

# Tejiendo nuevas narrativas: los retos de hacer presente la voz de las tejedoras en los centros textiles en México y Perú

## Weaving New Narratives: The Challenges of Revealing the Voice of Weavers in Textile Centers in Mexico and Peru

Brenda Cecilia Ojinaga Zapata  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM, MÉXICO  
brenda.ojinaga@gmail.com

### RESUMEN

Los tejidos tradicionales han sido una herramienta primordial para la construcción de la memoria grupal. El carácter colectivo de los tejidos evoca lo vivido y aprendido por generaciones de tejedoras herederas de un arte en resistencia. La investigación se concentró en los centros textiles surgidos a finales del siglo pasado en Perú, y posteriormente en México, como espacios culturales y museísticos donde algunas tejedoras se han integrado como parte de equipos interculturales. Su objetivo es reflexionar en cómo al hacerse presentes las voces de las tejedoras en lugares en los que históricamente han sido expulsadas, se cuestionan los modos en que se ha estudiado el arte popular, así como el creado por mujeres, a quienes no se acostumbra a ver como impartidoras de conocimiento fuera de su comunidad. Con un enfoque basado en la teoría latinoamericana del arte y un trabajo etnográfico que incluye testimonios y entrevistas a las mujeres que forman parte de los centros textiles en México y en Perú, este trabajo busca ser un aporte al reconocimiento y valoración de distintas formas de creación y aprendizaje que son parte de las sociedades diversas y plurales que integran América Latina.

Palabras clave: narrativas, memoria colectiva, tejedoras, arte textil

### ABSTRACT

Traditional textiles have been a primary tool in the construction of memory. The collective character of textiles evokes a knowledge that has been appreciated and learned by generations of weavers who inherited a resistance art. The research focuses on the textile centers that emerged at the end of the last century in Peru, and later in Mexico, as cultural and museum spaces where some weavers have been integrated as part of intercultural work teams. This article seeks to reflect on how when the voices of the weavers are taken in consideration in places where they have been historically ignored, the ways in which folk art and the art created by women has been studied are questioned, pondering on how weavers are not seen as imparters of knowledge outside their communities. With an approach based on Latin American art theory and an ethnographic work that includes testimonies and interviews with women who are part of textile centers in both Mexico and Peru, this research hopes to be a contribution on the recognition and appreciation of the different forms of creation that are part of the diverse and plural societies that integrate Latin America.

Key words: narratives, collective memory, weavers, textile art

## INTRODUCCIÓN

*Para Anastacia y Eustaquia, quienes compartieron conmigo su voz y generosidad*

Mi interés académico y profesional se ha centrado en el estudio del tejido en diversos pueblos originarios de América Latina a partir del registro de las historias e identidades de las mujeres tejedoras, quienes por medio de su arte textil transmiten una labor milenaria heredada por generaciones de mujeres.

Diversos pueblos de esta región comparten un pasado histórico y un presente cuyas peculiares circunstancias han dado lugar a complejas realidades que no son ajenas a las tejedoras, siendo México y Perú dos de los países con mayor presencia de arte textil en Latinoamérica.

Esta investigación toma como punto de partida el tiempo que pasé trabajando en el Centro de Textiles del Mundo Maya (CTMM), recinto ubicado en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, donde colaboré con tejedoras mayas en proyectos de recuperación de técnicas, documentación de tradiciones e historias, así como en talleres y encuentros entre tejedoras de diversas regiones de Latinoamérica.

Durante el tiempo que compartí con ellas aprendí una historia del tejido distinta de la que encontraba en archivos y libros. Las narrativas que partían desde su voz me llevaron a reflexionar sobre los retos educativos de las instituciones culturales para avanzar hacia un conocimiento más completo que rebasara la mera descripción de piezas y que tomara como punto de partida las voces silenciadas, pues entre los hilos y las tramas de los textiles, se encuentran historias que muchos años han permanecido ocultas.

Comenzaré con los relatos de México, país que alberga el Centro de Textiles del Mundo Maya (CTMM), museo joven que surgió en el nuevo siglo,<sup>1</sup> como parte de las industrias culturales que presentan los tejidos propios de la herencia del arte popular, es creado para un público que aprecia los textiles tradicionales fuera de los contextos sociales y culturales en los que son creados.

Posteriormente hablaré del Centro de Textiles Tradicionales del Cusco (CTTC), ubicado en Perú, región que alberga una larga tra-

<sup>1</sup> El proyecto fue planteado en 2000, momento en el que comenzó a planearse su construcción, y fue inaugurado en octubre de 2012.

dición textil que, al igual que en Mesoamérica, ha permanecido por más de mil años como parte de las creaciones e identidades de diversos grupos indígenas y mestizos.

El CTTC se ha convertido en un centro educativo que promueve la aplicación de métodos de enseñanza del tejido, busca educar a las tejedoras en procedimientos de venta y comercialización, así como en la evaluación de calidad de productos.

Ambos espacios han contribuido de gran manera a la reinterpretación de los tejidos y forman parte de las nuevas lecturas que ha tenido el arte textil desde los sectores institucionales y académicos, sobre todo, al incluir a tejedoras en sus equipos de trabajo, ya como custodias de sala, ya como traductoras, maestras e incluso como directoras.

