

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador
Departamento de Antropología e Historia
Convocatoria 2014-2016

Tesis para obtener el título de maestría en Antropología Visual

**La trama de la vida:
la agencia de los tejidos en el contexto de relaciones interculturales de Guatemala**

María Isabel Messina Baeza

Asesor: Xavier Andrade
Lectores: Patricia Bermúdez y Michael Uzendowski

Quito, mayo de 2017

Tabla de contenidos

Resumen.....	V
Introducción.....	1
Capítulo 1.....	5
Materialidad textil.....	5
1. El textil como objeto de interés antropológico.....	6
1.1 El textil como cultura material.....	7
1.2 El textil como “arte etnográfico”.....	8
1.3 Textualidad textil: mediación de relaciones sociales.....	14
1.4 Textiles y mecanismos de poder: arte popular, artesanía y patrimonio.....	17
2. Usos, valores y significados.....	20
2.1 Corporeidad textil.....	21
2.2 Performatividad de identidades culturales.....	23
2.3 El textil portador de valores subalternos.....	27
3. Redefiniendo el concepto de agencia de los objetos.....	30
3.1 Descentramientos ontológicos.....	31
3.2 La materialidad de la identidad.....	33
3.3 Luchas políticas sobre materialidad.....	39
Capítulo 2.....	41
Sistemas de valor en clave de etnicidad y género.....	41
1. Valor de uso y valor de cambio en el sistema de valor hegemónico.....	41
2. Conflictividad étnica en Guatemala: encuentros y desencuentros.....	45
3. Racionalidades económicas y sistemas de valor en conflicto.....	51
4. El traje como derecho a la identidad	58
5. El textil y la identidad de género de las mujeres maya.....	61
Capítulo 3.....	66
Etnografía y documental.....	66
1. Antropología visual y etnografías visuales.....	67

2. Los aportes de Min-ha en las políticas de representación para las etnografías visuales.....	76
3. Trabajo de campo, uso de la cámara e informantes.....	80
4. Propuesta estética y modos de representación.....	86
Capítulo 4.....	90
Los tejidos, la trama de la vida.....	90
1. ¿Tejer para vivir o vivir para tejer?.....	91
2. Tejer para vivir.....	96
3. Empoderamiento.....	100
4. Sujeto étnico como sujeto político.....	103
5. Cuerpo como imagen y la performatividad de la identidad maya a través del traje.....	107
Conclusiones.....	111
Lista de referencias.....	120

Declaración de cesión de derecho de publicación de la tesis

Yo, María Isabel Messina Baeza, autora de la tesis titulada La trama de la vida: la agencia de los tejidos en el contexto de relaciones interculturales de Guatemala, declaro que la obra es de mi exclusiva autoría, que la he elaborado para obtener el título de maestría concedido por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador.

Cedo a la FLACSO Ecuador los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, bajo la licencia Creative Commons 3.0 Ecuador (CC BY-NC-ND 3.0 EC), para que esta universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando el objetivo no sea obtener un beneficio económico.

Quito, mayo de 2017

A handwritten signature in blue ink, consisting of several overlapping loops and lines, positioned on a light blue background.

María Isabel Messina Baeza

Resumen

Esta investigación nace de la pregunta ¿cuál es la agencia que tienen los tejidos en Guatemala? Insertados en el entramado intercultural del paisaje político y social del país, los tejidos como objetos, o como “cosas”, tienen una vida social que es significada de manera diferente en cada uno de los circuitos de producción, circulación y consumo.

El tejido es uno de los elementos que asegura la continuidad de la vida de estas mujeres y es uno de los elementos que perpetúa una tradición y actualiza la historia de una cultura. El objetivo de esta investigación es el de visibilizar desde la perspectiva de las tejedoras los valores que le son atribuidos. Hay una continuidad entre quienes reclaman valor de su trabajo y quienes reclaman el valor de su cultura y de su identidad.

La agencia de los tejidos no es entendida como capacidad de perpetuar una acción, sino más bien a partir de su “ser en el mundo”. Es decir, la existencia concreta de los tejidos y su materialidad cambiante establece distintos tipos de relación con el entorno y con los seres que interactuamos con ellos, le damos un sentido, un uso y un valor, que no son fijos sino en transformación constante. Todos los que estamos en el mundo seguimos un mismo flujo vital. Este flujo vital es ininterrumpido porque las relaciones no se organizan en un modelo de red sino en una malla que las entreteje las unas con las otras. Este modelo me ha llevado a seguir el objeto no sólo en un recorrido histórico, sino en diversos espacios que articulan problemáticas sociales, políticas y económicas que los pueblos mayas de Guatemala enfrentan colectivamente pero también individualmente. Los flujos vitales conectan temporalidades, espacialidades y sobre todo vidas humanas.

Elegí un abordaje metodológico que fuera capaz de dar cuenta de esa complejidad de flujos vitales. Esta es una etnografía multisituada, cuyo objetivo es conectar lo que a primera vista no parece tener relación. Los tejidos permiten visibilizar cómo operan las relaciones de poder en el contexto intercultural guatemalteco. Las locaciones etnográficas corresponden a los circuitos de producción circulación y consumo de los tejidos.

Los textiles, más allá de sus cualidades formales, tienen propiedades materiales que son vividas, o experimentadas, de manera diferente: por un lado los textiles son expresiones artísticas de mujeres maya, reducidos a la categoría de artesanía, lo cual los vuelve objetos de consumo valorados por sus atractivos estéticos en relación al gusto occidental; por otro lado

los tejidos son elementos importantes de identidad y diferenciación étnica, a través de los cuales se reivindican derechos culturales y políticos.

Introducción

Esta investigación nació de una idea un poco romántica forma de resistencia de los pueblos mayas. Resulta que en realidad no estaba tan equivocada: los tejidos son testimonios de vidas y memorias colectivas del pueblo maya. Pero más que eso son uno de los elementos a través de los cuales se disputa una identidad política que reivindica su existencia.

A quienes les parezca inverosímil o problemática la capacidad de los objetos de ser agentes en las relaciones sociales, la antropología ofrece interesantes propuestas para repensar -y repensarnos en- las interacciones cotidianas con las cosas que nos rodean, no solo en calidad de objetos como formas acabadas sino como materiales cambiantes y en transformación que nos insertan necesariamente a nosotros en un flujo de relaciones inacabadas.

La antropología visual aún más, en su preocupación de entender ¿qué quieren las imágenes?¹ (o en este caso los objetos) ofrece interesantes abordajes para trascender la materialidad de las cosas. Esto implica ir más allá de la recepción visual, de la valoración estética y de la movilización emotiva que podría entramparnos en la polisemia de significados atribuibles. Se trata en cambio de superar las dicotomías entre objetividad y subjetividad, también traducibles como la separación entre estructura y agencia, o la materialidad e inmaterialidad; extremos del plano cartesiano que según los defensores de la ortodoxia del paradigma moderno en las ciencias sociales conforman nuestra realidad.

El interés se descentra hacia la malla de flujos que conforman la realidad. Una realidad cambiante y dinámica que se escapa al control de la predictibilidad porque se mueve al paso de la conciencia subjetiva que se desarrolla en las relaciones sociales. Hablar de la participación de las cosas en las relaciones sociales, significa volver la mirada hacia nuestra relación con las cosas, descubrir cuál es el valor que le atribuimos y los sistemas de valor que creamos. Se trata en suma de problematizar nuestra cotidianidad a través de lo que vemos e indagar sobre todo los aspectos invisibles, o más bien invisibilizados.

¹ La pregunta es el título de un ensayo de W.J.T Mitchell (1996), doctor en lengua inglesa e historia del arte cuyos intereses en el campo académico están relacionados con la cultura visual y la iconología. Entre sus planteamientos más relevantes en el campo de la antropología visual, está la idea de considerar a las imágenes como objetos con vida, capaces de comunicar y afectar emotivamente.

Cuando afirmé al principio que los tejidos son testimonios de vida, no solamente me refería a que los tejidos tienen una vida social². En los distintos circuitos en los que son producidos, comercializados y consumidos, interactúan con muchas vidas, las vidas de las personas que a través de la relación que establecen con ellos crean valor que atribuyen a los tejidos. Desde las casas de las mujeres, pasando por las asociaciones que buscan espacios y mejores oportunidades de comercialización de sus productos, o los negocios en los epicentros turísticos que sacan altos márgenes de provecho en la venta de piezas artesanales de superba calidad, hasta llegar a los cuerpos de mujeres mayas que dignifican su identidad étnica y celebran la existencia de un pueblo siempre subyugado por el proyecto de estado nación que hoy buscamos transformar.

Esta multiplicidad de dimensiones requiere un abordaje metodológico que sea capaz de dar cuenta de esa complejidad de flujos vitales. Esta es una etnografía multisituada³, cuyo objetivo es conectar lo que a primera vista no parece tener relación. Los tejidos, como “cosas” cuya materialidad no se inscribe en su forma sino en las relaciones que articulan, permiten visibilizar cómo operan las relaciones de poder en el contexto intercultural guatemalteco en donde el reconocimiento de los derechos humanos, económicos, civiles y políticos de los pueblos mayas no trasciende la vacuidad del discurso político y en el mejor de los casos se legaliza en papel sin que el hecho tenga mayores repercusiones en la realidad social de las personas.

Las locaciones etnográficas corresponden a los circuitos de producción circulación y consumo de los tejidos. El primero es San Juan la Laguna, en el departamento de Sololá. Es uno de los centros de producción textil más vivaz de la región. La fuente más directa con la que trabajé fue la Asociación Artesanos de San Juan, la primera fundada en el lugar. Paulina Mendoza, la actual presidenta de la asociación, quien además es mi maestra en el arte textil, fue en quien encontré un caso paradigmático para visibilizar los cambios en el sistema económico y la articulación de lo local con global.

² Término atribuido a Arjun Appadurai (1996), antropólogo hindú. El concepto de que las cosas tienen una vida social se encuentra desarrollado en su libro “La vida social de las cosas”, compilación de ensayos que reflexionan sobre las relaciones de intercambio en contextos culturales específicos que confieren valor a las cosas. Los diferentes ámbitos de circulación son los que confieren una vida social a los objetos.

³ Es una modalidad de investigación etnográfica que “se incorpora conscientemente en el sistema mundo, asociado actualmente con la ola de capital intelectual denominado posmoderno, y sale de los lugares y situaciones locales de la investigación etnográfica convencional al examinar la circulación de significados, objetos e identidades culturales e un tiempo-espacio difuso.” (Marcus, 2001)

Su vida, estrechamente ligada a la Asociación, es paradigmática de la condición de la mujer tejedora. A través de la convivencia cercana con ella y con la dinámica de trabajo de las mujeres de la Asociación -además de experimentar en carne propia lo que significa tejer- me di cuenta que el valor de esta actividad está determinado por las condiciones impuestas por el mercado turístico. Un valor económico que no solo es determinado aleatoriamente, sino que además no es ponderado en base a ninguna regulación laboral y por tanto es susceptible a la especulación generada por la vasta competencia.

Existe un fuerte contraste entre las condiciones materiales de las mujeres en San Juan la Laguna, para quienes el tejido es la principal actividad económica para sostener a sus familias. Una economía de subsistencia contrapuesta a una economía de mercado, dónde la comercialización de estos productos como suvenires de la tradición maya generan importantes ingresos únicamente para el sector empresarial del turismo.

En este régimen de valor hegemónico, establecido por el capitalismo de libre mercado, los textiles son mercancías, es decir objetos con valor económico, el cual se establece a partir de sus cualidades materiales abstraídas del contexto cultural de producción. Pero la cosificación del objeto implica también la cosificación de un entorno cultural y de una identidad étnica, para quienes los tejidos son expresiones vitales, seres sensibles como las personas que los crean y los visten.

Esferas ideológicas contrastantes que develan relaciones de poder profundamente arraigadas en la idiosincrasia del estado nación de Guatemala y en el modelo de convivencia intercultural. En este contexto los textiles son reclamados por las mujeres mayas como símbolos étnicos de su lucha por la existencia. Los tejidos empoderan los cuerpos que reclaman ser vistos y ser respetados. La última locación etnográfica son precisamente esos cuerpos y sus voces, mujeres mayas que han logrado posicionarse en espacios de poder y de incidencia y que trabajan para visibilizar la condición de la mayoría y transformar la realidad social desde sus espacios.

Los tejidos articulan múltiples dimensiones que son discutidas desde la teoría en los primeros dos capítulos de esta tesis. En el primero, se sitúan los tejidos como objetos de interés antropológico, se traza un estado del arte que parte de reflexiones sobre la cultura material en antropología. En el segundo, contextualizo los tejidos dentro del contexto de las relaciones interculturales en Guatemala y los múltiples significados que asumen en el contexto de lucha

por la afirmación de una identidad política que ha sido excluida y marginada por parte del estado y del mercado.

El tercer capítulo se enfoca en cuestiones metodológicas del trabajo de campo, así como discusiones que desde la antropología visual problematizan la cuestión de la representación. Esta tesis va acompañada de un corto documental que resume la experiencia en el campo. Justifico su producción primero, porque a través de un recurso de representación audiovisual se aprecia mejor la dimensión corporal implicada en los textiles en relación a quienes los hacen y los visten, este sentido los tejidos no quedan abstraídos o separados de las personas, de sus contextos y de sus luchas; a partir de lo antes expuesto, lo audiovisual facilita una experiencia de “embodiment”, es decir pensamientos encarnados y sentimientos corporeizados, como apuesta de representación que apela a la sensorialidad. Asimismo, el audiovisual se vuelve una herramienta política de intervención social que busca visibilizar un trabajo y una lucha que no han sido reconocidos.

Por último, en el cuarto capítulo me dedico a analizar los temas más relevantes que emergieron en el trabajo de campo a partir de mi experiencia con las tejedoras de San Juan La Laguna, así como de las entrevistas con mujeres que participan activamente en la lucha por el respeto de los derechos políticos de los pueblos mayas de Guatemala. En este capítulo contrasto la teoría expuesta en los primeros dos, con los hallazgos del trabajo de campo y las experiencias de vida de las mujeres con las que trabajé.

Es de esa manera en la que el estudio de la materialidad de los tejidos desvinculado de sus propiedades formales me ofreció la oportunidad de seguir los flujos vitales que articula. En un constante ir y venir del tejido a las personas que lo crean y que lo visten se trasciende la comprensión de los tejidos como objetos abre la posibilidad a entender la relación íntima que éstas tienen con ellos; volviéndolos elementos de representación de identidades sociales y políticas.

Capítulo 1

Materialidad textil

En este capítulo puramente teórico propongo un recorrido que abarca diversos posicionamientos teóricos en los que se han inscrito los estudios sobre los textiles como objetos de cultura material. Este primer marco de referencia me sirve para destacar algunos aspectos que considero problemáticos respecto a las maneras de abordar este objeto de estudio en su aspecto material formal, desvinculado no sólo del contexto sociocultural de significación como una totalidad abstracta, sino sobre todo de las mujeres que los hacen y lo visten.

Como seres humanos constantemente interactuamos con los objetos que nos rodean, le damos un sentido, un uso y un valor, que no son fijos sino en transformación constante, significados y resignificados por la interacción que tenemos con ellos. Los textiles, que son el objeto de esta investigación, más allá de sus cualidades formales, tienen propiedades materiales que son vividas, o experimentadas, de manera diferente: por un lado los textiles son expresiones artísticas de mujeres maya, reducidos a la categoría de artesanía, lo cual los vuelve objetos de consumo valorados por sus atractivos estéticos en relación al gusto occidental; por otro lado los tejidos son elementos importantes de identidad y diferenciación étnica, a través de los cuales se reivindican derechos culturales y políticos.

Preguntarse en dónde reside la capacidad de agencia de los tejidos en el contexto de las relaciones interculturales de Guatemala, significa en primer lugar comprender que la agencia no es una cualidad de los objetos mismos, es decir, la capacidad de devolver la acción, de actuar de regreso como consecuencia o efecto de la acción humana (Gell 1998, Latour 1993), posicionamientos que han sido criticados por replicar la división entre naturaleza y cultura asimilándose a definiciones animistas o vitalistas. Mi referencia para entender la agencia es Ingold (2013) para quién las cosas tienen agencia porque son vivas, y no vivas porque tienen agencia, sino que al estar inserto en el mundo de vida que construimos los humanos, comparten los flujos vitales en los que nosotros y los demás seres experimentan (Silla 2013, 15). Concebir la agencia como vitalidad, presupone romper con un orden ontológico que diferencia forma y materia, así como la división entre cuerpo y mente:

Despojados del barniz de la materialidad, éstos se revelan no como objetos inactivos sino como hervideros de actividad en constante pulso con los flujos de materiales que los

mantienen con vida. En este sentido, los seres humanos no son una excepción. Son, en primer lugar, organismos, no bultos de materia sólida con un toque añadido de mentalidad o agencia para vivificarlos. Como tales nacen y crecen dentro de la corriente de materiales y participan desde dentro en su continua transformación. (Ingold 2013, 34)

La primera parte está dedicada a revisar las perspectivas que en la historia de la antropología se han utilizado para estudiar los textiles como objetos de cultura material, por lo tanto las discusiones giran en torno al tema de la materialidad de los objetos y de los textiles, así como las implicaciones de restringir el concepto de materialidad a la forma.

En su aspecto más estéril los tejidos han sido estudiados primero a partir de su instrumentalidad, es decir como objetos arqueológicos que hablan sobre el desarrollo de cierta cultura. Los museos especialmente jugaron y juegan un papel importante en la definición de las otredades culturales no occidentales, utilizando los objetos para definir una determinada cultura, descontextualizando su uso y sus significados. Esta actitud exotizante de representación se fue cuestionando en la medida en que se empezaron a incluir “voces nativas”. La colaboración entre el arte y la antropología ofreció interesantes propuestas para repensar qué es lo que comunican los objetos. Asimismo desde el estructuralismo los objetos se abrieron en su dimensión polisémica insertándolos en un complejo de relaciones comunicativas. Esto implicó un progresivo acercamiento hacia categorías *emic*, trascendiendo sus aspectos materiales para estudiar los significados que estos asumen en sus contextos culturales de origen.

Los tejidos son producidos por mujeres tejedoras mayas, para quienes éstos son actos creativos y expresiones artísticas que hablan de sus habilidades, de sus talentos y conocimientos. En el momento en que son vendidos se transforman en un recurso económico, a la vez que el poder del mercado los vuelve en fetiches estéticos y objetos de consumo. Asumen entonces el nombre de artesanías, insertándolos en otro sistema de valor, el sistema de valor hegemónico. Cuando los tejidos se vuelven “trajes”, es decir la vestimenta tradicional de los pueblos mayas, se vuelven símbolos para visibilizar identidades subalternas y luchas políticas.

Esta variedad de contextos son los que contempla la investigación, por lo tanto el discurrir teórico en este primer capítulo articula discusiones que cubran estos tres ámbitos y que permitan ver los flujos vitales que conforman los tejidos y problematicen el entramado social en el que se mueven.

1. El textil como objeto de interés antropológico

1.1 El textil como cultura material

El primer gran conjunto teórico en el cual es posible situar a los estudios sobre los textiles es la perspectiva que los considera como objetos de cultura material. En este enfoque confluyen intereses antropológicos, arqueológicos y museísticos que se han ido transformando a lo largo del tiempo en congruencia con los cambios epistemológicos, metodológicos y teóricos que se han producido dentro de cada disciplina.

Desde los años 40s y 50s los textiles, como objetos producidos por culturas no occidentales, han sido considerados como “testimonios directos de una cultura” (Teves 2011, 61), es decir parte su patrimonio material y cultural. Considerados primero a partir de su uso instrumental y luego de su significado simbólico, los textiles, entre otros objetos, han sido estudiados para caracterizar una cultura. Este enfoque de la antropología en su versión más clásica, ha apuntado a señalar “la autenticidad” y “la pureza” de dichas culturas “pre modernas” en oposición al mundo occidental moderno.

Ronald Cancino (1999), antropólogo chileno, en un artículo dedicado a revisar las diferentes perspectivas desarrolladas desde la antropología, la estética y la sociología sobre la cultura material, señala precisamente cómo los objetos habían sido extraídos de su contexto de producción simbólica para ser analizados únicamente en su dimensión formal. Los objetos eran relacionados con la evolución tecnológica de grupos culturales desde una perspectiva de desarrollo histórico lineal, a través de los cuales se podía medir y comparar la capacidad de producción material y estética de unidades culturales cerradas (ibídem, pág. 5).

Los primeros estudios sobre los textiles se enfocan precisamente en la descripción de las técnicas empleadas para tejer, los materiales y en los significados de los diseños que llevan los textiles (O' Neal 1945, Osborne 1965, Rowe 1981). El telar de cintura es la técnica más antigua utilizada por los mayas antes de la conquista y aún utilizada por las tejedoras para elaborar prendas relativamente pequeñas, comparadas con las que se tejen en el telar de pie, introducido posteriormente durante el período colonial. Asimismo los estudios que privilegian una lectura semiótica de los tejidos (Knoke de Arthoon, 2005; Miralbés de Polanco, 2003) enfatizan la importancia de ciertos símbolos en la cosmovisión maya, la relación con la naturaleza, animales sagrados y la correspondencia entre las partes del huipil, las figuras y el cuerpo humano.

1.2 El textil como “arte etnográfico”.

Otra perspectiva desde la cual se ha tratado el tema de los textiles como cultura material es la recolección arqueológica y museística. Incluyo estas discusiones por varias razones. En primer lugar porque su abordaje interdisciplinario con el campo del arte ha sido valioso para el desarrollo de la antropología visual específicamente. En segundo lugar porque evidencian claramente cómo la antropología se ha ido cuestionando a sí misma la comprensión y explicación de otredades culturales. Finalmente esta colaboración entre disciplinas ofrece la posibilidad de cuestionar cómo se aborda la materialidad de los objetos desde la antropología visual, tema que será foco de crítica más adelante en este mismo capítulo.

El interés arqueológico que ciertos objetos suscitaban se traducían en un despliegue museográfico descontextualizado que respondía a criterios taxonómicos a partir de los cuales los objetos eran agrupados según sus similitudes y diferencias, ponderadas desde una lógica de la ciencia y del mundo del arte occidentales. En este aspecto su interés se centraba en la forma, la función y el ordenamiento territorial (Teves 2011), criterios que no producen información alguna acerca del contexto histórico y social, y que por lo tanto invisibilizan la cultura de la que provienen y los significados atribuidos a éstos.

Hacia mediados de los años 1980, las colaboraciones entre el campo del arte y de la antropología empezaron a consolidarse. Los museos se volvieron focos de controversia y crítica cultural. La polémica que se generó en torno a estas nuevas políticas de representación, que insinuaban la idea que una visión etnocéntrica estaba a la base del conocimiento hasta ese momento en circulación, se tradujo en importantes aportes desde la antropología (Price 1980, Clifford 2004, Krap 1991). Desde la disciplina en cuestión se empezaba a sentir la necesidad de un abordaje colaborativo, es decir la incorporación progresiva de categorías y “voces nativas” en los discursos museísticos, materializándose en exposiciones de “arte etnográfico” (Price 2015, 105-107).

Sally Price, antropóloga social y curadora, ha orientado buena parte de sus investigaciones etnográficas hacia temas relacionados con la estética y los museos. En una de sus publicaciones dedicada al arte de los Maroon de Suriname, debate la exotización del llamado “arte primitivo”. Esta categoría, atribuida a toda expresión estética de poblaciones no occidentales, en realidad es más útil para entender la percepción occidental y su actitud explicativa de lo que les es culturalmente ajeno:

The symbolic focus of art is one of the most cherished and well-agreed-upon aspects of the Western perception of cultures which have traditionally been labeled “primitive”... Western

notions about primitive symbolism and Maroon notions about their own position as illiterate people in literate world thus work together to foster an interpretation of Maroons art that comes from *outside* Maroon culture, not from within. (Price & Price 1980, 15)

El artículo discurre acerca de cómo la actitud exotizante del mundo del arte occidental exige explicaciones místicas- y a la vez mistificantes- de los significados atribuidos a los objetos en sus contextos de origen. Esta distancia cultural ha sido utilizada como un atractivo adicional que confiere un valor de mercado para dichos objetos.

A second type of confrontation between Maroons and non-Maroons concerns not the kinds of meaning but the kinds of value that are attached to Maroons arts...Once the outsider persuades the Maroon to sell- and given his relative wealth- he almost invariably does- the artwork is transformed from a cultural object into an economic commodity. (Price 1980,17)

A la par de la exotización va la mercantilización de la cultura que pareciera vaciar los significados a partir de los cuales ésta se organiza. Sin embargo la transformación de un objeto en mercancía, determinado por la transacción económica que lo define como tal, no se tiene que entender inmediatamente como una sumisión al mercado. Más adelante voy a profundizar sobre este punto cuando hablo acerca de la definición de arte popular, como otra de las categorías que desde la antropología y el arte abarcan los objetos y los valores que estos median. Lo que me parece importante resaltar es que la mercantilización de ciertos objetos va de la mano con estrategias de sumisión y control de otredades culturales no occidentales.

Según Karp, crítico de arte- quién ha aportado a la discusión sobre cómo los museos definen a otras culturas por el prestigio y el reconocimiento institucional en el modelo occidental que estructura el conocimiento-, la exotización y la asimilación han sido dos estrategias que disponen de los principios de la diferencia y de la similitud entre culturas, usadas para desplegar discursos de representación museográfica. En la una se transforma lo cotidiano conocido en algo extraño y distante, exacerbando la distancia cultural; en la otra se crea una afinidad entre una expresión ajena y una propia.

En ambas, en todo caso, el problema de las diferencias culturales e históricas se omite, se invisibiliza y tergiversa el contexto social y cultural en el que estos objetos están insertos en su cotidianidad: “What they truly inherit is a capitalist world system that has acquired things from other peoples and transformed them into objects of modern art.” (Karp 1991). Al ser incorporados en el mundo del arte, los objetos cambian de naturaleza, son privados de su uso original y se manipulan sus significados simbólicos y su valor material.

Regresando a la definición de arte etnográfico, lo que interesa para esta investigación es que la colaboración entre el arte y la antropología ha criticado las directrices institucionales que devienen en políticas de representación de ciertos grupos culturales a través de sus “objetos de arte”. En el caso de los textiles de Guatemala esto se vuelve aún más relevante porque uno de los nichos de estudios específicos sobre los textiles ha sido precisamente desde el ámbito museográfico.

En Guatemala, principalmente desde el Museo Ixchel del Traje Indígena. Esta institución fue fundada en la segunda mitad de los años 80 con el propósito de “coleccionar, conservar, documentar, rescatar, exhibir y educar en torno a la tradición textil indígena guatemalteca” (Ixchel 2014). De la mano con su misión, las publicaciones que esta institución ha patrocinado, son de carácter arqueológico, histórico y curatorial. En muchas de ellas se busca reconstruir la historia de los textiles desde sus orígenes pre coloniales hasta la actualidad (Asturias de Barrios & Fernandez García, 1992); otros se dedican a analizar el traje de un municipio en particular (Asturias de Barrios, Mejía de Rodas, Knoke de Arthoon, & Miralbés de Polanco, 1989; Miralbés de Polanco, Sáenz de Tejada, & Mejía de Rodas, 1990; Mirablés de Polanco & Mayén, 1990); otros son estudios de carácter semiótico, es decir que describen los significados de ciertos diseños en los huipiles (Knoke de Arthoon, 2005; Miralbés de Polanco, 2003).

En estas investigaciones antropológicas y curatoriales -de acuerdo con el discurso museográfico de la institución que las patrocina- el valor que les es atribuido a los textiles se deriva de sus cualidades materiales y de sus indudables atractivos estéticos. Si bien no se descuidan aspectos históricos que señalan cómo el traje ha ido cambiando a lo largo del tiempo, se omite la relación íntima que las mujeres mayas tienen con el textil. Su preocupación se enfoca en la necesidad de preservar la tradición textil como indicador de identidad y pertenencia cultural.



Ilustración 1
Huipil y Sut
Fuente: Museo Ixchel

En este sentido aún los estudios más recientes no parecen distanciarse mucho de las primeras investigaciones sobre textiles, cuyo propósito era el de registrar pictóricamente los trajes que se usaban, así como describir exhaustivamente los materiales empleados para tejer, los recursos productivos tales como los diferentes tipos de telares empleados, el proceso y los roles de género en las diferentes técnicas de producción de las prendas (O' Neal 1945,

Osborne 1965, Rowe 1981).

La misma exposición del Museo Ixchel considera esos elementos. Su organización es de carácter cronológico. Son cuatro salas en las cuales se reconstruye la historia de los textiles desde la Mesoamérica precolombina hasta el contexto de la cultura global actual. Se reconoce sin duda el valor arqueológico de ciertas piezas, como vasijas, estatuillas y cerámicas que testimonian la existencia y el uso de prendas que aún hoy se visten. Sin embargo a lo largo de la narrativa histórica se omiten varios procesos políticos que incidieron en la realidad de los pueblos indígenas desde siempre sometidos por la matriz de poder colonial a lo largo de la historia.

Los cambios en los usos y valores de los trajes se remiten únicamente a contactos culturales resumidos como “fusión de dos tradiciones”, sin enfatizar en las relaciones de poder y la situación de

dominación de los pueblos originarios por parte de los colonizadores. Asimismo los cambios tecnológicos, la introducción de materiales sintéticos y la apertura al mercado no consideran las consecuencias sociales que éstos conllevaron. Por ejemplo, la relación de centro- periferia que se creó a partir de la introducción de hilo sintetizado importado que desarticuló la producción de hilo de algodón usado originalmente; o la introducción de tinte químico que desbarató el negocio de la cochinilla que representaba importantes ingresos para el país a finales del s. XIX. Además no se habla del período del Conflicto Armado Interno - siendo quizás el tema más controversial y cómo las represiones contra la población indígena incidieron drásticamente en el abandono del traje y en el silenciamiento de los conocimientos, la ciencia y el arte ancestral que a través de ello se transmitía.

En la producción académica guatemalteca específica sobre el tema traje y los textiles, éstos siguen apareciendo como una expresión tradicional, con matices folklóricos, del pueblo maya. Discurso que es generalizado en varios ámbitos sociales en los cuales incuriré más adelante. Sin embargo es importante discutir el concepto de tradición como opuesta a la modernidad y el progreso. En primer lugar porque hay un importante trasfondo ideológico racista sobre el cual se ha construido el modelo de Estado que caracteriza Guatemala, para quienes toda la población no ladina pertenece a un pasado que hay que actualizar según los cánones del capitalismo de libre mercado y organizar según el modelo de la democracia liberal propia de la modernidad. Por el otro lado porque los aparatos a través de los cuales se quiere legitimar este discurso reafirman la diferencia del *nosotros moderno vs. el otro premoderno*.

James Clifford, historiador, cuya trayectoria académica se construye a partir de un modelo interdisciplinario que vincula humanidades, ciencias sociales y artes, ha contribuido con aportes de la historia de la antropología, con particular énfasis los conceptos occidentales de cultura, arte y exotismo. Discutiendo el concepto de tradición a la luz de las identidades post coloniales y de la globalización, afirma que:

...any community's ability to persist, to innovate, to change on its own terms, is relative to its structural power. There are material, historical reasons why some societies have been relatively immobile, others more dynamic. But these are matters of politics, not of essence, and thus subject to contestation and change. (Clifford 2004, 153)

En el mismo texto habla de los dispositivos que se han usado en la construcción de identidades nacionales en los cuales los museos juegan un rol importante, por ser instituciones que cumplen con el mandato de imponer verdades e instrumentalizar cierto conocimiento:

“Museums have long been machines for producing the tradition/modernity opposition, as (particular) artifacts are recontextualized in terms of (universal) taxonomies and aesthetic principles”. (Clifford 2004, 160)

Lo anteriormente expuesto es una crítica a la manera de representar y de hablar de los textiles, especialmente porque son objetos que siguen vivos y siguen cambiando de acuerdo a las condiciones que vive el pueblo maya y más específicamente las mujeres maya.

Diane Eastop (2006), curadora y directora asociada del Research Centre for Textile Conservation and Textile Studies, señala un aspecto importante respecto a la concepción de la cultura material en proyectos de conservación de textiles en el ámbito museístico. Ésta aclara que el concepto de cultura material debe hacer referencia a las propiedades materiales y simbólicas de los objetos en los diferentes contextos temporales, lo cual implica tener presente la relación entre personas y objetos: “why things matter and how they come to be attributed significance demands an understanding of how and why significance is attributed by persons to things” (Eastop 2006, 188).

Enfocarse en la vida social de los objetos, según la concepción de Appadurai (1986), es decir, situar las cosas en su contexto de producción, circulación y consumo, implica constatar que el rol social de dichas cosas es cambiante según el contexto, ya que existe una estrecha relación entre la acción humana y el objeto. Si por un lado el objeto es generado por la acción humana, por el otro lado, cada acción tiene un soporte material que muchas veces reside en el objeto mismo (ibídem).

Aunque Eastop se enfoca en esclarecer algunos dilemas éticos para la conservación y despliegue de objetos en los museos, que no es el objeto de esta investigación, me parece relevante señalar que las prácticas que desde los museos se proponen, tienen que ver con el significado que se le atribuye.

Cuando se trata a los textiles como objetos de arte etnográfico se impone una distancia física y conceptual con la materialidad misma del objeto. En primer lugar porque no tiene más uso que la contemplación y en segundo lugar porque el significado del objeto queda encerrado en el espacio del museo. Como atrapado en el pasado parece un objeto muerto, casi embalsamado. Su valor en el presente es histórico y estético y carece de toda la vitalidad que el textil posee no en sus cualidades formales sino en sus cualidades materiales.

1.3 Textualidad textil: mediación de relaciones sociales.

Gózales Alcantud (1984), antropólogo español, realiza una revisión histórica y teórica sobre

el tema de la objetualidad occidental a través del estudio de la artesanía y su proceso de transformación desde objeto útil a fetiche estético. Para responder a la pregunta ¿qué es un objeto? el autor señala dos enfoques teóricos, el fenomenológico y el semiótico, desde los cuales se ha entendido a los objetos como mediadores sociales que ocupan diferentes lugares en el circuito simbólico de cada contexto cultural, a la vez que median una multiplicidad de significados a partir de las relaciones de comunicación en las que están insertos (ídem). Por lo tanto, las relaciones en las que están implicadas los objetos son tantas cuantos sus espacios de producción, circulación y consumo y son tan diversas como los agentes con los que interactúan. El autor afirma que no existen objetos en sí mismos, es decir que su valor no es una cualidad intrínseca de su forma, sino que éste es definido a partir de los procesos de significación en las relaciones sociales.

Esto implica plantearse otro tipo de preguntas y posar la mirada en otros aspectos más allá de los meramente descriptibles. Hay una implicación epistemológica y metodológica que es



Ilustración 2
Hupil
Fuente: Museo Ixchel

necesario tomar en cuenta, la cual nos confronta necesariamente a otro tipo de lógicas culturales ajenas a la pretensión científica de la antropología clásica:

Estas preguntas no encuentran respuesta sobre la formulación de supuestos que asocian directamente objetos a culturas y desde los cuales la observación, descripción y comparación de las piezas de tejido son la única perspectiva y metodología de trabajo en el tema. Por el contrario, estas preguntas implican una visión de los textiles como objetos que intermedian entre los sujetos y sus contextos. Es decir, aquellas perspectivas que consideran al textil como un objeto cultural que simultáneamente adquiere definición y significación en tanto forma parte de un dominio lingüístico-discursivo; se integra a un conjunto de otros objetos materiales e inmateriales; y circula en el espacio social de relaciones interpersonales, económicas, tecnológicas y ecológicas. (Teves 2011, 75-76)

La antropóloga antes citada, en su tesis doctoral sobre la actividad textil vinculada al modo de vida en Salta, señala otros enfoques que consideran diferentes aspectos de esta actividad en contextos culturales específicos. Teves menciona los aportes que desde la antropología de la tecnología se han hecho en los años 80s y 90s. Las relaciones tecnológicas tienen que ser entendidas en el entramado de las relaciones sociales, ya que hay significados culturales que dan sentido al acto productivo, más allá de ser un medio para satisfacer una necesidad material. Al respecto menciona que en la región andina han proliferado estudios que se orientan a la comprensión de las lógicas propias de dichas culturas, no sólo en el aspecto productivo del uso de tecnología sino en la relación que se crea con el medio ambiente para la subsistencia económica (Teves 2011, 80).

El autor más significativo de esta corriente teórica para el caso andino es el etnohistoriador John Murra. Sus aportes han sido particularmente relevantes para el análisis de las relaciones ecológicas de las culturas andinas. El modelo de “complementariedad vertical” de los pisos ecológicos ha sido reiteradamente utilizado para entender la organización social y económica en los andes (Teves 2011). Asimismo, se ha señalado que este teórico también ha contribuido al estudio de los tejidos en las estructuras sociales de las culturas incaicas, centrando su análisis en los significados que estos asumen dentro de la estructura social, de ahí la conclusión que de la composición cromática y la estructura simétrica del diseño en los textiles se infiere una lógica binaria de dualismos y paridades (Sanchez Parga 1995).

