sus actividades principales siempre estuvieron relacionadas a la agricultura y el tejido, siendo esta última la que hoy en día se ha convertido en una importante atracción turística que a la vez ha transformado las dinámicas económicas, sociales y culturales del lugar. Sin embargo, a mediados del siglo pasado la historia era otra; el tejido servía para el consumo interno de vestimenta y era cada vez menos practicado por las jóvenes de la comunidad, pues la llegada de los hilos industriales y anilinas facilitaban la labor de hilado y teñido, mientras que el uso de prendas mestizas comenzaba a ser cada vez más común, sobre todo en el caso de los hombres que migraban a ciudades cercanas para trabajar.

En 1960, la antropóloga estadounidense Christine Franquemont llegó a Chinchero interesada por los textiles producidos en la zona, y allí regresó en varias ocasiones durante el resto de su vida⁴⁸. Desde la década de 1970 forjó una fuerte amistad con la familia Callañaupa, especialmente con Nilda, con quien aprendió los procesos que conforman la creación del textil tradicional: hilar, teñir y tejer, así como las relaciones entre los diseños del tejido. En este proceso mostró mayor interés en la herbolaria y el uso de las plantas para obtener una gran variedad de colores.

Ambas mujeres advirtieron la posible pérdida de la práctica del tejido por lo que, a mediados de la década de 1970 e impulsada por sus pláticas con Christine, junto con un grupo de tejedoras Nilda comenzó el trabajo de rescate del tejido en telar.

En un inicio, el grupo estaba integrado por sus hermanas, madre y otras familiares. Al platicar con Nilda en octubre de 2018, me explicó:

El propósito era empezar a tejer en telar de cintura y producir textiles hechos de hilos procesados a mano, reproducir diseños que ya no estaban practicándose y mejorar la calidad de los textiles para su uso y su comercialización a precio más justo que los tejidos usados y simples que algunas de las tejedoras que iniciaron e incentivaron el trabajo vendían a los visitantes que por entonces llegaban a visitar al pueblo⁴⁹.

Eventualmente invitaron a más mujeres. Algunas asistieron sólo por días, otras por semanas, meses y años; hubo quienes se quedaron hasta ahora, tejiendo como grupo desde hace más de 40 años⁵⁰.

Fue a mediados de los años noventa que, tras muchas reuniones, se logró comprometer a un equipo de personas que se convertirían en socios fundadores entre los que se encontraban Nilda y Christine, entre otros socios, que en su mayoría eran tejedoras locales y extranjeros que provenían sobre todo de Estados Unidos.

48. Christine Franquemont falleció en New Haven, Connecticut en noviembre de 2013

49. Callañaupa Álvarez, *Tradiciones Textiles de Chinchero, Herencia Viva. Cusco: Centro de Textiles Tradicionales del Cusco*, 139.

50. Nilda Callañaupa publicó en 2012 el libro *Tradiciones Textiles de Chinchero, Herencia viva* en donde narra el surgimiento del CTTC.

Se llegó al consenso de llamar a la organización Centro de Textiles Tradicionales del Cusco-CTTC, se establecieron sus objetivos y estatutos y se inscribieron oficialmente en los Registros Públicos en 1996 como asociación sin fines de lucro⁵¹.

En su libro *Tradiciones Textiles de Chinchero, Herencia Viva*, Nilda explica que más allá del tiempo y paciencia para aprender el tejido, este proyecto fue un gran ejercicio de memoria colectiva, pues la principal fuente de información que las mujeres utilizaron fueron ellas mismas y sus historias: compartían sus recuerdos, platicaban con las más ancianas.

Resulta interesante que al enfrentarse a la escasez de evidencia bibliográfica y de textiles de siglos pasados de Chinchero, las mujeres apelaron a su historia más cercana, logrando retomar tejidos de inicios de 1900 como sus referencias más antiguas, y tomando como fuente principal las entrevistas a las ancianas, fotografías y algunos tejidos antiguos que hoy forman parte de la colección permanente del CTTC⁵².

En septiembre de 2018, tuve la oportunidad de viajar a Cusco, conocer este espacio y entrevistar primero a Sarah Lyon, coordinadora del área de marketing y educación, y posteriormente a Nilda Callañaupa, quien por más de dos décadas ha sido directora del CTTC.

Durante mi entrevista con Lyon, me explicó que el área de ventas y marketing es la más fuerte de esta institución. Las tejedoras la visitan una vez al mes para vender sus tejidos y, posteriormente, el CTTC se encarga del proceso de control de calidad, de transformar los tejidos en accesorios como cojines o caminos de mesa, y venderlos en su mayoría a un público extranjero con poder adquisitivo, por lo que los precios son en dólares. Incluso, sus plataformas de difusión, como su página de Internet, se encuentran únicamente en inglés⁵³.