Uno de los objetivos de este trabajo es mostrar cómo cuando se manifiesta la interculturalidad a través de la presencia de las creadoras en espacios en los que históricamente permanecieron ausentes, se cuestionan las categorías y metodologías utilizadas de forma habitual para analizar el arte popular, en especial, el que es creado por mujeres, quienes pocas veces figuran en la construcción y continuidad de un orden epistemológico. Su presencia en los museos incide en la necesidad de construir nuevos imaginarios sociales, así como en el reordenamiento de la experiencia de lo artístico y de lo creativo.

A través de los relatos que se presentan en el texto, se buscará reflexionar en la importancia de conocer y aprender historias que partan de los sitios históricamente designados como periféricos y subordinados, pues es aquí donde se cuestiona la existencia de una sola historia y se abre la posibilidad de diálogo.

## METODOLOGÍA

Por siglos, las tejedoras han sido las encargadas de vestir a sus familias y comunidades con trajes que indican su comunidad de origen e identidades. Sus tejidos son muestra de la adaptación de las formas antiguas a las nuevas, pues, mientras en sus técnicas y diseños se vislumbra la herencia mesoamericana, en sus materiales se pueden reconocer los cambios y adaptaciones a las nuevas industrias del mundo globalizado.

El textil es una de las pocas prácticas femeninas que ha permanecido en lo esencial hasta nuestros días. El uso del telar de cintura y de antiguas técnicas de hilado y tejido sugieren cierta continuidad en las actividades de las mujeres y de su papel social a través de, al menos, mil años de tejido.<sup>2</sup>

Como ha destacado Giuliana Borea, el estudio de los objetos culturales de los pueblos es conocido históricamente como arte popular y ha sido abordado por arqueólogos y antropólogos, y conservado en los gabinetes de museos y colecciones etnográficas para mostrar el desarrollo de la humanidad dentro de las teorías evolucionistas y difusionistas (Borea, 2017).

Por su parte, la historia del arte se dedicó al estudio de las manifestaciones artísticas provenientes de occidente, así como a conservarlas y a exhibirlas en los museos de arte. Sin embargo, desde hace algunas décadas, el panorama comenzó a cambiar. El arte popular ha abandonado los museos etnográficos o antropológicos, para tener sus propios espacios en museos de arte dedicados exclusivamente a la exhibición y promoción de la cultura material de las llamadas culturas populares o subalternas.

Sin embargo, como ha observado Ticio Escobar, este cambio en los discursos sobre lo artístico popular destacó el dogmatismo y la estrechez de la estética occidental para analizar, estudiar y denominar las diversas prácticas culturales que nacen fuera de occidente, evidenciando el hecho de que determinadas prácticas producidas en Europa —y después en los Estados Unidos—, constituyen el único parámetro de lo que debe ser el arte, y transfirieron conceptos de forma mecánica a otros sistemas culturales sin tener en cuenta sus particularidades o posibilidades (Acha, Colombres y Ticio, 2004).

En México y en Perú han surgido diversas investigaciones que cuestionan los modos en que se estudian dichas manifestaciones. En México, Bartra (2004) ha profundizado en los discursos actuales del arte popular, sobre todo en los que se gestan desde las instituciones

<sup>2</sup> En su libro *Mil años de tejido en Chiapas* (1984), el investigador Walter F. Morris hace un recorrido de mil años sobre los tejidos en la zona maya, región en la que, a pesar de que los textiles prehispánicos no se preservaron, debido, en gran parte, a las condiciones climáticas, existe evidencia de la creación de complejos tejidos en las representaciones de deidades y gobernantes en dinteles antiguos, como el dintel 24 de Yaxchilan que data del año 780, y en el que se puede observar el diseño de brocado maya clásico que sobrevive hasta nuestros días.

culturales, denunciando el modo en que las artistas populares son sistemáticamente expulsadas de la creación de conocimiento.

Asimismo, las ideas de Villoro (1998) respecto a la pluralidad y el derecho a la autonomía de los pueblos indígenas en América Latina, aportaron nuevos parámetros para analizar la problemática de los discursos en torno a lo popular, y cuestionaron el modo en que las instituciones culturales —privadas y estatales— se han posicionado como las encargadas de legitimar y salvaguardar el trabajo de los pueblos, eligiendo en qué lugares se va a exhibir, a qué públicos va a llegar y bajo qué narrativas se va a relatar el arte popular.

En Perú, Borea (2017) ha ubicado el arte popular como una categoría que ya no es sostenible ni ética ni políticamente, y ha sumado su trabajo a las investigaciones que inciden en la necesidad de la construcción de nuevos parámetros educativos y filosóficos para analizar las manifestaciones artísticas de los pueblos latinoamericanos.

La descalificación de sistemas que no encajan o que carecen de algunas características coyunturales para la historia hegemónica y sus normas suprahistóricas ha marcado el modo en los que se ha narrado y estudiado el textil tradicional.

Aunque es importante conocer qué tipo de tejidos producen las tejedoras, cómo y quiénes lo comercializan y consumen, es de igual importancia conocer la visión que ellas tienen respecto a su trabajo y cuál es su presencia o ausencia dentro de las instituciones de arte pues, aunque los artistas populares suelen ser vistos como sujetos sociales, pocas veces su identidad como sujetos artísticos y su género forma parte de las diversas exposiciones y estudios sobre arte popular.

Han sido diversos los autores que coinciden en la importancia de contar historias desde los márgenes para producir nuevo conocimiento. Rockwell (2018a) ha profundizado en la necesidad de cuestionar las narrativas historiográficas formadas desde la antropología y el estudio etnográfico, y ha propuesto la recuperación de las historias que nacen en lo cotidiano, para generar nuevas metáforas<sup>3</sup> que hagan presentes a los sujetos estudiados y que den nuevas líneas de investigación que no aparecen en otras maneras de hacer la pesquisa.