Paralelamente a este enfoque y con la misma afinidad a los aportes estructuralistas, se desarrolló un abordaje al tema del textil como texto, guiado por la teoría lingüística y semiológica. En esta línea de trabajo el lenguaje asume un papel central para la comprensión

de categorías mentales y significados propios de las cosmologías no occidentales. Esta línea de investigación encuentra su auge en los años 70s y 80s, en el que se consideró una correspondencia entre el patrón de los diseños y la organización productiva agrícola de estas sociedades, como se hizo evidente para el caso anterior.

En el contexto cultural andino, quién ha contribuido a abrir espacio para la discusión bajo este enfoque ha sido Verónica Cereceda, antropóloga, quién se ha dedicado en sus investigaciones al análisis semántico de los diseños y su sistema de representación. De la convergencia de estos dos autores “ha surgido una comprensión del tejido como texto, en el que una sociedad se "inscribe" no sólo artística sino también culturalmente, expresándose o narrándose estilísticamente” (Sanchez Parga 1995, 7).

Parte del aporte que el antropólogo argentino Sanchez Parga hace al estudio de los textiles es el del concepto “espacio textil” como “discurso de una sociedad sobre sí misma” (Sanchez Parga 1995, 44). Me parece importante señalar esto ya que su propuesta se apoya en la tradición de estudios previos sobre el textil andino que ya he mencionado, aunque toma distancia en la medida en la que visualiza la necesidad de ir más allá de una lectura textual de los textiles. Éste señala que los diseños o los patrones de diseños no son enunciados per sé, pero sí comunican la ideología de un determinado grupo cultural, por lo tanto esa tiene que ser la clave de lectura. El aspecto faltante es entonces lo que éste define la “inter o transtextualidad” de los tejidos:

La composición de sus tejidos es uno, pero sin duda el no menos importante, de los códigos simbólicos por los que una sociedad sin escritura ha logrado transmitirse a sí misma una constitución de sus principios organizativos. Tal sería el valor del documento del mensaje textil. (Sanchez Parga 1995, 34)

Este planteamiento no es únicamente válido para el mundo andino, los tejidos como modelos de representación de esquemas mentales son propios de todas las culturas que desde la tradición antropológica y arqueológica occidental se han considerados ágrafas:

Pero bajo su aspecto utilitario, el tejido de las culturas centroamericanas, de los Quiché a los Mayas y Aztecas, desempeña también una función de texto y codificación de los mensajes más arraigados en la simbólica y mitología de estos pueblos. Se puede decir que su filosofía y su religión, además de que en sus libros sagrados, se encuentra cifrada en la producción textil ¡producción social! cuyos dibujos y colores pueden ser leídos como códigos sociales y culturales, y nos remiten aún hoy a un origen arcaico de su escritura. (Sanchez Parga 1995, 36)

Bajo esta misma línea de análisis los cambios en los tejidos pueden ser leídos como indicadores de cambios en los contextos socio-culturales donde son producidos. Lejos de cristalizar estas sociedades en el tiempo pasado, como expresiones vernáculas, anacrónicas y esencializantes, o al contrario, simplificarlo como procesos de aculturación des-esencializantes, a partir de esa perspectiva se pueden problematizar los contactos con otras culturas y las transformaciones que de ello se derivan.

Como es patente también para el caso guatemalteco:

Hoy el significado sociocultural del traje, compuesto por tejidos tradicionales, también se encuentra en vísperas de un cambio. Lo que antes expresaba un alto grado de prestigio en la comunidad y, al mismo tiempo, emitía informaciones sobre pobreza, marginalidad e inferioridad social en los centros político-administrativos, se ha convertido en una expresión de memoria colectiva a nivel local y en una integración folklorizada de los grupos rurales a nivel nacional. (Fischer 2011, 276)

Eva Fischer, antropóloga austriaca, evidencia diferentes patrones de cambio que apuntan hacia diferentes relaciones de poder, que a lo largo del tiempo han ido mutando en ciertos aspectos cualitativos, manteniendo un mismo patrón subyacente. Como lo indica Fischer, en los textiles andinos se pueden leer esos cambios a partir por ejemplo de los materiales o en las técnicas de producción. Estos aspectos formales son indicadores de procesos históricos pero también de cambios en la esfera económica y social, los cuales necesariamente implican transformaciones en la configuración de identidades locales. Así es como la atención se desplaza del objeto per sé hacia el complejo de relaciones en que éste está inserto; relaciones interculturales propiciadas por los imperativos de la globalización.

1.4 Los textiles y mecanismos de poder: arte popular, artesanía, patrimonio.

La economía es el campo en el que se disputa la hegemonía para dirigir el proyecto globalizante. Por eso considero relevante analizar los mecanismos impuestos por el mercado que inevitablemente condicionan los circuitos de producción, circulación y consumo de los textiles. De esta manera, me desplazo hacia otro conjunto teórico donde es posible ubicar estudios sobre textiles en antropología: los estudios sobre el arte popular y la artesanía. Me apoyo en estas discusiones teóricas cómo los textiles se constituyen como portadores de valores culturales subalternos.

En el caso guatemalteco los textiles son expresiones artísticas de las mujeres mayas, vendidos comúnmente bajo la denominación de artesanías y actualmente en lucha por su

reconocimiento como patrimonio colectivo de los pueblos indígenas. Ya sea que sean inscritos en la categoría de arte popular, artesanía o patrimonio cultural lo que está en disputa es su estatus para no ser invisibilizados por el sistema hegemónico y reclamar su valor.

La definición de cualquiera de estas tres categorías se encuentra en constante negociación con la ideología y el poder. La esfera política y la económica se combinan estableciendo mecanismos de asignación de valor a partir de ciertas convenciones propias de esta estructura ideológica hegemónica.

En el panorama de estudios sobre artesanía se identifican varios abordajes teóricos en la definición de estos objetos. El enfoque culturalista considera la artesanía como producto al que se le adjudican las cualidades de popular, tradicional, asociado con cierto significado simbólico para su uso. Por otro lado, el enfoque folklorista considera estos objetos como patrimonios culturales que mantienen cualidades inmutables a lo largo de la historia, vestigio de una esencia cultural que hay que preservar. El enfoque económico por su lado los ve como productos para la subsistencia económica de ciertos grupos, meros instrumentos para la satisfacción de necesidades materiales (Vida 2002).

Sin embargo Victoria Novelo, antropóloga, cuya producción académica se relaciona con el tema de la artesanía en México, propone un enfoque marxista sobre el asunto. Ésta señala su distancia hacia los enfoques anteriormente expuestos que consideran los productos artesanales como objetos acabados, sin considerar el proceso productivo y las relaciones económicas en el que se encuentran insertos. Siguiendo este enfoque los artesanos se constituirían como una clase social subalterna, portadora de una cultura popular en oposición a una cultura dominante (Vida 2002).

Si bien no es este el enfoque que privilegio, me parece importante destacarlo porque en la literatura concerniente a la artesanía de la región latinoamericana es el que ha primado con diferentes matices. Importante es la lectura de Canclini (2001) sobre el tema, quién señala como los circuitos de circulación y de consumo de los objetos de la “cultura popular” son condicionados por las relaciones económicas capitalistas, expresiones de la cultura hegemónica. Hay una apropiación de estos objetos entendidos como patrimonio que opera a partir de prácticas descontextualizantes, que además inmovilizan ciertos objetos en el tiempo en vez de actualizar su sentido en el presente, en concordancia con la previa discusión sobre

los textiles como arte etnográfico. Se trata de entender entonces que hay mecanismos e instituciones que legitiman estas categorías, los museos son una de ellas.

Aunque estos planteamientos consideran los aspectos históricos, ideológicos y sociales que otros enfoques dejaban de lado, me parece peligroso afirmar que las relaciones de poder únicamente instrumentalizan la actividad artesanal, como otra estrategia de explotación económica. Trascendiendo maniqueísmos creo que la globalización no puede ser sólo perjudicial para las “minorías”, sino que también ha reforzado identidades locales y su discurso en favor de una diferenciación cultural que abre posibilidades de transformación política.

Ticio Escobar, curador y crítico de arte paraguayo, afín a la línea teórica de Canclini, considera las expresiones de arte popular como manifestaciones subalternas de aquellos sectores excluidos de la participación y de la representación política. Es por eso que éste considera que el arte popular se enfrenta a dos desafíos: el de articular sus posiciones en proyectos políticos y el de afirmar su diferencia cultural en contra de una esencialización impuesta por los poderes culturales hegemónicos (Escobar 2008, 9-13).

Bajo el mismo enfoque analítico el estudio de William Rowe y Vivian Schelling (1991, 1-16) sobre las culturas populares en América Latina, consideran que las tácticas populares pueden formularse como estrategias para la toma de poder. La cultura popular a través de prácticas de reconversión, resignificación y resematización resiste desde una posición contrahegemónica para prevenir ser absorbida por las estructuras de poder cultural dominante cuyas prácticas descontextualizantes y folclorizantes vacían los signos culturales atentando contra la supervivencia de sistemas simbólicos no occidentales.

Por otro lado, reflexiones recientes sobre objetos y cultura material han enfatizado en el giro cosmológico de las manifestaciones culturales como expresiones y materializaciones de significados socioculturales de colectivos indígenas que develan “otra” experiencia con el mundo, nombrada, vivida y comprendida desde otras categorías que son ajenas a las occidentales (Da Silva 2011).

No se trata únicamente de ganar visibilidad a través de los objetos, sino de desplegar una lucha por la identidad y la adjudicación de derechos consiguientes en los cuales estos objetos con cierta capacidad de agencia. Los objetos producidos por los pueblos originarios, reivindican la existencia de estos pueblos y su coetaneidad que ha sido negada a través de prácticas económicas que buscan cooptar la producción, la circulación y el consumo. La

capacidad de agencia, en este sentido, está en la forma y la capacidad comunicativa y evocativa de una identidad en relación con otra. El cuidado está en la manera de nombrar esos objetos, porque cualquiera que sea la categoría que se les asigne se les está adjudicando un estatus en la escala de poder y por consiguiente a los colectivos que lo reclaman como tal.

2. Significados, usos y valores.

En la sección anterior resumí algunas discusiones antropológicas sobre los objetos con el propósito de evidenciar como éstos encuentran insertos en un complejo de relaciones sociales con capacidad de mediar ciertos valores culturales en constante negociación con su contexto. El objetivo de este apartado es el de señalar desde la literatura antropológica los distintos usos que se les da a los textiles, así como el valor que les es adjudicado y los significados que movilizan tanto en sus contextos culturales de origen como en las relaciones interculturales. En primer lugar, entonces, resulta necesario definir cómo se constituyen los tejidos desde su ámbito de producción, mediado por el componente étnico que condiciona su poder de participación dentro de un complejo de relaciones sociales. Para ello creo importante una revisión más profunda sobre cómo los textiles movilizan sentidos propios de cosmovisiones ajenas a la occidental, entendidos como actos de creación y procesos creativos que además tienen que ser situados en el sistema de género, en relación con el papel de las mujeres en las sociedades no occidentales. La actividad textil, aunque no de manera exclusiva, es asociada a una lógica femenina de producción y reproducción de identidad cultural.

Por otro lado su circulación en forma de vestimenta, es problematizada desde el carácter performativo que estos asumen ante otredades culturales, como índices de identidad y diferencia. Los textiles se vuelven portadores de valores culturales específicos, conscientemente elegidos por los sujetos que los visten.

Finalmente, en su esfera de consumo los textiles se encuentran evidentemente insertos en un entramado de relaciones sociales interculturales mediadas por el mercado. Su consumo ya sea como vestido, artesanía o arte popular, está condicionado por los mecanismos que el mercado impone.

2.1 La corporeidad del textil

Denise Arnold, es una de las referentes sobre el tema de los textiles para el caso andino. Antropóloga y etnógrafa, se dedica a investigar las expresiones textiles en relación a la cosmovisión de los pueblos de la región. En una de sus obras más recientes describe a partir de la terminología y los sistemas de clasificación propios de las culturas andinas y las técnicas

descritas por las mujeres tejedoras de la región, discutiendo con la tradición antropológica que se limitaba a describir estos aspectos a partir de categorías ajenas (Arnold y Espejo, 2012). Otro de los aportes relevantes de esta autora es el de revalorizar los textiles como un sistema de escritura (como el kipu) que debería de ser incluido en los procesos de educación escolar en Bolivia (Arnold y Yapita, 2000). Asimismo la textualidad textil en los Andes habla de muchos aspectos de la vida social: se puede aprender acerca de la economía, la historia, las relaciones políticas, culturales y productivas así como las relaciones de parentesco. Los textiles se constituyen como cartografías de un imaginario andino vitales para la comprensión el mundo andino en clave de género (Arnold, Yapita y Espejo, 2006).

Uno de los argumentos que me interesa destacar es cómo ésta entiende el textil como un medio de subversión. La forma de estructuración de los textiles lleva mensajes culturales que movilizan contenidos ideológicos a través de su iconografía, lo cual ha sido reconocido, y por supuesto contrarrestado, desde el régimen colonial: los nudos de los khipus⁴ encierran códigos simbólicos que fueron utilizados por el la iglesia y la institucionalidad colonial en sus inicios para transponer mensajes que promovieran su poderío sobre esta civilización, mientras que luego se buscó su aniquilación material y la desestructuración de este sistema de escritura iconográfica, imponiendo el sistema de escritura alfabética occidental.

El hecho de que aún hoy en las sociedades indígenas andinas los textiles movilicen sentidos de resistencia cultural es un indicador importante de agencia que ha sido conceptualizado desde una lógica propia de dichas sociedades. Más allá de los significados que aparecen a través de una lectura semiótica, es en su aura vital dónde reside ese poder de resistencia. En este sentido, me atrevo a afirmar que el textil tiene una capacidad de agencia en tanto es poseedor de una naturaleza viva, de una corporeidad y de un poder espiritual.

Los textiles según Arnold poseen cualidades humanas muchas veces vinculadas con atributos del género femenino como el cuidado o la protección. Se les reconocen propiedades que tienen efectos sobre la vida humana como la creación y la fertilidad, la incorporación o la transformación de una entidad nefasta en una fuerza favorable, que se desprenden de una lógica de dar vida y de producir beneficio para la comunidad, o de proteger el propio grupo humano contra amenazas externas. El textil como expresión creativa:

⁴ Un sistema de contabilizar y de escribir propio de las sociedades andinas desde la época de los Inca. A través de una variedad de nudos de diferentes tamaños, formas y colores se formaban códigos en referencia a objetos o cantidades, capaces pues de transmitir mensajes o cuentas.

Emerge del acto de revivificar algo en un estado muerto con un nuevo espíritu de la regeneración lo que impulsa también, a través del tiempo, la generación de nuevos seres y su intercambio entre grupos (un equivalente andino al espíritu *hau* de los mahori). (Arnold 2007, 58)

El papel de las mujeres resulta entonces fundamental, ya que es en ellas donde reside este poder de crear y de revivificar, contrapuesto a la lógica masculina asociada actitudes bélicas y por ende a la destrucción y muerte.

Esta lógica de complementariedad entre géneros encuentra su correspondencia también para el caso de las mujeres maya, a quienes se ha atribuido esta actividad como parte de su responsabilidad social de protección, complementaria a la responsabilidad de proveer el sustento material, la actividad agrícola de la cual se encargan los hombres (Brumefield 2006). Lejos de esencializar los roles de género, obviando la complejidad de las condiciones sociales a las cuales hoy la mayoría de las familias rurales mayas están sometidas, lo cual implica un profundo compromiso por parte de ambos géneros en la contribución a la economía familiar y por ende la participación de toda la familia en las actividades que proveen ingresos y alimentos, quiero evidenciar que la actividad textil encuentra un fuerte eco en la configuración de una identidad femenina.

En la teogonía maya, Ixchel -compañera de Itzamná el dios del sol- es la diosa que se asocia a la actividad textil y el mayor ente benéfico para las protectoras. Pero además de eso, es la diosa de la luna, lo cual se vincula con los ciclos de fertilidad biológica de las mujeres y los ciclos agrícolas. Si figura encarna significados de abundancia y de prosperidad: “se consideran a las tejedoras de telar de cintura como MADRES DE LA CREACIÓN” (Solanilla 2009).

Hay un evidente paralelismo entre el acto de tejer y la condición biológica reproductiva de la mujer. La creación de un textil no es solamente un acto de producción utilitaria, es el cumplimiento de una responsabilidad social asociada con la satisfacción de una necesidad material y espiritual. En la primera sala del Museo Ixchel, dedicada a la tradición textil de Mesoamérica, a través del legado artístico y de los códigos se evidencia cómo para los antiguos mayas los textiles eran más que vestimenta cotidiana, eran símbolos de belleza y jerarquía. Una manera de comunicar una posición social, pero también una forma de acercarse a los dioses imitando su estética. Entonces tejer fue y es mucho más que una simple destreza

manual, hay un compromiso corporal implícito en el acto creativo y en la performatividad de una identidad.

Arnold y Espejo (2013) hablan de una comprensión “tridimensional” del tejido, es decir un objeto que se constituye como sujeto y que tiene una vida social, que opera en un sistema de relaciones. Esta comprensión tridimensional pasa por varios aspectos, entre las cuales se contempla también la parte técnica y productiva: lo importante no es únicamente el producto acabado cómo tal, ni sus cualidades estéticas o el uso que se le pretende dar. No hay una apreciación superficial del textil como objeto per se, al contrario, lo que se valora es el proceso de tejer los hilos en múltiples niveles, construir una vinculación entre el material, la tejedora y el telar. (Arnold & Espejo 2013, 105-6).

Pero la tridimensionalidad trasciende también a otras esferas estructurantes del pensamiento de las tejedoras, su manera de ver y su manualidad también está condicionada por contextos sociales y ecológicos que influyen sobre la producción estética, y más allá de eso en la “construcción” del textil, como un ser más que actúa en esa esfera de relaciones.

En ese proceso de construcción se genera un vínculo corporal que implica a la vez tres dimensiones del mismo, como se cita aquí: “Agarras o absorbes [los conocimientos] en la mente, resuelves los problemas de la realización en el corazón y expresas lo que quieres con tus manos” (Arnold & Espejo 2013, 114).

Este abordaje tridimensional complejiza el campo de relaciones en la que están insertos los tejidos. Su valor, bajo estas condiciones en los que son producidos, no se atribuye en sí a cualidades materiales y formales, sino al valor social que cumple la mujer como parte de un conjunto social. Los tejidos, tienen el valor de la vida.

2.2 Performatividad de identidades culturales.

Para problematizar el despliegue de identidades culturales a través del uso del textil en su modalidad de vestido, me voy a apoyar en los aportes de Dorinne Kondo (1997) antropóloga asiático-americana, quien se ha dedicado a estudiar cómo se despliega la performatividad racial y de género a partir de la moda y del teatro.

El argumento central de Kondo que me interesa desarrollar, es el del uso del vestido como una subversión de los lugares comunes sobre identidad y por lo tanto entendido como acto de resistencia ante una política de esencialización y de cristalización de las mismas. El primer reto importante, entonces, es el de clarificar el concepto de identidad, no como una categoría inmóvil ni fija, sino inserta en flujos constantes de fuerzas constitutivas como lo son las

variables sociales, culturales e históricas. La identidad étnica o racial se construye a partir de cómo los sujetos se entienden a sí mismos y de su ubicación dentro de un sistema de jerarquías raciales, ya sea como sujetos hegemónicos o subalternos.

Para el caso de Kondo, quien se enfoca en las identidades asiáticas en Estados Unidos, es importante problematizar los binomios raciales esencializantes blanco/ negro cómo las únicas en disputa. Asimismo, para el caso guatemalteco, que ha fundado su identidad nacional en la constante distinción entre ladinos e indígenas, no hay que subestimar ni obviar la vasta diversidad en la población maya, que se constituye de 22 comunidades lingüísticas diferentes, además de los Xincas⁵ y los Garífunas⁶.

Señalo este punto para entender cómo operan las relaciones de poder respecto al tema de las identidades, ya que la invisibilización de la diversidad étnica y cultural en un determinado territorio, suele ser incorporado al discurso nacional para construir un cierto modelo de ciudadanía, que en el caso latinoamericano se funda sobre la hegemonía mestiza - ladina en el caso guatemalteco- en detrimento de todos los demás que no entran en esta categoría, y que por estar afuera se condensan en una amplia masa de población que se nombra indígena sin problematizar sus especificidades culturales.

En Guatemala, la lucha cultural de estas poblaciones ha pasado por un proceso de autodefinición que a partir de los Acuerdos de Paz, firmados para finalizar el Conflicto Armado Interno en 1996. La población antes identificada como indígena, reclama hoy el nombre de pueblos mayas, reivindicando el legado ancestral que ha sido interrumpido por la colonización y la imposición de un modelo político y social ajeno.

Asimismo el juicio por genocidio en contra del ex jefe de gobierno Ríos Montt, propició una nueva visibilidad de las condiciones históricas de la población maya, y en este caso especialmente contra la población Ixil. Me parece importante detenerme sobre este punto precisamente porque las condiciones de multiculturalidad y plurilingüismo, hasta no hace mucho negadas por el estado y sus instituciones, plantean nuevos escenarios y crean nuevos espacios de lucha en contextos territoriales específicos. Si bien son luchas compartidas por la colectividad Maya, hay pugnas puntuales por la sobrevivencia material y cultural de estas poblaciones.

⁵ Grupo étnico de raíz diferente a la maya y a la azteca, los pocos grupos que sobreviven se encuentran en Guatemala y El Salvador.

⁶ Población afrodescendiente, que se concentra en su mayoría en la parte del Caribe del país y que se extiende en Belice y Honduras.

En este sentido, junto con el idioma, los tejidos además de cumplir con la función social de proveer vestimenta, son afirmaciones de autodeterminación identitaria. Cada comunidad lingüística maya se diferenciaba no sólo por el idioma sino también con su traje tradicional, como una manera de expresar su identidad a través de componentes estéticos pero también ecológicos. Los cambios en los patrones, técnicas, materiales, etc. a partir de los cuales se elaboran los trajes tradicionales, son elementos importantes para entender el contexto y el proceso histórico de los pueblos que los visten.

En el contexto político actual los tejidos son símbolos de dignidad histórica y reivindicaciones de una identidad étnica y social en un contexto de lucha por la supervivencia cultural.

Según lo plantea Elizabeth Brumfield, arqueóloga norteamericana quien realizó un estudio comparativo sobre los usos sociales de los tejidos en tres contextos históricos diferentes, en la Mesoamérica del siglo XX, para los pueblos indígenas la actividad de tejer se constituye como un elemento clave de la etnicidad, una manera de afirmar la pertenencia a su comunidad, es un índice de identidad que asume un significado político en la medida en que también ha sido apropiado por los líderes, militantes y simpatizantes del movimiento indígena en Guatemala (Brumfield 2006, 862-877).

Regresando a los planteamientos de Kondo, después de haber contextualizado el caso guatemalteco, se puede afirmar que vestirse con los textiles indígenas es un acto performativo de apropiación de formas culturales a través de la experiencia del vestirse. Esta noción de performatividad para Kondo, tiene sus orígenes en la teoría de Judith Butler (1990), quien dice que no hay identidades sustantivas ni esenciales o estables, sino que la identidad se construye a partir de actos consientes en los que se asumen ciertos significados culturales: el vestido se constituye como un lugar de placer y de formación de identidades (Kondo 1997).

Sin embargo resulta problemático el hecho de que los textiles sean transfigurados en bolsos, zapatos, ropa de corte occidental y accesorios, apropiados por personas no indígenas y extranjeras que los vuelven objeto de consumo en el ámbito de la moda. Se evidencia un aspecto profundamente político acerca del acto de vestirse, que tiene que ser contextualizado más allá del aspecto lúdico o el de una estética vacía que se propone desde la industria de la moda. Según la autora la moda, como objeto de estudio emblemático de la producción cultural del capitalismo tardío, tiene también la virtud de problematizar la reificación de la estética y su pretensión universalizante (Kondo 1997, 15). La contradicción que esta autora evidencia es la posibilidad de coexistencia de elementos creativos que reivindican la agencia

de los sujetos y su capacidad de significar y resignificar una identidad étnica o racial, con la estandarización, la superficialidad y la impermanencia impuestas por la lógica capitalista de mercantilización y consumo.

Desde una perspectiva próxima al postestructuralismo y al deconstructivismo Kondo apuesta por el estudio de la performatividad del vestido como una forma de historizar y politizar la formación de la identidad. El hecho de vestirse con ciertas prendas no tiene que ser asumido como un acto mecánico o determinado por cierto contexto. La autora en este planteamiento toma distancia del análisis de Bourdieu, según quién hay una correspondencia entre la clase social y el gusto, desproblematizando la relación con otras categorías, especialmente el de la cultura y consumo que en este caso son las que más interesan. Esta distancia se establece sobre todo con el legado objetivista en las ciencias sociales, que plantea categorías cerradas bajo una lógica clasificatoria.

La reivindicación del placer como “producción erótica del sentido” (Kondo 1997, 12) se afirma como el aspecto subversivo, una zona de resistencia, y por tanto un acto político de construcción de identidad a través del vestido:

Reclaim pleasure as a site of potential contestation that might engage, and at times be coextensive with, the critical impulse. How we dress, how we move, the music that accompanies our daily activities and that we create and refashion, our engagement with -and not simply the passive consumption of- media or commodities, do matter and can be included in a repertoire of oppositional strategies. Pleasure, aesthetics, and popular culture can all motivate a cultural politics that makes a difference. (Kondo 1997, 13)

Estas estrategias de oposición, como actos conscientes de creación de sentido y de identidad, problematizan la producción estética y la mercantilización del vestido en una relación que no escapa de la complicidad con la estructura de poder hegemónico: la subversión implica cierta incapacidad de una total liberación o trascendencia de estas estructuras.

Hay una relación íntima aunque claramente antagónica entre lo subalterno como opuesto a lo hegemónico. Kondo plantea esta situación en relación a la industria de la moda, y lo expando al contexto del mercado como una de las fuerzas globalizantes que imponen un sistema de valores hegemónicos. Los textiles, más allá de ser considerados como mercancías, son signos que rompen con la pretensión totalizante y reificante de una identidad racializada. Aún más si se considera que el traje está siendo reinventado a la luz de nuevas estéticas y gustos, así como de cambios en los insumos productivos para garantizar que este tipo de

vestimenta siga siendo accesible de acuerdo a las condiciones económicas de la población. Los circuitos de circulación y consumo movilizan nuevos significados, visibilizan dinámicas de lucha por el reconocimiento de identidades conscientemente elegidas y sus razones también se ponen de manifiesto.

Luchas políticas construyen entonces identidades políticas que se manifiestan a través del despliegue de los textiles como vestido- que asume el nombre de traje- y que contextualizan espacios de resistencia ante el proyecto homogeneizador sobre el cual se fundan las identidades nacionales y el despojo de toda riqueza cultural de los pueblos mayas. La performatividad de los textiles en el espacio público es una manifestación de significados y valores no hegemónicos, que en relación con la estructura de poder se constituyen como subalternos.

2.3 El textil portador de valores subalternos.

Regreso a una de las discusiones mencionadas anteriormente sobre el arte popular en el contexto del mercado para explorar más detenidamente a la luz de la teoría cuáles son las relaciones de poder que articulan las fuerzas del mercado y del estado que erigen valores hegemónicos con pretensión de supeditar la producción “popular” bajo el nombre de artesanía a sus reglas.

Para este propósito me voy a servir de los planteamientos de Ticio Escobar, especialmente sus consideraciones acerca de las expresiones de arte popular como manifestaciones subalternas de aquellos sectores excluidos de la participación y de la representación política. A partir de esta conceptualización, para el contexto latinoamericano, es fácil asumir que la producción material de las poblaciones indígenas entre en esta categoría:

una obra no es popular por cualidades inherentes suyas, sino por la utilización que de ella hagan los sectores populares; mientras éstos mantengan el control de su producción, el objeto seguirá siendo una pieza de arte popular aunque cambien sus propiedades, sus funciones y sus rasgos estilísticos...El destino de cualquiera de estas formas dependerá de que se encuentre o no avalada por un cuerpo de representaciones colectivas; de que la comunidad pueda o no sentirse reconocida en esa forma, de que cuaje o no momentos de su identidad y su experiencia, de que se vincule o no con su sensibilidad y su historia. (Escobar 2008, 183-84).

Sin embargo, Escobar aclara que al definirlo desde su marginalidad se corre el riesgo de menospreciar su cualidad política de afirmación de un proyecto desde el cual “moviliza tareas de construcción histórica, de producción de subjetividad y de afirmación de diferencia” (Escobar 2008, 13). Es por eso que éste considera que el arte popular se enfrenta a dos

desafíos: el de articular sus posiciones en proyectos políticos y el de afirmar su diferencia cultural en contra de una esencialización impuesta por los poderes culturales hegemónicos (Escobar 2008, 9-13).

En el caso guatemalteco, ambos retos están siendo enfrentados progresivamente por las mujeres tejedoras. Hay una iniciativa promovida por una organización de mujeres, Asociación Femenina para el Desarrollo de Sacatepéquez- AFEDES- quienes en articulación con la agrupación Abogados Mayas buscan crear una legislación que proteja los textiles y el traje ante la apropiación por parte de diseñadores, que se les reconozca como patrimonio colectivo de los pueblos indígenas y que se valore el trabajo de las mujeres como arte.

La creciente apropiación de los textiles por diseñadores pone en peligro los derechos de autoría sobre los diseños, que son ciencia y arte ancestral. Sin embargo desde hace unos años ya varias empresas han tomado diseños de trajes de diferentes comunidades. Uno de los detonantes fue el de una diseñadora que prohibió a una tejedora replicar cierto diseño, amenazando patentarlo para asegurar exclusividad en su línea de productos. Asimismo en México se desató la polémica cuando una diseñadora francesa utilizó los diseños de la indumentaria tradicional de una comunidad de Oaxaca en un desfile de moda. Un problema que se volvió escándalo cuando empezó a circular el rumor de que ésta habría patentado los diseños impidiendo que las mujeres de dicha comunidad los usaran. El rumor fue desmentido, sin embargo se evidenció la existencia del peligro de afirmar la supremacía de una lógica de depredación, que a través del sistema de patentes se apropia del conocimiento ajeno, negando la herencia cultural de poblaciones indígenas.

Regresando al caso guatemalteco, la lucha de estas mujeres mayas para crear mecanismos legales que protejan sus creaciones pasa por la conceptualización del patrimonio colectivo en clave étnica. Los actores involucrados buscan reafirmar su diferencia cultural y también que se reconozca el aporte de los pueblos mayas- y sobre todo de las mujeres- a la riqueza cultural. Además, la diversidad étnica ha sido explotada por el sector turismo, que es el que más se beneficia junto con el sector de exportaciones. Sin embargo de parte del Estado no hay ningún apoyo económico ni inversión para fomentar su productividad, además que la inversión social para la población maya y más aún para las mujeres deja mucho que desear, siendo estas uno de los sectores más vulnerados.

No obstante, los tejidos, en su calidad de arte popular, se erigen como manifestaciones de resistencia ante la estética hegemónica del mundo del arte occidental, promoviendo otra

lógica de apreciación estética que tiene que ver con su función social y los significados que éste moviliza: “en el arte indígena original, y posteriormente en el popular, es difícil despegar la forma del contenido y consecuentemente, lo estético de lo artístico” (Escobar 2008, 33).

El arte popular se encuentra situado en un contexto de desigualdades propiciadas por el estado y el mercado que justifican y replican la vigencia de un modelo único basado en el arte occidental moderno, un concepto de arte que tiene la pretensión de ser “bello” más allá de cualquier gusto cultural. Esa homogeneización de gusto que se propone desde el mercado es de cierta manera equivalente a la homogeneización de la identidad que se propone desde el discurso nacional. Y de la misma manera en la que se crean categorías y jerarquías de ciudadanía, en el mundo del arte, “lo popular” se vuelve el condicionante para justificar su estatus inferior. Así, al arte popular se le atribuye una función decorativa, como artesanía, mientras que en la categoría de arte se pregonan la función estética trascendente.

Es una lógica que no logra escaparse de los condicionamientos de la modernidad binaria sobre el cual se apoya la existencia del Estado, como instrumento privilegiado del mercado. Esta fetichización (el arte por el arte) y mercantilización del objeto artístico responde a la lógica imperante del capitalismo neoliberal en el cual el valor de cambio predomina sobre el valor de uso. Desde este punto de vista, todo lo “no moderno” (como las producciones materiales de las sociedades indígenas) es considerado carente de valor artístico e ideológico, reducido a destrezas manuales y objetos de cultura material, desconociendo las cualidades creativas y los aspectos simbólicos de los cuales están impregnados. Y cuando se reconocen los aspectos simbólicos se cristalizan en un pasado mitológico, en una tradición inmóvil, desposeyéndolos de todo sentido actual.

Me voy a detener sobre la cuestión del valor, ya que es uno de los aspectos que reivindican los tejidos más allá de la pretensión fetichizante que imponen los mecanismos de poder. Me parece importante problematizar la relación entre el valor de uso y el valor de cambio o valor económico como indicador de valor sustantivo del arte popular. La inserción en el sistema del mercado impone una lógica de mercantilización de la cual es difícil escapar y que fácilmente viene desvirtuada por los discursos que defienden la hegemonía del arte occidental, porque es entendida como una pérdida de control sobre su producción simbólica.

Esos signos son populares, aunque las nuevas condiciones económicas los desliguen de muchas de sus funciones. Un campesino no deja de ser campesino ni deja su cultura de ser popular porque sus cultivos pasen a ser regidos desde una economía de subsistencia a una de

mercado. Y su producción artística no puede ignorar ese cambio: se reubica ante él, discute sus términos, se readapta a ellos (Escobar 2008, 185).

Si bien bajo las reglas del mercado el valor de cambio es el indicador de valor supremo atribuible al arte popular, no hay que subestimar la capacidad de adaptación que los artesanos tienen para jugar bajo las reglas del mercado sin necesariamente supeditarse a ellas. Ticio Escobar, y yo de acuerdo con él, reivindica el derecho que éstos tienen de utilizar ciertos recursos como trincheras: usar el mercado y bregar por precios justos para que se reconozca el valor de la creatividad popular.

Pero el valor económico no lo es todo ya que el arte popular cuenta con una reserva simbólica que también es parte de las estrategias de “sobrevivencia” y que en su participación en el mercado encuentra un espacio de visibilización. Estar insertos en el mercado, entonces, puede entenderse como un posicionamiento político de resistencia, de fortalecimiento de una identidad social a través del crecimiento de la cultura popular. Es un acto de autoafirmación cultural a través del arte (Escobar 2008, 188).

3. Redefiniendo el concepto de agencia de los objetos.

A lo largo del capítulo he tratado de articular diferentes cualidades atribuibles a los tejidos como entes cuya materialidad es capaz de mediar significados y transmitir valores. En este apartado me voy a detener sobre el tema de la agencia atribuida a los objetos, para entender cómo se despliega esa agencia en las relaciones sociales.

Una de las posiciones más interesantes, en mi opinión, es la de Tim Ingold, antropólogo británico, quien empieza la discusión sobre la agencia de las cosas inanimadas señalando una distinción inicial entre objeto y cosa. Esta diferenciación no es sólo semántica sino más bien ontológica. Al hablar de objetos nos referimos a la materialidad acabada, hecho consumado, entidad externamente limitada, contenida y capturada (Ingold 2010), mientras que hablar de “cosa” implica insertarnos en un sistema de relaciones, múltiples hilos que se entrelazan como las acciones que dan vida a una cosa.

Esta redefinición de los términos es importante porque nos abstrae de las cualidades formales de los objetos para centrar nuestra atención en su materialidad como un proceso de cambio constante. Al respecto el autor en cuestión afirma que:

Lejos de ser sustancia inanimada típicamente prevista por el pensamiento moderno, los materiales son, en este sentido original, los componentes activos de un mundo-en-formación.

Dondequiera que la vida esté ocurriendo, ellos están incesantemente en movimiento-fluyendo, raspando, mezclándose y mutando. (Ingold 2013, 32)

Los atributos de las cosas:

no son ni objetivamente determinados ni subjetivamente imaginadas, sino experimentadas en la práctica. En ese sentido, toda propiedad es una historia condensada. Describir las propiedades de los materiales es contar la historia de lo que les sucede a medida que fluyen, se mezclan y mutan. (Ingold 2013, 37)

La materialidad de las cosas no reside en una idea sino en la experiencia práctica que es lo que va modificando la forma de las cosas. Cada cosa es una historia y la materialidad es lo que cuenta su proceso de vida porque sus cualidades son descubiertas a través del trabajo constante con ellas. La agencia de las cosas no reside en su capacidad de provocar una acción, como una de sus cualidades externas, sino por el hecho de estar en el flujo vital donde también nosotros interactuamos con las cosas. Hablar de objeto es negar los flujos de vida que lo materializaron. Entonces en el mundo no existen objetos y por lo tanto no se puede hablar de tal cosa como agencia de objetos, porque se caería en la doble reducción de identificar la cosa con el objeto y la vida con la agencia.

Esta posición trasciende la distinción entre mente y materia instaurada por la modernidad kantiana, lo cual nos mueve hacia descentramientos ontológicos en la relación con los objetos.