Al preguntar la razón de esto, me explicó que sus principales compradores son los turistas extranjeros, quienes pueden pagar el precio de las piezas. Según sus palabras todo nuestro enfoque iba a los extranjeros, y hoy en día tenemos muy buena

reputación entre ellos, hay grupos nacionales que nos conocen, pero nos enfocamos en los internacionales y a ellos les sigue gustando. Estamos intentando enfocarnos un poquito más en los nacionales, pero es más difícil porque acá no lo valoran y no hay mucho respeto⁵⁴.

Sarah atribuyó el desarrollo comercial y turístico de Chinchero a la creación del CTTC, el cual modificó el panorama económico y cultural de la comunidad, y se convirtió en un punto de referencia para la venta y producción del tejido andino. Según sus palabras “nuestra ONG tuvo éxito, se volvió muy popular ayudar tejedores aquí y entonces empezaron a formar pequeños centros (se

51. Callañaupa, *Tradiciones Textiles de Chinchero, Herencia Viva*. Cusco: Centro de Textiles Tradicionales del Cusco, 139.

52. Parte de esta colección se exhibe de manera permanente en el Centro de Textiles Tradicionales del Cusco, ubicado en Av. Del Sol 603, Cusco, Perú. La entrada es gratuita.

53. Página oficial: <https://www.textilescusco.org/>, fecha de consulta: 19 de abril de 2019.

54. Sarah Lyon, en conversación con Brenda Ojinaga Zapata, 1 de octubre de 2018.

55. Sarah Lyon, en conversación con Brenda Ojinaga Zapata, 1 de octubre de 2018.

refiere a centros textiles) y asociaciones de tejedores, algunos que son mejores y otros son realmente estafas”⁵⁵.

Queriendo conocer aquellas “estafas” visité Chinchero. Al llegar a la plaza principal, encontré el mercado de artesanías; los puestos tienen en su mayoría a mujeres vendiendo textiles, algunas tejen en telar, y otras venden artesanías que son fabricadas a máquina y completamente industriales.

Al caminar por el poblado, me sorprendí al descubrir que los centros textiles abundan en la comunidad, siendo, en su mayoría, espacios creados por grupos de mujeres a partir de la adaptación de sus viviendas, para convertirlos en lugares en donde realizan tanto venta como exhibiciones sobre el proceso tradicional de tejido para los turistas que llegan a visitar la población.

En una visita conocí el Centro Textil Apu Antaquilka, en donde trabaja la tejedora Delny Jaimes Sallo quien accedió a que la entrevistara a cambio de que le comprara algo. Ella no llevaba traje tradicional; al preguntarle por qué, me explicó que lo usa solo cuando tienen recorrido. Lo primero que me llamó la atención fue que me hablaba como si repitiera un guion, sus respuestas eran automáticas, me estaba dando el recorrido que le dan a los turistas, mostrándome las herramientas y materiales con las que tejen, tiñen, e hilan.

Le pedí que más que el recorrido me diera una entrevista contándome su experiencia como tejedora y cómo es su trabajo, a lo que respondió:

Este es nuestro centro de trabajo, es un taller, es un centro textil, y cuando estamos programados (se refiere a tener visita como parte de un tour turístico) preparamos todo el trabajo. La exposición, desde que usamos una raíz como detergente para lavar, hilamos, teñimos con los colores, con la cochinilla, y una vez que lavamos, secamos, este es el telar y hacemos los acabados. Es un circuito, hacemos la demostración en 20 minutos, lo que nos pide el guía, pero demoramos bien, nosotros nos demoramos así, no es que usted ve bonito y ya está, como lo procesamos, como lo sacamos, de lo bruto ¿no?⁵⁶

Al preguntarle si creía que estas demostraciones hacían que se aprecie más su trabajo, ella contestó que sí, porque los turistas ven como las mujeres elaboran “un trabajo hermoso”⁵⁷, y lo aprecian mejor, pues cada pieza tiene mucho tiempo de elaboración. Asimismo, me comentó que ellas buscan hacer las demostraciones entretenidas y bromear con los visitantes:

Les decimos: ¿Ves este huesito? (me muestra un hueso elaborado con el fémur de la alpaca con el que limpian el tejido), al que adivine de qué es, se lleva un premio. Dicen: -de un animal, - ¿Será el cuerno de mi novio? Dicen de broma. Bueno se los diré: este es el huesito de un turista que los hemos sacrificado por

56. Delny Jaimes Sallo, En conversación con Brenda Ojinaga Zapata, 02 de octubre de 2018.

57. Delny Jaimes Sallo, En conversación con Brenda Ojinaga Zapata, 02 de octubre de 2018.

58. Delny Jaimes Sallo, En conversación con Brenda Ojinaga Zapata, 02 de octubre de 2018.

no comprar, si salen corriendo yo los alcanzo. Hacemos un poco de chiste así, para que nuestra exposición no sea seria⁵⁸.