<sup>3</sup> La autora entiende las metáforas desde la historiografía como el método utilizado para narrar “hechos”, como relaciones, fuerzas, clases, sistemas, procesos, momentos y periodos.

Aunque su visión se centra en las comunidades o instituciones educativas, sus propuestas sobre un concepto de cultura que enfatice su carácter plural, público, complejo, abierto y dinámico puede ser de gran utilidad para estudiar el conocimiento que nace desde los museos como espacios institucionales y educativos que han creado una narrativa legitimada en el tiempo historiográfico occidental.

Como expliqué en párrafos anteriores, para el arte popular, este tiempo historiográfico ha estado basado en una historia única del arte. Sin embargo, al hablar de temporalidad, Rockwell (2018b) utiliza el concepto de coetaneidad,<sup>4</sup> que alude a que las historias de los pueblos ocurren de forma paralela a la historia occidental, no están situadas en un polo primitivo, sino que acontecen en una misma época y espacio.

Para ella, la democratización de la cultura y la posibilidad de nuevas metáforas narrativas parte del cuestionamiento a la historiografía antropológica, que en su mirada evolucionista ha observado a los pueblos como primitivos, lo que ha dañado la comprensión de otros modos de ser y de aprender (Rockwell, 2018b).

Otra corriente disciplinaria que ha cuestionado las narrativas hegemónicas ha sido la teoría feminista surgida en América Latina, la cual aborda la patente necesidad de nuestra región por “incorporar una corriente teórica y práctica dentro de las ciencias sociales que sea aplicada al descubrimiento del ser mujer dentro de nuestras sociedades” (Gargallo, 2004, p. 50).<sup>5</sup>

En *Las ideas feministas latinoamericanas*, Gargallo (2004) recorre la lucha que por más de 40 años se ha llevado a cabo en América Latina, con sus diferencias nacionales y regionales, y con sus pueblos y mujeres, para lograr una verdadera decolonización, e invita a la creación de una reflexión y una política feminista anclada fuertemente

<sup>4</sup> La autora cita a Johannes Fabian como el autor que introdujo la noción de lo coetáneo o lo coevo para hacer evidente el hecho de simultaneidad temporal e interdependencia de la invasión colonial y la descripción antropológica de los pueblos en su texto *Time and the Other. How Anthropology Makes its Object* (1983). Nueva York: Columbia University Press.

<sup>5</sup> En *Las Ideas feministas latinoamericanas*, Francesca Gargallo menciona que, en 1979, durante el Tercer Coloquio Nacional de Filosofía, la investigadora Eli Bartra afirmó que el feminismo es una corriente teórica y práctica que se aplica al descubrimiento del ser mujer en el mundo, y que inicia su lucha por la destrucción de la falsa naturaleza femenina impuesta socialmente y la construcción de la identidad de las mujeres con base en sus propias necesidades, intereses, y vivencias (Gargallo, 2004).

en la realidad actual y, por lo tanto, en la revisión del propio pasado y las lecturas que se hacen del mismo.

A su vez, Paredes (2010) hizo una incisiva reflexión, en *Hilando fino*, desde el feminismo comunitario, sobre la concepción 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 donde se realizan actividades imprescindibles para la vida de la comunidad.

Partiendo de este conjunto de visiones, este texto busca aportar a la creación de conocimiento “desde abajo”; es decir, a 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.

En el caso del arte textil tradicional, ser estudiado desde los testimonios e historias de las creadoras abre una puerta para la comprensión de un sistema intelectual que se constituye en relación con lo social, y que nos permite plantear las problemáticas del arte desde América Latina y desde otros horizontes culturales

Como explicó la antropóloga Marta Turok tras el trabajo etnográfico que realizó en la década de los setenta en la comunidad tsotsil de Magdalena, en los Altos de Chiapas, las tejedoras no sólo reproducen diseños, sino que son poseedoras de un profundo conocimiento ritual y filosófico que logran materializar en sus textiles. El telar no es un simple instrumento de trabajo, es una extensión de ellas mismas: “Las mujeres van haciendo un sistema numérico impresionante porque deben saber cuántos hilos tienen, cuantas repeticiones deben hacer y colocarlo en su mente para traspasarlo a la realidad” (Turok, 2015, 26’10”).

Por ello se incluyen aquí las anécdotas y las entrevistas a las tejedoras con las que trabajé en el CTMM, así como las entrevistas etnográficas que realicé con las tejedoras del CTTC en Perú, como parte del enfoque metodológico de la investigación. Tras el análisis de las historias y anécdotas recolectadas en las entrevistas y diarios de campo, observé cómo las historias recolectadas difícilmente se encuentran en salas de un museo.

La inclusión de las voces e historias de las tejedoras como fuente de conocimiento abre la posibilidad de un cambio epistémico que

genere nuevas lecturas sobre los procesos de creación y del imaginario colectivo de estas mujeres, así como en los modos en que se apropian del conocimiento.

De las tejedoras aprendí la importancia de escuchar y atestiguar otras voces y culturas, de valorar distintas formas de conocimiento y aprendizaje, y de reconocer, que no todas las historias han tenido los mismos espacios para existir.

## LA VOZ DE LAS TEJEDORAS EN EL ESPACIO INSTITUCIONAL

En 2012 me integré al área de investigación del Centro de Textiles del Mundo Maya (CTMM), recinto inaugurado ese mismo año, en la ciudad de San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, donde colaboré hasta el verano de 2017.