3.1 Descentramientos ontológicos

La materialidad de los objetos no es un concepto transcultural, sino que tiene que ser situado al interno de un sistema de relaciones, cosmovisiones y categorías propias de los grupos sociales que los producen. Se establecen de esta manera diferentes sistemas de valor que consideran cualidades diferentes atribuibles a las cosas, más allá de la cuantificación monetaria que lidera la escala jerárquica de valor occidental.

Un caso que me ayuda a reforazar este punto es el referido por Myers⁷ (2004) respecto a los objetos de arte nativo australiano. Éste plantea que la materialidad de los objetos, es decir la valoración de sus cualidades, depende de un posicionamiento ideológico respecto del objeto. Las relaciones que se establecen con la propia producción material tienen que ser problematizadas a partir de consideraciones ontológicas hacia las cosas. Cada grupo humano

⁷ Profesor de antropología en la NYU (New York University), cuyos intereses de investigación abarcan los pueblos indígenas y las política indígena; los pueblos nativos de Australia; la teoría del intercambio y cultura material; antropología del arte contemporáneo y el mundo del arte contemporáneo; la producción y circulación de la cultura, identidad y personalidad; teorías del valor y las prácticas de significación.

establece significados y establece valores a partir de la actividad humana, el proceso de creación y el objeto que resulta de ello.

Myers considera varios casos de apropiación de diseños, falsificación y fraudes, en los cuales se disputaba la propiedad intelectual de la creación estética. Uno de ellos, por ejemplo, es el caso de artista y activista australiano Wadjuk Marika, que en los años setenta pidió al gobierno australiano el reconocimiento de los derechos de autor para los diseños de los pueblos indígenas, después de haber visto su propio diseño en una servilleta vendida como un producto artesanal.

Este acto va más allá de la apropiación de una estética o de la invención de una identidad cultural racializada. La disputa sobre la propiedad intelectual analizada por Myers se sitúa en un complejo de relaciones de poder que están mediadas por fuerzas políticas y económicas, además de acarrear problemas éticos en el reconocimiento de derechos para los pueblos originarios y su soberanía cultural. Para la población nativa de Australia el arte además de ser una forma de expresión, se ha constituido en un canal para visibilizar su cultura y una manera de influir hasta cierto punto en las representaciones que circulan acerca de ellos. (Myers 2004,1)

De la misma manera en la que lo plantea Escobar, el arte popular como expresión creativa subalterna dentro del circuito del arte institucionalizado, además de ser una estrategia de sobrevivencia económica, también se vuelve una estrategia de sobrevivencia cultural, a través de la cual se va fortaleciendo la identidad social de un grupo. Cómo lo entiende Escobar el arte popular se vuelve un acto de resistencia y de autoafirmación de diferencia, visibilizando las fronteras culturales que establecen diversos regímenes de valor. Por ejemplo, para el caso australiano, el proceso creativo no es entendido como una inspiración individual, sino como una revelación o transmisión del conocimiento ancestral que se manifiesta en el sueño:

Understood as objectifications of ancestral subjectivity, manifestations of the Dreaming are further identified with certain persons and groups who have a kin-based obligation to control the rights to reproduce these images as well as to determine who can see them. Unlike the case of classical Western copy-right, the images controlled here are not thought to be of human creation. This system of value production is in many ways distinctive, and I mark it as such by calling it "a revelatory regime of value. (Myers 2004, 9)

Los diseños tienen un significado ritual que los vuelve una dimensión inalienable de su identidad social, de pertenencia al grupo y de su autonomía en relación a otros. Este aspecto

tiene implicaciones éticas y políticas para nada inocuas en sus efectos, manifestaciones de control de la población indígena:

Not only does the commodification of Aboriginal images detach them from the controls under which their dispersal was traditionally regulated, but mechanical and digital reproduction also subjects them to a range of new materialities...what is taking place is not a simple commodification, not a reduction of objects' significance to their quantitative exchange value but, rather, a reorganization of the hierarchy of values adhering to the objects.”(Myers 2004, 14)

Este caso me sirve para ilustrar dos aspectos problemáticos que se presentan respecto a la cultura material. Por un lado, considerar las categorías propias del grupo cultural desde las cuales se producen los objetos y la significación propia del acto creativo para cuestionar la presunta universalidad del sistema de valor occidental. Desde el contexto de producción se establecen, entonces, un conjunto de significados portadores de identidad. Por otro lado, es precisamente en este sentido que los objetos asumen otro valor que el de fetiches inanimados: la identidad se manifiesta, se torna visible, concreta y se posiciona en el espacio.

3.2 La materialidad de la identidad

Dejando aclarada la importancia de situarnos ontológicamente respecto a la relación que establecemos con los objetos, asimismo la relación que se establece con los textiles tiene múltiples significados en la medida en la que éstos se vuelven un mecanismo para desplegar públicamente una identidad. La relación entre vestido y cuerpo se vuelve particularmente íntima en la medida en la que empezamos a entender el traje como una “piel social”.

Según Ximena González, diseñadora textil argentina, además de artista e investigadora de las tradiciones textiles americanas, la vestimenta es una manifestación social y cultural, que por un lado considera la incorporación de una identidad, mientras que por el otro lado la despliega hacia afuera, hacia “los otros”. Proteger el cuerpo a través de la indumentaria se deriva sin duda de amparo no sólo material sino simbólico. Significa no sólo elegir una estética sino también una identidad y a la vez desplegar esa identidad como un sujeto posicionado ante su entorno social y cultural.

Es importante considerar la dimensión ritual que asume el vestido como vehículo para encarnar o transmutarse en otra entidad. Nos proyecta en un entramado de relaciones simbólicas entre el individuo y la comunidad. Pero más allá de la dimensión mágica que puede asumir en ciertos mundos de vida, considero importante resaltar este poder

transformativo de la ropa que permite mutar nuestro cuerpo y crear una imagen de nosotros mismos:

Mientras que la máscara y la pintura del cuerpo sirven para hacer visible la alteridad y basan su efecto en la representación delante de un público, el uso de la “ropa”, el “viaje dentro de la piel del jaguar”, está relacionado con la condición del crepúsculo y con la invisibilidad. La metamorfosis se lleva a cabo en lo oculto. Con esto la “ropa” es más misteriosa que la máscara, menos accesible. (González Eliçabe 2014, 51)

La autora, después de una revisión sobre algunos casos en el campo del arte y de la moda de cómo se ha usado y jugado con la vestimenta a través del performance, para metamorfosear y crear cuerpos, concluye que esta relación entre el cuerpo y la vestimenta va más allá de una dimensión individual, proyectándose en un complejo de relaciones sociales. Se vuelve, entonces, un acto que devela una dimensión oculta de uno mismo (proyectada en el otro), se trata de un gesto de autorepresentación. Una especie de juegos de espejo en el cual necesariamente se tienen que incluir las miradas de los otros sobre sí mismos:

La moda no es sólo el qué se usa sino el cómo se usa, esto influirá en el quién y el dónde se usa. Los operadores de la moda –diseñadores, artistas, líderes de opinión– proponen sus elementos, pero son los códigos de uso de sus apropiadores los que determinan la forma que finalmente ésta tomará. Al igual que en las performances, es el público el que con su energía en acción determina el resultado de la obra, a través del fenómeno de la alteridad. (González Eliçabe 2014, 57)

Hablar de moda resulta menos problemático que hablar de vestimenta indígena, por los conflictos políticos que encierran las relaciones interculturales. Sin embargo, lo que me parece importante resaltar, a partir de estas reflexiones, es precisamente que en el campo de la alteridad es dónde hay que explorar los significados que se movilizan, y cómo se traducen en contextos culturales profundamente marcados por el racismo estructural y la discriminación cotidiana.

Aterrizando estas reflexiones al contexto guatemalteco me parece valioso hacer referencia al trabajo etnográfico realizado por Manuela Camus⁸ (2002), sobre lo que significa ser indígena en ciudad de Guatemala. En uno de los apartados del libro se dedica a explorar la relación entre el traje de las mujeres indígenas y cómo se despliega su etnicidad en el contexto de la

⁸ Doctora en Antropología social por el Centro de Investigaciones y Estudios Sociales en Antropología Social de Occidente- CIESAS de México. Profesora e investigadora en el Centro de Estudios de Género de la Universidad de Guadalajara. Ha realizado estudios etnográficos sobre la población maya en contextos de migración y sobre el movimiento político maya. Actualmente investiga sobre temas de violencia y género.

Ciudad de Guatemala. En general el análisis de su libro está enfocado en la población indígena que migra hacia la capital y cómo éstos construyen nuevos sentidos identitarios vinculados con su lugar de origen, resignificados en el contexto de la Ciudad en general y en espacios con dinámicas particulares dónde se establecen vínculos comunitarios más profundos:

La entrada de los indígenas en la ciudad supone modificaciones en la representación de la diferencia y las marcas de la etnicidad, como una puesta al día o "modernización" de una variante cultural no occidental. Una de estas señas de identidad es el traje de las mujeres, que evidencia cómo muchos hogares mayas han hecho de la capital su residencia y refleja visualmente todo un abanico de cambios. (Camus 2002, 311)

Esto implica cambios también en la esfera económica, en la cual la actividad textil desarraigada de su contexto comunitario como actividad de subsistencia, se vincula con las imposiciones del mercado, por ejemplo la acelerada productividad para el consumo que este exige. De esta manera, los bordados ya no son hechos a mano sino que son diseños computarizados y elaborados por máquinas. El valor de los textiles muta, ya que no es lo mismo un huipil bordado a mano que uno computarizado o un huipil tejido en telar de cintura respecto a uno confeccionado con otro tipo de tela; el primero es mucho más costoso que el segundo, por lo cual es inviable para la mayoría de mujeres utilizar huipiles cotidianamente. No son sólo las condiciones económicas las que determinan cambios en el traje. Éste se transforma de acuerdo a las prácticas de las mujeres que lo visten, quienes necesitan mayor comodidad en las actividades que realizan y diferentes materiales que respondan mejor a las condiciones ecológicas de la ciudad. El huipil ya no es de uso cotidiano incluso en el área rural, cada vez más se reserva para ocasiones especiales.

Los cambios dependen también de los sentidos socioculturales que expresa esta vestimenta, ya que no son los mismos que en sus lugares de origen:

El traje maya actual es un producto híbrido -en el sentido en que incorpora elementos de diferente naturaleza y orígenes culturales- porque es el reflejo de una historia que se significa en él, incorporando experiencias, componentes, estéticas, concepciones, que han sido y son importantes para las mujeres que lo crean y lo visten y para su grupo. Es una buena expresión de la consustancial combinación de tradición y modernidad, de permanencia y cambio, de agencia y estructura. (Camus 2002, 312)

Portar el traje en la ciudad implica otra connotación de etnicidad, ya que las dinámicas interculturales en la capital suelen ser más explícitamente racistas. Esto no quiere decir que en

el resto de departamentos la población maya, al igual que el resto de las “minorías” que cohabitan el territorio guatemalteco, no experimente expresiones de racismo, al contrario, está profundamente arraigado en la idiosincrasia nacional. Es un racismo estructural sobre el cual se ha fundado tradicionalmente la misma idea de estado nación y de ciudadanía. Sin embargo es en la cotidianidad de la capital dónde se vuelve más manifiesto, ya que en las ciudades es dónde se suele exacerbar la discriminación hacia todo aquél que no sea o parezca mestizo. La ciudad, según el proyecto moderno es el lugar del mestizo, sujeto prometido del progreso nacional. Por eso considero que es precisamente la capital el campo de batalla privilegiado en la cual se pugna por el reconocimiento de esa igualdad política, de esa ciudadanía universal que tanto se pregona desde el discurso estatal moderno.

La estructura política altamente centralizada que caracteriza la conformación del estado guatemalteco, encuentra en la capital el espacio dónde portar el traje significa más que visibilizarse como población maya. El traje es esa encarnación de una “tradición”, pero sobre todo de una dignidad histórica, sobre la cual descansa la identidad maya y a la vez es el vehículo para visibilizar el entramado de relaciones interculturales y las relaciones de poder que las rigen.

El traje tiene que ver con el aprendizaje de "la piel social", esa intermediación por la cual el cuerpo natural se hace social y se convierte en esa frontera [permeable] entre la sociedad, el ser social y el individuo psicobiológico, donde la compenetración con la vestimenta es el eje para lograrlo. (Camus 2002, 313)

Entonces la vestimenta se vuelve el vehículo de representación de la diferencia en la cotidianidad, diferencia étnica pero también de género. Estas consideraciones por supuesto no son válidas sólo para el contexto de Guatemala, sino que se pueden mencionar ejemplos también para el caso de México y de Ecuador.

Como es patente también para el caso ecuatoriano, la conservación de la vestimenta indígena femenina es un uno de los vehículos principales de identidad étnica que se mantiene frente a la dominación cultural hegemónica nacional, la cual ha sido apropiada y resignificada por las mujeres indígenas.

El caso que Mary Crain⁹ presenta, es el de la comunidad indígena y campesina de Quimsa en Ecuador, dónde el cuerpo de la mujer y por extensión su traje son usados para representar la identidad local: “El cuerpo femenino está cargado de una gran cantidad de peso simbólico, y

⁹ Mary Crain, antropóloga cultural cuyos temas de investigación son la historia social de América Latina y África.

tanto los códigos del comportamiento como los del vestido de las quimseñas están sumamente regulados por prescripciones sociales” (Crain 1996, 355).

La relación con el género femenino es un aspecto importante para entender esta performatividad étnica, por el papel que las mujeres cumplen dentro de las comunidades. Si bien es cierto que no se puede generalizar ni esencializar “lo indígena” como una realidad transcultural, por lo menos en los casos expuestos por Crain y Camus, a las mujeres del área andina y de la población maya, les es atribuida la responsabilidad de salvaguardar la identidad étnica. Ciertamente esta tarea está vinculada con el aspecto reproductivo de las mujeres, pero también explica por qué el traje femenino tradicional persiste más que el de los hombres.

Sin embargo el traje de la mujer indígena, cómo es evidente para el análisis de Crain, es también un elemento a través del cual se construye una identidad y aspirar a cierto estatus. Crain habla de identidades cambiantes negociadas en las relaciones de poder. Su caso de estudio es el de mujeres quiseñas, empleadas en lujoso hotel de Quito que en los años ochenta se caracterizaba precisamente por la presencia de mujeres indígenas entre su staff. Parte del atractivo del hotel, era esta presentación folklórica de su personal que atendía diferentes tareas en el hotel, aunque siempre eran labores serviles. Ya sea de camareras o de azafatas estas mujeres estaban para atender a la pudiente clientela del hotel.

Sin embargo, aún en esta condición, la identidad de las mujeres quimseñas fue estratégicamente construida para obtener cierto tipo de reconocimiento entre la población de clase alta, para quienes tener a una mujer quimseña vestida y ornamentada con toda la parafernalia del caso también constituía un provecho para su estatus:

En sus representaciones escénicas dirigidas a futuros patrones enfatizan su ‘diferencia étnica’ de ‘indígenas’ como una referencia estética que, como ellas lo perciben, la buscan esas elites. Al mismo tiempo sin embargo, sus actuaciones ofrecen un ‘indigenismo construido’, libre de elementos nativos tradicionales y los han reconfigurado dentro de un marco cultural del contexto ‘blanco’. (Crain 1996, 372)

Crain habla de una “construcción autoconsciente de la identidad étnica”, es decir, una suerte de performance de la autenticidad indígena. El mismo esencialismo estratégico que es utilizado como recurso para ganar visibilidad ante el estado en la lucha por el reconocimiento de los derechos indígenas. Me parece importante no caer en juicios moralistas hacia este tipo de recursos, que muchas veces son atacados por reproducir relaciones pautadas, sin embargo este caso evidencia cómo es que desde una posición de subalternidad se negocian las

identidades para ser reconocidas y de esta manera poder participar en los juegos de poder dirigidos por el aparato institucional, ya que de otra forma no conseguirían ningún tipo de acceso a estas estructuras.

Asimismo para el caso mexicano Deborah Poole (2005), analizando los trajes típicos de Oaxaca, plantea que la vestimenta no es sólo un símbolo de diversidad; la indumentaria tradicional juega un papel importante en las demandas de pertenencia cultural, como agentes de memorias personificadas. Situándose en el contexto político postrevolucionario de este estado, dónde se concentra la mayoría de los municipios indígenas y que es considerado el estado más “diverso” de México, señala la espectacularización de la identidad cultural construida desde la estructura de poder.

Desde el siglo XIX los intelectuales del estado han celebrado la aristocracia de las raíces zapotecas, construyendo así un imaginario sobre la identidad de la población indígena de Oaxaca y distinguiéndola por su estatus respecto a la demás etnias indígenas del país. Como parte de este proyecto político de celebración de una identidad y de una cultura distinguida, la vestimenta “tradicional” de las mujeres indígenas fue usada para revitalizar un proyecto político que celebrara la diversidad étnica del estado, construyendo una identidad consensuada en la diversidad.

El traje se vuelve una “señal de identidad” esencializada y personificada (Poole 2005, 129), desvalorizado del significado histórico y cultural que le confiere la población indígena.

Esta imagen de una cultura del traje como élite conforma la memoria popular de apego, pertenencia y, cuestión importante, exclusión por medio de proyectos de representaciones como el Homenaje Racial, la Guelaguetza y la Diosa Centéotl. La participación en dichos espectáculos sirve no sólo para familiarizar a los oaxaqueños con la iconografía de ciertos "tipos" regionales y culturales, sino también con las menos tangibles cualidades de sentimiento e "idiosincrasia" por medio de las cuales se ha articulado una estética de distinción provincial difusa en Oaxaca. (Poole 2005, 157-58)

Según la autora la vestimenta ayuda en la construcción de un “sujeto visual” que es también una construcción retórica de la identidad, puesta en escena visualmente: “los lenguajes culturales y estéticos no se aprenden como juegos de reglas y normas a seguir, sino como estrategias de discurso y presentación desarrolladas en ciertos contextos o ambientes en particular” (Poole 2005, 155).

Es decir, que vestirse de indígena es personificar una esencia indígena, no se trata de “ser indígena”, sino se ser “cómo indígena”. Queda claro entonces que la identidad es manipulable según los intereses que se manejen detrás de ese despliegue público.

3.3 Luchas políticas sobre la materialidad.

Los objetos, o mejor dicho las cosas, hablan de procesos, cambios y luchas. Desarraigarlos de su concepción formal significa insertarlos en un complejo de relaciones, que son los flujos vitales, que los van resinificando y transformando no sólo a partir de su experiencia práctica sino también de la experiencia discursiva.

Significados en el acto creativo los objetos vienen cargados de un valor que se expresa en su misma materialidad. Sin embargo Myers (2004), encuentra que también los espacios en los espacios de circulación de los objetos hay evidencia de un tipo de agencia que se puede rastrear tanto en el tipo de relaciones que se establecen con los consumidores, pero también en los discursos que motivan esta circulación.

Myers analiza diversas investigaciones sobre el tema de la circulación intercultural de los objetos de arte producidos por los pueblos originarios y los procesos de inclusión de este arte “no occidental” en estados multiétnicos. Lo que se señala a lo largo de su artículo sobre la agencia social y los valores culturales de los objetos de arte, son las constelaciones de intereses que definen el valor de la cultura material en contextos de pugnas por los derechos políticos y culturales y a través de qué canales los pueblos nativos participan en el sistema de la democracia liberal capitalista. Desde esta perspectiva se entiende que la circulación de objetos de arte indígena en el mercado no es solamente una consecuencia de la dominación del mercado sobre las demás esferas de la vida, sino que es un acto consciente de transformación de políticas culturales.

Por eso es que los elementos discursivos sobre los cuales se fundamente la circulación de ciertos objetos son importantes. Especialmente los discursos sobre la propiedad cultural de ciertos objetos:

attention to the discourse surrounding claims for object return reveals how debates over cultural property involve common contests over the value of objects and ownership as well as the qualities and boundaries of social identity’. In this way, the essay breaks away productively from the essentializations of cultural property and moves towards an understanding of the practice of claiming and the process of returning as strategies to redress historical grievances. (Myers 2004, 212)

No se trata únicamente de ganar visibilidad a través de los objetos de arte, sino de desplegar una lucha por la identidad y la adjudicación de derechos consiguientes en los cuales estos objetos son agentes actuantes y con actitud performática: “object circulation and ownership becomes an index of social agency, a focal point for asserting selfdetermination and self-control following moments in which identity was specifically attacked.” (Myers 2004, 2012)

Los objetos producidos por los pueblos originarios reivindican la existencia de estos pueblos y su coetaneidad, que ha sido negada a través de prácticas económicas que buscan cooptar la producción, la circulación y el consumo. La capacidad de agencia en este sentido, reside en entender los flujos vitales en los que las cosas están insertas, es decir reclamar la experiencia y la relación práctica que se tiene con las cosas. Los objetos no son pasivos respecto a los humanos, sino que habitan en mundo con nosotros. Seguir los objetos en las diferentes relaciones que articulan significa no sólo contar sus historias, sino contar las historias de quienes interactúan con ellas.

Por lo tanto reclamar los derechos sobre la propia producción cultural es también establecer control sobre su propia historia. Como para el caso sobre los objetos de arte nativo de Australia, reclamar la propiedad cultural, es un acto que transforma relaciones con los poderes estatales y del mercado.

Capítulo 2

Sistemas de valor en clave de etnicidad y género.

Estudiar los textiles a partir de su flujo vital implica un posicionamiento ontológico y epistemológico respecto del objeto. En cuanto cosas, los textiles, poseen una materialidad cambiante que permite rastrear historias, ideologías, cosmovisiones, luchas políticas y representaciones. Su materialidad no se desvincula nunca del entramado de relaciones sociales porque es allí donde cobra vida y aparece su sentido. Metodológicamente el textil, como cosa, permite acercarme a los sentidos y sentirs de las mujeres que lo tejen y que lo visten. El textil, como traje muta en piel social para manifestar y posicionar en el espacio una identidad étnica que se niega a ser invisibilizada y que además habla de sí misma volviéndose una identidad política que reclama su derecho de existir. Cuando trascienden su función de protección como vestimenta para volverse en actos políticos, es válido preguntarse en dónde reside su valor. Asimismo la actividad textil, entendida como trabajo, participa en las relaciones económicas de mercado, reivindicando un valor económico en cuanto precio justo, pero también un reconocimiento de valor que va más allá de lo monetario.

Es por eso que considero relevante un acercamiento teórico al tema del valor, para visibilizar las relaciones de poder que existen entre sistemas de valores diferentes y que corresponden a lógicas de dominación implícitas en las luchas políticas de las mujeres tejedoras. Después de haber discutido los regímenes de valor y las relaciones de poder que establecen, pasaré a contextualizar el caso guatemalteco y las luchas políticas que se establecen a partir del problema de la etnicidad.

1. El dinero en el sistema de valor hegemónico.

Según Ollman (1975) politólogo estadounidense, cuyo campo de especialización son la teoría política marxista, aporta a las discusiones sobre el valor afirmando que el valor de uso no se puede divorciar de un contexto social ya que es definido por valores culturales. Esta afirmación desestabiliza y desmiente el proyecto económico del etnocentrismo occidental que impulsa la hegemonía de este sistema, afanándose por difundirlo como promesa de desarrollo y de bienestar. Para el sistema capitalista todo es conmensurable, a cada bien les es asignado un valor que se mide monetariamente. El dinero es entonces un *estándar de valor* (Gregory 1997).

En el proceso de expansión y de consolidación de la hegemonía occidental el dinero se ha naturalizado como el medio para el intercambio, sin embargo vale la pena cuestionarse algunos términos de las transacciones que se realizan en comparación de otros sistemas económicos. La investigación de Bohannan¹⁰ (1959) sobre la economía de los Tiv de Nigeria, arroja datos interesantes sobre el sistema de equivalencia para el intercambio de determinados bienes. Antes de la invasión colonial que desarticuló su sistema económico, los Tiv consideraban tres esferas de intercambio y la transacción se podía cumplir sólo si los bienes pertenecían a la misma esfera: de esta manera los bienes primarios para la subsistencia no podían ser cambiados por bienes de prestigio, ni las personas podían ser intercambiadas por ropa o barras metálicas. Otro ejemplo, siempre desde la antropología económica, es el mito de Kikpo Cece analizado por Gregory¹¹, (1997). El mito es tratado como un archivo que contiene información valiosa sobre los cambios en el sistema económico del reino Dahomey¹², pero más que eso lo lee como una crítica a esa historia económica. En el mito se evidencian tres estándares de valores diferentes que también corresponden a tres relaciones sociales diferentes: el primero era intercambio de productos alimenticios a través de los cuales se establecían relaciones de poder más horizontales y equitativas ya que se consensuaba el valor de cambio de un producto por otro; el segundo fue el valor estandarizado por el rey, quien introdujo las conchas cauri como medida para regular los intercambios, así con un kan (cadena con un número estandarizado de conchas) se podía comprar una lata de arroz, en el mito este proceso es relatado como un proceso violento que evidencia la crueldad del rey y de un sistema económico voraz; la tercera fue la imposición de la moneda cuando se desarticuló el reino local y los franceses colonizaron la región.

Tanto en el sistema económico de los Tiv, como en el de las poblaciones del reino Dahomey da cuenta de una relación de equivalencia entre los productos intercambiados y un contrato silente consensuado en la transacción. En el sistema económico capitalista, al contrario, no existe ninguno de los dos términos que aseguran una relación equitativa o igualitaria ya que el valor de un bien se expresa a través del precio, como un valor fijo y arduamente negociable.

¹⁰ Antropólogo estadounidense ya fallecido, conocido por sus investigaciones sobre las esferas de intercambio entre los Tiv de Nigeria.

¹¹ Antropólogo australiano especializado en temas de economía del desarrollo y del crecimiento y antropología del desarrollo. Sus intereses de investigación se orientan en base a las teorías del intercambio y del regalo, así como comparaciones entre sistemas económicos en relación a la mercantilización y el dinero.

¹² Un antiguo reino africano fundado aproximadamente en el s. XVII, que corresponde al actual estado de Benín. Este reino fue sometido por la conquista francesa a finales del s XIX.

El dinero asegura relaciones objetivas e impersonales que distancian las personas de sus necesidades, las necesidades de los productos y los productos de su calidad. El dinero establece una arbitrariedad normada por poderes supremos como los son el Mercado y el Estado, dos entes tan impersonales como las relaciones sociales y económicas que establecen y reproducen. El capitalismo está basado en un modo de producción deshumanizante en el cual el trabajador es un medio productivo más a la par de la maquinaria industrial, o reducido a calidad de mobiliario en los trabajos burocráticos de las instituciones. En este sistema económico lo que importa no es necesariamente la calidad del trabajo sino maximizar la producción para incrementar las ganancias. Se persigue constantemente la acumulación del capital y todas las esferas de la vida humana se encuentran condicionadas hacia ese fin.

Lo que queda como cabo suelto es entonces una discusión sobre el valor o mejor dicho sobre los diversos regímenes de valor que se articulan desde que son tejidos, vestidos y vendidos. Para entrar en esta discusión me parece valioso recordar la discusión de Baudrillard¹³ (1969) sobre el sistema de los objetos. El sociólogo francés construye una crítica al modo de clasificación y de valoración de los objetos en el sistema capitalista. Sus preguntas principales indagan sobre “cómo son vividos los objetos, a qué otras necesidades, aparte de las funcionales, dan satisfacción, cuáles son las estructuras mentales que se traslapan con las estructuras funcionales y las contradicen, en qué sistema cultural, infra o transcultural, se funda su cotidianidad vivida” (Baudrillard 1969, 2).

En la misma pregunta se pueden rastrear pistas para responderlas. Si tomamos en consideración el posicionamiento crítico del autor hacia el sistema capitalista y la forma de enfrentarse a las relaciones en las sociedades de consumo, se trata de un abordaje hacia los objetos que trasciende su materialidad entendida como forma acabada. Los objetos, o en este caso puntual, los textiles son expresiones inmateriales en bienes materiales. Por lo tanto su valor se establece en base a relaciones sociales que tienen que ser historizadas y cuya lectura no puede obviar el aspecto político que determina constreñimientos culturales y las relaciones de poder que los conforman. Este posicionamiento, que comparto, cobra aún más sentido si tomamos en cuenta que el sistema económico guatemalteco no únicamente tiene que ser leído en clave capitalista. Siendo una sociedad no occidental (aunque occidentalizada), multiétnica y plurilingüista, el panorama de las racionalidades económicas se complejiza.

¹³ Filósofo y sociólogo francés posestructuralista. Sus trabajos se relacionan con el análisis de la sociedad postmoderna. Sus influencias teóricas son claramente orientadas por la lingüística estructural de la escuela de Ferdinand de Saussure y Ronald Barthes. Crítico del marxismo, en sus análisis sostiene que para entender el orden social contemporáneo hay que centrarse en el aspecto del consumo más que de la producción.

La preocupación principal de Baudrillard está en entender el consumo como el elemento que caracteriza el orden social capitalista. En este aspecto se distancia de los análisis marxistas, considerados por él anacrónicos, que se centran en las relaciones de producción y cómo a partir del trabajo se establece el valor de los objetos. En las sociedades de consumo, como él define las sociedades occidentales moldeadas por el capitalismo, el aspecto de la circulación y del consumo se vuelven centrales para entender la interacción con la cultura material.

Ahora bien, a efectos de esta investigación todos los circuitos de la vida de los objetos son importantes. En cada uno de ellos es posible reconstruir diferentes regímenes de valor a partir de sus funciones, significados, así como los posicionamientos ideológicos de los sujetos respecto de la materialidad de los objetos. Todos estos aspectos los he desarrollado en el primer capítulo, recalando la necesidad de un descentramiento ontológico respecto a las categorías occidentales de análisis y estableciendo por tanto su consecuente distancia crítica.

El mismo concepto de necesidad es problematizado por dicho autor, quien dice que las necesidades son dictadas por el sistema capitalista no solo en términos materiales sino simbólicos. Baudrillard sugiere que es necesario alejarse y asumir una posición crítica de la visión naturalista de la cultura y de la economía ya que los mismos conceptos claves en la teoría clásica del valor resultan capciosos. El valor de uso que hace referencia a la relación directa con el humano y la función natural y social que le es asignada depende del contexto social y cultural. El textil que en su principio era usado para ser confeccionado en una prenda de vestimenta, hoy se utiliza en un sinnúmero de objetos diferentes. Por lo tanto, como sugiere el sociólogo francés, las necesidades humanas son inducidas estructuralmente desde el sistema de producción. Se produce para la comercialización, la oferta es para la comercialización. De la misma manera lo que se consume depende de la oferta existente en el mercado. Una sociedad hipersemiotizada, como nos define Baudrillard, que no necesita realmente objetos sino marcas y logos que se vuelven sinónimos de necesidades.

Los objetos, despojados de su función primaria para la vida, se vuelven símbolos. Objetos, que según el autor, son semiotizados, se esconden detrás de una marca o de un logo. La misma necesidad se semiotiza, ya que el objeto como pertenencia refleja otras condiciones para el humano. No se trata de satisfacer una necesidad primaria, sino de reflejar un estilo de vida imaginario e imaginado. Sin duda la acumulación, como característica del sistema capitalista, tiene sus repercusiones en la parte productiva y en cómo se ofrecen esos productos

en el mercado. Baudrillard dirá que a un objeto fetichizado corresponde un sujeto fetichizado, en el sentido del que es el consumo que organiza lo cotidiano.

La misma materialidad como proceso que construye el objeto es negada que es uno de los aspectos claves para la comprensión de los textiles y de los significados en el mundo de vida de la población maya y en las relaciones interculturales. Problematizar el concepto de valor de ciertos objetos implica necesariamente cuestionar la hegemonía de un sistema de valor capitalista. Según Baudrillard en el capitalismo contemporáneo los objetos en su calidad de mercancía son consumidos como signos y no en base a su materialidad. Los textiles quedan desligados de su referente natural, como necesidades primarias humanas de vestimenta y protección, para ser resignificados en base a la lógica capitalista como fetiches.

La utilidad del textil como satisfactor de una necesidad básica humana, es resignificada en el momento en que las mujeres que lo tejen ya no lo hacen con ese fin, sino para asegurar un ingreso económico. El factor estético sin duda se vuelve determinante para su explotación comercial. Pero detrás de ello hay otros aspectos que es necesario considerar como el reconocimiento de un talento artístico de las tejedoras, la valoración de la creatividad individual, la necesidad de generar ingresos económicos para las mujeres, el empoderamiento social y cultural de las mujeres maya, la organización colectiva y el poder comunitario que sostiene la producción y su comercialización, así como la continuidad de una tradición que es conocimiento y ciencia ancestral.

Por eso es que el valor de cambio, que hace referencia a su participación en el mercado debería por lo menos contemplar el trabajo que implica su producción o los costos en materiales y recursos tecnológicos, aspectos que son intencionalmente obviados. La monetarización como estandarización impuesta por el sistema de valor contempla otros elementos como la marca o los diseños en los que son transfigurados los tejidos, como elementos de originalidad valorados por encima del trabajo de las mujeres tejedoras, que son las verdaderas creadoras de las piezas.

Al desnaturalizar y deconstruir el concepto de necesidad, según lo sugiere Baudrillard, se tiene que comparar interculturalmente el significado de los objetos y su relación con los seres humanos y el entorno natural y cultural. Cuando pensamos en el valor de uso de los tejidos se entra en una dimensión problemática que tuvo y tiene sus repercusiones en la progresiva pérdida por parte de la población Maya de su vestimenta tradicional; a la vez que el traje

tradicional, ya no tan regionalizado como antes, sufre modificaciones no solo en cuanto a diseño, sino en cuanto a los significados que éste moviliza.

2. Conflictividad étnica en Guatemala: encuentros y desencuentros.

A continuación contextualizo resumidamente las condiciones históricas de la población Maya de Guatemala, con el propósito de evidenciar las relaciones de poder que se constituyen como un patrón colonial de poder, y que además tienen implicaciones en la significación que los textiles tienen en diferentes contextos de la historia nacional.

El continuum de violencia física, simbólica y estructural que impone la modernidad para su expansión global, no ha logrado desaparecer la diversidad cultural. Por eso es que considero los tejidos como agentes de dignidad histórica y testigos de una lucha política de resistencia, que siguen enunciando la existencia de una población indígena de descendencia Maya. La vivacidad de los tejidos parecería entonces una celebración de la vida de los pueblos mayas, que no obstante las dispares condiciones de lucha han sobrevivido durante los quinientos años a represiones sistemáticas impuestas por los patrones de dominación colonial que se perpetúan para la consolidación de un modelo político occidental.

Sin la intención de hacer una apología de los tejidos o de la población maya, lo que estoy buscando argumentar es que hay una clara intención de negar la dignidad histórica de estos pueblos. Un breve recuento histórico de los mecanismos a través de los cuales se ha construido el proyecto de estado nacional en Guatemala (que no es ajeno a la experiencia de los demás países latinoamericanos), aporta suficiente evidencia sobre la intencionalidad de excluir los pueblos originarios de la participación y la representación política: la esclavitud en la colonia; la independencia pactada entre la élite criolla; el período de la oligarquía liberal, durante el cual la misma élite oligárquica construyó un andamiaje legislativo, administrativo e institucional que sometió a la población indígena obligándola a trabajar bajo ficticias condiciones salariales en los latifundios cafetaleros, negándoles además el estatus de ciudadanos por no cumplir con los requisitos económicos mínimos para el reconocimiento de sus derechos políticos; el proyecto revolucionario, recordado como la “primavera democrática”, que buscó subvertir ese orden racial y clasista fue violentamente truncado y revertido después de apenas diez años por los intereses hegemónicos de la clase oligárquica apoyada y financiada por las aspiraciones de dominación estadounidense sobre la región latinoamericana, lo cual desembocó en una guerra civil de más de tres décadas que arremetió violentamente contra la población indígena. (Guzmán Bockler y Herbert 1970, Casaus 1992, Tischler 2005)

Estudios arqueológicos sobre los textiles han establecido que hay cierta continuidad entre la vestimenta que se usaba antes de que se interrumpiera abruptamente el desarrollo de la civilización Maya en el territorio mesoamericano. Las fuentes principales para reconstruir la indumentaria y los tejidos indígenas se pueden rastrear desde el período clásico en las estelas, restos arqueológicos, y en el periodo post clásico en los códices y textos sagrados que son el legado documental y visual. En ellas aparecen prendas cuyo uso persiste en la actualidad como las faldas enrolladas, que hoy se conocen como corte, las fajas, los huipiles y los tocados. Asimismo el uso del su't- paño utilitario o ceremonial- se ha mantenido, como las técnicas mismas del telar de cintura y el brocado (Estrada Mendez 1998).

De esta manera se desmiente que los tradicionales tienen su origen en la colonia -argumento frecuentemente usado para denigrar la tradición textil de los pueblos mayas y su riqueza cultural- posición que tiene su origen en el hecho que durante la colonia ciertamente se impusieron normas de vestimenta por parte de los españoles, las cuales fueron acatadas por los indígenas; quienes a su vez adaptaron sus prendas, por ejemplo el uso de pantalones para los hombres, la introducción de sombreros y modificación en el calzado. No sólo se introdujeron cambios en la estética sino también en los materiales, se introdujo la lana y la seda y sucesivamente a finales del s. XIX se empezó a sustituir el hilo de algodón fabricado manualmente por el hilado industrialmente.