Delny me explicó que ella compra los hilos de oveja y alpaca, y algunas plantas, porque ni ella ni su familia crían a estos animales. Hoy en día los materiales naturales, con los que en décadas anteriores tejían su ropa, son utilizados únicamente por grupos de tejedoras que cuentan con el apoyo de asociaciones como el CTTC. Tras mi visita me cuestioné si estos son los “fraudes” a los que se refiere la Sarah Lyon, y cómo es que su institución se posiciona como la autoridad que marca lo que es un centro textil legítimo.

Unos días después, llegué a la tienda del CTTC que tiene dentro una sala de exposición permanente, y al salir observé que las tejedoras se encuentran tejiendo en un espacio iluminado a modo de vitrina, en donde pueden ser observadas por los visitantes que las fotografían y dejan propina. ¿Qué tan innovador e inclusivo es realmente la exhibición de un grupo siendo analizado o retratado por la cámara de un otro que, al igual que yo, es ajeno a la cultura que observa?

¿Es esto lo que significa ser un centro vivo para las instituciones? Un espacio en donde, a diferencia de los museos, no sólo se exhiben piezas de diversas culturas sino a sus creadoras. Recordé las críticas que ha realizado Guillermo Gómez Peña acerca de espacios o programas como el de “Tesoros humanos vivos”⁵⁹, en donde el discurso explica que ciertos grupos sociales y minorías desaparecerían sin la intervención y preservación de instituciones oficiales encargados de proteger a los poseedores de habilidades culturales tradicionales, pero que en realidad también han surgido como espacios de vigilancia y control que le niega al sujeto su capacidad de resistencia y autonomía⁶⁰.

Días después, platiqué con la directora del CTTC, Nilda Callañaupa, a quien le expresé mis observaciones respecto al tema. Ella me dijo que el objetivo de su espacio es fortalecer el trabajo del rescate del tejido, pero que la sobrevivencia de esta práctica va de la mano con el desarrollo del mercado turístico y comercial. Nilda tiene claro que: “te tienes que adaptar, eso es lo más difícil. La parte tradicional de la práctica es maravillosa, pero también tienes la parte del turismo, y la mayor parte de las regiones, países, comunidades, yo creo que están manejando las dos”⁶¹.

Asimismo, le pregunté su opinión como mujer quechua, tejedora, gestora y directora, respecto a la relación de las tejedoras con los museos o instituciones culturales. Para Nilda, quien ya casi no teje, la ausencia de la voz de la tejedora se debe a una falta de acceso: “la tejedora de la comunidad no va a escribir un artículo, no va a ir horas a hablar porque está tan lejos, entonces quién llega a esos lugares para hablar, es un antropólogo, un estudiante (...) la tejedora va a dedicar más tiempo a producir su ropa, a mantener su familia, su tradición, su mundo”⁶².

59. Este título u otros similares son otorgados por el gobierno de un país a una persona que sea considerada como tesoro nacional mientras todavía está viva.

60. Este tema ha sido abordado por el artista de performance Guillermo Gómez-Peña en su performance *Los archivos vivientes*, documentado en su exposición Mexican (IN) documentado, presentada en el Museo de Arte Moderno del 30-11-2017 al 22-04-2018.

61. Nilda Callañaupa Álvarez, en conversación con Brenda Ojinaga Zapata, 04 de octubre de 2019.

62. Nilda Callañaupa Álvarez, en conversación con Brenda Ojinaga Zapata, 04 de octubre de 2019.

Tras su repuesta, Nilda no sólo tiene asumido cuál es su rol dentro de la asociación que dirige, sino que devolvió la responsabilidad a los investigadores de abrir espacios en donde se escuchen estas voces.

REFLEXIONES FINALES

Lo que ha ocurrido en Chinchero, con la popularidad del concepto de centro textil, es distinto a lo que se va desarrollando en Los Altos de Chiapas. Hoy en día, Chinchero parece un gran mercado textil creado para el turista, al que se le dan comodidades como pago con tarjeta, tejedoras que hablan en inglés y señal de celular, lo que no ocurre en ninguna comunidad de Los Altos de Chiapas en México.