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 Pellizzi,<sup>6</sup> instalaron el primer centro textil del país, en el exconvento de Santo Domingo de Guzmán, lugar icónico rodeado por el mercado de artesanías, donde por años las tejedoras han comercializado sus piezas, vendiendo en cooperativas o en puestos creados con tablas de madera y lonas.

Este espacio, que no se define como museo, como galería, o como tienda, constantemente se reconoce a sí mismo como: “un centro vivo, multidisciplinario e intercultural” (Misión Centro de Textiles del Mundo Maya, 2012, párr. 4). Sin embargo, ¿esto qué significa? ¿Es una contraposición a un arte inerte o carente de vigencia? Con el tiempo, me pareció que este discurso apela a dos cosas.

La primera es que, autodenominarse “centro vivo”, es un modo de diferenciarse del contenido etnográfico y antropológico, con el que históricamente se han estudiado estas manifestaciones. La segunda es que hace referencia a la incorporación de las tejedoras a estos espacios.

---

<sup>6</sup> Creada en la década de los setenta en el siglo XX, por el antropólogo italiano Francesco Pellizzi; actualmente se encuentra en comodato en el Centro de Textiles del Mundo Maya.

Al formar parte de un equipo de trabajo intercultural, trabajé de manera cercana con tejedoras y bordadoras. Entre ellas, Eustaquia Ruiz Gómez,<sup>7</sup> quien era custodia de sala. Aunque sabía que era tejedora, mi reacción inicial no fue consultarla acerca de los textiles, sino buscar en los libros algo de información sobre los tejidos mayas.

Fue con el paso del tiempo cuando, al invitarla a apoyarme en el acomodo de la colección, se me abrió un mundo de historias y relatos. Con nuestras pláticas, supe que Eustaquia nació a finales de los años setenta en una familia de tejedoras, en el paraje de Oventic, en San Andrés Larrainzar,<sup>8</sup> pero que llevaba más de una década viviendo en la ciudad de San Cristóbal de Las Casas. Que formó parte del movimiento zapatista siendo adolescente, y que su única hija, de nombre Leticia, tejía y hablaba tsotsil a pesar de no haber crecido en la comunidad.

Con tan sólo observar las piezas, Eustaquia me explicaba si sus hilos fueron teñidos con tintes naturales o industriales, si los diseños se formaron con trama suplementaria o con bordado. Me enseñó a distinguir el algodón hilado a mano de los hilos sintéticos, los nombres en tsotsil de los tejidos, y a montar de forma correcta los trajes en los maniqués. Me compartía historias de los tejidos antiguos que veíamos y que ella conoció siendo niña.

Recuerdo que un día, mientras realizaba el registro fotográfico de un huipil ceremonial de su comunidad, ganador del premio Fonart 2013,<sup>9</sup> Eustaquia, quien también ha sido ganadora de este galardón en diversas ocasiones, lo miro y dijo: “Ah, ese es de Andrea”. Al revisar la ficha, en efecto, la autora era la tejedora Andrea Teratol Nuñez. Al preguntarle cómo supo quién lo tejó con tan sólo verlo, me dijo que entre ellas saben cómo trabaja cada una.

A través mis diálogos con ella confirmé que el arte popular no es una expresión anónima, que no permite conocer la identidad de sus creadoras, como por años se ha difundido, y que, en realidad, lo hacen mujeres con nombre y apellido, de lugares específicos, con características culturales y de género bien definidas.

<sup>7</sup>Todas las participantes dieron su consentimiento para el uso de sus nombres.

<sup>8</sup>Comunidad tsotsil ubicada en la zona de Los Altos de Chiapas, Chiapas, México.

<sup>9</sup>El Fonart es el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías, una institución gubernamental que diseña y ejecuta políticas de desarrollo, promoción y comercialización de la actividad artesana en México.

Conforme crecía el CTMM, Eustaquia se convirtió en maestra, impartiendo clases de tejido en telar de cintura. Sus alumnas, en su mayoría mujeres, compartían que, al tener la experiencia de trabajar directamente con la tejedora y experimentar la dificultad del tejer en telar, apreciaban los textiles de una manera distinta de como lo hacían al observar las piezas en las vitrinas, pues era a través de la presencia de Eustaquia que el tejido se convertía en un arte vivo.

Hace algunos meses tuve la oportunidad de entrevistar a Eustaquia acerca de su trabajo. Durante nuestra plática, me compartió que cuando supo que se inauguraría el CTMM, no creyó que la quisieran contratar porque no tiene estudios. Le pregunté si consideraba que como tejedora tenía un conocimiento que, aunque distinto del académico era, por demás, valioso, a lo que me respondió:

De hecho, sí, porque nosotras somos las que producimos el textil, no es porque estamos así en la teoría como ustedes, sino que realmente nosotras trabajamos de eso, y es el conocimiento que tenemos como artesanas, y es real lo que vamos diciendo y lo que sabemos, porque no sólo lo hemos visto, sabemos cómo está hecho. El telar, para mí, es un arte donde vivimos. Es nuestro trabajo desde chiquitas hasta ahorita también (Ruiz, 2019).

## TEJEDORAS DE PLUMAS

Otra de mis compañeras de trabajo fue Anastacia Gómez González, quien es originaria de Bochojbo, un paraje de la comunidad tsotsil de Zinacantán.<sup>10</sup> Por más de cinco años, ha sido 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, siendo licenciada en educación en el inglés por la UNACH,<sup>11</sup> habla de manera fluida el tsotsil, el español, y el inglés.