La cultura maya que hoy conocemos es producto de quinientos años de contacto con el mundo occidental. Esto quiere decir que a lo largo del tiempo se han experimentado muchos intercambios culturales, que han resultado en sincretismos, apropiaciones y resignificaciones por parte de la población maya. Relaciones de continuidad y cambio entre un pasado y un presente que ofrecen una visión “otra” de las relaciones interculturales en el país y que desmienten la pasividad y la subordinación atribuida a los pueblos indígenas de Guatemala. Uno de los ejemplos que más evidencian estos contactos son las cofradías y las alcaldías, instituciones introducidas por los españoles. Las primeras son hermandades religiosas aglutinadas alrededor de un santo, las segundas son una forma de organización política en municipios y comunidades.

Hay una diferencia importante entre la actividad textil de los hombres y de las mujeres, que según Holsbeke inicia en la época colonial y que sigue vigente hasta el momento. Uno de los ejemplos que se mencionan es que los españoles introdujeron la lana y el telar de pedal y les adjudicaron a los hombres mayas la tarea de producir textiles con esta nueva técnica y

material. El telar de pedal se fue paulatinamente convirtiendo en una técnica de tejido a máquina, mientras que las mujeres preservaron la técnica del tejido en el telar de cintura, una técnica manual que es mucho más versátil para la propia creatividad de las tejedoras. Estas diferenciaciones en las técnicas de tejidos, probablemente también tienen que ver con el hecho de que paulatinamente los hombres mayas fueron perdiendo la costumbre de usar trajes tradicionales en la cotidianidad, relegando su uso a aspectos ceremoniales o religiosos. (Holsbeke 2003,31)

Es notorio como la vestimenta tradicional masculina ha ido desapareciendo más visiblemente que la femenina. Según Robert Carlsen¹⁴ (2003), así como Barbara Knoke y Rosario Miralbés¹⁵ (2003), esto se debe en parte a la inserción de la población masculina en la vida productiva, que exigía vestimenta más acorde a los estándares occidentales.

Por otro lado, un aspecto determinante fue la represión histórica hacia la población indígena que llevó a muchos a abandonar el traje. Eso fue aún más notorio, y más significativo para entender las relaciones interculturales en la sociedad post conflicto, en el período del Conflicto Armado Interno (1960-1996), especialmente durante los años ochenta, cuando se intensificó la política genocida y por tanto la represión contra comunidades enteras

de indígenas. Para evitar ser asesinados en muchas comunidades los pobladores optaron por abandonar el idioma y el traje como elementos distintivos de la población maya. Asimismo la



¹⁴ Profesor de Antropología en la Universidad de Colorado Boulder. Estudió varios temas relacionados con el arte textil Maya. Residió en Guatemala, específicamente en el municipio de Santiago Atitlán, Sololá donde estudió las cofradías, publicando varios artículos al respecto.

¹⁵ Barbara Knoke de Arthoon, es guatemalteca y tiene una maestría en antropología de la Universidad de Wayne, State en Michigan y otra maestría en ciencias sociales de la Universidad del Valle de Guatemala. Directora de las exposiciones en el Museo del Traje Indígena en ciudad de Guatemala desde 1990. Experta en los trajes tradicionales de Guatemala, ha publicado ampliamente sobre el tema y ha impartido clases en dos universidades del país. Rosario Miralbés de Polanco, curadora del Museo del Traje Ixchel en Ciudad de Guatemala. Especializada en la conservación de textiles, ha estudiado técnicas de tejido tradicional con poblaciones indígenas. Es coautora de numerosas publicaciones del Museo.

transmisión generacional del arte textil se truncó estratégicamente para no delatar su identidad étnica. En otros casos los desplazamientos propiciaron intercambios culturales entre etnias mayas. Las mujeres sobre todo empezaron a vestirse diferente de sus comunidades de origen, a veces adoptando la vestimenta del lugar que las recibió, a veces hibridando su forma de vestir. Los trajes cambiaron en la medida en que las condiciones y las situaciones de los pueblos mayas cambiaron también.

El miedo y la violencia han sido las principales causas por las que durante un determinado lapso histórico las tradiciones mayas sufrieron transformaciones y adaptaciones acordes a la cotidianidad de la población. Algunos de los espacios donde se tornan visibles estas estrategias de mimetización con la cultura impuesta son las mencionadas anteriormente. Tanto en las celebraciones religiosas de las cofradías como en las alcaldías indígenas los hombres visten con sus trajes ceremoniales y con otros objetos que simbolizan su estatus político religioso y evidencian el poder que les es otorgado y reconocido den las comunidades, como los cetros de poder o varas. Los santos que son venerados son vestidos con piezas textiles tradicionales, muchas veces son representaciones de deidades propias de la cosmovisión maya antes de la invasión, veneradas bajo la forma y apariencia de los santos católicos introducidos por los españoles.

De esta manera, la presencia de la población Maya en las estructuras de poder y el ámbito público se fue opacando y limitando, mas no desapareció. Mientras que en el ámbito doméstico donde el poder de las mujeres se manifiesta en su función de reproductoras de un orden social ancestral, la riqueza cultural maya perdura. Si por un lado los hombres han encontrado en el sincretismo una estrategia de sobrevivencia para el orden social, político y religioso, por el otro las mujeres a través de la actividad textil también han mantenido, preservado y perpetuado conocimientos y significados ancestrales.

Over the past five centuries the Maya have certainly been deprived not only of their basic human rights but also of knowledge of their own history and mythology. Evidence of their cultural tradition is nevertheless omnipresent: over 25 Mayan languages are still spoken by millions of indigenous people in Guatemala and Mexico; there is a whole cycle of agricultural or religious festival and ceremonies in accordance with a pre-Hispanic calendar; and garments made at home using the ancient techniques are still worn. These are strong arguments for assuming that the heritage has not been lost; but we cannot deny that historical events affected the life of indigenous people, nor can we affirm that they docilely accepted all the demands of the dominant culture. (Montoya 2003, 93-4)

Según Montoya¹⁶, estas estrategias han sido elecciones conscientes para asegurar la continuidad de la cultura maya. La racionalidad de las poblaciones Maya para su supervivencia ha sido muchas veces subestimada en el imaginario nacional y en la historia oficial, retratándolos como sumisos y pasivos ante los abruptos cambios en su orden social y las violentas imposiciones victimizantes, despojándolos de toda capacidad de agencia política. La ideología racista que ha imperado en las relaciones interculturales guatemaltecas se refleja en la deshumanización de estos colectivos indígenas. La insistencia en llamarles “indios” y la carga semánticas que esta palabra tiene en la cotidianidad guatemalteca, usada para definir alguien necio, terco y sin razón, no es para nada inocente. Es parte de la construcción de un imaginario sobre los indígenas que niega su racionalidad en todos los niveles de la vida social. Y sobre todo, de la miopía que impide reconocer luchas que no se perpetúan a través de acciones violentas. Una resistencia basada en el supremo valor de la vida, que pugna por la vida misma.

Una consideración histórica más, que me parece relevante para esclarecer el caso de estudio, es que los Acuerdos de Paz que terminaron oficialmente el Conflicto Armado

Interno, firmados en 1996, respondieron en parte a intereses de la misma élite oligárquica (que ha logrado perpetuarse casi intacta desde la época de la colonia¹⁷) quienes necesitaban un ambiente institucional propicio para dar entrada a la inversión transnacional e instaurar un modelo económico neoliberal que asegurara la maximización de sus ganancias. La supuesta paz también sirvió para propiciar la industria turística, que actualmente es el segundo rubro más importante en la economía del país, después de las remesas. Además, éste se constituye



¹⁶ Guatemalteca, durante los años setenta trabajó como nutricionista para el sistema de salud, adquiriendo experiencia en campo en planeación y asesoría para programas de salud y nutrición. Hacia finales de los años setenta se mudó a Bélgica donde estudió técnicas de tejido. Hacia finales de los años ochenta se dedicó a investigar de manera independiente la cultura Maya y sus textiles. Actualmente también se considera como una artista textil.

¹⁷ Para mayor referencia sobre el tema existe una investigación sobre la formación histórica de las élites guatemaltecas y los posicionamientos ideológico- políticos que coadyuvaron su consolidación. Casaús Arzú, Marta Elena. Guatemala: Linaje y Racismo. Guatemala: F&G Editores, 2010.

como uno de los ejes organizadores sobre los cuales se ha planificado un nuevo ordenamiento territorial que no tiene ningún respeto por las poblaciones que habitan esos lugares, ni por sus valores culturales fuertemente ligados con la relación que éstos establecen con su territorio.

3. Racionalidades económicas y sistemas de valor en conflicto en Guatemala.

En los años 90 el Instituto Nacional de Turismo elabora un plan de ordenamiento territorial dividiendo el país “sistemas-producto”, esta partición se hizo contemplando los atractivos y los productos que tienen potencial para ser explotados turísticamente. Uno de los sistemas fue el “Altiplano Indígena Vivo”¹⁸ (Alarcón 2011). La diversidad cultural empezó a ser explotada como uno de los mayores atractivos para los extranjeros, apuntando hacia los mercados norteamericanos y europeos. Bajo esta promesa de crecimiento económico las comunidades fueron insertadas como destino turístico y como proveedoras de productos turísticos; consecuencia de ello, las actividades productivas y los oficios que se realizaban para la vida de estas poblaciones se volvieron actividades artesanales, volcadas hacia el consumo de los visitantes. Los tejidos, como expresiones de cultura viva, se vieron insertos en otro contexto de relaciones, esta vez mediadas por las reglas del mercado. El turismo y la industria que lo sustenta se fundamentan en una racionalidad económica capitalista que busca la maximización de la ganancia. Actualmente el sector artesanal, especialmente la producción textil, genera importantes ingresos. Según la Asociación Guatemalteca de Exportadores – Agexport- en 2013 se alcanzaron \$57, 319,500.00, esto debido a que: “las artesanías guatemaltecas han incorporado sus productos a la industria del regalo y la decoración, los cuales se encuentran disponibles en importantes cadenas de tiendas internacionales” (AGEXPORT 2013).

De esta manera se impulsaron estrategias para una producción de tejidos, como atractivos folklóricos, para acercarlos a las expectativas y los gustos de los turistas nacionales y extranjeros. Con este subterfugio el orden del mercado empieza a imponerse, articulando un nuevo concepto de valor simbolizado por el dinero. El valor es valor económico en la medida en que los tejidos se insertan en el ciclo de consumo del mercado.

Nuevos diseños, nuevos materiales y nuevas técnicas empiezan a utilizarse. También se implementó el diseño computarizado para una producción en serie y un consumo masificado. Junto con ello se impuso un nuevo gusto por los trajes indígenas que empezaron a ser usados también por los mestizos y extranjeros, adaptándolos a la vestimenta occidental. Los tejidos

¹⁸ Esta región abarca los departamentos de Chimaltenango, Sololá (departamento donde he realizado parte del trabajo de campo), Totonicapán, Quetzaltenango, Quiché, Huehuetenango y San Marcos.

se convirtieron en mercancía de la misma manera en que las tejedoras se convirtieron en artesanas.

Como también lo afirma Taussig¹⁹ (1993) en este fetichismo del consumo, los productos son los que crean productores y no viceversa. El objeto fetichizado es también la reificación de un patrón de relaciones en los cuales el trabajo como actividad humana de creación totalmente separado de su existencia. A la vez señala el autor, cada aspecto de la vida humana, sus cualidades y necesidades, se vuelven productos y por ende mercancías. El fetichismo del consumo se expresa por lo tanto en el control que tienen los objetos en la producción y reproducción de la vida humana.

La necesidad de mercantilizar los tejidos para beneficio económico se contraponen a una lógica económica en la cual el trabajo está conectado con la vida más allá de las condiciones materiales de existencia que impone el capitalismo, esto es la necesidad de generar dinero para sobrevivir. De la misma manera en la que hace Taussig, para quien la experiencia etnográfica es una oportunidad de cuestionar y cuestionarse la relación con nuestra realidad social y las relaciones que esta impone, yo me pregunto acerca de la oposición de dos sistemas de valor que implican relaciones sociales diferentes.

Según Victor Mael Racancoj (2010), economista y antropólogo maya, la racionalidad económica maya se sustenta en una mentalidad de la abundancia, en la cual toda relación de producción busca la armonía y la conservación del medio ambiente, en contraposición a una mentalidad de la escasez que perpetua la explotación y depredación de los recursos naturales. La cosmovisión maya ni es antropocéntrica ni identifica el bienestar individual con el bienestar económico. Toda actividad humana se efectúa con el propósito de mantener el equilibrio de los ciclos de la naturaleza, que son los mismos que los del ser humano. Así lo que tiene más valor es la vida y todo acto es la celebración de la misma. Es precisamente a partir de este contraste entre dos lógicas económicas diferentes que me surge una de las preguntas de investigación: ¿cómo se articulan estas dos lógicas en la producción y comercialización de los tejidos?

Es importante tener en cuenta que las demandas de la población indígena en Guatemala apuntan hacia la autonomía y libre determinación de los pueblos, en lo que han denominado “buen vivir” o *Utzilaj K'aslemal*. Entre los principios que rigen la defensa de la vida, se

¹⁹ Michael Taussig, antropólogo australiano. Entre su vasta producción académica uno de los temas en los que ha profundizado es el fetichismo de las mercancías en las manifestaciones populares.

promueve la colectividad e interdependencia de todos los seres que cohabitamos el mundo. Opuesta a la lógica individualista del capitalismo mercantil, el consenso, el acuerdo, la armonía, el equilibrio y la equidad deberían de regir las relaciones no sólo entre humanos sino con los elementos de la Madre Tierra. Por lo cual algunos de los valores que en la práctica han de aplicarse son *t'zonoj* como reciprocidad y corresponsabilidad en las acciones, *pa k'uch* para una organización colectiva y solidaria, *eqale' n* como responsabilidad y cuidado junto con el *ajsamaj*, la vocación que todos tenemos que cumplir para asegurar el ciclo de equilibrio con los demás seres y por lo tanto el *k'nemaj*, el respeto (Waqib'Kej 2015).

Los valores que la población maya comparte se traducen en prácticas económicas que desde el modelo occidental han sido nombradas como economía de subsistencia, es decir una economía que contrariamente a la capitalista no apunta hacia la acumulación, sino hacia el sustento diario. Esto implica, por lo menos en la economía agrícola, el respeto de los ciclos de la naturaleza y el cuidado del medio ambiente. Parte de la conflictividad sobre el uso y tenencia del territorio, que ha sido una lucha histórica, tiene origen precisamente en el repudio de un sistema de explotación y extracción de los recursos naturales que paulatinamente deterioran la Madre Tierra.

Sin embargo la disparidad en las condiciones de lucha hace difícil resistir el modelo de capitalismo desenfrenado. Comparto con Calavia y Arisis²⁰ (2013) la idea de que reducir los rituales -o en mi caso los tejidos- a mercancías es aceptar la actividad económica como realidad y la racionalidad económica capitalista como estructuradora de esa realidad. Parte del poder que el mercado ejerce sobre los objetos producidos por los pueblos indígenas que son comercializados como artesanías está precisamente en la subordinación del valor de uso por el valor de cambio. El valor de cambio simbolizado por la cantidad del dinero invisibiliza el conjunto de relaciones que confieren a los tejidos sus cualidades de agencia, en tanto portadores de valores culturales vivos y activos. Los tejidos son tan importantes como la tierra, porque aseguran la sobrevivencia cultural de los pueblos mayas, así lo plantea Rigoberta Menchú, quien afirma que:

todos los huipiles tienen una ternura, una expresión... Quien sabe, debieran ser nuestros huipiles tan tristes y tan pobres si de veras la gente reflejara en ellos sólo su dolor. Y no es su

²⁰ Oscar Calavia, antropólogo español. Sus líneas de investigación se centran sobre la población amazónica y sus expresiones religiosas. Actualmente es profesor en la Universidad Federal de Santa Catarina en Brasil. Barbara Arisi, PhD en Antropología social. Se especializa en teoría social y antropología cultural. Actualmente es profesora en la Universidad Federal de Integración Latinoamericana.

dolor, es realmente la combinación de sueños. De ilusiones. Es decir, la vida continúa con mucha fuerza. (Camus 2002, 318)

En este sentido los tejidos son capaces de desplazar y de visibilizar en diferentes ámbitos los valores culturales de los cuales son portadores.

Ahora bien, me parece importante distinguir entre el valor de uso de los tejidos como vestimenta cotidiana de las mujeres mayas y por el otro el uso de los tejidos como piezas artesanales que encuentran variedades de uso aparte de servir como vestuario. Aún en su calidad de fetiches éstos últimos podrían considerarse como parte de una estrategia que busca aprovecharse de la oportunidad que el mercado ofrece para generar ingresos que de otra manera sería difícil de conseguir (Calavia y Arisi 2013). La “venta de exotismo”, como estos autores plantean, no es necesariamente una subordinación a la lógica del mercado, puede ser la apropiación de una práctica capitalista para el propio beneficio en un sistema que requiere de los recursos monetarios para la subsistencia.

Apoyándome en los planteamientos de Gregory (1997), en la época del dinero salvaje la dominación de la clase financiera se ejerce a través de una continua especulación monetaria, donde el precio es el indicador del valor de las cosas.

En ausencia de las condiciones políticas para una nueva oleada de represión, la democracia liberal del libre mercado se vale de subterfugios que establecen un orden social basado en un sistema de valores hegemónicos, que se impone a través de la idea del estado nación y de una cultura unitaria. El recuento histórico previo es importante para evidenciar que la violencia a la que se ha sometido la población indígena ha sido acompañada por una idea de país que quiere asemejarse a los estados occidentales en sus rasgos más capitalistas y menos democráticos.

Además, ubicar el fenómeno en un contexto histórico político es fundamental para relevar los mecanismos coercitivos que han impuesto un sistema simbólico sobre otro. Es por eso que parte de las lógicas violentas a través de las cuales se impone la modernidad se vale de la reificación de las identidades indígenas como una mercancía más que comercializar. Es una estrategia perpetuada desde el poder que opera en la cotidianidad, reproduciendo prácticas que difícilmente se problematizan. La folklorización de la identidad indígena, de la cual hipócritamente se nutre la sociedad guatemalteca, es económicamente conveniente porque nunca celebra sus orígenes mayas si no es para atraer a turistas e incentivar su consumo.

Al respecto, García Canclini habla del “patrimonio histórico como escenario clave para la producción de valor, identidad y distinción de sectores hegemónicos” (2001, pág. 181). Vinculando esto con los planteamientos de Whithead, parte de la retórica del estado nación consiste en la monumentalización de la historia con la clara intención de establecer una memoria oficial verdadera y auténtica (2013, 9). Una ulterior demostración de violencia que niega el dinamismo vital de una cultura y lo cristaliza en el tiempo negándole toda capacidad de actuar políticamente. En todas las sociedades que se han construido sobre condiciones coloniales es particularmente cierto que los mecanismos de violencia pasan a través de una “epistemología cultural enraizada en relaciones agónicas” (ídem), y yo agregaría que además son maniqueístas porque se sustentan sobre condicionantes de pensamiento duales positivistas. De esta manera, las identidades culturales siguen entendiéndose en términos mutuamente excluyentes: occidental/ no occidental, moderno/primitivo.

Los estudios antropológicos sobre cultura material plantean discusiones importantes que atentan en cierta medida contra la hegemonía ideológica moderna. Parte del proceso de descolonización de la disciplina ha implicado también reposicionamientos epistemológicos necesarios para la supervivencia de la misma y que además considero éticamente obligatorios. Por ejemplo, se ha dejado de ver a los objetos como indicadores de desarrollo de un grupo cultural y se los ha reconocido como parte de la cotidianidad de las personas, entes con los cuales interactuamos constantemente, poseedores de una subjetividad propia, o como personificaciones de relaciones con alteridades no humanas que tienen atributos humanos, es decir poseedores de personidad (Santos Granero, 2012; Viveiro de Castro, 2010), como en el caso de algunos grupos amazónicos.

Considero necesario posicionarme desde un eje epistémico subalterno para revelar los mecanismos de dominación hegemónica que reifican patrones de relaciones y reivindicar la autonomía de un sistema cultural colonizado y sometido a través de la violencia. Es una manera de valorar la subjetividad negada en contra de una constante objetividad incuestionable. Para estudiar la vida social de los tejidos me distancio de los posicionamientos de Appadurai (1986) ya que no los voy a considerar únicamente en su dimensión de mercancías, sino al contrario, me propongo problematizar esa relación entre el valor de uso y de intercambio que establecen las reglas del mercado, es decir cómo se despersonaliza la relación con un objeto cuyo valor desde su contexto de producción no es definido por el dinero, ni por cánones estéticos afines a los occidentales, sino porque son afirmaciones de identidad y por lo tanto agentes de etnicidad y políticos.

Me propongo entonces descentrar mi análisis del Mercado como único eje de poder, para considerar la multiplicidad de significados que los tejidos pueden tener en los diferentes espacios de circulación como una táctica a través de la cual se interviene en el régimen de mercancías del capitalismo. El Mercado como producto de la modernidad opera a través de mecanismos de jerarquización de valor en base a meros juicios elevados a nivel de categorías muchas veces incuestionadas. Si los estándares monetarios de valor son estándares políticos de los poderes dominantes (Gregory 1997, 257), también los estándares estéticos y artísticos son expresiones hegemónicas que se evidencian especialmente en el control de los circuitos de circulación y de los consumidores, condicionando de esta manera la producción que tiene que someterse a leyes de oferta y demanda y de validación y reconocimiento.

Whithead²¹ afirma que “los objetivos ocultos y misterios de la moderna máquina de guerra, reflejan una forma de espiritualidad en la que el compromiso ontológico con lo sagrado inmaterial ha pasado a ser suplantado por un fetiche cultural centrado en el auto-consumo de bienes materiales” (Whithead, 2013, pág. 20). Si bien esto es cierto creo que es necesario traer a luz alternativas para enfrentarnos a las relaciones que establecemos con los objetos, rescatar su utilidad no sólo material sino espiritual, devolverles el aspecto sagrado que se ha perdido en la medida en la que nos acostumbramos al acto de producción consumista.

Sin embargo ha existido un divorcio en términos comprensivos de los textiles como expresiones de cultura material y los sujetos que los producen y los consumen. Por un lado se ha escrito sobre el arte textil Maya celebrando la riqueza cultural de la cual son portadores. Textos textiles que relatan historias de la cultura ancestral, figuras mitológicas y elementos cosmogónicos a partir de los cuales se puede entender el mundo en clave Maya. Pero más allá de la mística de los textiles, que probablemente resulta uno de los aspectos más atractivos, la comprensión del mundo Maya pasa por condiciones históricas de sometimiento y de dominio.

As if the fabrics were totally unrelated to the living condition of the human beings who design and produce them. This also happens within Guatemala: the restaurants and hotels of the exclusive districts of Guatemala City that serve visiting tourist and businessmen commonly have textiles displays and also photos, posters, etc. that combine Maya faces (mostly female), regional costumes, and landscapes with ancient pyramids. These images bear no relation whatsoever to the Maya men, women, children, and elders who eke out a living in these exclusive districts, working as laborers or servants, selling woven fabrics, furniture or

²¹ Neil Whitehead, antropólogo inglés, especializado en los temas de antropología de la violencia, antropología post-humana y antropología histórica de Sud América y el Caribe.

sweetmeats, or even begging: lately a sizeable number of indigenous people have had to take up begging because Guatemala's complex realities have forced them to leave their villages and go to the capital, where life functions differently and there is no place for them.

(Velásquez Nimatuj 2003, 160)

Los textiles entonces se vuelven características propia de lo indígena. Cristalizados en su estatus de tradición, los trajes y quienes los visten parecen aislados de las relaciones sociales que impulsaron esos cambios, así como de la interacción con la población no indígena. Se trata de negar u obviar la cotidianidad de las relaciones interculturales que aún hoy no logran escapar del racismo ideológico y de la discriminación como práctica cotidiana que explica por qué la población indígena es la más vulnerada en materia de derechos y accesos, aun cuando en la tan sacralizada constitución se admite la pluriétnicidad y el multilingüismo como cualidades de la República de Guatemala y se reconoce la igualdad entre los ciudadanos en su calidad de "seres humanos"²².

Ahora bien siento la necesidad de posicionarme desde un lugar que no victimiza a los colectivos mayas, al contrario, me concentro en su agencia y la dignidad que es necesario incorporar a la identidad guatemalteca que siempre ha buscado negarla a través de un anhelo exasperado por la blancura. Asimismo no otorgo una omnipotencia al Mercado sino lo considero como una trinchera en la cual los tejidos y quienes los producen se enfrentan a una fuerza fetichizante.

La mercantilización del tejido no compromete la identidad maya ni su poder simbólico, aunque no deja de resultar problemática. Aún el tejido despojado de su valor de uso de vestimenta, en su categoría de artesanía o en su calidad de arte maya, tiene un aura que la vuelve valiosa para comercializar y de la cual se le puede sacar provecho en términos monetarios. La ambición de dominación del mercado sobre quienes no reconocen ese orden también pasa por proyectar una imagen de omnipotencia, de un poder desmedido en contra de pequeños actos de resistencia. Sin embargo más allá de aceptar y reconocer que hay disparidad de las fuerzas en juego y que hay sin duda un proyecto hegemónico en la representación cosificada de los pueblos indígenas y sus valores culturales, la resistencia de los pueblos indígenas es mucho más fuerte y sólida de lo que la dominación económica y política quisiera. Por eso es que, no obstante las políticas genocidas y de marginación de las

²² Es en el artículo 4 de la Constitución donde se reconoce que "todos los seres humanos son iguales en dignidad y derecho".

estructuras de poder, los pueblos mayas siguen habitando sus territorios, vistiendo sus trajes, hablando sus idiomas y midiendo el tiempo según su sistema numérico.

4. El traje como derecho a la identidad

Los textiles se ven insertos en esta intrincada trama de relaciones de poder. Sin duda las condiciones bajo cuales se negocian y se visibilizan los significados de los textiles son impares. Las fuerzas globalizantes que empujan procesos de homogeneización, bajo la mentira de la igualdad, son en realidad intentos de expandir el orden hegemónico del mercado. En épocas más recientes la pérdida del traje ha tenido mucho que ver con la implementación de una despiadada política neoliberal en la productividad guatemalteca. En calidad de país periférico, Guatemala o más bien su clase dirigente, ha cedido su territorio y su fuerza productiva a la inversión extranjera que saquea el territorio y sus recursos sin dejar mayores beneficios económicos al país.

Entre estas, la maquila²³ es una de las actividades que más fuerza ha cobrado. La disponibilidad de mano de obra y sus bajos costos al contratarla son uno de los factores que los inversores consideran más atractivos. La incorporación de mujeres como operarias en estas fábricas también ha tenido repercusiones en la pérdida de la vestimenta tradicional. Asimismo la masiva importación de ropa americana se ha popularizado y su consumo se ha masificado por los bajos costos a la que es comercializada. Esto sin duda ha sido un incentivo para las nuevas generaciones influenciadas por la hipersemiotización de la sociedad de consumo, quienes encuentran fácil acceso a un tipo de identidad globalizada.

Pero no se trata solamente de moda y de imagen. Entre los factores a considerarse está el hecho de la accesibilidad económica de la indumentaria occidental, mientras que los huipiles y los cortes pueden resultar bastante costosos. Estos riesgos han sido señalados por Carlsen (2003) como una de las ironías en las consideraciones sobre el traje y su importancia para las nuevas generaciones mayas. Éste dice que si por un lado se ha creado un nicho de comercialización de los textiles que valora la actividad y la creatividad de las artesanas, permitiéndoles elaborar piezas que se venden a altos costos; por el otro lado, es más probable que sus hijas o sus nietas dejen de lado la vestimenta tradicional en el anhelo de usar un par de jeans.

²³ Maquila o maquiladora es una empresa que importa materiales sin pagar impuestos. En Guatemala este tipo de empresas se dedica mayormente a la confección de ropa, que regresa al país cuando ya tiene la marca puesta y con un costo netamente superior a su valor de producción.

La pérdida de la vestimenta, junto con la pérdida del idioma, son indicadores preocupantes para las poblaciones mayas que amenazan su subsistencia. Sin embargo, la resistencia ha sido la condición de existencia de estos pueblos:

Whenever we are seen in regional dress, it is a reminder to those running the country that their efforts to do away with us, ranging from genocide to ideological coercion, have failed. Five centuries of humiliation have not succeeded in making the Maya people submit... Since 1997, in post-war Guatemala, it has become a political challenge: that of breaking the various ideological, legal, colonial and contemporary racist structures that exist in all spheres of the Guatemalan State. (Velásquez Nimatuj 2003, 158)

Irma Alicia Velásquez Nimatuj, a quien corresponde la cita anterior, es una periodista y escritora K'iche' con una maestría y un doctorado en Antropología Social por la Universidad de Austin Texas. No obstante su notable carrera académica que la posiciona como una de las más reconocidas intelectuales mayas en el país. En su vida, como en la de muchas mujeres mayas, han sido frecuentes los episodios de discriminación. Particularmente relevante, como uno de los casos en los que más se ha manifestado la ideología racista en los sectores dominantes de la sociedad, fue el caso de un restaurante que no la dejó entrar por vestir traje en 2002. Ella emprendió una lucha contra los dueños del restaurante, denunciando la violación a sus derechos humanos por ser mujer indígena:

Yo dije hasta aquí, vamos a poner un precedente, porque esto lo vivió mi abuela, esto lo vivió mi madre, mis tías mis hermanas, todas hemos vivido violaciones a nuestros derechos humanos por ser indígenas, por ser k'iche' en este país. Yo dije "esto sí ya no"; yo estaba dispuesta a ir sola o colectivamente para poner precedentes, no para mí, pero sí para los que vienen detrás, para las mujeres mayas analfabetas, para las mujeres mayas que trabajan en la servidumbre, para las que son explotadas en el área agrícola, en muchas áreas. Lo vi como una lucha colectiva, no lo vi como una individual, lo asumí así, traté de que se hiciera de esta forma pública y abiertamente. Diría que se dio un paso adelante, el resto no es mi responsabilidad, es responsabilidad de todos: mayas, ladinos, garífunas, xincas y mestizos, es responsabilidad de todos. (Macleod 2011, 93)

El aspecto que me llama la atención es la reivindicación del aspecto colectivo de la lucha, que atraviesa aspectos de género, como un elemento de vulneración ulterior, pero también una colectivización a nivel social. La responsabilidad de cambiar los patrones de poder racial en las relaciones sociales del país es tarea de todos, no sólo de la insistencia de unos. Sin duda se sentó un precedente importante en términos legales (Casaus 2013, 2014), pero además se

abrieron nuevos espacios de enunciación para las mujeres mayas. Si bien es un proceso lento y tortuoso, se han logrado varias victorias importantes como lo demuestra el reciente caso de Sepur Zarco. En este juicio se condenaron a dos militares por ser los responsables de esclavizar sexualmente a quince mujeres Q'eqchi' en el destacamento militar en cuestión (Peace Brigades International 2016) . De la misma manera el caso por genocidio del pueblo Ixil contra el ex jefe de estado Ríos Montt, ha sido uno de los hitos históricos para la justicia post conflicto en el país. Perpetuar las luchas históricas a través de los aparatos del estado para que se conviertan en luchas políticas y legales es uno de los recursos de empoderamiento.

De la misma manera el uso del traje ha sido asociado con ejercicio consciente de los derechos. Vestir el traje es reivindicar una identidad Maya, que trasciende las diversidades lingüísticas y culturales propias de cada grupo. El aspecto de la colectividad atraviesa la identidad desde el acto mismo de crear la vestimenta, hasta el hecho de vestirla

Each individual experiences the surface of his or her body- the skin- as the boundary between the “external” community socializes an individual- i.e. integrates that individual into the community- is consequently to be read in that individual’s public presentation. Clothing and bodily adornment, in all their cultural variety, from the “social skin” by which this act of socializing is expressed. (Holsbeke y Montoya 2003, 18)

La identidad maya se vuelve colectiva. Sin duda hay elementos materiales que son indicio de ello, como la pérdida de elementos distintivos de las comunidades. Los trajes se vuelven híbridos en cuanto a colores y diseños. Los estilos variados y complejos tienen que ver con la difusión del traje indígena, la migración hacia las ciudades y la creación de una identidad indígena maya más transversal que va difuminando las barreras entre los diversos grupos mayas, sin que se hayan perdido totalmente:

In recent years, the revival movements have helped give new meaning to the traditional dress. Beyond its striking visual aspect, its future development will continue to reflect its primary role as visible symbol of Maya identity. (Miralbés de Polanco y Knoke de Arthoon 2003, 71)

Es una identidad que se ha definido *pan maya* (Camus 2002; Bastos, 1999), es decir una identidad que no se asume disgregada en las diferencias entre los grupos sino que asume un compromiso político a nivel nacional e internacional. Una identidad que se crea también a partir de los cada vez más crecientes contactos entre la población indígena de varias partes del país. La migración interna hacia los centros urbanos ha sido un factor relevante. Es una

identidad transversal que recupera el orgullo de ser pueblos originarios en contra de la estigmatización sufrida durante los quinientos años de colonización. Por lo mismo el proyecto político que desde esta identidad se promueve responde a esa necesidad de recuperación de su soberanía sobre el territorio que les pertenece, el reconocimiento de sus valores culturales y la autonomía organizacional que les corresponde como pueblo. Es la reivindicación de una diferencia en la cual el textil, como traje, se vuelve ese elemento de autoafirmación identitaria en clave de género.

5. El textil y la identidad de género de las mujeres maya

Las mujeres tejedoras se constituyen como artistas y agentes activos en los cambios históricos y culturales. Macleod al respecto agrega que “muchas mujeres mayas ven la cultura y la cosmovisión como espacios o sitios de resistencia y de liberación o, en término del movimiento maya, como un horizonte fundacional ético y epistemológico para “construir un futuro para su pasado” (Macleod 2011, pág 120).

Esto es importante para la comprensión del término tradición. Muchas veces, desde los sectores que perpetúan discursos racistas para construir un modelo de sociedad guatemalteca basado en el “progreso”, se arremete contra el legado maya y sus tradiciones como un obstáculo para la modernidad. Asimismo las tradiciones son cristalizadas en un pasado inmóvil sobre el cual se construye la idea de lo “auténtico”. Muchas de las acusaciones desde los sectores mestizos incapaces de cuestionarse la estructuración de su pensamiento en clave racista, acusan a la población maya de haber perdido su autenticidad después de la conquista. Muchas veces hasta el uso de los trajes es atribuido a los españoles, desconociendo que las técnicas de tejido en telar de cintura son mucho anteriores a la colonización.

Esta ignorancia enraizada, que me permito condenar, es un indicador importante de ciertas luchas ideológicas en la convivencia interétnica del país. Hay una insistencia en considerar estos pueblos sin desarrollo histórico cuando en realidad la colonización española interrumpió sus procesos y quebró su orden social imponiendo uno nuevo. El arte, los conocimientos matemáticos, astronómicos y el lenguaje no desaparecieron no obstante los numerosos intentos de subordinación o, a la luz de una interpretación histórico-social propia del pensamiento social guatemalteco de ladinización. Este término definido por Richard Adams²⁴

²⁴ Antropólogo estadounidense que desde los años sesenta concentró la mayoría de sus estudios en Guatemala. Su enfoque evolucionista condicionó parte de la comprensión y del desarrollo de las ciencias sociales en el país, ofreciendo una lectura en clave racial y dualista de la diversidad étnica y de las relaciones interculturales.

como el proceso a través del cual un grupo étnico indígena cambia sus hábitos y costumbres para volverse parte de del grupo étnico ladino²⁵ (Otzoy & Sam Colop, 1988, pág. 3).

En el contexto de producción hay varios aspectos en la configuración del trabajo en el eje de género y etnicidad. El grueso de la actividad textil es desarrollado por mujeres, ya que como se ha mencionado anteriormente es una tarea del ámbito doméstico asociada a la figura femenina y al papel que la mujer cumple en el núcleo familiar y en el contexto social.

Asimismo el uso del textil como traje en particular encierra muchos aspectos acerca de la auto representación de las mujeres mayas. Hay una clara correlación entre el traje y la identidad. La identidad presente que se construye en base a una comprensión del pasado. El pasado es el legado ancestral, es la tradición viva anclada a aspectos cosmogónicos de lo que el traje representa. Morna Macleod²⁶ (2011), en su estudio sobre las luchas político culturales de las mujeres mayas, dedica un apartado al significado del traje como bandera de lucha para la identidad cultural. Recoge voces de numerosas mujeres que hablan sobre su experiencia de ser indígenas en un país altamente racista y cómo son vistas cuando usan el traje, así como lo que significa para ellas portarlo. En una entrevista realizada a Juana Catinac, representante de la Defensoría de la Mujer Indígena cita sus palabras:

Para mí, es parte de mi identidad como mujer indígena; es parte de las ideas de mis padres y abuelos. Es parte de los valores que tenemos como pueblos indígenas de Guatemala. Es parte de los elementos que nos diferencian de otros pueblos. Además, no es sólo tener el traje puesto, sino que es un valor de expresión de las propias mujeres indígenas, es un arte, que tiene un alto costo. Los signos tienen mucha relación con nuestra cosmovisión que es lo más importante, porque nos identifican y nos relacionan con nuestro pensamiento (Macleod 2011, 85).