Todas las versiones que escuché respecto a los centros textiles de Chinchero, coinciden en que antes el tejido se estaba perdiendo y fue retomado en un inicio por la necesidad económica y para que las mujeres tuvieran un medio que les permitiera insertarse al mercado global; esto llevó a un ejercicio de memoria que fue arraigando un sentido de pertenencia. Sin embargo, no puedo evitar cuestionar si las mujeres son las protagonistas de su propia narrativa o responden a una narrativa desarrollada o negociada por la industria turística.

Con lo anterior considero que también es fundamental preguntarnos quién está planteando los discursos del arte popular y a qué propósitos sirven ellos, pues la cuestión de la igualdad en las artes —y en cualquier otro ámbito— recae en las estructuras institucionales y en la visión de la realidad que estas imponen.

En el caso de los tejidos de Chinchero, es cierto que el trabajo del CTTC es distinto y sobresale al de otros centros textiles por la calidad de materiales utilizados, así como el detalle de sus diseños, sin embargo, todos los centros textiles hacen recreaciones o performances del proceso textil para que este sea apreciado por un público ajeno a la comunidad. ¿Por qué es menos válido el qué hacen las mujeres que se han organizado de forma autónoma o sin el apoyo de socios extranjeros?

También es cierto que la misión de rescate de técnicas y tejido que han hecho tanto el CTTC como el CTMM son de reconocer, así como su labor para unir la idea de desarrollo y conservación.

En el caso del CTTC, que lleva más años que el CTMM, el impacto que el primero ha tenido en su comunidad de origen ha cambiado profundamente la dinámica social y económica de la población a lo largo de los años; aunque desde el discurso institucional el CTTC muestra el mercado creado en Chinchero como una amenaza a la persistencia de la tradición y la autenticidad, fue su origen lo que detonó esta nueva dinámica social, cultural y económica.

Por su parte, el CTMM es una asociación civil creada por un patronato formado tanto por mexicanos como extranjeros que buscan la preservación del

textil. Sin embargo, a diferencia del CTTC no hay tejedoras en su patronato ni en sus puestos de dirección, aunque ambos espacios comparten la idea de ser un centro vivo y de la institución como el medio para lograr el rescate y la preservación textil.

Como he mencionado a lo largo de este artículo, el papel actual de estas instituciones culturales recuerda a un proyecto modernizador de desarrollo orquestado en épocas anteriores por el Estado nacional, el cual utilizó el arte como gran recurso de consolidación; fórmula que parece repetir hoy en día la empresa privada transnacional, al utilizar las manifestaciones artísticas de los pueblos indígenas, tales como el arte creado por mujeres, para la unificación y la homogenización no sólo de la identidad cultural sino del mercado.

En cuanto al arte popular, profundizar en los discursos que promueven los centros textiles da mayor comprensión acerca de qué narrativas del arte creado por mujeres indígenas son las que han predominado y cuáles han permanecido fuera. Es fundamental preguntarnos cómo se están planteando los discursos del arte creado por mujeres y escuchar la polifonía de voces que forman parte del mismo, pues incluso entre las mismas tejedoras las visiones pueden ser opuestas.

Mientras Nilda explica que no es lugar de la tejedora hacer artículos y contar su historia, sino que el investigador debe ser ese puente, Anastasia cree que es necesario que sean ellas quienes escriban su historia y que el investigador abra esos espacios de escucha.

Aunque pueda haber contradicciones entre ellas, incluir la voz de las tejedoras como fuente de conocimiento es hacer frente a las narrativas únicas, hegemónicas y dominantes del arte. Conocer sus historias es reconocer su capacidad de elegir y realizar su plan de vida conforme a sus propios valores.

Una teoría del arte popular que incluya una visión plural, deberá incluir el trabajo creativo y manual de las mujeres; debe apelar al reconocimiento de los distintos modos en que deciden participar en la creación y consumo del arte textil, ya sea desde el mercado para el turista hasta las paredes del museo en donde teje para el público que asiste a dichos espacios.

Como nos recuerda la escritora nigeriana Chimamanda Adichie, “Las historias importan, estas tienen el poder de invisibilizar pueblos y culturas, pero también pueden empoderar y humanizar; las historias pueden quebrar la dignidad de un pueblo, pero también pueden reparar esa dignidad rota”⁶³. Las historias de las tejedoras merecen ser escuchadas y contadas, la gruesa tela que conforma el estudio del arte textil es, como muchas otras, creada por manos de mujer, y las tejedoras han sido las encargadas de confeccionar una narrativa que se continúa renovando. Es preciso que mantengamos el oído atento para saber escuchar su voz.