<sup>10</sup> 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.

<sup>11</sup> La Universidad Intercultural de Chiapas es una institución 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 resultado de las confrontaciones entre el EZLN y el Gobierno Federal.

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

Entre las reflexiones compartidas, coincidíamos con la ausencia de las tejedoras en el estudio y educación respecto al arte textil. Uno de los espacios generados desde el CTMM para hacer frente a esta ausencia fueron las sesiones de historia oral, las cuales tenían como objetivo escuchar desde la voz de las creadoras diversas historias en torno al arte textil.

En noviembre de 2015 se convocó a tejedoras de Zinacantán a participar en la sesión “Encuentro de tejedoras de huipiles emplumados”, donde platicaron acerca de esta tradición, que se remonta a la época prehispánica y que es el único tejido, en los Altos de Chiapas, que incorpora el arte plumario.<sup>12</sup>

Durante la sesión cada mujer platicó, en tsotsil, su experiencia tejiendo el huipil emplumado, mientras Anastacia traducía al español para el público presente. En la participación de los asistentes, una persona mencionó que era bien sabido que, al tejer, se utilizaban plumas de gallina como simbolismo del rol asignado a las mujeres por la comunidad, pues ellas eran como aves de corral, domesticadas y sin poder volar. Al ser traducido al tsotsil, el comentario provocó las risas de las tejedoras, quienes dijeron que nunca habían escuchado esa historia y que era falsa.

Para mi sorpresa, han sido diversas las fuentes escritas donde he encontrado esta interpretación, desde libros, *blogs* y hasta catálogos de exposiciones, aunque la fuente original es el libro *El huipil emplumado*, de Ricardo Martínez Hernández, publicado en 1990.

---

<sup>12</sup> Se llevó a cabo el 18 de noviembre de 2015 en Sala de Usos Múltiples del Centro de Textiles del Mundo Maya, Exconvento de Santo Domingo de Guzmán, Av. 20 de noviembre, Barrio El Cerrillo, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas.

Recientemente recordamos esta historia durante la última plática que tuve con Anastacia en mayo de 2019. Ella 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 su idioma. Sólo 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 decir (Gómez, 2019).

Sus palabras me resonaron de manera profunda. En ellas confirmaba el reto de los gestores culturales e instituciones frente a la necesidad de generar preguntas que suscitaran narrativas más incluyentes y completas. Asimismo, pienso que, al hablar de despojo cultural, es pertinente reflexionar que, por siglos, también se ha despojado a los pueblos de la posibilidad de narrarse a sí mismos.

## UNIDAS POR EL COLOR NEGRO

En diversas ocasiones el CTMM fue un puente de acercamiento con otras tejedoras de distintas partes del mundo. En 2015, la artista visual y tejedora mapuche Loreto Millalén se acercó al centro textil, interesada en conocer los tejidos de la comunidad tsotsil de San Juan Chamula, ubicada en Los Altos de Chiapas.

Loreto es una activa integrante de *Ad Lllallin*, escuela de arte textil, medicina y derechos de la mujer mapuche, fundada en 2007 en la ciudad de Santiago de Chile y creada de forma autónoma como respuesta a la recuperación y protección de diversos conocimientos ancestrales del pueblo mapuche (*Ad Lllallin*, 2016).

Loreto me explicó que al igual que las tejedoras chamula,<sup>13</sup> ellas se distinguen por la creación y el uso de textiles de lana teñidos en

---

<sup>13</sup> Gentilicio con el que se conoce a las personas de la región tsotsil de San Juan Chamula, Chiapas.

color negro, por lo que intuía una herencia compartida entre ambas regiones. Fue así como, durante más de un año, mantuvimos comunicación con la intención de organizar un taller con tejedoras de ambas regiones.

Gracias a la gestión de Anastacia con las tejedoras de la cooperativa “Las Minas”, del paraje de Las Minas en San Juan Chamula y el apoyo de Loreto, que llegó con otra compañera mapuche, el 27 y 28 de octubre de 2016 se llevó a cabo un encuentro que fue nombrado “Unidas por el color negro”.

El primer día del taller decidimos juntarnos fuera del centro de textiles y realizar la actividad en el paraje de Las Minas, en la casa donde las mujeres se reúnen a tejer. La dinámica consistiría en que Anastacia traduciría del tsotsil al español para que las tejedoras pudieran comunicarse entre ellas, pues algunas sólo hablan tsotsil, y el objetivo era conocer las diferencias y similitudes entre sus técnicas de tejido.

Sin embargo, al sacar sus telares, las tejedoras comenzaron a comunicarse a través del tejido en telar, sin apoyarse mucho en las traducciones de Anastacia. De manera espontánea, fueron realizando la demostración de los materiales que utilizan para el teñido, mostraron cómo hilan la lana, cómo tejen en telar y portaron las piezas creadas por ellas, mientras las tejedoras mapuches las observaban o se acercaban a tejer, e incluso fueron invitadas a portar sus trajes.

De esta forma, a través del tejido, las mujeres encontraron un medio de comunicación que trascendió la oralidad. A pesar de las diferencias entre sus formas y técnicas, tejer se convirtió en el medio para generar un diálogo basado en un profundo conocimiento de signos y formas compartido, pues entre ellas hay una historia en común: el tejido como espacio destinado a las labores femeninas.