Estas palabras ciertamente vienen de una mujer maya que tiene una trayectoria diferente al de la mayoría de las mujeres indígenas del país. Sin embargo, es una posición que en otros testimonios que la autora recoge se repite:

Luisa María Curruchich: El traje para mí es uno de los elementos de mi identidad étnica...a mí me gusta usarlo, me recreo en él... Yo entiendo que el huipil es parte de nuestro espíritu. A mí por lo menos me gusta vestir como vistió mi mamá, como vistió mi abuela, y mi bisabuela y mi tatarabuela (Macleod 2011, 85)

²⁵El término ladino hace referencia a la población mestiza pero como parte de la sociedad colonizadora.

²⁶ Doctora en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Es consultora independiente e investigadora en CIESAS DF. Sus líneas de investigación tienen que ver con derechos humanos, derechos indígenas, género y etnicidad, publicando varios libros y artículos al respecto.

Hay una reflexión sobre la identidad y la enunciación de la misma a través de los signos que se manifiestan en el traje y su relación con cierta epistemología. El traje es ese vínculo con una forma de pensamiento propia del pueblo Maya. Si bien obviamente hay posiciones en disonancia con las que decidí transcribir, quienes eligen abandonar el traje lo hacen muchas veces por la discriminación que las mujeres indígenas viven cotidianamente. En los capítulos sucesivos voy a detenerme sobre este tema a partir de las entrevistas que realicé en mi trabajo de campo.

Sin embargo la importancia que tiene el traje para la sobrevivencia cultural maya es señalada también por Carlsen, quien lo vincula a otro elemento presente en la identidad de esta población:

Traje is similar to another enduring and vital feature of Maya culture, maize agriculture. In fact, the relationship between traje and maize agriculture runs far deeper than first meets the eye. Adding to the vital role of cloth and maize in physical survival, both constitute important symbols of ethnicity, of the way in which Maya identify themselves. (Carlsen 2003,139)

De nuevo, el autor refuerza la tesis de que tanto el traje como el maíz son elementos de resistencia cultural que forjan cuerpos y por ende seres. Tanto el traje como el maíz permanecen en la cultura maya actual y son los testigos de una continuidad con el pasado ancestral. Tanto en México como en Guatemala, la población Maya practica rituales para la siembra, pidiendo permiso a la tierra y al cielo para propiciar la fertilidad y la abundancia. Esta continuidad con el pasado ancestral ha sido definida como una dimensión subversiva que tiene implicaciones políticas en no reconocer la dominación que ha sido impuesta.

Como ya he dicho en el capítulo anterior la actividad textil es ligada a la mujer y al rol social que esta cumple según la cosmovisión maya. La mujer es la que se encarga de proveer las necesidades esenciales del cuidado. Junto con el hombre, quién se dedica a la siembra, proveen el sustento del alimento. Una relación complementaria del género que garantiza la vida de la familia y que tiene que ver también con la concepción física y espiritual de la vida:

In Quiché cosmology there are strong connections between the milpa, the house, and the textile. All have four corners and four sides, and all are reflections of the “skyearth”: the four corners and sides bounding earth and sky. (Carlsen 2003, 144)

De hecho el maíz, además de ser el sustento primario en la dieta de la población Maya, encuentra en su explicación mitológica en el Popol Vuh. Fueron cuatro animales, la zorra, el

coyote, la cotorra y el cuervo, quienes trajeron las mazorcas de maíz con las que se formaron los humanos.

Agua se usó para la sangre, en sangre humana se convirtió, maíz fue lo utilizado por Alom K'ajolom....A continuación fueron molidas las mazorcas amarillas, las mazorcas blancas; nueve molidas le dio Ixmucané, comida fue la utilizada y junto con el agua de masa se originaron las extremidades, la fuerza humana. (Carlsen, 2003, 112-3)

El maíz es la fuerza masculina que anima el ser humano. Mientras que el tejido está netamente vinculado con el poder creador de la mujer. El hecho de tejer en telar de cintura es relacionado con el acto de parir. La diosa Ixchel es la figura que encarna estas dos actividades. Fue la primera tejedora así como la diosa de la vida y de la salud. Diosa de la luna y de la fertilidad es el referente de la identidad femenina. Otras evidencias que se registran acerca de la importancia de la actividad textil para las mujeres maya son vinculadas con rituales al momento del nacimiento y de la muerte. En los años 1930 en Chichicastenango se enterraban a las mujeres con los palos de su telar. En los años 60 en el altiplano guatemalteco se solía rezar antes de empezar un nuevo tejido. En los años 70 en San Pedro la Laguna, a los ocho días de haber nacido una niña, se performaba un baño ritual en el que se sujetaba un palo del telar sobre su cabeza, a modo de propiciar sus habilidades como tejedora. (Altman y West 1992, 26)

Asimismo elementos cosmogónicos son visibles también en la manera de nombrar las partes que componen el telar.

Cloth is believed not merely to be woven but to be born in an ancestral form. The names of various components making up the backstrap loom are significant in this regard. For example, the post or tree to which the loom is secured is called *RuTie' Chie*, or Mother Tree, which is thought to be an aspect of the World Tree²⁷....The Mother Tree supports the assembled loom by way of a rope called *yujkut*, which Atiteco costumbristas²⁸ recognize as synonymous with the umbilical cord, and hence as a conduit to the ancestors. Where the *yujkut* forms an evident link with the ancestors, at the other end of the loom sits the weaver, an evident link with the living. Accordingly, the weaving that she creates is thought to be alive, though sustained by an ancestral, even primordial, past. This belief of weaving as birthing further explains the earlier

²⁷ Según la cultura Maya el Árbol de la Vida representa el axis mundi. Es el elemento que conecta la volta celeste con el inframundo, las dos dimensiones complementarias para la vida de todos los seres.

²⁸ El autor se refiere a los Atitecos como los habitantes de Santiago Atitlán, su locación etnográfica. El adjetivo costumbristas se refiere a los que aún mantienen las tradiciones o costumbres.

cited statement by some Atitecos who say that they continue to wear traje because it “puts them in the form of the ancestors” (Carlsen 2003, 144).

Me llama particularmente la atención esta última frase en la que cita a alguno de sus informantes diciendo que el traje es un elemento de personificación de sus ancestros. El legado ancestral es imprescindible en la comprensión de lo que significa vestirse con la vestimenta tradicional. Es una forma de re-presentar el pasado a la luz del presente. Esta actualización del pasado es por tanto parte del flujo vital ininterrumpido que actúan los textiles.

Los textiles son expresiones artísticas e históricas de más de dos mil años de existencia. Holsbeke y Montoya sostienen que es en esta continuidad histórica que reside la diferencia entre moda y la tradición. Mientras que la moda según el concepto occidental se basa en la efimeridad, en la necesidad de un cambio constante que nos abstraiga de las necesidades humanas para proyectarnos en un sistema de consumo, el traje, al contrario, como expresión de tradición, mantiene vínculos con sus raíces y sus significados pasados revisitados bajo una comprensión contemporánea de la vida social.

While the wearing of traje remains an ambiguous proclamation that “I am Maya”, the meaning of that statement is in flux. Yet, as has long been the case, Maya traje retains its capacity both to accommodate and to record these changes. (Carlsen 2003, 141)

Por tanto la tradición no es estática y prueba de esto son los cambios que han acontecido a lo largo del tiempo y que tienen que ver con los contactos interculturales.

Capítulo 3

Etnografía y documental

En los capítulos anteriores señalé la relevancia de los tejidos como objetos de interés antropológicos y los situé en determinados focos de análisis teórico. A partir de ello establecí la necesidad de estudiarlos en tanto objetos, pero en relación a las personas que los crean y los usan. De esta manera su “ser en el mundo” está necesariamente e inevitablemente vinculado con las mujeres tejedoras maya. A su vez las categorías de género y de etnicidad tienen que contextualizarse en el marco de las relaciones de poder mediadas por el estado y el mercado. Es allí, precisamente, dónde el valor, y su conceptualización teórica, adquieren relevancia. A partir del valor se puede evidenciar no sólo la hegemonía de un sistema de valor que regula la vida económica de estas mujeres, sino también la dimensión política que asumen los tejidos en tanto elementos de representación de una identidad política.

A partir de mi experiencia en el trabajo de campo fui madurando no sólo la idea de lo que quería representar sino cómo hacerlo. ¿Cómo (re)presentar ese “ser en el mundo” del tejido y de las mujeres que conviven con él? Y además ¿cómo incluir todas las voces que recogí y articularlas en una narrativa coherente que reflejara esa diversidad de contextos y subjetividades?

La necesidad de construir un mini relato audiovisual me surge a partir de varias consideraciones. En primer lugar, el potencial visual que tienen los tejidos por se merecía ser explotado a través del video. Los aspectos estéticos, si bien secundarios en el contenido de mi trabajo de investigación, se vuelven relevantes para el objeto entendiéndolo en su materialidad acabada. En segundo lugar, el video me ofrece la posibilidad de relatar el proceso a través del cual se elabora un tejido y de volverlo corpóreo. Esto además refuerza la idea de que el tejido nunca se desvincula de las mujeres, para quienes producirlo, venderlo o vestirlo representa empoderamiento. Finalmente, una mini etnografía audiovisual es un formato mucho más amigable para entender el valor de este trabajo de investigación. Es decir, considerar el tejido no como un objeto, sino a partir del valor que tiene para estas mujeres.

Este capítulo está dedicado a tratar temas propios de la antropología visual en relación a esta investigación y el corto documental que la acompaña. Las discusiones giran en torno a aspectos metodológicos en la etnografía, así como a las problemáticas de la representación de la realidad antropológica en el documental. Un primer aspecto metodológico que resulta

problemático es el del uso de la cámara en el campo y su pertinencia para la investigación. Mi apuesta es hacia una cámara participante que me permita explorar mi entorno, además de servir como herramienta de registro. De esta manera me distancio del paradigma realista que insiste en una representación objetiva y neutral.

El modelo interactivo de Rouch ha sido el catalizador de un nuevo abordaje epistémico y metodológico para los etnógrafos visuales. La atención está puesta en la reflexividad como uno de los parámetros antropológicos para la representación de otredades en las cuales se renuncia a la autoridad etnográfica así como a la pretensión de verdad absoluta. El objetivo no es el de exponer un hecho sino relatar una experiencia a través de un lenguaje multisensorial capaz de evocar emociones más que realidades acabadas. Uno de los referentes visuales y teóricos es Trin T Minh-ha, quién en sus producciones apuesta por un modo de representación poético a través de un lenguaje orgánico que involucre el cuerpo como el lugar de conciencia y experiencia. La evocación y la poética crean una distancia entre el significante y el significado que rompe con la referencialidad de la imagen.

1. Antropología visual y etnografías visuales.

La relación entre la antropología y la cámara tiene una larga tradición y diversas perspectivas sobre su uso y propósito en el campo. Una de las premisas sobre la que descansa la antropología visual es que la cultura es manifiesta y observable. Se podría discutir sobre el carácter un tanto positivista de esta afirmación, sin embargo es parte de su herencia teórica que viene desde las primeras investigaciones antropológicas a finales del siglo XIX que incorporaron registros visuales como parte del trabajo de campo. Hacia principio del siglo XX se puede mencionar por ejemplo a Malinowski, apasionado de la fotografía, quién incluía el uso de la cámara como una herramienta auxiliar para el registro de la realidad investigada, o a Margaret Mead y Gregory Bateson, quienes en sus investigaciones en Bali recopilaban cantidades notables de material fotográfico y fílmico como registros fieles de prácticas cotidianas y rituales de esa cultura, con el propósito de sensibilizar sobre las distancias culturales. Estos ejemplos se fundamentan sobre la premisa metodológica y epistemológica de preservar la realidad con la mayor fidelidad y autenticidad posible. La cámara, bajo esta perspectiva, sería capaz de garantizar la transparencia y neutralidad de la realidad.

Uno de los riesgos que señala Jordi Grau²⁹ acerca de la incorporación de la cámara en el trabajo de campo es precisamente el de:

Concebir la cámara únicamente como un instrumento para biopsiar la realidad conlleva el riesgo de caer en el pintoresquismo, la frivolidad o el pasatiempo; otra dimensión, no menos perniciosa, de la célebre “postal etnográfica”. (Grau Rebollo 2008, 16)

Una de las discusiones centrales desde la antropología visual ha sido la de problematizar la pertinencia y relevancia a la hora de incorporar medios audiovisuales al proceso de investigación como parte de las técnicas de registro, complementaria al diario de campo. Grau sugiere que tienen que ser debidamente planeadas en relación a los objetivos planteados en la investigación y de acuerdo a la metodología considerada. Es decir que hay que preguntarse qué información aportan teniendo en consideración que la cámara nunca será un ente neutral. Ésta interactúa con los sujetos involucrados y por lo tanto transforma las dinámicas y las relaciones en el campo.

Esta preocupación ha sido compartida por Ardevol³⁰, quien establece una distinción entre el cine etnográfico documental y el cine etnográfico explorativo que depende precisamente del proceso de investigación. El segundo a diferencia del primero se caracteriza por incorporar la cámara durante la investigación, esto quiere decir filmar situaciones sobre las cuales no se tiene control, por lo tanto, la cámara interactúa con los demás sujetos. No hay un guion previo y tampoco hay una audiencia prevista. Centrarse en el proceso de investigación en vez del producto implica pensar en las potencialidades metodológicas de la cámara:

Si queremos utilizar el vídeo como instrumento metodológico, será conveniente tener en cuenta sus distintos aspectos: como técnica de registro, medio de comunicación, modo de representación y objeto de estudio. Esto supone incorporar la tecnología audiovisual de una forma reflexiva, no podemos pasar por alto el hecho de que la forma en que dirigimos la cámara responde a nuestros objetivos teóricos sobre el campo de investigación y a nuestra predisposición hacia el instrumento -qué pensamos que la cámara puede hacer por nosotros. (Ardévol 1998,10)

²⁹ Jordi Grau Rebollo, antropólogo español, miembro de la facultad de Antropología Cultural y Social en la Universidad Autónoma de Barcelona, cuyos intereses de investigación se centran en el tema de la antropología visual, la relación de la antropología con el cine y la incorporación de medios audiovisuales en la práctica antropológica.

³⁰ Elisenda Ardévol, doctora por la Universidad Autónoma de Barcelona. Realizó su tesis doctoral sobre antropología visual, siendo uno de los textos que más aportan a la teoría de la incipiente disciplina. Sus intereses de investigación se centran en el análisis de la representación audiovisual y en el uso de las imágenes en la investigación etnográfica.

Jean Rouch, antropólogo y cineasta francés, ha sido sin duda una de las principales influencias para repensar el papel de la cámara en el proceso etnográfico. Distanciándose del paradigma positivista que persigue la objetividad a través de las imágenes, éste plantea que la cámara no sólo sirve para descubrir realidades sino también para crearlas (Grau Rebollo 2008). Rouch fue un pionero del cine etnográfico, a su vez es heredero e impulsor de la tradición del *cinéma vérité*, que se caracteriza por la filmación de personajes y situaciones tal como se presentan ante la cámara, que es una extensión de la mirada del realizador. Quién filma es un observador o un testigo de la realidad que simplemente acontece. Asimismo, el proceso de edición, donde inevitablemente se manipula la narración, busca volver a crear los sucesos que acontecieron ante los ojos/cámara del observador. Lo que propone desde esta corriente es acercar los sujetos filmados a la audiencia, idea que también fue compartida por Rouch quién apostaba al cine como un instrumento de investigación y de difusión:

Al filmar, sostenía Rouch, debe permitirse que la realidad hable por sí misma y se “revele”. El “cine directo” se construye sobre la base de la participación e incluso de la provocación: de otra manera la “realidad” filmada permanece oculta, disimulada y sin expresar su autenticidad” (Gaspar de Alba 2006, 96)

En relación al quehacer antropológico la cámara participa en calidad de observación participante, es decir como un sujeto activo más. Como el mismo Rouch decía “Lo importante no es mostrar la verdad a través del cine, sino mostrar la verdad del cine” (Gaspar de Alba 2006, 97). En este sentido, abandona la idea de mostrar una realidad objetiva negando la presencia y la participación de la cámara en el campo. Sino que precisamente estos dos elementos son los que resultan valiosos para detonar acciones y reacciones de quienes están siendo filmados. Asimismo, se sirve de recursos que evidencien la presencia de la cámara, como por ejemplo miradas e interacciones directas con ésta. La cámara crea un entorno etnográfico, no sólo lo espía.

Este nuevo modelo de incorporar la cámara en procesos de investigación depende en buena medida en una relación de confianza y de colaboración entre los sujetos ante la cámara y quien está detrás. Según Rouch, la cámara se vuelve un recurso para mostrar al otro como lo veo, lo cual es un cambio en la manera de concebir el cine etnográfico pero también de hacer antropología. Es un modelo colaborativo entre los sujetos delante de la cámara y el realizador que desestructura hasta cierto punto la relación jerárquica- que es relación de poder- entre el antropólogo y los sujetos estudiados.

Esta concepción de una interacción horizontal asume el nombre de antropología compartida. Es un diálogo entre el antropólogo y sus colaboradores que intercambian miradas subjetivas sobre la realidad que comparten y que construyen en la interacción. El dato antropológico se construye y se interpreta. Según Ardévol las potencialidades de esta nueva modalidad de hacer antropología a través de la cámara:

Supondría una nueva forma de acceso al estudio empírico, una nueva forma de relación entre los sujetos que forman parte del proceso de investigación y una nueva forma de entender los objetivos de la antropología y la práctica de políticas sociales. (Ardévol 1998, 17)

Para Rouch las potencialidades de la cámara también están en la capacidad de representación de esa realidad. El concepto de “cine trance” hace referencia a la capacidad de captar todos los recursos sensoriales para transmitir una verdadera experiencia etnográfica, en palabras del mismo Rouch: “Para mí, la única manera de filmar es caminando con la cámara, llevándola a donde sea más efectiva e improvisando un ballet en el que la cámara misma llega a estar tan viva como la gente que está filmando”. (Rouch 1995, 109). Acercar el espectador a la experiencia etnográfica significa también una inmersión por parte el “ojo mecánico” y del “oído – electrónico” en la dinámica que se está filmando, por lo tanto, una participación activa no sólo de la cámara si no del realizador. “Mi sueño es mostrar en un filme lo que puede ser entendido directamente sin la ayuda de la narración. Explicar el conjunto pero mediante recursos cinematográficos”. (Gaspar de Alba 2006, 98). Es allí donde las posibilidades de la cámara en el campo sobrepasan la capacidad del texto escrito para revivir un suceso a través de todos los recursos sensoriales y no solamente entenderlo a través del lenguaje escrito y de conceptos.

Mientras más avanzó en su carrera, más notables fueron las influencias del surrealismo en su producción, combinadas con la necesidad de un relato antropológico riguroso bajo otros esquemas teóricos y estéticos que se escapan de la ortodoxia de ambas disciplinas. Recurre a imágenes, cuentos, mitos, músicas y reflexiones personales para combinarlas en una narración más bien poética, que a veces puede resultar incoherente respecto de la estructuración narrativa aristotélica. Su concepción del cine documental no se apoya en la presunción de una observación sin interpretación. Al contrario, se apoya en la idea de “ficcionalización” de la realidad, es decir extraer situaciones de la cotidianidad e reinventarlas a la vez que los sujetos se reinventan, actúan, performatizan versiones de sí mismos (Canals 2011).

De nuevo se aleja del paradigma positivista que afirma que la realidad es objetiva y contenida en sí misma. Sino que es interpretación y no se puede negar la mirada subjetiva de quienes participan en ella:

Rouch afirmaba que en lugar de intentar ocultar a los espectadores la intervención del realizador en la realidad lo que se debería hacer es explicitarla. La actitud distante de los realizadores positivistas respecto a las otras culturas les lleva a mostrarse en el film desde una perspectiva externa. Contrariamente, Rouch declaraba que se debía alcanzar un punto de auténtica interacción con los miembros de la comunidad. El resultado de este proceso de apropiamiento y conocimiento debe ser un cine reflexivo y manifiestamente subjetivista, donde no se pretendiera disimular la influencia del director y en donde su mismo trabajo se convirtiera en objeto de estudio y de debate. (Canals 2011, 75)

Más que de verdad, Rouch habla de sinceridad en el sentido de explicitar las decisiones técnicas y estéticas en la creación del documental. La producción de Rouch fue ciertamente criticada desde la academia, cuyos requerimientos para considerarse antropológico o etnográfico aún no coincidían con las ideas propuestas por él. Sus películas fueron consideradas excesivamente artísticas y subjetivas en contraposición a las cualidades descriptivas e informativas que definían el carácter etnográfico de sus investigaciones.

Rouch siempre estableció que el film etnográfico es una herramienta para abrirse hacia otras realidades culturales, no como realidades acabadas sino como hechos espontáneos que acontecen con y a través de los sujetos. Experimentar la realidad en ese trance que nos permite no sólo descubrir algo desconocido sino despojarnos de prejuicios ante esa otredad que vemos acontecer:

El principio de este cine no sería filmar lo que ya se sabe (o se pretende saber), sino precisamente descubrir la realidad filmándola. Por esta razón Rouch consideraba que la figura del cineasta y la del antropólogo son absolutamente inseparables. En efecto, solamente el antropólogo, después de un largo trabajo de campo, puede tener los conocimientos necesarios para filmar adecuadamente la alteridad cultural e, inversamente, sólo desde el dominio del medio cinematográfico el antropólogo visual será capaz de expresar a través de la imagen en movimiento su mirada e interpretación sobre la realidad filmada. (Canals 2011, 81)

¿Cuál es entonces el carácter etnográfico de una película? Según Jay Ruby³¹ todas las películas pueden tener una significación antropológica porque proporciona algún tipo de información sobre un contexto cultural. Sin embargo, el autor propone cuatro clasificaciones

³¹ Profesor de antropología en Temple University.

de películas, por un lado las que fueron realizadas con intención etnográfica y las que no, por el otro las que los antropólogos usan con fines investigativos y las que no (Ruby 1974, 105). Esta clasificación problematiza ciertos aspectos acerca del potencial comunicativo de cierto material filmico con pretensiones etnográficas, ya que para entrar en esta categoría no es suficiente con tratar temas que indaguen sobre un contexto cultural o que expresen cierta sensibilidad hacia el otro. Al contrario, el carácter etnográfico tiene que responder a ciertos requisitos científicos pautados desde la academia.

Parte del problema según Ruby es que la mayoría de antropólogos se preocupan más por comunicar conocimiento antropológico en un lenguaje que sea aceptado y validado por la comunidad académica, el cual por su tradición es lenguaje escrito. Sin embargo, no se ha problematizado lo suficiente sobre los parámetros etnográficos per se.

El autor identifica cuatro elementos:

(1) the major focus of an ethnographic work must be a description of a whole culture or some definable unit of culture; (2) an ethnographic work must be informed by an implicit or explicit theory of culture which causes the statements within the ethnography to be ordered in a particular way; (3) an ethnographic work must contain statements which reveal the methodology of the author; and (4) an ethnographic work must employ a distinctive lexicon- an anthropological argot. (Ruby 1975, 107)

El artículo en general discurre en un tono muy severo sobre la mayoría de producciones de cine etnográfico consideradas por el autor. Su principal crítica se expresa en la preocupación por la mayoría de productores de acatar las reglas filmográficas del cine documental en vez de preocuparse por desarrollar un lenguaje visual que dé cuenta de una percepción antropológica del mundo que se está relatando.

Una de las conclusiones de Ruby es que un film etnográfico debería ser tratado como una etnografía filmica, es decir que se constituya como un medio para transmitir conocimiento antropológico y que sea acerca de temas antropológicos, orientado por teorías y metodologías propias de la disciplina. Esto quiere decir que el eje de reflexión es sobre el proceso y no sobre el producto (Ardévol 1998).

Sin embargo, aún establecidos estos parámetros básicos quedan otros aspectos que aún resultan problemáticos en cuanto a la representación de la diversidad cultural. La discusión sobre la producción de imágenes para la trasmisión de conocimiento antropológico durante mucho tiempo pareció atrapada en las dicotomías descripción/narración,

observación/ficcionalización, autenticidad/interpretación, realismo/creación, lo cual evidencia una necesidad de preguntarse tanto acerca del punto de vista de quién está representando esa realidad, así como la puesta en escena, es decir el lenguaje cinematográfico para la narración de acciones y cómo estas se conectan para trascender los sujetos y ampliar el contexto cultural en el que viven. (Sedeño Valdellós 2004).

La influencia de Rouch en el cine etnográfico ha sido relevante en términos de cambios cualitativos en la forma de hacer etnografías visuales. Reconocer que no hay tal cosa como la neutralidad del observador, y por lo tanto la neutralidad de la cámara, como garantía de transparencia y fidelidad del proceso implica repensar el papel que el observador y la cámara juegan en el contexto de investigación. Pero sobre todo implica poner estas cuestiones de manifiesto ante los demás, los espectadores a manera de transparentar efectivamente el punto de vista de quién describe, expone, explora, interpreta y construye una realidad.

Es necesario, entonces, reflejar coherencia entre el productor, el proceso y el producto (Ruby 1980,157). Se trata de hacer explícita nuestra mirada, no solamente a través de lo que vimos, sino cómo lo vimos, a partir de qué preguntas indagamos esa realidad, a través qué métodos de indagación llegamos a determinadas respuestas, y por qué expongo mi relato de esa manera. El concepto de reflexividad, resumido en las aseveraciones anteriores, refleja un cambio de paradigma en la manera de hacer antropología. Es una muestra de humildad ante la pretensión de la omnisciencia científica positivista, a la vez que avanza hacia una ciencia más humana, dónde se reconocen los alcances y las limitaciones de una interpretación. Una de las críticas de Ruby hacia las pretensiones científicas de la producción antropológica hasta los años ochenta, fue la de no explicitar sus elecciones metodológicas sin las cuales los resultados parecen más dudosos que certeros.

La reflexividad se vuelve un posicionamiento ético, además de un requerimiento metodológico, que ofrece la posibilidad de una transformación política de las relaciones pautadas por la autoridad antropológica. La relación con los informantes se transforma en la medida en que se descentra el poder explicativo y descriptivo del antropólogo, compartiéndolo con los demás sujetos que participan en la investigación, no sólo en su calidad de observados sin en su calidad de agentes que interactúan con el investigador. La validez científica no consistiría sólo en el producto final, en la etnografía acabada, sino en la consciencia de que la etnografía es producto de un proceso interpretativo y por lo tanto siempre va a haber un sesgo.

Ahora bien, cuando esto se traduce al proceso de hacer etnografías visuales se acentúan los conflictos entre la parte científica y las elecciones estéticas. Siendo el cine etnográfico un híbrido entre dos disciplinas, ha habido problemas a la hora de aceptar la manipulación de “la realidad” mediante ciertos recursos expresivos del lenguaje cinematográfico. Sin embargo, el proceso interpretativo que construye una etnografía no es disímil al proceso de construir una narrativa visual. En ambos casos no se puede escapar de la subjetividad de antropólogo/realizador. La tendencia en condenar un lenguaje cinematográfico que haga uso de ciertos recursos dramáticos con intencionalidades emotivas, ignora que ciertas elecciones estilísticas ayudan a expresar puntos de vista y a enfatizar ciertos aspectos que resultan relevantes en la investigación. Asimismo, en la parte de edición hay necesariamente una selección del material grabado y la construcción final de una narrativa que en todo caso debería responder a los objetivos de la investigación.

La antropología visual es aún un campo en construcción que trata de incorporar estas discusiones y prácticas para definirse y defenderse. Muchos autores (Ruby 1980, Ardévol 1998, Grau 2008) concuerdan que la academia todavía se reserva el beneficio de la duda en cuanto a la validación del material audiovisual como parte de los recursos discursivos para las ciencias sociales, ya que su capacidad explicativa no satisface los parámetros impuestos por la tradición logocéntrica que los caracteriza. Sin embargo, también hay que reconocer que el material audiovisual tiene cualidades empáticas que trascienden las palabras:

El film etnográfico es una apuesta por la antropología en tanto capacidad de pensar y reflexionar sobre la propia situación y el mundo de los otros. Tiene la potencialidad de ser una apertura, una puesta en evidencia de los modos en que los hombres producen sentidos en el mundo y los entretienen, los sufren, los reviven, los reverencian. (Gutierrez De Angelis 2007, 4)

Esa apertura hacia los sentidos de los otros de la que habla la autora³² es precisamente la capacidad de transmitir contemporaneidad hacia un contexto cultural diferente. La tradición antropológica se ha caracterizado por imponer una distancia entre mundos de vida diferentes más que acercarlos (MacDougall 2009). Ésta precisamente es una de las debilidades de la escritura. Por más detallada que sea la descripción el proceso cognitivo a través del cual creamos la imagen que está siendo relatada pasa por la imaginación individual del lector. Y a

³² Marina Gutierrez De Angelis, profesora en la Universidad de Buenos Aires en el departamento de Ciencias Antropológicas y en la Escuela de Filosofía y Letras. Sus intereses académicos y publicaciones giran en torno a temas de visualidad tales como el poder de las imágenes, representaciones visuales y antropología visual.

eso le agregaría yo, los prejuicios y estereotipos culturalmente adquiridos que son parte de los constructos mentales individuales.

Aclaro que no estoy insinuando que la capacidad de trascender esa distancia sea inherente al film etnográfico, es en todo caso a lo que se debería perseguir como uno de los objetivos de comunicación y difusión del conocimiento antropológico. Las ventajas de las imágenes sincronizadas con el sonido -además de acercarnos sensiblemente y experimentar hasta cierto punto la realidad que nos es ajena- nos permiten como antropólogos posicionarnos reflexivamente, evidenciar nuestra mirada:

Para la antropología visual que defiende Rouch el objetivo es mirar y ser visto. Y la pregunta no es de quién es la historia sino qué verdad puede poner en evidencia la cámara, que gestos, qué prácticas, que sentidos se construyen en la imagen, ambigua e indeterminada. La antropología visual se piensa como antropología de la mirada y de la imagen. Y nos obliga a reflexionar sobre cómo es posible mostrar lo que las imágenes muestran. (Gutierrez De Angelis 2007, 8).

La misión de develar la mirada implica deshacerse de algunos supuestos deterministas incapaces de visibilizar las dinámicas de interacción que se establecen en el campo de la visualidad, descartando de entrada la capacidad de acercarnos a una imagen más allá de una lectura semiótica, lo cual nos distanciaría en nuestra forma de relacionarnos en vez de acercarnos al conocimiento del Otro.

La imagen como herramienta analítica recupera la experiencia de la mirada, lo cual implica contextualizar esa experiencia a partir de una posición reflexiva, que tome en cuenta la subjetividad y la construcción social y visual de esa mirada. Se trata de reconocer las convenciones estéticas, relaciones de poder, ideologías, etc. que median nuestra forma de ver, pero también que construyen esa mirada sobre el otro.

Según MacDougall³³ la imagen tiene una cualidad transcultural respecto al texto porque pone la atención sobre la persona y no sobre los conceptos que la definen. En ese sentido no sólo insiste en la diferencia sino quizás insinúa aspectos de su mundo interior que nos acercan a un aspecto más humano:

casi no hubo intentos por parte de cineastas etnográficos de filmar la cultura como un estado interior, aun cuando en el cine experimental y ficcional se había estado explorando la

³³ David MacDougall es un realizador de films etnográficos y teórico de la antropología visual y del cine documental. Sus intereses de investigación incluyen aspectos teóricos y prácticos de la antropología visual, de la fotografía, medios indígenas y estéticas sociales.

experiencia subjetiva desde la época del cine mudo. El cambio solo ocurrió cuando se hizo posible la producción de cine etnográfico con sonido, y, eventualmente, el poder filmar a las personas hablando con sonido sincronizado. Aun así, tuvieron que pasar años para que las palabras provinieran de los sujetos antropológicos y no de los cineastas. (MacDougall 2009, 60)

La teoría y la metodología antropológica van incluyendo términos y perspectivas que buscan suplantar el rigor objetivo, un único referente categórico y una materialidad descorporeizada, para construir conocimientos intersubjetivos y corporeizados. La capacidad de las imágenes de adentrarnos a mundos de vida en el sentido más fenomenológico, es decir a cómo los sujetos interpretan y viven su entorno, rompe las barreras físicas de lo meramente observable para proyectarnos en una dimensión más psicológica por la capacidad de fijarnos en sentidos y emociones, difícilmente transmisibles en descripciones escritas.

2. Los aportes de Minh-ha en las políticas de representación para las etnografías visuales

La influencia de la postmodernidad, en la antropología, se expresa en la crisis de la representación. Un cuestionamiento de orden epistemológico pero también político, que problematiza el lugar desde donde se habla, las jerarquías categóricas, el determinismo, la pretensión absolutizante de la modernidad, la esencialización de la otredad y la autoridad autoral del antropólogo.

La subversión feminista y de las identidades postcoloniales en el campo de la epistemología y de la etnografía ha sido particularmente relevante para reflexionar, revisar y modificar la naturaleza, los límites y el poder del conocimiento a partir de un método que busque comprender la distancia y la cercanía de otro punto de vista. La crítica feminista de la razón, desde la teoría crítica y el post estructuralismo, aporta precisamente a ese descentramiento del discurso, pone el énfasis en la historicidad y en la contingencia, en conocimientos parcializados, fragmentarios y múltiples que desestabilizan la objetivación totalizante (Espinoza Arango 2000).

Esa subversión pasa precisamente por reconocer que el conocimiento está situado en un cuerpo y que por lo tanto es inmanente y también gobernado por el deseo además que por la razón. También es preciso reconocer que los esquemas científicos hegemónicos son prácticas violentas que son culturalmente y políticamente situados. En este marco se hace necesario crear nuevos lenguajes que forjan nuevas prácticas representación a partir del entendimiento que es el lenguaje el que forja realidades y por lo tanto es la representación que crea al sujeto

representado. En esta redefinición del lenguaje representativo las etnografías visuales también cambian su manera de presentar al otro. La adopción de cánones artísticos y poéticos deconstruyen las convenciones realistas y expositivas de la tradición etnográfica. La representación se vuelve sensorial, evocativa mientras que la narrativa se vuelve fragmentada.

Uno de mis referentes visuales y teóricos para el desarrollo del documental es Trin T. Minh-ha, cineasta vietnamita, teórica feminista y poeta. Ella se cuestiona sobre la pretensión de verdad y de un significado totalizante impuesto por la ciencia y por el cine. Desde un proceso reflexivo se propone deconstruir esa realidad impuesta como verdad y que es construida desde parámetros estéticos y de género a través de una relación de poder hegemónica. Este proceso deconstructivo tiene que empezar por el cuestionamiento de los significados cerrados, por lo tanto también de los objetos de estudio (Minh-ha 1991).

Para desarrollar algunos aspectos que me interesa resaltar voy a tomar como ejemplo su película *Reassemblage: From the Firelight to the Screen* (1983) que es considerada una de sus producciones más etnográficas. Esta película es esencialmente un recorrido por Senegal, que fue rodada mientras la autora vivía y desarrollaba una investigación en etnomusicología en el país.

Hablando acerca de la película de Reassemblage en una lectura sobre “the politics and practice of art writing”, Minh-ha, se pregunta de entrada ¿cómo mostrar algo sin empaquetar el conocimiento, sin simplemente encerrar la cultura? (T. T. Minh-ha 2016, 10:30) Para desarrollar una respuesta a partir de la producción de Minh ha me voy a apoyar en algunos análisis de su película. Natalia Moller 34, en su artículo sobre el lenguaje subversivo en el cine etnográfico de Minh ha, analiza algunos aspectos del lenguaje cinematográfico en esta película. Éste apunta más hacia la sensualidad de la realidad. Es decir que son los sentidos los que van construyendo percepciones y no tanto las palabras. El hecho que durante la película no haya sincronía entre imagen y sonido, sino que más bien se construya como una superposición de imágenes, música y reflexiones, comentarios y señalamientos teóricos de la autora, rompe la relación directa entre significante y significado. Se subvierte el modelo expositivo del cine etnográfico tradicional, en su afán de retratar los hechos mientras acontecen. Asimismo el énfasis en algunas imágenes, como los pechos desnudos de una mujer

³⁴ Licenciada en Ciencias de la Comunicación y Máster en Teoría del Cine en la Universität der Künste en Berlín. Vivió y estudió además en México, Ecuador, Líbano y Portugal. Vive desde hace un año en Valdivia y trabaja como docente en la Universidad Austral de Chile. Actualmente desarrolla un proyecto de investigación alrededor del cine queer en Chile y colabora en una investigación sobre roles de género en series de TV norteamericanas.

senegalesa, busca provocar al espectador a la vez que critican la tradición de una mirada exotizante sobre los otros. En este sentido la crítica es hacia la antropología pero también el conjunto de miradas que reafirman distancias culturales en la extrañeza. La película de Min ha no pretende ser una representación fiel de Senegal sino más bien la impresión que este país dejó en ella (Moller 2016).