63. Adichie, Chimamanda Ngozi. *El peligro de una sola historia* (en línea). Conferencia TED, julio de 2009.

<http://www.ted.com/talks/lang/spa/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story.html> fecha de publicación julio 2009, fecha de consulta: 21 de abril de 2018.

BIBLIOGRAFÍA

- Acha, Juan, Adolfo Colombres y Ticio Escobar. *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires: Del Sol. 2004 (reimpresión).
- Adichie, Chimamanda Ngozi. *El peligro de una sola historia* (en línea). Conferencia TED, julio de 2009. http://www.ted.com/talks/lang/spa/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story.html, fecha de publicación julio 2009, fecha de consulta: 21 de abril de 2018.
- Bartra, Eli. *Creatividad invisible: mujeres y arte popular en América Latina y el Caribe*. México: UNAM, Programa Universitario de Estudios de Género, 2004.
- Callañaupa Álvarez, Nilda. *Tradiciones Textiles de Chinchero, Herencia Viva. Cusco: Centro de Textiles Tradicionales del Cusco*. Colorado: Thrums, 2012.
- Escat Bayona, Eugenia. “La puesta en escena y performatividad del turismo étnico en Los Altos de Chiapas”. *Revista de Antropología Social* 27, n° 1 (2018). 123-144. <https://doi.org/10.5209/RASO.59435>
- Fuller, Norma. *Turismo Y Cultura: Entre el entusiasmo y el recelo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial, 2009.
- García Canclini, Néstor. *Las culturas populares en el capitalismo*. México: Nueva Imagen, 1982.
- Lira Larios, Regina. “Carl Lumholtz y la objetualización de la cultura indígena en la Sierra Madre Occidental”. En *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2015.
- Nace, Addison, “Weaving Authenticity: Artesanías or the Art of the Textile in Chiapas Mexico” (2018 *The Social Fabric: Deep Local to Pan Global; Proceedings of the Textile Society of America 16th Biennial Symposium*. Presented at Vancouver, BC, Canada; September 19 – 23, 2018. <https://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/>
- Paredes, Julieta. “Una ruptura epistemológica con el feminismo occidental” en *Hilando -fino. Desde el feminismo comunitario*. México: Cooperativa el Rebozo, 2010.
- Saville, H. Marshall, “Exploration of Zapotecan Tombs in Southern Mexico”. *American Anthropologist, New Series*. Vol. I, n° 2 (1899), 350-362. <http://www.jstor.org/stable/6580401>.
- Start, Laura. *The McDougall Collection of Indian Textiles from Guatemala and Mexico*. Estados Unidos: Pitt Rivers Museum, Oxford University, 1963.

Turok, Marta. *Cómo acercarse a la artesanía*. México, D.F.: Consejo Nacional para las Cultura y las Artes, Plaza y Valdés, 1988.

“What is the history of the Mexico & Central America Hall?” en *México & Central América Virtual Hall*. Página oficial de la Colección Etnográfica de México y Centroamérica del Museo Americano de Historia Natural en Nueva York. http://anthro.amnh.org/anthropology/databases/projects/mca_index.cfm?action=hist Consultado el 10 de marzo del 2018.

Entrevistas

Mendoza, Abigail. En discusión con Brenda Ojinaga Zapata. 7 de junio de 2011.

Navarro, Gerardo. En discusión con Brenda Ojinaga Zapata. junio de 2011.

Mendoza Reyes, María. En discusión con Brenda Ojinaga Zapata. junio de 2011.

Lyon, Sarah. En discusión con Brenda Ojinaga Zapata. 1 de octubre de 2018.

Jaimes Sallo, Delny. En discusión con Brenda Ojinaga Zapata. 2 de octubre de 2018.

Callañaupa Álvarez, Nilda. En discusión con Brenda Ojinaga Zapata. 04 de octubre de 2018.

Gómez González, En discusión con Brenda Ojinaga Zapata. 30 de abril de 2019.

Mora Velasco, Alejandra. En discusión con Brenda Ojinaga Zapata. 02 de mayo de 2019.

Sitios de Internet

“Catálogo de la Colección etnográfica de México y Centroamérica”, *Museo de Historia Natural de Nueva York*, <http://anthro.amnh.org/central>
Centro de Textiles del Mundo Maya, <http://www.fomentoculturalbanamex.org/ctmm/>

Centro de Textiles Tradicionales del Cusco, <https://www.textilescusco.org/>
Fomento Cultural Citibanamex, <http://fomentoculturalbanamex.org/quienes-somos/>

Museo Textil de Oaxaca, <http://www.museotextildeoaxaca.org.mx/>.