Al reflexionar sobre la importancia de rescatar las historias que se gestan en los espacios tradicionales de tejido, recordé que, en las comunidades de tejedoras mayas, lo común es que las mujeres se reúnan en los patios de sus casas a tejer de forma colectiva. En estos espacios no sólo se reparten las diversas labores necesarias para la elaboración de tejidos, como el urdido de hilos o la preparación del telar, sino que es aquí desde donde se teje la memoria grupal femenina.

De forma similar, las mapuches han tomado los espacios de tejido grupal como una herramienta primordial para el resguardo y trasmisión de su identidad y cultura. En la década de los noventa, durante el conflicto territorial Pulmarí,<sup>14</sup> los talleres de telar fueron “los espacios propicios para el debate y la discusión entre las mujeres de las comunidades en conflicto” (García, 2013, p. 10).

Como indica García (2013), allí se produjeron los enfrentamientos, acuerdos y negociaciones que permitieron la participación activa de las mujeres en el proceso de toma de decisiones y, principalmente, allí comenzó un importante proceso de recuperación identitaria colectiva. Con el paso de los años, aquellos talleres de tejido desaparecieron, sentando las bases para el surgimiento de nuevos espacios como la escuela *Ad Llallin*, como explicó Loreto Millalén durante el encuentro con mujeres mayas, su espacio busca proveer la autonomía para decidir cómo se quieren narrar a sí mismas, como quieren existir, cómo quieren recuperar su territorio, así como las formas que escogen para colaborar y coordinar su trabajo.

Para el segundo día del taller “Unidas por el color negro”, decidimos que la reunión se llevaría a cabo dentro del CTMM, en los salones de Servicios Educativos, donde se realizan diversas actividades académicas como mesas redondas, talleres o conferencias, entre otros. Dentro del espacio institucional y educativo, la dinámica se modificó por completo. De un lado del salón estaban las mujeres chamulas, y del otro las tejedoras mapuches y algunas personas del público en general que asistieron a observar el taller. Al no hablar español, la mayoría de las tejedoras chamulas permanecieron en silencio, dando la palabra a la representante del grupo.

A diferencia del primer día, donde sólo fui testigo de lo que ocurría, tomando notas y registros fotográficos, cuando el taller se trasladó al espacio institucional, mi rol fue de gestora, pues me encontraba frente al grupo, siguiendo las instrucciones de la directora ejecutiva del CTMM, anotando las traducciones de Anastacia y dando la palabra al público.

<sup>14</sup> El espacio territorial de Pulmarí se ubica en Neuquén, Argentina. Tiene numerosos lagos y ríos, y cuenta con un notable valor simbólico y cultural para los mapuches, ya que desde el siglo XIX ha sido escenario de los combates entre el pueblo mapuche y campañas militares, grupos privados, el ejército y diversos gobiernos en turno (García, 2013).

De nuevo la dinámica que se planteó fue la de compartir historias sobre los tejidos para, posteriormente, hacer una comparación de las similitudes y diferencias entre sus textiles. Entre las diferencias que se encontraron, se observó que, mientras las mapuches viven en un entorno urbano (Santiago de Chile) y no recibieron la enseñanza del tejido de sus madres y abuelas (sino que se reunieron con el interés de recuperar este conocimiento), las tejedoras chamulas viven en un entorno rural y el tejido, al formar parte de sus actividades cotidianas, lo aprendieron de sus madres y abuelas.

En cuanto a las similitudes, se encontró una gran semejanza entre sus técnicas de hilado y teñido. La lana de oveja es utilizada por ambos grupos de tejedoras por lo que los procesos de hilado son similares. Sin embargo, las mapuches también utilizan hilos de alpaca y de llama. En cuanto al teñido, Loreto explicó que el color negro sale de un baño de hiervas que utilizan para teñir con barro, mientras que las mujeres chamulas también crean un baño de hiervas, utilizando una planta llama *ch'ate*, en tsotsil, que mezclan con “lodo”, una especie de barro que recolectan de los lagos alrededor de Chamula.

Tras ambas experiencias, mi reflexión giró en torno a los modos y espacios en los que se crea y comparte el conocimiento. Las formas narrativas cambiaron según el lugar de enunciación: mientras en el espacio de Las Minas las tejedoras compartieron de forma más orgánica su trabajo y participaron de un modo horizontal en la creación de conocimiento, en el CTMM actuaron de acuerdo con la performatividad que se espera de ellas en los espacios institucionales: sentadas en las sillas, más como espectadoras, que participantes activas.

Sin embargo, en ambos espacios se reveló información acerca de la labor textil y la identidad individual y colectiva de las tejedoras. Considero que, cuando los museos de arte se abren a la experiencia de crear diálogos y encuentros fuera de los espacios institucionales la experiencia es positiva, pues, lejos de sus paredes, acontecen narrativas que son distintas y por lo tanto, más completas.

## HILANDO HACIA EL SUR: EL SURGIMIENTO DEL CENTRO TEXTIL

En cuanto al concepto de centro textil como espacio cultural y educativo, esta idea surgió en Perú, cuando desde finales de los años setenta del siglo pasado, un grupo de mujeres quechuas, pertenecientes a la comunidad de Chinchero, en Cusco, se juntaron a tejer buscando un ingreso económico para ellas y sus familias. Este grupo fue apoyado por organizaciones trasnacionales,<sup>15</sup> creando una ONG que, en 1996, tomó forma oficial al fundarse el Centro de Textiles Tradicionales del Cusco (CTTC), que conformó un museo y una tienda de textiles en el centro de la ciudad de Cusco.

En adelante, sus objetivos serían la aplicación de métodos de enseñanza a las personas que no saben tejer, así como educar a las tejedoras en procedimientos de venta, comercialización y evaluación de calidad de productos (Callañaupa, 2012).