Este abordaje no busca hablar sobre algo o alguien (*speaking about*) sino hablar cerca de o en las inmediaciones de (*speaking nearby*). Esta diferencia, aunque probablemente no se aprecie en su totalidad a la hora de traducir los términos, es de carácter epistémico ya que redefine los términos con los que se negocia la representación: “In the politics of representation the praxis of speaking nearby is speaking with and speaking in proximity, whether the other is present or absent during the speech act....” (T. T. Minh-ha 2016).

Hablar *en las inmediaciones de* permite evitar hablar desde una posición incuestionada. Significa reconocer las limitaciones de los lugares de enunciación y por lo tanto renunciar a la pretensión autoritaria como un acto de poder que define y limita la comprensión del otro. No se trata de hablar sobre o en nombre de, reclamando la autoridad de dar voz a los oprimidos o a los desamparados:

Whether reflexivity and multivocality contribute anything to ethnography or not would have to depend on the way they are practiced...Multivocality, for example, is not necessarily a solution to the problems of centralized and hierarchical knowledge when it is practiced accumulatively- but juxtaposing voices that continue to speak within identified boundaries. Like the much abused concept of multiculturalism, multivocality here could also lead to the bland “melting-pot” type of attitude, in which “multi” means “no”- no voice- or is use only to better mask the Voice-that very place from where meaning is put together. (Chen 1992, 85)

Hablar *en las imediaciones de* es una manera de hacer visible lo invisible y en este sentido el lenguaje visual, sonoro, junto con la oralidad, que cumplen un papel importante en la producción de Minh-ha. Ésta habla de un lenguaje indirecto que rompe la relación de inmediatez entre el significante y el significado. Por lo tanto es un lenguaje que no reifica.

La narración poética es un acto de reflexividad, en el sentido que las palabras no expresan realidades acabadas. No se expone, ni se explica, ni se describe, sino que se evoca a través de imágenes, sonidos y sentidos. De nuevo, apostarle a la distancia entre el significado y el significante abre el espacio para la interpretación a la vez que se está enunciando algo concreto. En cierta forma se podría decir que es una manera de ver y ser visto: “Reality is

delicate. My irreality and imagination are otherwise dull. The habit to imposing a meaning to every single sign” (T. T. Minh-ha 1983)

Pero también es un acto político, porque se restituye la fluidez del significado. No se lo contiene en una forma, en una palabra sino que es precisamente ese flujo vital inacabado:

Manifesting the between, you have something like the gap between, you also have a proximity that keeps the possibilities open, that keeps the interval alive.... Try to frame the being into visibility and it will quickly fade out of you. (T. T. Minh-ha 2016)

No se trata de agarrar, capturar, encerrar o enmarcar porque eso significaría privar los sujetos y las culturas como mundos de vida de sus cualidades vitales, sino de evidenciar la brecha que necesariamente existe en toda interacción con los demás sujetos.

Es precisamente este aspecto el que articula la propuesta teórica de esta investigación con el producto audiovisual realizado. El objetivo es el de seguir los textiles en sus flujos vitales lo cual implica varias consideraciones teóricas. En primer lugar no concebirlas en su forma acabada, es decir como resultados, sino como procesos: “Form in its radical sense should be address as it ultimately refers to the processes of life and death. Affirming form is recognizing the important contribution of each vibrant life as a continual creative process” (T. T. Minh-ha 2016).

Su materialidad se transforma constantemente desde el momento en que están siendo tejidos, y si quisiéramos ir aún más lejos, desde que la planta de algodón es vuelta hilo. Asimismo como se ha reiterado a lo largo de los primeros dos capítulos el valor de los tejidos, su uso y sus significados cambian en la medida en que son vestidos y posicionados en el mercado como objetos de arte popular. Cada locación etnográfica puede ser considerada un mundo de vida más que un contexto cultural como lo entiende Ingold (referencia), refiriéndose a la necesidad de poner atención en la interacción entre el mundo subjetivo y el objetivo. De la misma manera Minh-ha en sus producciones fílmicas, vincula aspectos internos de la vida de sus personajes con el mundo externo. No todos los aspectos de la vida de una persona son necesariamente políticos, o dependen de una conciencia política subjetiva como tal, sin embargo parte de la responsabilidad del antropólogo es visibilizarlos y contextualizarlos en relación al mundo externo para encontrar el nexo entre la significancia política y personal.

Hablar de objetos “inanimados” y seguirlos en su recorrido de vida me generó no pocos conflictos a la hora de elegir un modelo de representación. Obviamente el objeto per se no puede hablar, sino que su agencia se visibiliza a través de las personas que interactúan con él,

lo cual me pareció problemático a la hora de decidir qué historia quería contar y a través de las voces de quiénes.

Adentrarse en los flujos vitales que articula el tejido significa conocer muchas historias de mujeres mayas. Dimensiones muy íntimas en constante diálogo con los retos políticos y sociales que éstas, como identidad social más amplia, pelean con las estructuras del estado para el reconocimiento de derechos políticos, culturales, sociales y económicos. Por un lado las mujeres tejedoras de San Juan la Laguna, para quienes el tejido es una actividad económica- que aunque no sea muy rentable por las condiciones de extrema competitividad que ha generado el mercado- les permite contribuir con la economía familiar. Por el otro, mujeres mayas que reivindican el uso del traje como una manera de visibilizarse en el espacio público, un acto político de presencia contra de una historia y una sociedad que las margina y limita su papel protagónico en luchas sociales fundamentales para transformar el modelo político y social. Y finalmente, mujeres tejedoras que buscan incidir en el ámbito legislativo para mejorar las condiciones de mercado para sus productos, pero también buscar el reconocimiento que merecen por su trabajo que no es producción artesanal sino que es arte, patrimonio colectivo de los pueblos indígenas.

Múltiples historias y diferentes grados de conciencia política y de reflexividad articulados por un único objeto que es el tejido. Siendo precisamente este el ente articulador de todas las mujeres que confluyen en su historia, sentí la necesidad de darle voz a través de todas las voces que reuní en el trabajo de campo. Entonces el tejido se presenta a sí mismo como el protagonista de su historia.

3. Trabajo de campo, uso de la cámara e informantes

San Juan la Laguna es un municipio que queda precisamente en el departamento de Sololá- contemplado dentro del sistema- producto del Altiplano Indígena Vivo- cuyo atractivo turístico principal es la producción textil. Sin aún saberlo conocí el lugar a través de uno de los miembros de la Red Alternativa de Intercambios Solidarios³⁵, a su vez propietario de dos negocios, uno en Antigua y otro en San Juan L.L., que vende productos de las cooperativas que pertenecen a esta red. Una primera plática con me sirvió para hacerme una idea de cuál era el panorama de la producción de textiles en el país. Me invitó a acompañarlo en uno de sus viajes en los cuales visita a las asociaciones de tejedoras y artesanos para comprar nuevos

³⁵ Es una red que funciona desde el 2004 articula grupos de productores en diversas comunidades del país que se preocupan por promover un comercio solidario que no sólo asegure justas condiciones de competitividad y precios justos para los productores, sino también por promover un consumo responsable. (Albani 2014)

productos. Por mi interés en los textiles me sugirió que lo acompañara a San Juan, dónde me presentó a varios grupos de mujeres, entre los cuales la Asociación Artesanos de San Juan. Decidí trabajar con ellos porque fue uno de los espacios que me ofrecía la posibilidad de aprender a tejer y porque fue la primera asociación que se fundó en el lugar.

La decisión de iniciarme en el tejido no fue una estrategia metodológica, más bien un capricho. Sin embargo muy pronto se volvió en una ventaja porque me permitió establecer una relación mucho más horizontal, muy diferente a la impresión que les causé cuando me presenté ante ellas como antropóloga. Fui todos los días durante dos meses desde finales del mes de marzo hasta principios de junio, aunque seguí yendo más esporádicamente durante los meses siguientes hasta agosto. En el tiempo que estuve en la Asociación tuve la oportunidad de compartir cotidianamente con las mujeres que son parte de la junta directiva, quienes se turnan para atender el lugar en caso de que haya turistas que visiten el espacio, quieran ver una demostración o comprar tejidos; tareas que con el tiempo me tocó asumir por saber hablar inglés y conocer todo el proceso que implican los tejidos.

Poco a poco fui conociendo a sus familias, sus historias y compartiendo sus preocupaciones por el exceso de competencia lo cual amenaza constantemente sus trabajos. Compartir el mismo espacio y la misma actividad además ayudó a romper ciertas barreras culturales y especialmente lingüísticas. Su idioma materno es el tz'utujil lo cual muchas veces me excluyó de las conversaciones, aunque supiera que estuvieran hablándome a mí o de mí. Cuando me presenté como antropóloga no les extrañó el hecho de que fuera "ladina" como ellas mismas me identificaron, aunque al principio por mi descendencia italiana me creyeron extranjera. Sin embargo cuando me vieron tejer se interesaron por saber por qué me esmeraba en aprender y sobre todo por qué estaba aprendiendo jaspe. Esta técnica no es conocida por todas las tejedoras, es un proceso muy largo que puede tomar hasta cinco días para terminar una bufanda, considerando que: hay que preparar los hilos, lo cual tarda dos días; teñir el hilo- un día y medio si es con tintes artificiales o dos días si es con tintes naturales; y por último tejerlo, que en promedio les lleva un día.

Se divirtieron viéndome sufrir por el dolor de espalda e impacientarme con el tejido cuando se me enredaban los hilos. Me empezaron a enseñar un poco de tz'utujil y me regañaban cuando no me acordaba las palabras. Sentir que yo tenía interés en aprender de ellas me proyectó hasta cierto punto como una hija, porque estaba aprendiendo de ellas todo lo que ellas habían aprendido de sus madres y lo que estaban enseñando a sus hijas. A excepción de Irma, la

administradora y la más joven de la junta directiva con 33 años de edad, las demás tienen hijos de mi edad. Algunas de ellas ya son abuelas.

Paulina, mi maestra de tejido, es la presidenta de la asociación desde el principio de este año. Sin embargo es asociada desde que se fundó, así como su mamá. Con ella compartí mucho más tiempo, debido a que cuando se enfermó la mamá tuvo que delegar responsabilidades en la asociación para cuidar de ella y hacerse cargo de las tareas que ésta cumplía en la casa: cocinar desayuno, almuerzo y cena, tortear los tres tiempos de comida, lavar ropa, ir al mercado, limpiar la casa. Por lo tanto pasé mucho tiempo en su casa, compartiendo con su familia en los aspectos más cotidianos. No fueron pocas las veces que ayudé a preparar el almuerzo e improvisar tortillas. Ella más que nadie fue la que me empezó a considerar como una hija ya que solo tiene hijos varones, además que su relación con las nueras es complicada y no comparte mucho con las nietas.

Durante el tiempo que pasé en la Asociación solo hice dos entrevistas formales que grabé con la cámara, casi 5 semanas después de estar compartiendo con ellas. Una fue a Paulina y la otra fue a Irma. En ambas entrevistas toqué temas que ya en algún momento habíamos platicado. La decisión de grabar las entrevistas en cámara respondió a mi primera idea de documental en la cual narraba la historia de la asociación, vinculándola a aspectos personales de la vida de estas dos mujeres. Las elegí porque la diferencia generacional me parecía relevante para señalar ciertos cambios en el tiempo, que también respondían a procesos políticos y sociales. Por ejemplo el hecho de que Paulina no tuvo oportunidades de estudiar, ya que por ser la hija mayor tenía que hacerse cargo de los hermanos y ayudar en la casa con las tareas domésticas. Mientras que Irma fue a concluir sus estudios a la capital hasta llegar a entrar a la universidad. Ahora es madre soltera, por eso regresó a la casa de sus papas para criar su hijo. La mamá de Irma y Paulina, con unos cuantos años de diferencia, comparten una trayectoria de vida similar en relación a su condición de género y a su lugar de origen, ambas participaron en la creación de la Asociación y vivieron el cambio económico y social de San Juan. Asimismo se comprometieron luego con la educación de sus hijos, entendiendo la importancia que ésta juega en asegurar mejores oportunidades para el futuro. Sin embargo las tres, al igual que todas mujeres tejedoras con las que he compartido, vieron en el tejido la oportunidad económica más inmediata para proveer a sus familias. Además son las que más se hacen cargo de la Asociación, Paulina en calidad de presidenta e Irma como administradora, por lo tanto son quienes más directamente se responsabilizan por los pedidos y están al tanto de lo que suceden en las otras asociaciones, controlando la competencia.

La cámara durante el tiempo en San Juan me sirvió como medio de registro, un soporte al diario de campo. No introduje la cámara de inmediato, sino a los pocos días de estar tejiendo. Con la idea de un documental organizado en base a una narrativa más directa, registré la cotidianidad de la asociación, mujeres tejiendo, compartiendo con hijos o nietos que tenían que cuidar mientras trabajaban, alguna demostración cuando llegaban turistas, además de las tareas cotidianas de limpieza y cuidado del espacio. Por lo general ninguna se sintió particularmente incómoda ante la cámara y con el pasar de los días no solo se fueron acostumbrando sino que también pedían que se fotografíara a sus hijos o nietos.

Un aspecto que me pareció interesante fue que cuando realicé las entrevistas formales, tanto Paulina como Irma se vistieron con ropa diferente a la normalmente usan, huipiles y cortes más elegantes que denotaban una clara intención de aparecer bien ante la cámara. Especialmente en el caso de Paulina, ya que ella se vistió con el traje tradicional de San Juan y le pidió a su prima que le ayudara a arreglarle el cabello con el listón rojo. Me confesó que normalmente no le gusta que la vean así, le da un poco de vergüenza, sin embargo para las entrevistas siempre se viste así. No es la primera vez que aparece ante la cámara, ella no sabe muy bien quién o para qué la han entrevistado antes, aparentemente gente extranjera interesada en demostraciones de cómo se preparan los tejidos. Sin embargo esta vez filmamos en la intimidad de su casa, lo cual la hizo sentir más cómoda.

Revisando material audiovisual en la red me di cuenta que muchas mujeres tejedoras han sido entrevistadas en San Juan. Generalmente las entrevistas son en las tiendas de tejidos o en sus casas, mientras las mujeres explican cómo es su vida como tejedoras, el tiempo que les toma preparar un tejido, lo poco que es pagado y una pincelada de su vida familiar (generalmente se les ve torteando). Regresando a la entrevista con Paulina, me di cuenta que ella se sentía bastante cómoda conmigo a pesar de la cámara y de los temas emotivos que llegamos a tocar. Me dijo que nunca nadie se había interesado en su vida personal y que en el poco tiempo compartido se sentía en confianza de contarme detalles que no había compartido ni con sus hijos. Al finalizar la entrevista me pidió que le tomara una foto vestida con su traje. Durante toda la entrevista Paulina estuvo tejiendo, lo cual me pareció una clara actitud de presentarse ante la cámara y el posible público como mujer tejedora tzutujil de San Juan la Laguna, además de aprovechar el tiempo para seguir con su trabajo. Mientras tejía me hablaba, mirando pocas veces hacia la cámara, o mejor dicho hacia mí.

Me detuve a señalar ese aspecto porque me pareció relevante el uso del traje para estas mujeres, cuando les pregunté bromeando por qué decidieron vestirse tan guapas para mí ambas solo se rieron sonrojadas sin contestar. Me parece entonces que no sólo estaban apareciendo ante la cámara sino que querían aparecer de cierta manera.

En San Juan además de Irma y Paulina entrevisté a Juana Hernández, la encargada del centro de negocios, uno de los proyectos que maneja la biblioteca comunitaria con el objetivo de capacitar a mujeres tejedoras en computación y el manejo del internet. La entrevista con Juana me sirvió para enterarme desde una posición más neutra los retos que enfrentan las mujeres tejedoras a la hora de comercializar los tejidos, la desvalorización de su trabajo, la competencia exacerbada y la falta de control sobre la comercialización de los sus productos.

Decidí no grabar más entrevistas por dos razones. Por un lado después de haber revisado el material visual existente sobre San Juan y las tejedoras, me di cuenta que estaba hasta cierto punto replicando el modelo estético y narrativo. La segunda razón, de carácter técnico, fue la falta de recursos para asegurar una grabación de audio de calidad. En general más la información acerca del contexto de las tejedoras, desde una dimensión más íntima, a las dinámicas comunitarias a las relaciones comerciales me la proporcionó la convivencia con ellas y no las entrevistas. Asimismo, me di cuenta de que muchos de los aspectos cosmogónicos de la cultura maya no son conscientes para estas mujeres ya que en su vida cotidiana en la comunidad el hecho de ser una mujer maya no es un aspecto problemático. Al contrario, el aspecto de género fue más relevante ya que sus obligaciones como madres y abuelas las insertan en un patrón de relaciones patriarcales de las cuales ellas tienen consciencia. Muchas de ellas han participado en capacitaciones sobre los derechos de las mujeres, derechos sexuales y reproductivos y aprovechan los programas de emprendimiento de ONG's locales, lo cual las ha llevado a problematizar su identidad de mujer y trabajadora.

En ciudad de Guatemala, en cambio, las entrevistas que realicé fueron enfocadas al tema de la performatividad étnica a través del traje. Estas las realicé entre mayo y julio, después de haber compartido y haberme sumergido en el mundo de las tejedoras. Creí importante hacerlo de esta manera para poder contrastar el discurso con mi experiencia. Para ello elegí entrevistar a mujeres mayas con una trayectoria política relevante en el contexto nacional como lo es Irma Alicia Velázquez Nimatuj, antropóloga K'iche', quien he mencionado varias veces a lo largo de los primeros capítulos, como una referencia teórica sobre el tema del racismo y la discriminación hacia la población maya y las mujeres maya. Sin duda esta figura ha sido

relevante para las luchas del reconocimiento de los derechos indígenas en Guatemala, lo cual me dio la posibilidad de comprender desde una perspectiva más directa y subjetiva los avances en el proceso de democratización del país y los retos pendientes para las mujeres maya. Asimismo las discusiones antropológicas fueron más fluidas, ya que compartimos la misma disciplina. Por otro lado, también traté aspectos personales de su vida y cómo fue la relación con su traje en su historia personal. Por ser una mujer de clase media, su experiencia si bien ha sido diferente por ser pionera en las ciencias sociales del país, comparte muchos elementos con el resto de mujeres maya.

Otra de las entrevistadas fue Hermelinda Magzul, directora del colectivo de Mujeres Maya Kaqla. Me acerqué a este colectivo de mujeres por el trabajo que han realizado desde 1996 en el fortalecimiento de la autonomía y el bienestar de las mujeres mayas y sus pueblos. Trabajan procesos de sanación psicosocial en diversas comunidades del país, así como individualmente, con el objetivo de fortalecer la autoestima y el autocuidado de las mujeres mayas. La problemática sobre la que trabajan es la internalización de la opresión en la formación de las identidades subjetivas de las mujeres mayas. A la par de estos procesos realizan investigaciones a partir de sus experiencias en las comunidades y también recuperan conocimientos ancestrales y le dan una lectura en base a las dinámicas actuales. La entrevista con Hermelinda fue muy valiosa para entender la epistemología maya articulada con la identidad de género y las relaciones interétnicas en Guatemala en la coyuntura actual y los procesos de decolinización del conocimiento y de la ciencia.

El tema del racismo y la discriminación es quizás el aspecto más problemático a la hora de abordar temas de identidad étnica, agravado por la variable de género. Quién me compartió una perspectiva muy lúcida al respecto fue Sandra Xinico, antropóloga maya y columnista en el diario vespertino la Hora. Me topé con sus columnas mientras aún estaba construyendo el marco teórico de la investigación ya que un par de ellas iban dedicadas precisamente al tema del traje, los significados e implicaciones de vestirlo para las mujeres mayas en la ciudad capital. La entrevista se concentró en aspectos de performatividad de la identidad, el traje como piel social y las relaciones de poder en la apropiación y uso de los tejidos por parte de población no maya. La entrevista con Sandra fue la primera que realicé, pues su disponibilidad para encontrarnos fue inmediata. Otra de las ventajas de este encuentro, fue la cercanía etaria entre las dos; fue mi informante más joven, lo cual me proporcionó una perspectiva interesante en relación a mi experiencia de vida y mi etnicidad.

Sandra Xinico fue quién me propició el contacto con AFEDES y su vocera principal Angelina Aspuac. Tuve la suerte que el trabajo de campo coincidiera con la coyuntura actual que involucra este grupo de mujeres tejedoras, quienes están presentando recursos de inconstitucionalidad para que se modifique la legislación que protege los tejidos. Por un lado se pide que se garanticen los derechos laborales para estas mujeres, salarios y precios justos y el reconocimiento de la propiedad intelectual. Por el otro se pide al Estado reconocer el valor de los tejidos como patrimonio colectivo de los pueblos indígenas. También las acompañé en la vista pública ante la Corte de Constitucionalidad a la cual asistieron aproximadamente 400 mujeres tejedoras de todo el departamento de Sacatepéquez. Luego, en julio conocí la asociación en Santiago Sacatepéquez, dónde realicé la entrevista formal acerca del proceso que están liderando, los motivos, las experiencias de las mujeres tejedoras, las problemáticas que éstas enfrentan, la historia de la asociación y las percepciones sobre el desenlace futuro.

4. Propuesta estética y modos de representación.

Siguiendo la clasificación sobre los modos de representación en el cine documental propuestos por Bill Nichols³⁶ (2010), me pareció efectivo combinar la modalidad performativa, poética. El estilo narratológico es indirecto, en este sentido el documental no responde a las necesidades de exponer un hecho o de obsérvalo. El énfasis está en la distancia. Por un lado la distancia entre las historias personales de cada una de las mujeres que colaboraron compartiéndome sus historias y sus reflexiones sobre lo que los tejidos representan para ellas y la relación que establecen con éstos. Aclaro que no descarté las historias porque creía que no fueran importantes, al contrario, a partir de ellas fue entendiendo la necesidad de crear una narrativa unificada que reflejara esa diversidad de sensibilidades y conciencias. El riesgo de incluir todas las voces podía hacerme caer en una dispersión de sentido, o como lo plantea Minh-ha en esa anulación de los sujetos a través de la manipulación de los discursos, reafirmando un único punto de enunciación, el mío. En este sentido preferí ser más honesta con mis intenciones, ya que al plantear un narrativa indirecta privilegio también un abordaje reflexivo, evidenciando más claramente y sin subterfugios mi punto de enunciación.

Por otro lado, la elección de una narrativa indirecta es más efectiva a la hora posicionar en primer plano los tejidos como protagonistas sin desvincularlos de las mujeres que los

³⁶ Crítico y teórico de cine, reconocido por ser uno de los pioneros en el estudio del documental contemporáneo y plantearse preguntas sobre la manera de representar la realidad y los métodos empleados desde el cine para ello.

acompañan desde su creación, venta y uso. Declarar la agencia del tejido según mi posicionamiento teórico de partida significa reconocer los flujos vitales, esto es, enfatizar la transformación del objeto en la medida en que pasa por manos y cuerpos, transita espacios y mundos de vida. Por lo tanto se establece una distancia entre el significante y el significado, ya que el tejido es muchas cosas para muchas personas. Hacer énfasis en la distancia es lo que me permite también evidenciar el conflicto entre su materialidad acabada y los procesos significantes. Entre tanta distancia, la elección de una narrativa lineal, no sólo me pareció lo más acertado a la hora de construir un relato de ciertas etapas biográficas de un tejido, sino que también me permitía estructurar más coherentemente los tránsitos entre los diferentes contextos.

La modalidad poética la construyo a través de un lenguaje narrativo que se apoya en las imágenes acompañadas de mi voz en off. La intención es la de privilegiar una intención evocativa más que descriptiva del proceso. De esta manera visibilizo mis impresiones y mi mirada sobre cada uno de los contextos, apostando hacia una narración rítmica y pausada por elementos importantes cómo pueden ser los, hilos, las manos, el telar, los colores, combinados en diversas intensidades. En la primera secuencia el énfasis es en el proceso creativo, reconstruyendo paso a paso lo que implica elaborar un tejido. Es la cotidianidad de Paulina, el trabajo diario que ella como mujer tz'utujil realiza.

La segunda secuencia quiere señalar el conflicto que viven los tejidos cuando son vendidos como productos artesanales, en el contexto del consumo turístico. De esta manera me desplazo hacia la Antigua, dónde la multitud de turistas, mercados y tiendas de artesanías y arte folklórico ejerce su poder sobre las tejedoras. Busco mostrar un contraste entre quién busca un espacio para vender sus productos y quienes dominan el mercado a través de una marca.

Finalmente la tercera secuencia se desplaza hacia la capital y la Corte de Constitucionalidad, escenario de la lucha para el respeto y protección de los tejidos como patrimonio colectivo de los pueblos indígenas. Es una historia que no tiene un final porque va a la par de las luchas de las mujeres maya. De la misma manera en la que los tejidos fueron parte de la cultura maya ancestral siguen siendo parte desde su cotidianidad familiar y comunitaria hasta la excepcionalidad de momentos álgidos como lo es la movilización de ciento de mujeres tejedoras en la Corte de constitucionalidad.

Asimismo, el carácter performativo va de la mano con el aspecto poético para reforzar la intencionalidad expresiva de las imágenes que construyen una retórica subjetiva, plateada desde mi mirada, alejándome de un abordaje más bien realista y objetivista. El aspecto performativo se evidencia en la insistencia de la corporalidad del tejido, las manos que lo tejen y los cuerpos que lo visten son las fuerzas vitales primarias que necesitaba evidenciar:

Performative documentary; describes human issues not in the abstract disembodied way of western philosophic tradition, but gives them weight by presenting the subjectively as “concrete and embodied, based on the specifics of personal experience, in the tradition of poetry, literature, and rhetoric”. (Rabiger 2004, 56)

Asumo el riesgo de depender excesivamente en el estilo y en mi interpretación subjetiva. Sin embargo el guión ha sido socializado con todas las mujeres que fueron parte de la investigación por la necesidad de compartir mi propio punto de vista y devolverles el resultado de sus palabras que ayudaron a forjar mi mirada. En este sentido también involucro aspectos del modo de representación participativo, ya que la voz en off es mi voz. La asumo como parte de mi compromiso de evidenciar mi presencia y experiencia como realizadora, como antropóloga y como tejedora principiante.

Transitar en todos esos roles me hizo comprender la importancia del cuerpo como lugar donde confluye la experiencia propia y ajena. Haber aprendido a tejer y tratar de hacerlo hasta que el cuerpo aguante- para que supiera como es la vida de una tejedora, como me repetía frecuentemente Paulina- no fue sólo una elección de estrategia metodológica, sino que finalmente me confirió más autoridad sobre lo que estaba diciendo y cómo lo estaba haciendo.

El documental, que más que considerarlo como tal es un experimento- siendo el primer producto audiovisual que realizo- no se desprende del aspecto reflexivo que acompañó todo el trabajo de campo. Tejer me ayudó a comprender la dimensión íntima que comparten estas mujeres con el tejido, el aspecto emotivo que experimentan todos los días a la par del esfuerzo físico. Una experiencia que me acercó humanamente a través de la dimensión corporal del trabajo, que por momentos trascendía barreras étnicas, lingüísticas y culturales, para conectarme con una identidad de género más amplia y trascendente. Sin embargo fuera del contexto comunitario de San Juan, en Ciudad de Guatemala, las barreras étnicas se acentuaban así como los conflictos para la afirmación de una identidad política de las mujeres maya. El espacio de la capital se constituye como un lugar de afirmación de una identidad marginada que pasa necesariamente a través del cuerpo y de la presencia.

Mi preocupación constante fue la de preguntarme no sólo qué es lo que estoy representando sino cómo. De acuerdo con Lipkau³⁷ la antropología no es una ciencia objetiva y distante sino “una práctica subjetiva y emotiva, donde estas emociones también deberían ser consideradas como parte de la investigación y no ser relegadas simplemente como algo que pueda obviarse o esconder” (Lipkau Henríquez 2009, 365). No se trata de ver sin ser visto, sino al contrario transmitir mi experiencia en el campo y buscar un lenguaje que más sinceramente reflejara los flujos vitales que yo misma experimenté a través de los tejidos.

³⁷Antropóloga mexicana además de realizadora y productora de documentales y performance. Tiene una maestría en Antropología Visual del Goldsmiths College, Universidad de Londres.

Capítulo 4

Los tejidos, la trama de la vida.

Si la agencia de los tejidos se demuestra en el hecho de entenderlos, más que como objetos estáticos, como procesos constantes de transformación material, hay un aspecto simbólico que no hay que descuidar: ni los usos, ni su valor, ni su significado son los mismos en los diferentes mundos de vida en los que circula. Por lo tanto en este capítulo me dedico a revisar los hallazgos a partir del trabajo de campo cumpliendo con el objetivo de mostrar los modos propios de entender los tejidos desde las tejedoras.

Me propongo tejer todos esos hilos que quedaron sueltos a lo largo de los primeros tres, replanteando y respondiendo las preguntas que guiaron este trabajo. Los diferentes contextos etnográficos me proyectaron en tres dimensiones políticas diferentes, dónde el tema de valor responden necesariamente a demandas diferentes de estas mujeres. Por un lado el contexto comunitario de San Juan La Laguna y su apertura hacia el turismo, en dónde los tejidos se vuelven una actividad económica de subsistencia, pero cuyo valor monetario evidencia conflictos con el modelo económico hegemónico y el control sobre este sector de la población indígena. Por otro lado, las mujeres de AFEDES en Santiago Sacatepéquez, que han atravesado por un proceso de empoderamiento de su identidad y que también se dedican a tejer para sobrevivir, plantean la necesidad de reivindicar esta actividad como propiedad colectiva de los pueblos mayas, para que trascienda su valorización monetaria y asuma un valor artístico relacionado con la identidad étnica maya. En la ciudad capital, espacio de disputas políticas, vestirse de traje se vuelve un acto de visibilización y reivindicación de una identidad política que busca incidir en el modelo racializado de relaciones interculturales. Así es como el valor de los tejidos va a la par de luchas políticas sustentadas en un proceso de progresiva emancipación epistemológica, reconociendo la necesidad de descolonizar relaciones sociales para enfrentarse al modelo hegemónico del estado y del mercado que sigue marginando los colectivos indígenas en el país.

1. ¿Tejer para vivir o vivir para tejer?

Con la llegada de los primeros “hippies” en los años 60, el lago Atitlán empezó a tener fama de ser uno de los destinos favoritos para quienes visitaban Guatemala. El principal destino turístico alrededor del lago fue Panajachel, aunque a partir de los años 70 el turismo empezó a descentrarse hacia otros pueblos como San Pedro, San Marcos y Santiago Atitlán. En San

Juan La Laguna el desarrollo turístico se fortalece a finales de los años noventa a través de Fundación Solar, una ONG que entró a la comunidad a través de sus proyectos de protección ambiental. El enfoque que se adoptó fue el desarrollo de un turismo comunitario, apostando al fortalecimiento de la organización local para la oferta de servicios turísticos que tengan que ver con las actividades productivas del lugar y los atractivos naturales. Hoy los servicios que se ofrecen son: la observación de aves, cultivo de plantas medicinales y productos derivados, la pesca, los tejidos y el café. Especialmente estos últimos dos acaparan el grueso de las actividades productivas, el 75% de la población económicamente activa en el casco urbano del municipio (Rascón 2010).

Tanto la actividad artesanal como la producción agrícola, articulada en torno al cultivo del café, ejemplifican los cambios económicos que ha atravesado el país. Desde finales de los años ochenta empiezan estas iniciativas comunitarias como lo fue la cooperativa de café La Voz y Artesanas de San Juan que involucraron la mayor parte de la comunidad para mejorar las condiciones de productividad y comercialización en el municipio.

En 1988 se funda Artesanos de San Juan. Fue una iniciativa de Lee Ann Ward, una mujer estadounidense, junto con mujeres y hombres artesanos, quienes se organizaron para controlar la producción de sus productos y garantizar mejores oportunidades de comercialización. El proyecto aglutinó entre 100 a 300 socias y socios. La Asociación no sólo generó trabajo para todas y todos, sino que representó una importante oportunidad de aprendizaje y de desarrollo para los miembros y sus familias. Lee Ann logró gestionar la donación de máquinas de coser y se capacitó a las mujeres en corte y confección. Además de elaborar textiles en telar de pie y de cintura se confeccionaba también ropa de corte occidental usando las mismas telas, transformándolas en chaquetas, blusas y camisas, además de los huipiles, bufandas y chalinas. Buscaron circuitos de comercio solidario especialmente en Estados Unidos, quienes fueron y siguen siendo sus principales nichos de mercado. Un pequeño álbum que tienen como archivo muestra fotos de las diferentes etapas en las cuales e inició este proyecto, además de recortes de periódicos y revistas en los cuales se promocionan su productos y se cuenta la historia de la asociación.

Progresivamente se recuperaron técnicas de elaboración de tejido que no son propias de San Juan sino que vienen de otras comunidades como el jaspe. Asimismo se recuperaron las técnicas y los conocimientos para teñir con plantas. Se capacitó a las mujeres en todas estas actividades así como en corte y confección. Se organizaron comisiones de trabajo, había mujeres urdidoras, costureras, tejedoras, vendedoras y las encargadas del control de calidad.

En vez de competir por una misma actividad este tipo de organización creó más espacios de trabajo involucrando más y más mujeres. Hubo tanta producción como pedidos, hasta que se vio la necesidad de comprar un terreno y maquinaria para tener una sede propia. Hoy esta asociación es una de las pocas que no renta espacios, lo cual es una ventaja económica respecto a las demás. Se instaló una tienda en la misma sede para vender sus productos y se capacitó a mujeres para hacerse cargo de las ventas. El propósito de la iniciativa fue por supuesto el incremento de los ingresos familiares pero sobre todo una apuesta por la educación y la salud.

Los beneficios fueron tantos que progresivamente los asociados empezaron a desligarse para emprender nuevas iniciativas sobre el modelo de Artesanos de San Juan. Hoy en San Juan hay 22 grupos de mujeres que se dedican a producir y vender tejidos. Se multiplicó la oferta aunque la demanda no haya incrementado en esa medida. Hoy varias tejedoras pertenecen a diferentes asociaciones para garantizar que siempre tengan trabajo. Sin embargo la disminución de los ingresos ha sido notable. Paulina me dijo que antes se ganaba hasta 700 a 800vQ. por quincena, mientras que hoy apenas llegan a 100 Q. a la semana.

Según un artículo de periodismo investigativo dedicado al caso de las tejedoras de AFEDES, cuando éstas venden sus productos, ganan entre 300 a 1300Q dependiendo del tejido y de la complejidad de una pieza (Fernandez 2016). Según mi experiencia en el campo en media para una bufanda o una chalina se tardan 5 a 6 días de trabajo, considerando todo el proceso: preparar el hilo, urdirlo, teñirlo y tejerlo. Por cada chalina ganan en media 75 Q, lo cual es menos de un tercio de lo que deberían de ganar de acuerdo al salario mínimo. Según estipulado para este año el salario mínimo mensual es de 2747. 07 Q; cada hora de trabajo en el día se paga 10.23 Q. mientras que la hora nocturna 13.65 Q. En base a esto cada chalina debería de pagarse aproximadamente 250Q dependiendo la calidad del hilo que se utilice y el tipo de colorante.

Este precio es el que desde el centro de negocios de la biblioteca comunitaria calcularon, sin embargo sólo se calcularon las horas diurnas y no las nocturnas. Las tejedoras, no sólo se dedican a tejer, sino que tienen que hacerse cargo de los hijos y de todos los quehaceres domésticos. Esto implica preparar comida y tortillas los tres tiempos, ir a dejar y recoger los hijos a la escuela y cuidarlos por las tardes. Quienes ya son abuelas con nietos pequeños además se tienen que encargar de los nietos, cuando las madres tienen un trabajo que les demanda las reglamentarias ocho horas diarias en su espacio laboral. Por eso muchas veces

durante el día el tiempo no les rinde para dedicarse a tejer, relegando esta tarea a las noches o en tempranas horas de la mañana antes de preparar el desayuno. Sin embargo, no solo no existe ninguna regulación al respecto desde las instancia estatales, sino que las mismas tejedoras en la comunidad- obligadas a competir entre ellas- acceden a rebajar los precios hasta 50 Q por bufanda.

Juana Hernández, encargada del centro de negocios de la biblioteca comunitaria, trabaja con mujeres tejedoras capacitándolas en computación y en el manejo de internet para que ellas mismas puedan controlar sus contactos y crear relaciones comerciales. Una de problemáticas comunes que enfrentan estas asociaciones- como también lo ha vivido Artesanas de San Juan- es que cuando se van las personas encargadas de las redes sociales y correos electrónicos se pierden los contactos, y por lo tanto los pedidos que les garantizan el funcionamiento de la asociación. No es poca la conflictividad que el problema de la competencia genera en San Juan, sin embargo desde el centro de negocios se ha empezado a concientizar a los grupos de mujeres sobre las ventajas de crear una cooperativa de tejedoras que asegure igualdad de oportunidades para todas y mejores precios para sus productos, similar al funcionamiento de la cooperativa de café.

Para garantizar condiciones favorables de comercialización de los tejidos es necesario no sólo unificar esfuerzos sino aprender a valorar los mismos productos. Tanto las tejedoras como Juana identifican que el problema está en acceder a rebajar los precios. Ellas mismas a veces se ven obligadas a desconocer el valor de su trabajo ante la necesidad de ganar un poco de dinero. Una propuesta que se está empezando a desarrollar desde el centro de negocios es la de crear una empresa de textilera “sólida y de prestigio”- según palabras de Juana- que regule toda la producción artesanal bajo un modelo de cadenas de valor.

Este es modelo basado en la maximización del valor y en la minimización de costos tiene el objetivo de generar una ventaja competitiva dentro del mercado. Sin embargo junto con las ventajas económicas este proyecto- que se presenta como un reto a cuatro años- también busca promover la responsabilidad social. Es una manera de contribuir con la biblioteca comunitaria y el museo³⁸, pero más que eso se trata de una estrategia de autosostenibilidad para independizarse de la cooperación internacional.

³⁸ Ambos proyectos son iniciativas comunitarias que se gestionaron a través de la ayuda de la cooperación internacional. La biblioteca tiene el nombre de Rija'tzuuj Na'ooj , en castellano Semilla de Sabiduría, en ella se desarrollan actividades de formación dirigidas a varios sectores de la población, además de prestar el servicio común de biblioteca. Este año, en marzo se inauguró el museo, en dónde se exhiben los resultados de las

Todos los proyectos comunitarios empezaron y siguen sosteniéndose con la ayuda de cooperantes, entre los cuales las que más destacan han sido como la Fundación Solar, USAID, el PNUD, Danida Premaca, Norad, Encadenamientos Empresariales, la Unión Europea y Agexpront, entre otras. Asimismo la mayor parte de los ingresos para las cooperativas de mujeres son a través de socios extranjeros lo que les permite abrirse espacio en mercados norteamericanos y europeos. A nivel nacional en cambio, se busca comercializar con negocios de artesanías en la capital y en Antigua. En Antigua, por ejemplo, los precios de los textiles son mucho más elevados de los que se venden en San Juan. Cada bufanda de jaspe no baja de los 200Q, lo cual al contrario de significar que se les pague más a las tejedoras, implica una maximización de las ganancias por parte de los intermediarios. Quién se beneficia económicamente de la producción textil entonces no son las tejedoras sino la industria turística. El control sobre la comercialización está en manos ajenas a las de estas mujeres, siempre dependen de algún intermediario, sea esa una entidad como AGEXPORT o de contactos extranjeros que las vinculen con circuitos de “comercio solidario”.

En el caso de San Juan la posibilidad de perspectivas de autosostenibilidad para estas mujeres es lejana. En general todo lo que tejen es para la venta y no para consumo de la comunidad. Únicamente los huipiles son consumidos por las mismas mujeres de San Juan, pero está lejos de ser un consumo masivo. Los trajes tradicionales ya no son de uso diario por el costo que implica adquirirlos. El huipil de San Juan cuesta entre 400 a 450Q y el tiempo de trabajo es de un mes o hasta dos meses, dependiendo de la complejidad del bordado. Huipiles de otros municipios pueden llegar a costar hasta 1000 a 1,300 Q, hasta llegar a trabajos de enorme complejidad valorados en 6,000Q. A partir de los datos sobre la economía³⁹ de estas mujeres queda claro que no son muchas las que pueden permitirse comprar un huipil. Su opción en todo caso es hacerlo para sí mismas, sin embargo esto le restaría demasiadas horas para la producción de tejidos para la venta. Por eso es que diariamente las mujeres de San Juan usan blusas⁴⁰, que son confeccionadas por ellas mismas u otras mujeres de la comunidad. Los huipiles se reservan para eventos que trasciende en la cotidianidad.

actividades de la biblioteca, es decir pinturas y tejidos entre otros. Además cuentan con un archivo fotográfico de San Juan de los años 70.

³⁹ Según los datos de la último censo nacional en 2002, el 80.9% de la población del municipio vive en condiciones de pobreza. En el mejor de los casos este porcentaje puede haberse reducido debido a que en los últimos años en San Juan los servicios turísticos han incrementado, lo cual indicaría un aumento en los ingresos para quienes se benefician de esta actividad, sin embargo a falta de información actualizada esto queda una suposición.

⁴⁰ La sustitución de los huipiles por blusas, además de depender de condicionamientos económicos, también se puede remitir a la comodidad y a aspectos climáticos. Paulina me decía que antes el clima de San Juan era más

Para responder la pregunta que encabeza este apartado, las consideraciones económicas sobre la cadena comercial por la cuales pasas los tejidos no son suficientes. De así serlo podría afirmar que las mujeres viven para tejer, es decir que condicionan su existencia a la necesidad económica. Sin embargo la producción textil no solamente responde a la necesidad de dinero. Es sin duda una fuente económica en el municipio, ya que las fuentes de trabajo no son muchas, especialmente para quienes, como la generación anterior a la mía, no han tenido oportunidades de estudiar. Pero los tejidos son mucho más que productos para la venta, son índices de identidad cultural cuyo valor trasciende los aspectos económicos.

2. Tejer para vivir.

Si se tomaran en cuenta aspectos propios de la racionalidad económica capitalista, no tendría sentido apostarle a la actividad textil, ya que no es particularmente rentable para las tejedoras. Sin embargo la relevancia económica de esta actividad es marginal cuando se considera el valor que los tejidos tienen no sólo para las mujeres maya sino también para su cultura. En el segundo capítulo abordé algunos planteamientos sobre la racionalidad económica maya contrapuesta a la occidental capitalista. Mientras la primera privilegia el valor de la vida, la segunda apunta a la maximización de las ganancias. Gran parte de la conflictividad social en Guatemala se desprende de las disputas sobre el uso y manejo del territorio y sus recursos. La disputa que existe actualmente sobre el tema de los tejidos lo reafirma.

Claramente una de las peleas para las mujeres de AFEDES es el reconocimiento del valor económico de los tejidos y por lo tanto la exigencia de un pago justo para las tejedoras, así como la inversión para mejorar las condiciones de productividad. Finalmente el bienestar social en países -cuyo modelo económico es una réplica mal lograda del capitalismo neoliberal-se logra a través del dinero, por la incapacidad del Estado de garantizar los derechos mínimos y por lo tanto ofrecer servicios públicos de calidad para la población.

La experiencia de la Asociación Artesanas de San Juan es un ejemplo de ello, sólo a través del incremento en la producción y mejores condiciones sobre la comercialización pudieron garantizar una mejor educación y salud a sus hijos. Paulina e Irma pertenecen a dos generaciones diferentes. Paulina estuvo involucrada desde el inicio con la Asociación, en ese

fresco debido a que había más árboles y no tantas casas. El crecimiento demográfico y la urbanización, así como seguramente el cambio climático global, generaron un clima más cálido en el cual el huipil resulta demasiado incómodo, especialmente cuando se está cocinando y preparando tortillas. Una de las pocas palabras que aprendí en t'zutujil es katan, que significa calor, por la frecuencia en que Paulina me decía “mucho katan, Isabel” cuando la ayudaba a tortear.

tiempo ya era madre de sus dos hijos⁴¹. Irma también estuvo involucrada desde el inicio, pero como hija de una de las fundadoras. Gracias a los beneficios que trajo esa experiencia, Paulina pudo asegurarles una mejor educación a sus hijos- ambos con aspiraciones universitarias- e Irma pudo estudiar en Ciudad de Guatemala y entrar a la universidad pública. Sin recursos económicos esto no hubiera sido posible. La actividad textil involucra y beneficia más directamente a las mujeres, por lo cual permite que éstas tengan ingresos y no dependan únicamente de los esposos.

Los aspectos económicos son estrictamente vinculados con las condiciones materiales de existencia, pero no son los únicos. Los tejidos más que una actividad productiva, son representaciones de una cultura viva. El día de la audiencia en la Corte de Constitucionalidad, además de los coloridos huipiles que sin duda afirmaban presencia, me llamaron la atención las pancartas en las cuales se enunciaban otros aspectos de valor relacionados con la existencia, la visibilidad y la continuidad con el pasado ancestral: Nuestros tejidos son la muestra de nuestro existir; Sobre nuestros cuerpos portamos la historia maya, exigimos que se protejan los textiles e indumentaria; En nuestros huipiles están plasmadas nuestras historias; Somos hijas de las abuelas que no morirán. Ellas viven en el universo de nuestros tejidos; Si no hay protección a los trajes mayas en pocos años no habrá cultura; Los trajes son los libros que no puedo quemar la colonia; Las consultas a los pueblos son importantes los pueblos no somos invisibles.

Hay sin duda una necesidad de reclamar visibilidad, de afirmar existencia como un acto de resistencia y de reconocer una historia y una cultura que ha sido negada por el Estado guatemalteco, tema sobre el que regresaré más tarde. Lo que me interesa evidenciar aquí es que las demandas de las tejedoras más que hacer referencia a beneficios económicos reclaman su cultura para sí. Hay niveles de conciencia que es importante diferenciar cuando se trata de establecer el valor cultural de los tejidos. Sin embargo parecería ser que transversalmente los tejidos están muy relacionados con la preservación de la vida de este pueblo.

Me detengo a analizar la cuestión de la ideología maya en relación a los distintos niveles de conciencia a partir de los cuales estas mujeres asumen su identidad étnica. No para todas es igual, porque no todas han tenido la posibilidad de cuestionar sus luchas cotidianas ni asumirlas como tal. Para las mujeres de San Juan tejer es asumido como arte, sin embargo no hay una clara diferenciación con el concepto de artesanía, porque en el contacto cotidiano con

⁴¹ Paulina estuvo embarazada siete veces, sin embargo por no contar con los recursos necesarios para cuidar su salud y la de sus bebés, los perdió.

los turistas los tejidos se traducen como tal. Mientras que las mujeres de AFEDES lo reclaman como arte y lo diferencian claramente de la producción artesanal, porque no es una producción en serie ni es únicamente para sobrevivencia económica. Por otro lado las mujeres maya con una trayectoria política y académica destacada, no sólo reconocen su posición ideológica sino que a partir de ella crean una identidad política en lucha con el Estado. Esto porque las demandas y preocupaciones son diferentes, así como la conceptualización de ciertos aspectos de la vida que fácilmente podría encerrarse en la categoría maya. Sin embargo “lo maya” es un constructo ideológico y una identidad politizada que devela un posicionamiento claro en las relaciones de poder con el Estado. (Bastos y Cumes 2007).

A nivel local las reivindicaciones de las especificidades lingüísticas son más relevantes para la construcción identitaria, mientras que el concepto de “maya” articula o engloba todas esas diferencias. Para las mujeres de San Juan, la identidad maya no es tan significativa como la de tz’utujil, de hecho el slogan comercial para el turismo es: San Juan La Laguna, el lugar dónde los tz’utujiles viven. Cuando les preguntaba a las mujeres de la asociación cómo se identificaban étnicamente, parecían no entender muy bien la pregunta, lo cual me desanimaba un poco a seguir indagando, especialmente cuando les ofrecía las alternativas que se proponen de cajón en las encuestas: indígena, mestizo, ladino, garífuna y xinca. Pues ante esas opciones las que más les parecía pertinente era la de indígena. Sin embargo siempre me pareció forzada la respuesta, hasta que Paulina me dijo que ella en realidad se sentía tz’utujil, porque ese es el idioma que habla. Cuando yo le pregunté si se identificaba como maya me dijo que no, no obstante los regaños de su hermanos quienes aparentemente promueven la identidad maya en la familia⁴². Para ella lo maya está asociado a ciertas prácticas espirituales y medicinales que le son ajenas, dado que ella es evangélica y prefiere ir con los doctores –aunque solo le saquen plata y no la curen, como me dijo alguna vez.

En todas las entradas a San Juan hay vallas o mantas vinílicas que dan la bienvenida a los turistas, en ellas dice *Uz epetiik San Juan la Laguna, tinamit rixin ajsamajeel q’iin, b’atz’ k’in tz’ajoj achib’al taq naa’ooj*, es decir *Bienvenidos a San Juan, pueblo de artistas y artesanos*. Buena parte de la identidad del municipio tiene que ver con los tejidos y con las pinturas

⁴² No tuve relación directa con ninguno de los dos, pero se de Paulina que ambos son abogados y trabajan en instancias públicas en la cabecera municipal. Por lo que me compartió Paulina alguna vez el hermano es muy cercano a la espiritualidad maya y ha tratado de convencerla para que participe en alguna ceremonia. La hermana cura el mal de ojo y cuando Paulina tuvo un problema de salud la llevó con un curandero. Me acuerdo que cuando me lo contó bajó la voz, a pesar de que sólo estábamos las dos.

“costumbristas”⁴³. Regados por el casco urbano hay varios murales que retratan escenas que hablan de la identidad juanera: desde oficios tradicionales como los hueseros, a las cosechas de café, ceremonias, paisajes del lago, y sobre todo tejedoras y tejedores. Sin que sean estos el objeto de discusión, son indicios sobre el discurso identitario local que aportan, a mi parecer, un indiscutible vínculo con el pasado.

De hecho estos murales no hablan del presente, sino que nos remiten a un pasado presente; es el tiempo de la generación de las abuelas y abuelos. En el tiempo de las abuelas y los abuelos no se tejía para vender, o por lo menos no era considerada una actividad potencialmente lucrativa como lo es ahora. Una tía de Paulina, Francisca, me contó empezó a tejer desde los 7 años. En ese entonces no se tejían bufandas ni nada de lo que se produce ahora, más que todo se tejían fajas para el traje de los hombres, y cada una la pagaban cinco centavos. Entonces, se tejía para la familia o bajo encargo, en todo caso para el consumo local y no para el mercado global. Su importancia era más utilitaria, pues todo lo que se tejía era para uso y consumo de la gente local. Estas mujeres cuando niñas aprendieron a tejer imitando a sus mamás y a sus abuelas. Primero con hojas de izote, luego agarrando los hilos que les sobraban a sus mamás. Mientras van creciendo van aprendiendo a tejer piezas más complicadas, empiezan con fajas pequeñas de diseños sencillos hasta llegar a tejer perrajes, huipiles y bordarlos.

Los tejidos son parte de su vida productiva, es un oficio que está inextricablemente vinculado con el hecho de ser mujeres tz’utujiles. Tejer es como tortear o cocinar, son conocimientos femeninos. A las mujeres de la asociación les dio curiosidad mi interés por aprender a tejer, frecuentemente me preguntaban si era porque quería vender mis tejidos. Cuando yo le explicaba que era por el gusto de aprender y por querer experimentar el oficio se reían y me preguntaban si sabía tortear o si alguna mujer en mi familia sabía tortear. Quizás no les parecía tan extraño de que en mi familia las tortillas se compran y no se hacen, pues no hay comal en la casa, pero me decían que entonces me iban a enseñar. Así fue cuando fui a comer la primera vez a la casa de Paulina. Me dijo que la ayudara a hacer las tortillas, que ella me iba a enseñar. Al principio me salían pequeñas y deformes, lo cual les causaba gracia y me comparaban con Juanita (sobrina de Paulina) quien tiene cinco años y también está aprendiendo a tortear. Poco a poco le fui agarrando la mano y mis tortillas empezaron a ser por lo menos del tamaño de la palma de mi mano⁴⁴. Complacidas con mi mejora me dijeron

⁴³ Se les define de esa manera por las escenas que retratan, es decir costumbres en la vida de las comunidades mayas. Por ejemplo la cosecha del café, la tapisca del maíz, los días de mercado, etc.

⁴⁴ El tamaño de la tortilla es un indicador del desarrollo de la mujer, mientras más grande las tortilla menos niña y más mujer.

que el próximo paso era aprender a cocer el nixtamal⁴⁵, de esa manera iba a saber lo que es ser mujer tz'utujil⁴⁶. El valor por lo tanto no reside en la ganancia, sino que reside en su capacidad de aportar a la familia ya sea con ropa o con dinero. Cumplir con las responsabilidades familiares es un acto de cuidado que garantiza mejores oportunidades para los hijos, por lo tanto se propicia la vida.

Desde la cosmovisión maya se plantean los principios de dualidad, equilibrio y complementariedad aplicables a todo el sistema de relaciones que involucra a los humanos y por lo tanto también aplicables al sistema de género (MacLeod 2011). Sin embargo en el libro de MacLeod se visibilizan posiciones contrastantes respecto a lo que esto significa en la relación mujer-hombre, ya que estos principios no pueden ser aplicados como dogmas, sino que cobran significado a partir de la experiencia vivida. Las tejedoras en San Juan no tienen claros estos principios entendidos como parte de una cosmovisión, sino a partir de su vida y de sus prácticas cotidianas. Para Paulina tejer ha sido parte de su identidad de género como mujer tz'utujil, sin embargo nunca fue asumido como lo que hay que hacer para la familia, sino como lo que ella puede aportar a su familia. Lo mismo vale para Irma, quien aprendió a tejer ya de grande, cuando regresó a la casa de su mamá para criar a su hijo. Ante la falta de oportunidades de trabajo en San Juan empezó a tejer para garantizar un ingreso. Asimismo Ana Lidia, que al igual que Paulina es viuda, y tiene hijos en edad escolar a cargo; o Ángela que tiene 17 años y dejó la escuela (con voluntad de seguir el próximo año) para ayudar a su mamá que además se tiene que encargar de su hija pequeña.

3. Empoderamiento.

Pero además de un oficio tejer su un arte. Es una actividad que disfrutan porque les da la posibilidad de experimentar la libertad de crear, de jugar con los colores, de demostrar su talento. En San Juan por lo menos, además de la pintura y la producción de productos de plantas medicinales, no hay otras actividades que involucren a las mujeres y las exhorten a explorar su vena creativa y expresiva. Es una comunidad pequeña a la cual aplica el refrán “pueblo chico, infierno grande”, donde además las mujeres aprenden a ser recatadas desde chicas, aspecto que sin duda es compartido en muchos contextos socioculturales:

Antes la mujer era muy maltratada, no la dejaban salir de la casa, participar en capacitaciones.

Ya la mujer se está desenvolviendo, sabe sus derechos, se involucra en diferentes actividades.

Ya se está soltando. Mi mamá sufrió cuando era joven, no la dejaban salir, se quedó estancada

⁴⁵ Maíz molido mezclado con cal que al cocerse con agua se vuelve la masa con la cual se preparan las tortillas.

⁴⁶ Otra cosa que me quisieron enseñar fue a matar un pollo, pero le dije a Paulina que eso no quería aprender por ser vegetariana. Juanita también se reusó a ayudar a su mamá, dijo que le daba miedo.

en sus estudios. Yo estudié mi primaria aquí, mi básico fue en San Pedro, el diversificado en Guatemala, me dieron la oportunidad de estudiar en diferentes lugares. Participé en diferentes espacios, de mayor edad yo decidía y no pedía permiso. Fui a conocer otros países. Tuve la libertad de viajar. (Irma Ixtamer 2016)

La vida de Paulina comparte aspectos parecidos con la de la mamá de Irma, sin embargo ha sabido poner en práctica su libertad. El trabajo con la asociación le permitió desde joven tener ingresos, lo cual no la limitó tanto a las condiciones del esposo. Hace tres años que es viuda y ya ha tenido pretendientes, pero ella no ha querido acceder a las propuestas. Me dijo que los hombres son muy machistas y ella ya está acostumbrada a hacer lo que quiere. Cuando era más joven se iba a otros lugares a vender sus tejidos o a capacitarse, con o sin el marido. Quiere seguir estudiando y posiblemente con otro esposo no pueda hacerlo o le ponga algún pero. Ella ha asistido a varias capacitaciones de género y sabe cuáles son sus derechos, además los hermanos son abogados y uno de sus hijos es policía nacional civil.

El tejido le ha permitido siempre tener sus ingresos y no preocuparse por depender de su esposo, además le permite expresarse creativamente y ser reconocida como una mujer que goza de cierto prestigio dentro de la comunidad. Ha sido invitada a capacitar mujeres tejedoras a otras asociaciones en el proceso de tintes naturales y de jaspe, también le encargan blusas y huipiles y se encarga de arreglar algunos productos que venden en Artesanos que no estén debidamente acabados. Le gusta combinar colores y no repetir diseños, cada tejido es diferente porque eso además habla de su versatilidad y talento. Por eso le molesta que tenga que verse obligada a rebajar tanto el precio de sus tejidos y fue severa cuando me dijo que por culpa de otras mujeres no se valoraba este trabajo:

La gente que lo compra no lo valora, no tiene experiencia digo yo. Si uno tiene experiencia de saber cómo se hace tal vez lo valora. Porque el amarrado lleva tiempo y si uno quiere ir al monte⁴⁷ se tarda mucho tiempo y no sale la cuenta si uno vende su tejido. Tiene valor el tejido pero y lamentablemente por la competencia. (Paulina Mendoza 2016)

La necesidad económica no debería de anteceder a la valoración de su trabajo ya que eso lleva a desconocer su capacidad creativa, el tiempo y el esfuerzo invertido:

⁴⁷ Se refiere al hecho de ir al campo a buscar las plantas para teñir los hilos. No es solamente el tiempo invertido, sino el esfuerzo físico que implica. A veces se trata de cortezas de árbol, otras veces son flores o ramas. En todo caso hay que caminar en la montaña con el machete al hombro. También hay personas a las que se les puede encargar que consigan estos materiales, pero es un gasto extra para ellas que no se recupera cuando se vende el tejido.

Nosotras mismas las mujeres nos hemos rebajado. Vamos a vender los productos por menos de lo que se ha invertido. Hay mucha competencia. Como mujeres, como madres, hasta dos días para tejer. Pero cuando se va a vender se vende por menos. No se ha valorado la mano de obra de la mujer. No se ha valorado ese sufrimiento de la mujer. Sufrir para tejer y pagar lo justo. (Irma 2016)

Es necesario darle sentido al trabajo que se realiza para afirmarse como suejtas. Por eso los tejidos para estas mujeres no son artesanías sino expresiones artísticas, porque se pone más que el cuerpo en el trabajo:

...por un lado está plasmado en nuestros trajes los sentimientos, la forma de ver el mundo, toda la cosmovisión de un pueblo y también la vida de la persona que la hace. Entonces entender esto para nosotras es bastante importante. (Hermelinda Magzul, 2016)

Además no es una actividad mecánica, la relación con cada tejido es diferente. Las mujeres tejedoras no sólo replican, sino que innovan. No es solamente una estrategia comercial para diversificar la oferta y crear una ventaja competitiva, sino que es un elemento que las empodera como agentes dentro de una estructura social. Esta es una de las reivindicaciones que AFEDES defiende:

En Guatemala se habla mucho de la cultura maya, las que sostenemos esa cultura maya en Guatemala somos las mujeres. Somos quienes elaboramos los tejidos, quienes lo portamos día a día. La mayoría de extranjeros viene porque hay una cultura maya que conocer. (Angelina Aspuc, 2016)

Posicionar a las tejedoras como artistas significa reconocer su capacidad creadora y transformadora, pero también significa devolverles la autoridad en la representación de ellas mismas y de su cultura. En los capítulos anteriores se ha hablado de cómo los tejidos son vehículos de transmisión de conocimiento o como los dicen las mujeres AFEDES, “los libros que no pudo quemar la colonia”. Documentos históricos, pero también testigos anónimos que hablan de la resistencia y existencia de una cultura viva que sigue a través de las generaciones. Es una tradición que se renueva, un trayecto constante de cambio y continuidad en las cuales las mujeres mayas juegan desde siempre un papel importante pero ya no desde la intimidad de sus casas, espacios que se les ha asignado históricamente. Y tampoco lo hacen solo a través del tejido, ni de manera anónima. No hay reivindicaciones de visibilizarse como individuos, sino como sujetos colectivos. Éstas se posicionan públicamente como sujetas políticas, porque es parte de las responsabilidades que hoy asumen en las luchas por la autonomía y la soberanía cultural de los pueblos mayas:

... el papel de las mujeres mayas ha cambiado porque el contexto así nos lo requiere. Pero eso no significa que abandonemos ciertos roles que son importantes para el bienestar de una misma y para el bienestar de la familia y de la comunidad. Eso implica que muchas veces nosotras nos recargamos mucho más. Parte del desafío es cómo alivianamos la sobre carga que tenemos las mujeres y que es parte de la responsabilidad conjunta de hombres y mujeres. Actualmente las mujeres mayas participamos más en acciones comunitarias, en acciones políticas que requieren tiempo y seguir atendiendo a los hijos, la casa, la familia, la búsqueda es encontrar un equilibrio entre una y otra.... El sentirse ellas útiles y decir eso es parte de lo que yo puedo dar, de lo que puedo hacer. (Hermelinda Magzul 2016)

El de las mujeres de AFEDES es un grado de conciencia política diferente a las de las tejedoras de San Juan. Pues estas mujeres han pasado por procesos de formación política a través de los cuales se han cuestionado su cotidianidad y su posición social respecto a las relaciones de poder con el Estado y el Mercado. Pues la cultura maya no es una cultura de consumo, como el modelo económico de las sociedades capitalistas:

Como pueblos indígenas tenemos nuestra propia organización, nuestro sistema de salud, de justicia. Asimismo, producimos nuestra propia vestimenta, nuestros propios alimentos. Aunque para una visión occidental el hecho de producir nuestra ropa y nuestros alimentos sea sinónimo de atraso y de pobreza, para nosotros es el camino a la libre determinación de nuestros pueblos. Las principales autoras de nuestro trabajo textil y de la indumentaria maya que aún portamos el día de hoy porque somos una cultura viva, que va cambiando, que va modificando, que sigue viva. (Angelina Asupac 2016)

Los tejidos ni son mercancía ni son expresiones únicamente estéticas (arte por el arte), sino que son significantes de la cultura. No se trata de “preservar”, pues se reconoce que las tradiciones son cambiantes y se transforman a la par de las dinámicas sociales. Los significados que asumen los tejidos y el traje han ido cambiado a través del tiempo en relación a los niveles de conciencia de las mujeres maya. Quién reivindica su identidad maya lo hace con plena conciencia política de afirmar una identidad y con ella la carga ideológica que la define. No se trata de reivindicar purismos raciales, pues al contrario se trata de desmitificar la cultura maya y descolonizar la identidad étnica que deriva de ella.

4. Sujeto étnico como sujeto político.

El proceso de “mayanización” responde a necesidades de emancipación y autodeterminación por parte de la población indígena que empezaron a reclamar el término maya *para sí* y no como una nomenclatura arqueológica o histórica que designa una cultura pasada, antigua y

atrasada. Es la elección de una identidad que no sólo engloba la diferencia lingüística- *pan mayismo*-, sino que además se posiciona ideológicamente afianzando la idea de “lo propio” en relación a “lo occidental”, culturalmente ajeno (Bastos y Cumes 2007, 67).

La apertura democrática instituye retóricamente un modelo multicultural de “inclusión” de la población indígena, que en la práctica se traduce en graves deficiencias en el cumplimiento de los acuerdos pactados sobre los derechos de esta población. Restricciones presupuestarias, negligencias institucionales, falta de voluntad política e intereses económicos sobre el territorio, son algunas de las causas por las cuales los compromisos asumidos por parte del Estado para el respeto de los derechos de los pueblos indígenas en Guatemala aún están verdes, además de los severos conflictos en el manejo práctico del estado guatemalteco.

El posicionamiento de una identidad política basada en la diferencia implica el reconocimiento de una epistemología diferente: sistemas de valor, un orden social establecido a partir de una modalidad diferente de derecho, prácticas políticas y económicas derivadas de preceptos cosmogónicos propios, etc. Puestos sobre la mesa de negociación para la toma de decisiones desde las instituciones estatales, esta ruptura epistemológica se traduce en un impedimento para la realización de los intereses políticos y económicos hegemónicos. El modelo multicultural está construido sobre un proyecto de “aculturación”, en el sentido de que reconoce la diferencia mientras juega bajo las reglas pautadas. Por ejemplo, la presencia de mujeres y hombres indígenas en instituciones se ha vuelto un indicador cuantitativo de inclusión y de transformación de las relaciones étnicas, sin que esto necesariamente represente cambios cualitativos. Sin que esta consideración se interprete como demérito de la capacidad de incidir en las instituciones de estas personas, lo que quiero resaltar es la clara estrategia de instrumentalización de los pueblos indígenas para afianzar el discurso democrático.

En el juego político el traje se vuelve un elemento visual de identidad étnica y de diferencia cultural, especialmente para las mujeres maya. Vestirse de traje resulta un acto político consciente, desafiante del racismo internalizado en las relaciones sociales, cuyo objetivo es precisamente tornar visible lo invisibilizado. Es la afirmación de una presencia en el espacio, que no renuncia a su identidad:

Es muy importante para poder pasar desapercibido, para que no te juzguen y no te discriminen desde un primer momento lucir como todo los demás. Que socialmente es lo aceptado y que significa mejorar culturalmente, asimilarse o parecerse al otro, en este caso la cultura dominante que aquí son lo ladinos que no se definen como mestizos, sino como cultura que rechaza a los indígenas y por eso se define como ladino. Entonces siento que por eso la ropa es

definitivamente identidad.... Y en mi caso ahora retomar la ropa es una lucha. Porque estoy reafirmando que en este contexto como tal quiero mantener mi cultura y quiero mantenerla muy consciente de lo que es ahora. No idealizándola y decir la pureza de la sangre y de dónde venimos. (Sandra Xinico 2016)

Cuando entrevisté a Sandra me compartió su experiencia personal en relación a su identidad maya y al uso del traje. Originaria de Patzún, Chimaltenango, Sandra migró a la capital para estudiar la carrera de Antropología en la Universidad de San Carlos. La dinámica capitalina, la hostilidad y las actitudes racistas influyeron en su decisión de abandonar el traje para vestirse con ropa occidental. Dejar el traje significó despojarse del primer índice de referencia de su identidad étnica ante los demás. En su experiencia, el cambio fue notable, pues el hecho de vestirse con ropa occidental inmediatamente la proyectaba en el entorno como mestiza:

Para mí fue fundamental verme como que el otro me asimilara como tal. Que te estuvieran viendo a su nivel, de tal forma que yo me puedo abrir contigo y discriminar al indígena porque creo que no lo eres, porque estas cumpliendo en mi concepción de lo que es un indígena, no tienes un acento como tal, no estas vistiendo tu indumentaria, porque estas estudiando.

Entonces tú no eres un indígena, eres una asimilación de lo que el otro quiere ver. (Sandra Xinico 2016)

Esta experiencia de alteridad la proyectó en una dimensión en dónde la construcción visual del individuo determina las cualidades que como sujeto le son atribuidas. El traje establece una identidad inmediata con lo indígena, a la cual está vinculada una carga de prejuicios raciales que inferiorizan esta identidad respecto a la ladina:

Uno si crece en un ambiente donde constantemente te dicen que tu cultura es mala que es sinónimo de atraso, que es fea, subdesarrollada, atrasada, siento que socialmente buscamos no serlo, hay una negación de lo que somos. Y la ropa al ser algo visible, la gente te juzga por eso, en base a los patrones que se han desarrollado a partir de la colonización te juzgan.

(Sandra Xinico 2016)

El colectivo de Mujeres Maya Kaqla ha planteado que hay graves traumas históricos y sociales que han propiciado la internalización de la opresión en la configuración de las subjetividades de las mujeres mayas (Kaqla 2004). Su enfoque terapéutico en el refuerzo de la autoestima y del autocuidado para las mujeres maya pasa por un proceso de desconfiguración de esa historia de opresión que rompa con la sumisión inconsciente y con una idea universalizada de “mujer maya” construida en base a prejuicios raciales. Pues una de las reivindicaciones es precisamente que se reconozca que las mujeres son diversas, cada una con

su dimensión humana, histórica y concreta de su individualidad y una conciencia sobre su pertenencia cultural. En este sentido no sólo se trata de distanciarse de las representaciones coloniales sobre la identidad maya, sino que significa adquirir una mirada introspectiva y encontrar preguntas propias que permitan generar respuestas que den nuevos sentidos a la existencia propia y de la cultura a la que pertenece.

Recuperar y posicionar esta parte para nosotras es importante, pero también trabajar la parte psico-emocional y espiritual, porque muchas veces nos hemos encontrado que nosotras mismas hemos internalizado esas desvaloraciones, nos sentimos inferiores porque comemos hierbas o pepita. Es porque en nuestra historia nos han hecho sentir así y nosotras nos lo hemos creído, muchas veces desde ahí también es que actuamos. Parte de nuestra tarea es volver a recuperar esa dignidad de lo que soy, viniendo de dónde vengo, que lo planteamos como la deconstrucción de la internalización de la opresión. (Hermelinda Magzul, 2016)

De esa manera se trata de encontrar sentido a prácticas cotidianas catalogadas como costumbres y revalorizar los conocimientos de los cuales se derivan.

Para nosotras lo diferente que hace cada cultura es la manera en que satisface esas necesidades humanas esenciales. Nosotras como parte de un pueblo, tenemos nuestra manera de satisfacer esas necesidades. Sin embargo, con el capitalismo y la cultura más universal muchas veces lo que corresponde como pueblos indígenas queda marginado, hasta por nosotras mismas. (Hermelinda Magzul 2016)

Santiago Bastos y Aura Cumes dicen que la lucha cultural de los pueblos mayas es a la vez una lucha política. A la par de la negación de identidad cultural va la negación de una identidad política. El sistema hegemónico se fundamenta en un proyecto homogeneizante, dónde el modelo de ciudadano también tiene su correspondiente étnico, el ladino. Además, la política económica del país está creando modelos de consumo que necesitan a la vez que establecen una base cultural occidentalizada.

La misma persona no se siente satisfecha con sí misma. Una persona se aliena intentando ser, hacer y sentirse como los otros sin serlos. Uno no puede dejar de ser lo que es, aunque quiera y aparente ser, no puede. Entonces allí está la insatisfacción profunda. Puede tomar algunos elementos de las otras culturas, pero eso no significa que deje de ser lo que es. (Hermelinda Magzul 2016)

Como mencioné anteriormente la redefinición de la identidad maya pasa por el reconocimiento de que la violencia histórica hacia los pueblos indígenas resultó en un epistemicidio. El reto para el empoderamiento de la lucha para la autodeterminación del

pueblo maya pasa por recuperar significados ancestrales y traducirlos a las dinámicas sociales contemporáneas creando una propia epistemología. No solamente es un conocimiento situado, sino que es culturalmente situado, es decir que queda claro el contexto en el que está inscrito y la posición desde la que se habla. Por lo tanto, hay una conciencia sobre los elementos que establecen esa diferencia reivindicativa de la identidad- como lo es el traje- y el uso político para desplegarla públicamente:

Es como decir, estoy contenta de ser quien soy culturalmente, conozco ahora a mi cultura.
(Sandra Xinico 2016)

Y diría que durante la historia los trajes los poníamos sin esa intención política, pero actualmente sí. Entro con mi traje y yo aquí estoy. Sin decir nada ya me estoy presentado como mujer, como mujer indígena, como que se yo, un montón de mensajes solo con el hecho de estar. (Hermelinda Magzul 2016)

El uso del traje, aún más en contextos de visibilidad pública, es un acto abiertamente político de afirmación de una identidad étnica y a la vez política.

5. Cuerpo como imagen y la performatividad de la identidad maya a través del traje.

Por un lado, se reconoce entonces que el traje es un hecho histórico y social, pues ha sido vestido por el pueblo maya desde la antigüedad hasta hoy. En el escenario político vestirse de traje no es accidental, ni es puramente una costumbre, o un acto desinteresado. Es una elección que responde tanto a un placer como a una necesidad de afirmación. Es un acto de representación.

Vestirse de traje no es un gesto desafiante, pues no infringe ninguna norma socialmente establecida, es más, es un derecho reconocido por lo menos en papel⁴⁸. Pero sí es un acto de resistencia ante la hegemonía ladina que opera desde las instituciones trasciende los discursos sociales y los modelos económicos. La intencionalidad de estas mujeres es precisamente la de posicionar una identidad que se visibiliza a través de la indumentaria, como “piel social”. El traje no es un elemento de esencialización de la cultura maya, pues no es asumido de esta manera por ninguna de las mujeres con las que he compartido. Aunque sea por la costumbre de vestirlo, porque así ha sido siempre desde pequeñas, es algo que de alguna manera pertenece a su cuerpo. Es la corporeización de una identidad, individual y colectiva.

⁴⁸ Convenio 169 de la OIT ratificado en 1997 por el Estado de Guatemala; Artículo 66 de la Constitución; y disposiciones ministeriales.

Los cuerpos se vuelven espacios de representación en los cuales no sólo aparece una imagen si no que le da vida. El cuerpo se vuelve una imagen que manifiesta la presencia de lo maya en el escenario social en el que se mueve. Una presencia que es actual y contemporánea, pues se ve, está allí compartiendo el espacio, no pertenece a un pasado mitológico, a la vez que habla de la diferencia y la reivindica para sí. En este sentido es una crítica no solo al modelo social y económico occidental, sino que también a los valores que lo estructuran y a la vez reproducen.