Conocí la historia de este grupo cuando la tejedora Nilda Callañaupa Álvarez, directora de este Centro Textil, participó en el 2° Encuentro de los Grandes Maestros del Arte Popular de Iberoamérica.<sup>16</sup> Al escucharla, me entusiasmó pensar que la incorporación de la tejedora no sólo como creadora, sino como gestora y directora, ya había ocurrido, tiempo atrás, en otra latitud.

En septiembre de 2018 tuve la oportunidad de conocer este espacio y de entrevistar a Nilda, a quien le pregunté su opinión respecto a la relación de las tejedoras con los museos o instituciones culturales. Para ella, 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 quien llega a esos lugares para hablar es un antropólogo, un estudiante. Hay escritoras, periodistas que deben hacer ese trabajo mientras la tejedora va a dedicar más tiempo a producir su ropa, a mantener a su familia, su tradición, su mundo (Callañaupa, 2018).

<sup>15</sup> Entre las que se encuentran IBM, Smithsonian Institute, y National Geographic, entre otras.

<sup>16</sup> Evento organizado por Fomento Cultural Citibanamex en la ciudad de San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México, en octubre de 2016.

Tras su repuesta, me pareció que Nilda devolvió la responsabilidad de abrir espacios donde se escuchen estas voces a los investigadores. Asimismo, me resultó interesante que ella misma es autora de dos libros<sup>17</sup> en los que narra cómo es que sus principales fuentes de información son ellas mismas. Al iniciar a tejer, apelaron a su historia más cercana, entrevistando a las tejedoras más ancianas, viendo fotografías, y buscando tejidos antiguos entre sus familiares (Callañaupa, 2012). Como labor de rescate, retomaron el hilado a mano y el uso de tintes naturales, los que prácticamente ya habían desaparecido, y comenzaron el tejido de piezas que, con el tiempo, se habían dejado de elaborar.

Otro de los proyectos que comenzaron a mediados de los años noventa fue el trabajo con niños, estableciendo un grupo denominado Club de Jakimas, cuyo principal objetivo era que las más jóvenes aprendieran a tejer (Callañaupa, 2012). Por más de dos décadas, han enseñado a las niñas de la comunidad cómo planificar diseños y elaborar tejidos. Asimismo, conforme iban creciendo las jóvenes, se convertían en maestras de nuevas generaciones de tejedoras.

De esta forma, la asociación de tejedoras vio en la memoria colectiva un modo de aprendizaje y de conservación del arte textil para futuras generaciones, logrando con los años un alcance no sólo a nivel local y comunitario, sino a escala nacional e internacional, cruzando fronteras y dialogando con otras culturas a través del fomento a la apreciación y valoración del arte textil tradicional.

## REFLEXIONES FINALES

A pesar de los importantes trabajos de conservación y difusión que han realizado los centros textiles de México y Perú, aún falta mucho camino por recorrer en la creación de nuevas formas de educación y aprendizaje que partan de una inclusión sustantiva, más allá de la incorporación de la tejedora a los equipos de trabajo interculturales, sino que tome como base la escucha y la visibilización de aquellas otras historias y formas de aprendizaje que han permanecido ocultas bajo los discursos canónicos del arte.

<sup>17</sup> Callañaupa, Nilda (2007). *Tejiendo en los Andes del Perú*, Cusco: Centro de Textiles Tradicionales del Cusco. Callañaupa, Nilda (2012). *Tradiciones Textiles de Chinchero, Herencia Viva*. Cusco: Centro de Textiles Tradicionales del Cusco, Colorado: Thrums.

Tras los años que pasé trabajando en el CTMM, no puedo evitar preguntarme si estas nuevas instituciones gestionadas, en gran parte, por organismos privados, son las nuevas tutoras de lo que llamamos arte popular, pasando a ocupar el lugar que solía tener el Estado como aquel “organismo cuya misión consiste en impulsar la inversión en desarrollo cultural, así como promover, preservar y difundir la cultura nacional” (Quiénes somos FCB, 2019, párr. 2), como bien reza el lema de Fomento Cultural Citibanamex, visión conectada al discurso liberal, en el que las instituciones culturales se posicionan como las encargadas de educar, concientizar, controlar y conducir a los pueblos hacia la senda correcta.

En la época de la interculturalidad en los museos, es importante mantener una visión autocrítica para evitar caer en la despolitización de la cultura o la historia. Debemos tomar en cuenta que las historias que contamos están atravesadas por relaciones políticas, sociales, culturales y de género que continúan siendo estructuralmente inequitativas. Esto puede modificarse cuando se abren vínculos con las personas que viven esta desigualdad, y sus voces e historias se hacen presentes para que todo cambie.

Como investigadores, gestores culturales o gente de museos, la labor es abrir los espacios para que esto suceda, dejar el protagonismo a un lado y escuchar lo que tienen que decir quienes no han tenido el espacio para articular su voz. Las tejedoras no necesitan que se hable por ellas a través de discursos o proyectos culturales que, tal vez sin desearlo, pueden perpetuar problemas estructurales al ponerlas en una posición vertical donde reciben el apoyo o la ayuda de los museos para legitimar su existencia.

En cuanto al CTTC, quizá la innovación y parte del éxito de su modelo de trabajo es que, en un inicio, la difusión de información sobre la creación de textiles tradicionales estuvo enfocada hacia personas que son herederas directas de estas manifestaciones artísticas, y no de un público externo, como sucedía en épocas anteriores, cuando los coleccionistas se llevaban piezas antiguas fuera de las comunidades que las producían para ser valoradas y observadas por otras miradas.

Retomar las piezas y técnicas que se encontraban obsoletas para crear piezas comercializables propuso nuevos modelos de conservación, pues las piezas se reactivaron y resignificaron dentro de los valores culturales de la localidad.

Es importante destacar que la noción de conservación que sugiero, no debe entenderse bajo la dinámica de valorar dichas manifestaciones artísticas y a sus creadores dentro del discurso nacional de lo “propio” o lo “auténtico”, pues dicha noción resulta ingenua frente al inevitable proceso de globalización cultural. Estos planteamientos no sólo reducen estas creaciones a estereotipos, sino que repercuten en el potencial creativo de las tejedoras.

Mi intención es resaltar el hecho de que las tejedoras del CTTC tomaron la iniciativa de reincorporar dentro de su producción actual antiguos modelos de tejido para, posteriormente, crear piezas que no sólo se resignificaron dentro de las dinámicas de su comunidad, sino que obtuvieron mayor valor en el mercado actual.

Finalmente, considero una desventaja que ni el CTMM ni el CTTC tengan contacto con otras tejedoras que crean piezas fuera de los espacios institucionales, como en mercados o cooperativas autónomas, pues es importante conocer los movimientos que se están gestando desde los pueblos originarios, así como escuchar sus voces y crear espacios en los que se reconozca su lucha. Saber qué están haciendo y diciendo los artesanos, en este caso las tejedoras, es fundamental para poder desarrollar teorías explicativas, así como la obtención de un conocimiento cada vez más sofisticado y complejo sobre el tema.

Mientras más historias alberguemos, no sólo tendremos más espacio para la diversidad, sino para la contradicción, la cual es necesaria para hacer frente a los peligros de la historia dominante y para oponerse a la colonización del pensamiento.

Como nos recuerda la escritora nigeriana Adichie (2009, 17'05”), “Las historias importan, éstas 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”. Las historias de las mujeres 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.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acha, J., Colombres, A., y Escobar, T. (2004). *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires: Del Sol.
- Adichie, C. (2009). El peligro de una sola historia. *Conferencia dictada para Ted Talks Global*, Washington, DC. Recuperada de [http://www.ted.com/talks/lang/spa/chimamanda\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story.html](http://www.ted.com/talks/lang/spa/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story.html)
- Ad Lllain (2016). *Escuela de Arte Textil*. Sección de Inicio. Recuperado de <https://sites.google.com/site/1oescueladeartetextil/home>
- Bartra, E. (2004). *Creatividad invisible: mujeres y arte popular en América Latina y el Caribe*. México: Programa Universitario de Estudios de Género-UNAM
- Borea, G. (2017). *Arte y antropología: Estudios, encuentros y nuevos horizontes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- Callañaupa, N. (2018). Comunicación personal en las Oficinas del Centro de Textiles Tradicionales del Cusco, Cusco, Perú.
- Callañaupa, N. (2012). *Tradiciones Textiles de Chinchero, Herencia Viva*. Cusco: Centro de Textiles Tradicionales del Cusco, y Colorado: Thrums.
- Centro de Textiles del Mundo Maya (2012). Página oficial en internet. Recuperado de <http://www.fomentoculturalbanamex.org/ctmm/>
- Centro de Textiles Tradicionales del Cusco (s.f.). Página oficial en internet. Recuperado de <https://www.textilescusco.org/>
- Fomento Cultural Citibanamex (2018). Página oficial en internet. Recuperado de <http://fomentoculturalbanamex.org/quienes-somos/>
- García, S. (2013). El tejido como herramienta de negociación identitaria y transformación política de las mujeres mapuche. *De prácticas y discursos. Cuadernos de Ciencias Sociales*, 2(2), 1-13. Recuperado de <https://revistas.unne.edu.ar/index.php/dpd/article/view/736/644>
- Gargallo, F. (2004). *Las ideas feministas latinoamericanas*. México: Universidad de la Ciudad de México.
- Gómez, A. (2019). Comunicación personal en el Café *Yik*, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México.

- Martínez, R. (1990). *El huipil emplumado de Zinacantán. K'uk'umal chilil*, Chiapas: Casa de las Artesanías de Chiapas.
- Morris, W. (1984). *Mil años del tejido en Chiapas*. Chiapas: Instituto de la Artesanía Chiapaneca.
- Paredes, J. (2010). Una ruptura epistemológica con el feminismo occidental. En *Hilando fino. Desde el feminismo comunitario* (pp. 75-94). México: Cooperativa el Rebozo.
- Rockwell, E. (2018a). Metáforas para encontrar historias inesperadas. En N. Arata, E. Carlos y A. Padawer, *Vivir entre escuelas: relatos y presencias* (pp. 431-458). Buenos Aires, Clacso.
- Rockwell, E. (2018b). Temporalidad y cotidianidad en las culturas escolares. *Cuadernos de Antropología Social*, (47), 21-32.
- Ruíz, E. (2019). Comunicación personal en Oventic, San Andrés Larrainzar, Chiapas, México.
- Turok, M. (2015). Un acercamiento al significado del Huipil Ceremonial de Magdalena, Chiapas. *Sesión 43*, Club Rotario Campos Elíseos, Distrito 4170, Ciudad de México, México. Recuperado de <https://bit.ly/2N1jzW5>.
- Villoro, L. (1998). *Estado plural, pluralidad de culturas*. México: Paidós; Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.