El cuerpo es el lugar de la experiencia, habla de la vida de cada persona tanto en su dimensión biológica como en su dimensión social. Entonces el vestido como extensión de un cuerpo es también eso, un reflejo del mundo interno del individuo en su relación con el entorno social. La moda por un lado ha estandarizado la imagen corporal, generando categorías estéticas que se van surgiendo y pereciendo al ritmo del consumo. Todo lo que se distancia de ello estéticamente también se distancia discursivamente.

El traje reclama la “producción erótica del sentido” (Kondo 1998), es decir reclamar el placer de vestirse de cierta manera afirmando una diferencia respecto al modelo hegemónico. No sólo es una estrategia de oposición, sino que es primero una estrategia de afirmación. A las mujeres que visten de traje les gusta la posibilidad de “vestirse de mil colores” como me dijo Angelina, pues proyectan alegría, son como los colores de la naturaleza y es una manera de sentirse vivas como ésta. Cada una elige sus colores, de la misma manera cuando se teje, pues también es una expresión de creatividad que habla sobre los gustos personales de cada quién. Como para todos, vestirse es una manera de jugar con la imagen de uno mismo. Hay un aspecto lúdico que el área de placer en la relación con la indumentaria.

En uno de los primeros estudios sobre el “arte folklórico” en Guatemala, ya se planteaba la preocupación sobre la pérdida de la tradición textil en el uso de los trajes, no siendo aún tan inmerso en el mercado internacional como lo es hoy:

Between tourist and collectors who buy any hand-woven article the Indian is willing to sell, and industrialists who have gathered weavers into centers to make cocktail napkins, tablecloths, and bedspreads for foreign markets, how much longer will the art of weaving and the hand woven costume be preserved? It appears that Guatemala is going the way of many other countries of the world in which conventional, machine- made garments have taken the place of those fashioned by native arts and crafts. (Wood y de Jong Osborne 1966, IX)

La autora⁴⁹ relata el encuentro con una chica indígena que vestía indumentaria de otra comunidad:

When I inquired of an Indian girl why she was wearing the huipil of a village other than her own, she replied, “you don’t wear the same blouse all of the time, Señorita. We like to change just as you do.” (Wood y de Jong Osborne 1966, 28)

Este episodio demuestra como desde siempre las mujeres mayas han adaptado sus tradiciones a partir de sus gustos y sus necesidades. Incluso ahora que la mayoría de huipiles para uso cotidiano son de materiales sintéticos, o cuyos diseños son hechos a máquina, o simplemente se prefiere usar una blusa, evidencia la necesidad de seguir vistiéndose con una indumentaria propia que refleje una imagen propia de su identidad como mujeres. Las limitaciones económicas ciertamente inciden en la pérdida de la tradición textil per se, pero no en el uso del traje.

Ni todas las mujeres maya visten de traje ni todas las que visten de traje son maya. Pero para quienes se identifican como tal y visten de traje éste se vuelve un elemento de distinción que también proyecta una pertenencia a un conjunto cultural y étnico. Entonces se establecen diálogos internos acerca de lo que implica ser mujer maya en la sociedad guatemalteca. Significa lidiar con el racismo y la discriminación cotidiana y depende de cada quién hacerle frente o no. De hecho, las experiencias que recogen las Kaqla (2004) evidencian precisamente el problema del racismo como el elemento principal que incide en la decisión de abandonar el traje y de proteger a los hijos de la discriminación que puedan experimentar vistiéndolo. Pero quienes deciden vestir de traje conscientes de las hostilidades que puedan encontrar, no sólo reclaman su identidad, sino que también la enfrenta a las otras. Es en este sentido dónde el traje se vuelve un elemento de representación como proceso de producción de significado e intercambio de éste con los demás:

Clothes, for example, may have a simple physical function – to cover the body and protect it from the weather. But clothes also double up as signs. They construct a meaning and carry a message. An evening dress may signify ‘elegance’; a bow tie and tails, ‘formality’; jeans and trainers, ‘casual dress’; a certain kind of sweater in the right setting, ‘a long, romantic, autumn walk in the wood’ (Barthes, 1967). These signs enable clothes to convey meaning and to function like a language – ‘the language of fashion’. How do they do this? (Hall 2003, 22)

⁴⁹ Lilly de Jong Osborne: escritora, académica y coleccionista costarricense especializada en arte mesoamericano, artesanías y textiles. El libro al que me refiero relata sus visitas en Guatemala entre 1939 y 194. El propósito del libro es el de registrar pictóricamente los trajes que se usaban cuando fue hecho el libro. Durante el periodo entre sus primeras visitas y la edición del volumen ya habían caído en desuso algunas prendas.

Stuart Hall⁵⁰ menciona el ejemplo de la indumentaria para demostrar cómo hay “cosas” que se vuelven signos portadores de significados. Éstos son establecidos a partir de un de conceptos socialmente compartidos en un sistema de lenguaje común para los miembros de un conjunto cultural. Sin embargo, más allá de un análisis semiótico a partir de la teoría del lenguaje, decir que el traje es un signo que representa una identidad étnica no es suficiente, porque la definición de esa identidad étnica está en disputa.

Hay un nivel ideológico en la producción de significado, pues éstos no son fijos. Las convenciones sociales cambian a la par de las dinámicas sociales y las luchas de poder, así cada significado tiene que ser entendido y enmarcado en un particular momento histórico. Los significados dependen de narrativas, enunciados, imágenes y discursos que van adquiriendo autoridad en la medida en que empiezan a ser legitimados (Hall 2012, 27). Por eso es que los modelos de representación se vuelven la base de prácticas discursivas que se derivan de una matriz de poder. En este caso el traje es un elemento que visualmente reclama un espacio político y social que no es el que se le ha asignado históricamente.

El racismo como ideología de estado, ha creado estereotipos y prejuicios ligados a la identidad indígena que terminaron justificando el modelo de estratificación social en base a la distinción racial. Como he repetido varias veces, el traje es un elemento visual de identificación étnica con lo “indígena”, concepto al cual fueron ligadas ideas de inferioridad y atraso respecto a la supremacía racial ladina, que al contrario representaba las aspiraciones modernas de progreso y desarrollo. En la coyuntura actual, dónde el modelo multicultural democrático se posiciona como la opción para la sobrevivencia del estado guatemalteco, la lucha de la población maya para el respeto de sus derechos pasa en primer lugar por el derecho de autodefinirse. Un acto discursivo en el cual los sujetos se posicionan de frente al poder que desde siempre los ha nombrado.

El traje, no sólo como textil sino como cuerpo vestido, reclama presencia en el presente, pero también reclama toda la historia que le ha sido negada a través del genocidio que no sólo implica muerte física sino epistemicidio. Es así como a la par de la afirmación de una identidad, también hay una necesidad de volver a significar prácticas y la materialidad que soporta la existencia.

⁵⁰ Académico jamaiquino radicado en Inglaterra, es uno de los principales referentes en los estudios culturales.

Conclusiones

Cuando planté la pregunta de investigación ¿cuál es la agencia los tejidos? estaba pensando en los textiles como esos objetos acabados que se venden y se visten; cuya materialidad se inscribía en su forma y cuyos significados podían apreciarse a partir de una reconstrucción a posteriori de lo que alguien había querido atribuirle, o de lo que alguien percibía y recibía de ellos. Sin embargo, mientras aprendía el arte textil (y a la par leía a Tim Ingold), empecé a entender que los tejidos son más que objetos. Con esto no me refiero únicamente a la distinción ontológica que Ingold establece entre el objeto, como forma acabada, y la cosa, como material en constante transformación. Creo que trascender la comprensión de los tejidos como objetos abre la posibilidad a entender la relación íntima que, tanto quienes los hacen como quienes los visten, tienen con ellos; volviéndolos elementos de representación de identidades sociales y políticas.

La distancia que toma Ingold (2014) respecto a los planteamientos de Gell (1998) pasa primero por una crítica al concepto de “abducción”, planteado por éste último como una operación cognitiva de inferencia, a través de la cual atribuimos un significado al objeto. Según Gell los objetos como “índices” participan en la organización de las relaciones sociales, porque estos son encarnaciones de las intenciones de quién los produce. Entonces, a través del proceso de abducción podemos reconstruir tanto las intenciones como los significados que nos transmiten. Sería siempre a través de este proceso que podemos atribuir agencia a los objetos, que en su materialidad misma contienen cierta intencionalidad comunicativa. Esta lectura es entendida por Ingold como un proceso al revés, en el que existe una separación tajante entre el objeto y el humano, pero sobre todo una ruptura en el entramado de relaciones entre nosotros y las cosas como un constante devenir.

To read creativity ‘forwards’ entails a focus not on abduction but on improvisation (Ingold and Hallam, 2007, p. 3). To improvise is to follow the ways of the world, as they open up, rather than to recover a chain of connections, from an end-point to a starting-point, on a route already travelled. (Ingold 2014, 98)

Según Ingold el hecho de sustituir la abducción por la improvisación implica no sólo seguir desde el principio el proceso de creación de un objeto (o cosa como prefiere llamarle), sino también entender que la interacción entre las cosas y los seres humanos no tiene que ser leída en la dualidad de un modelo binario sujeto/objeto (agente/paciente), sino a partir de un mismo

estatus ontológico entre entidades humanas y no humanas, en los cuales los objetos son más que productos, son materiales al igual que nosotros, por lo cual la relación que establecemos con ellos provoca un cambio (e intercambio) constante entre ambos.

Con cada uno de los tejidos que he hecho hasta el momento ha habido una relación diferente por múltiples circunstancias y razones que hacen parte de la cotidianidad del trabajo. No solamente porque estoy aprendiendo, lo cual implica obviamente conocer mejor la técnica, sentirme cómoda y segura con lo que estoy haciendo y por lo tanto a introducir pequeñas innovaciones que funcionan para mí. Pero sobre todo porque no siempre han sido las mismas condiciones emocionales, físicas, ambientales o climáticas lo cual definitivamente ha cambiado mi experiencia. Aunque para estas mujeres tejer es el pan de cada día, literalmente porque de eso viven y porque eso es a lo que se dedican todos los días, en ningún momento se vuelve una actividad mecánica. Por más que encontrado su técnica para facilitar la práctica del trabajo, cada uno de sus tejidos es una creación única y merece una atención especial. Los hilos nunca van a comportarse de la misma manera y uno no siempre va a tener la misma actitud ante ellos.

Recuerdo la primera vez que Paulina me dijo que el tejido ya no me quería, sugiriendo que era mejor que parara. En realidad, no es que ella estuviera atribuyendo al tejido la capacidad de quejarse de la torpedad de mis manos. Sin embargo, mi incapacidad de avanzar en el trabajo se debía al hecho de yo ya estaba cansada. Ese día la pasé en la asociación con ella e Irma. Estaba tejiendo mi segunda bufanda. Hacia las tres de la tarde me dolía la espalda después de haber pasado varias horas sentada, y a cada rato paraba para sobarme las lumbares y sentir un poco de alivio. Paulina, quién tiene años de experiencia tejiendo, sabe que una no puede seguir trabajando así, aunque esa es la vida de las mujeres tejedoras. Cuando el dolor se vuelve molesto es mejor parar. El tejido ya no me quería porque yo no estaba dedicando toda mi atención a ello, por lo tanto, los hilos se me enredaban, lo cual me obligaba a tejer el mismo pedacito una y otra vez, volviéndose una labor frustrante en vez de ser gratificante.

Así fue también cuando descubrí que el tejido tiene frío. En ese caso tejer es casi imposible. En los días de mucha lluvia los hilos de la urdimbre⁵¹ se humedecen, y se ponen motosos, lo cual hace tremendamente difícil poder separarlos. Recuerdo que esa vez fue la primera vez que me sentí enojada con el tejido. Cada movimiento se volvía tan difícil, no podía separar los

⁵¹ Los hilos dispuestos verticalmente en el telar.

hilos de la urdimbre, por lo tanto, no podía pasar la trama y cuando lo lograba me daba cuenta que siempre había un error. Tuve que dejar de tejer por el bien de los dos.

Generalmente a las tejedoras se les hace difícil trabajar en esos días, porque son poco productivos si uno no logra una sintonía con el tejido y un ritmo de trabajo. Se vuelven serios desafíos a la paciencia de una tejedora. Per sé el trabajo requiere mucha paciencia y calma. Hay que tener el ojo adiestrado para darse cuenta cuanto hay un hilo mal puesto, además de poseer lógica para saber qué hacer con ese hilo mal puesto.

Con el último tejido que hice fue muy diferente. Lo tejí muy rápido y con un buen ritmo, por lo menos en comparación con las experiencias previas. Yo me sentía muy contenta y satisfecha de ver el resultado de mi trabajo en cada movimiento. Ningún hilo se me enredaba y cuando se enredaba yo ya sabía cómo desenredarlo. Fluía al ritmo del tejido y éste seguramente agradeció mi cuidado y mi entusiasmo. Cuando me fui de la casa de Paulina, el primer día que empecé a tejer ese chal, ella me dijo como quien se ríe de una verdad, que al día siguiente llegara temprano por la mañana, porque el tejido me iba a extrañar. Un poco por sugestión y un poco por las ganas de creerlo el día siguiente fue el mejor día de trabajo que había tenido hasta el momento.

Hablar de agencia de las cosas no quiere decir animar un mundo previamente inanimado: “The idea that objects have agency is at best a figure of speech, forced on us (Anglophones at least) by the structure of a language that requires every verb of action to have a nominal subject.” (Ingold 2010, 7). Se trata de reconocer que todo lo material está vivo y en constante transformación. La materia o los materiales se transforman porque hay una continuidad de relaciones entre todos los elementos que nos rodean. Acciones que pueden carecer de una intencionalidad y que no son siempre causadas por una conciencia humana. Todos los que estamos en el mundo seguimos un mismo flujo vital.

Este flujo vital es ininterrumpido porque las relaciones no se organizan en un modelo de red sino en una malla que las entreteje las unas con las otras. Este modelo me ha llevado a seguir el objeto no sólo en un recorrido histórico, lo cual ha sido inevitable, sino en diversos espacios que articulan problemáticas sociales, políticas y económicas que los pueblos mayas de Guatemala enfrentan colectivamente pero también individualmente. Los flujos vitales conectan temporalidades, espacialidades y sobre todo vidas humanas.

El tejido es uno de los elementos que asegura la continuidad de la vida de estas mujeres y es uno de los elementos que perpetúa una tradición y actualiza la historia de una cultura. De esta manera hay una continuidad entre quienes reclaman valor de su trabajo y quienes reclaman el valor de su cultura y de su identidad. El valor del tejido no reside en las relaciones de intercambio, más bien es allí donde pierde valor, donde se reduce a objeto inerte, acabado y sin vida. Un objeto que tiene propiedades materiales traducibles por ejemplo en la suavidad del hilo, o cualidades estéticas como la combinación de colores, sus combinaciones, la forma de mezclar los hilos, la manera de tejerlos, etc. todo junto es lo que los vuelve atractivos. Sin embargo no es la primacía de la forma sobre la materia, es la materia que se transforma y las fuerzas que contribuyen a transformar esa materia en algo hermoso como los tejidos: what people do with materials, as we have seen, is to follow them, weaving their own lines of becoming into the texture of material flows comprising the lifeworld. (Ingold 2014, 96)

Según Ingold devolverle vida a las cosas significa centrarse también en los procesos productivos y no solamente en el ámbito donde circulan y se consumen las cosas. Hablar de la parte productiva es importante tanto cuanto entender los circuitos de circulación y consumo. Sin embargo esta inmersión el mundo de las tejedoras de San Juan La Laguna me hizo comprender primero el gran divorcio que existe entre el tejido y quienes le dan vida, quienes son la parte más olvidada en el proceso. Generalmente los tejidos aparecen en los circuitos de circulación y consumo como objetos, en el sentido que Ingold le da a la palabra. La proyección hacia el mercado global los inserta en el sistema capitalista de relaciones económicas, sin embargo excluye a las tejedoras. Y en el mejor de los casos, cuando las incluye, las vuelve otro objeto de consumo, como es el caso de las numerosas ONG'S que desarrollan proyectos productivos de comercio solidario o *fare trade*, explotando la figura de éstas mujeres como una mercancía para recibir donaciones y voluntarios.

El tejido para estas mujeres ha sido por generaciones una manera para contribuir a satisfacer necesidades familiares, lo que hoy se traduce como aportar a la economía familiar. Para la generación de la abuela de Paulina los tejidos no habían encontrado aún su nicho de mercado como hoy, todas las mujeres en la comunidad sabían tejer y tejían para vestir a sus familias. Ahora casi nadie teje para vestirse, se teje para vender. Se trata de hacer dinero, como cualquier otro trabajo. Sin embargo como trabajo es muy mal valorado. No existe ninguna regulación sobre los precios que contemple el tiempo invertido, el cansancio físico, las habilidades de una tejedora y su creatividad. Pero son entre los productos artesanales más explotados y exportados en mercados europeos y norteamericanos; de la misma manera son

entre los objetos más consumidos por el turismo. En ambos casos los beneficios económicos le quedan a estas mujeres, que aún constituidas en asociaciones tienen dificultades para competir en condiciones equitativas contra quienes se constituyeron como un marca.

Abrir la comprensión del tejido más allá del objeto, poniendo atención en su proceso de creación visibiliza muchos otros sentidos, más allá de las cualidades formales y estéticas valoradas por el mercado. Porque tejer no es sólo un trabajo manual, es un arte también. No todas las tejedoras tienen las mismas habilidades ni conocimientos. No todas las tejedoras tienen los mismos gustos. Y por más que se estandarice un cierto tipo de diseños y colores para satisfacer a los gustos de los compradores, ajenos al contexto cultural y social de las tejedoras, cada tejido es diferente. Pero eso es un elemento que no se considera cuando se establece su valor, por lo menos en los circuitos de consumo. Lo que cuenta en este caso es tener un producto de calidad y la calidad se mide en estándares objetivos para tener ventajas competitivas en el mercado. La calidad pasa por el tipo de hilo, por los acabados de la manufactura, el tipo de tintes, etc. todos elementos que caracterizan el objeto en su forma acabada. Entonces el valor se establece a partir de cualidades objetivadas que abstraen el tejido de la relación con la tejedora.

El tejido, como objeto, se vuelve uno de los referentes materiales y visuales de la cultura maya. Desde siempre ha sido uno de los índices de identidad y diferencia, en su calidad de indumentaria, sin embargo el poder totalizante del mercado fetichiza también la alteridad y los elementos a través de la cual se despliega en el entorno social. La violencia epistémica del proyecto colonial que se demuestra también en la comprensión del sujeto colonial como Otro (Spivak 2003, 317)

Traigo a colación esta reflexión de Spivak, porque una de mis conclusiones, a partir de la teoría revisada que me sirvió de marco inicial para el proyecto de investigación, es que “lo maya” como elemento de exotización, se vuelve también un elemento que potencia la explotación comercial, en la medida en que se insiste en reafirmarlo como un conjunto identitario opuesto a lo ladino. En este sentido, puede ser considerado como un valor agregado al producto. Los tejidos no sólo valen por su forma sino también porque pertenecen a “otra cultura” ajena al modelo occidental, lo cual delata una actitud de asimilación a través de una estética compartida, como en el caso del arte etnográfico revisado en el segundo capítulo. Pero además también hay una apropiación de los tejidos que son transformados en un sinfín de objetos más cercanos al estilo de vida occidental.

El valor de uso de los objetos cambia, y en relación a esto se establece su valor de cambio. No es lo mismo un huipil ceremonial que un bolso que tiene retazos del mismo huipil. Así como no es lo mismo un bolso con retazos de huipil que se vende en cualquier mercado de artesanías que uno que porta una marca de diseñador. Esta apropiación, es un claro gesto de poder actuado desde una lógica capitalista neoliberal. En la fetichización del objeto, dónde el valor se establece por la objetivación del trabajo separada de la actividad humana, cada tejedora es invisibilizada en su calidad de sujeta mientras entra a ser parte de una identidad social colectiva de “mujer maya”, que muchas veces no es reconocida ni asumida de esa manera por ellas mismas. Al respecto Spivak dice:

Entre patriarcado e imperialismo, constitución del sujeto y formación del objeto, desaparece la figura de la mujer, no dentro de una nada prístina, sino dentro de un violento ir y venir que es la figuración desplazada de la “mujer del tercer mundo” atrapada entre la tradición y la modernización (Spivak 2003, 358)

Sigo con Spivak porque sus reflexiones acerca del sujeto colonial, y cómo éste sirve para la legitimación de un sistema de dominación colonial, me permiten amarrar muchas de las discusiones teóricas en las que enmarqué los primeros dos capítulos de esta tesis: por ejemplo, la materialización de la identidad a través de un objeto y la cosificación de la misma, lo cual implica que puede ser explotada comercialmente; o la condición de subalternidad que le es asignada a los tejidos como objetos de arte popular en los mecanismos de mercado.

A la fetichización del objeto corresponde también una cosificación de la identidad de la mujer en relación a su etnicidad. De esta manera son recurrentes los discursos que hablan sobre el trabajo de las tejedoras como una labor de preservación y transmisión de los conocimientos ancestrales. No niego que esto sea cierto, pues efectivamente es una arte que ha sobrevivido genocidios y las mujeres lo han perpetuado a través de la historia, sin embargo éstas no son las guardianas de la cultura como así se les ha querido etiquetar. No es una afirmación que quiera demeritar de ninguna manera la importancia del tejido y de la actividad textil como uno de los elementos que forman una identidad histórica. Mi punto es que concebirlo de esta manera sería repetir estereotipos sexualizados que perpetúan la división de género en los espacios público/privado como dominios propios de hombres/mujeres respectivamente.

No se trata sólo de seguir tejiendo o vistiendo el traje, sino el nivel de conciencia con el que se realizan ambas actividades. La reivindicación de la ancestralidad pierde sentido si no se enmarca en el contexto de luchas políticas e ideológicas para la reconfiguración del poder. La

categoría de “maya” no existe como identidad social colectiva, sólo existe como identidad política en lucha con el Estado por el reconocimiento y respeto de derechos políticos específicos. La relación de complicidad entre Estado y Mercado opera sincrónicamente para asegurar la marginalidad de las “minorías” dentro del proyecto globalizante y la cosificación de las identidades para fines comerciales. Como se mencionó en el cuarto capítulo, los ingresos que se generan a partir del turismo nunca llegan a beneficiar tanto a las comunidades que reciben a los turistas como a los empresarios del turismo.

El poder totalizante de los discursos nacionales que dentro de su conformación también contemplan modelos ciudadanos racializados y sexualizados, buscan anular la subjetividad propiciando “la construcción ideológica del sujeto dentro de las formaciones estatales y los sistemas de economía política” (Spivak 2003, 308). Apoyándome en Spivak, de nuevo, considero que el sentimiento de comunidad se forma a partir de la identidad de intereses, lo cual no es opuesto, pero sí diferente a la estructuración de un modo de vida que se deriva de las condiciones económicas de existencia (lo que en la teoría marxista vendría a ser la clase social). Entonces es diferente entender el concepto de pueblos mayas como una identidad política que busca afirmarse en su diferencia y lo hace sirviéndose de los espacios institucionales pautados por el estado, a quienes entienden su posición de exclusión y marginación a partir de su experiencia de vida, lo cual forma otro tipo de conciencia que no necesariamente busca una transformación a través de los mecanismos de poder establecidos.

Por un lado el Estado en su faceta multicultural acentúa la diferenciación étnica sin que esto se traduzca en el cumplimiento de los acuerdos para la institucionalización de esa diferencia. En lo que más se ha avanzado después de la firma de la paz es en el cumplimiento de derechos culturales, que son los que no cuestan dinero al estado. Entonces se celebra el día de la marimba, el día de los pueblos indígenas, el día de los garífunas, el día del traje, etc. pero no hay una transformación en las condiciones materiales de existencia de los sectores marginados. Por otro lado el mercado ejerce su poder imponiendo un modelo de producción para el consumo, modelo que es ajeno a las formas de organización de los pueblos mayas.

Sus formas de organización, sus alternativas de vida son muy diferentes, no puede haber un solo modelo. Lo que sí creo es que pueblos indígenas frente al deterioro del ambiente, si tiene un modelo alternativo, una propuesta de vida que es totalmente opuesta al sistema occidental que se basa en dos elementos fundamentales la producción y el consumismo, pueblos indígenas no aspira a eso. (Irma Alicia Velásquez 2016)

Este extracto de la entrevista con Irma Alicia Velásquez, me parece relevante para señalar la diferencia epistémica entre el modelo occidental y el modelo de los pueblos indígenas. Diferencia que se ha definido como cosmogónica pero que es más bien política porque precisamente posiciona la identidad de pueblos maya como un colectivo que tiene intereses y demandas comunes que se han configurado históricamente a partir de una experiencia compartida. Hay un antes y un después del Conflicto Armado Interno que configuró nuevas necesidades que a su vez incidieron en la definición de nuevas identidades.

La guerra fue un proceso que destruyó totalmente los tejidos, se quemaron una serie de instrumentos para tejer, se mataron a la mayoría de tejedoras, Rabinal es uno de los mejores ejemplos. Hay comunidades donde desaparecieron totalmente las mujeres que trabajaban los hilos. Esa fue una época de sobrevivencia, la gente vestía lo que podía. La guerra que han vivido los pueblos indígenas significó un genocidio. Entonces lo que vemos hoy es la reconstitución de un pueblo que ha tenido que levantarse después de un genocidio. Algunos con conciencia, otros sin conciencia, porque nadie puede ser consciente de lo que no conoce. Entonces las mujeres ahora están tratando de revalorar, de retomar, pero también de reconstituir todo lo que fue este proceso de genocidio. No podrían entenderse todos estos cambios si no fuera en el marco del Conflicto Armado Interno. Hoy las jovencitas pueden viajar con su traje, antes no se podía, era impensable, imposible. Y no estoy hablando de mucho tiempo atrás, estoy hablando de apenas unas décadas...La identidad es cambiante, la identidad no es estática. Los pueblos indígenas durante la guerra transformaron su identidad y hoy están transformando su identidad y dentro de eso los trajes son un elemento. (Irma Alicia Velásquez 2016)

En este contexto el traje es parte de reivindicaciones políticas, como un elemento a través del cual se despliega una identidad política, que se deriva de una conciencia histórica sobre la experiencia compartida que es memoria social de los pueblos indígenas de Guatemala. Pero esta identidad política no tiene que ser entendida como una categoría monolítica de oposición, de la misma manera en que no se puede catalogar de subalterna como condición permanente. Es subalterna en relación a las relaciones de poder establecidas, así como otros colectivos que no se identifican como pueblos indígenas. Como dice Spivak la condición de subalterno hace referencia a una posición sin identidad asemejado al concepto de clase según la teoría marxista. La relación entre lo subalterno y lo popular es similar a la de clase y pobreza o raza y color, género y sexo (Spivak 2004). En este sentido los tejidos no son propiamente portadores de valores subalternos, sino que se vuelven subalternos en la medida en que se enmarcan en el contexto de relaciones políticas del país.

(Los pueblos indígenas) Ellos tienen su forma de vida, los trajes son una expresión de eso. Mis trajes yo nunca los voy a vender, mis trajes van a ser heredados para mi descendencia, eso es parte de esa conciencia que tenemos. Mis trajes no valen porque salieron ayer o por una marca, valen por la cultura que heredaron, de quienes los usaron antes. Porque quienes me lo heredaron fueron sencillamente fabulosas para su época y mi descendencia tiene que saber eso. Son piezas tan importantes, tan fundamentales que sencillamente no tienen precio. (Irma Alicia Velásquez 2016)

Racionalidades económicas diferentes que establecen relaciones diferentes con las cosas y sus propiedades.. Establecer la subalternidad como una categoría identitaria reproduciría el modelo colonial que se basa en la dualidad establecida a partir de la alteridad. El riesgo que identifica Spivak es el de caer en la trampa del neocolonialismo capitalista en la producción de una ideología contrahegemónica que recurra acciones políticas pautadas desde parámetros legales y políticos del estado nación aunque no sean contempladas en el mismo sistema organizativo de los pueblos indígenas (Spivak 2003, 360). Esto es sin duda un aspecto que resulta problemático para el caso del proceso que está llevando AFEDES para crear una legislación que proteja los tejidos como patrimonio colectivo de los pueblos indígenas. Lo que se ha criticado es que el recurso de la palabra escrita y legitimación de la institucionalidad hegemónica se oponen al de la oralidad y el consenso como parámetros de legitimación social de los pueblos indígenas. Hay un desplazamiento desde el conocimiento indígena a la propiedad intelectual, problemática que dejaré irresuelta en este trabajo de investigación.

Finalmente quiero cerrar este trabajo con la esperanza de haber aportado a la reivindicación de los tejidos más allá de su condición ontológica de objetos. Seguir los flujos de vida de las cosas significa reconocer que las relaciones son entretejidas y no interconectadas y que son relaciones que se establecen no “entre”, si no “a lo largo de”. Con esto Ingold (2014) quiere decir que la comprensión de las cosas no es limitada por las relaciones, sino que queda abierta a la posibilidad de nuevas. Por eso es que en este trabajo de investigación busqué seguir las múltiples relaciones que se articulan alrededor de los tejidos, así como las voces de las mujeres, que a pesar de las trayectorias de vida diferente y que las llevan a analizar y a posicionarse críticamente respecto de su condición étnica y de género. De esta manera los tejidos sirven de catalizadores para hablar de identidades, y precisamente en su pluralidad es que deben entenderse. Reontologizar los tejidos a partir de su concepción de “cosas”, me permite también hablar de las personas y de la complejidad de las relaciones de poder que se manifiestan a lo largo del proceso de construcción de identidades. Los tejidos son sin duda un

elemento a partir del cual se despliega y representa la identidad, pero no es solamente una identidad étnica, sino también una identidad política que ha sido racializada y además demuestran pugnas epistémicas entre cosmovisiones diferentes, mediadas por relaciones de poder que subalternizan a las minorías a través del mercado.

Liste de referencias

- AGEXPORT. *AGEXPORT*. 2013. <http://export.com.gt/sectores/sector-exportador-de-artersanias/> (último acceso: 18 de 7 de 2016).
- Alarcón, Pablo. *Recursos para la Educación y Prosperidad*. 05 de 01 de 2011. <http://pabloealarcon.blogspot.com> (último acceso: 18 de 7 de 2016).
- Appadurai, Arjun. 1986. *The social life of things*. Cambridge Universit Press.
- Ardévol, Elisenda. 1998. «Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales.» *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares CSIC*
- Arnold, Denise, y Elvira Espejo. 2012. *Ciencia de tejer en los Andes: Estructuras y técnicas de faz de urdimbre*. La Paz: ILCA
- Arnold, Denise, y Juan de Dios Yapita. 2000. *El rincón de las cabezas. Luchas textuales, educación y tierra en los Andes*. La Paz: ILCA.
- Arnold, Denise, Juan de Dios Yapita, y Elvira Espejo. 2006. *Hilos sueltos: Los Andes desde el textil*. La Paz: Ilca.
- Asturias, Linda. 1985. *Comalapa: el traje y su significado*. Guatemala: Museo Ixchel.
- Asturias de Barrios, Linda, Idalma Mejía de Rodas, Bárbara Knoke de Arthoon, y Rosario Miralbés de Polanco. 1989. *Santa María de Jesús: Traje y Cofradía*. Guatemala: Museo Ixchel del Traje Indígena.
- Asturias de Barrios, Linda, y Dina Fernandez García. 1992. *La indumentaria y el Tejido Maya a través del tiempo*. Guatemala: Museo Ixchel del Traje Indígena.
- Baer, A., & Schnettler, B. 2009. Hacia una metodología cualitativa audiovisual. El video como instrumento de investigación social. En A. Merlino, *Investigación cualitativa en ciencias sociales. Temas, problemas y aplicaciones*. Buenos Aires: Cengage Learning.
- Bastos, Santiago, y Aura Cumes. 2007. *Mayanización y vida cotidiana: la ideología y el discurso dominante en la sociedad guatemalteca*. Guatemala: FLACSO/CIRMA.
- Baudrillard, Jean. 1969. *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI.
- Bielsa, E., & García Canlini, N. 2000. Debates culturales sobre la globalización: entrevista a Nestor García Canlini. *Asociación centro de estudios y cooperación para América Latina*, 134-148.
- Bohannon, Paul. 1959. «El impacto de la moneda en una economía africana de subsistencia.» *The Journal of Economic History* 189-200.
- Brumefield, E. 2006. Cloth, gender, continuity and change: fabricating unity in anthropology. *American Antropologist*, 862-877.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble*. New York. Routledge,

- Camus, Manuela. 2002. *Ser indígena en Ciudad de Guatemala*. Guatemala. FLACSO
- Canals, Roger. 2011. «Jean Rouch un antropólogo de las fronteras.» *Revista Digital Imagens da Cultura/ Cultura das Imagens*.
- Cancino, Ronald. 1999. Perspectivas sobre la cultura material. *Anales de Desclasificación*, 1-20.
- Cardini, L. 2005. Las puestas en valor de las artesanías en Rosario: pistas sobre su aparición patrimonial. *Cuadernos de Antropología Social*, 91-109.
- Casaús Arzu, Marta Elena. 1992. *Guatemala: linaje y racismo*. San José: FLACSO- Costa Rica.
- Casaús, Marta. 2013. «El ejemplo de Irma Velázquez Nimatuj.» *Plaza Pública*, 08 de 08.
- Casaus, Marta. 2014. «Las expresiones de odio y racismo en la opinión pública guatemalteca durante el juicio por genocidio contra el general Rios Montt.» *Interdisciplina* 97-104.
- Carlsen, Robert. 2003. «Subversive Threads.» En *Whit their hands and their eyes. Maya textile, mirrors of a worldview*, de Mireille Holsbeke y Montoya Julia, 138-155. Antwerpen: Etnografisch Museum Antwerpen.
- Chen, Nancy. 1992. «Speaking Nearby: a conversation with Trin T Minh-ha.» *Visual Anthropology Review*.
- Clifford, J. 2001. *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva postmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- Clifford, James. 2004. «Traditional futures.» En *Question of Tradition*, de Mark Phillips y Gordon Schochet, 152-168. Toronto: University of Toronto Press.
- Crain, M. 1996. La interpenetración de género y etnicidad: nuevas autorepresentaciones de la mujer indígena en el contexto urbano de Quito. En L. Luna, & M. Vilanova, *Desde las orillas de la política. Género y poder en América Latina*. (págs. 59-83). Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Da Silva, S. B. 2011. Repensando objetos, arte e cultura material. *Horizontes Antropológicos*, 7-11.
- Escobar, T. 2008. *El mito del arte y el mito del pueblo*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Espinoza Arango, Monica. 2000. «Sin nostalgia por la coherencia maestra: subversiones feministas en epistemología y etnografía.» En *Antropólogas transehuntas*, de Eduardo Restrepo y Maria Fernanda Uribe, 229-268. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Estrada Mendez, Rita Mireya. 1998. *Orígenes etnohistóricos de los trajes indígenas de Guatemala, período 1542-1680*. Tesis de Licenciatura en Antropología, Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala.
- Fernandez, Juan Manuel. 2016. «¿Arte Robado? La batalla legal de las tejedoras mayas.» *Plaza Pública*. <https://www.plazapublica.com.gt/content/arte-robado-la-batalla-legal-de-las-tejedoras-mayas>

- Gaspar de Alba, Rosa Elena. 2006. «Jean Rouch: el Cine Directo y la Antropología Visual.» *Revista de la Universidad de México*.
- Gell, Alfred. 1996. Vogels Net. Traps as artworks and artworks as traps. *Journal of material culture*, 15-38.
- Gell, Alfred. 1998. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford. Clarendon Press.
- Gonzales Alcantud, J. A. 1984. Artesanía, diseño y objetualidad. *Gaceta de Antropología*.
- Grau Rebollo, Jordi. 2008. «El audiovisual como cuaderno de campo.» *Documentos CIDOB*.
- Gregory, Chris. 1997. *The Savage Money and Politics of Commodity*. Londres: Harwood Academic Publisher.
- Gutierrez De Angelis, Marina. 2007. *Autor, reflexividad y punto de vista: mirar y ser visto*. Material de cátedra. Seminario Anual de Investigación, Buenos Aires: UBA.
- Guzman Bockler, Carlos, y Jean Louc Herbert. 1970. *Guatemala: una interpretación histórica- social*. México: S XXI.
- Hall, Stuart. 2003. *The work of representation*. London: SAGE.
- Holsbeke, Mireille, y Julia Montoya. 2003. *Whit their hands and their eyes*. Antwerpen: Etnografisch Museum Antwerpen.
- Ingold, Tim. 2010. «Bringing Things to Life: Creative Entanglements in a World of Materials.» *Relities*.
- Ingold, Tim. 2013. «Los materiales contra la materialidad.» *Papeles de Trabajo. Instituto de los Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín* 19-39.
- Ixchel, Museo del Traje. 2014. *Museo Ixchel del traje indígena*. <http://www.museoixchel.org> (último acceso: 29 de 5 de 2016).
- Kaqla, Grupo de Mujeres Maya. 2004. *La palabras y el sentir de las mujeres Mayas*. Guatemala: Cholsamaj.
- Kondo, Dorinne. 1997. *About Face. Performing race in fashion and theater*. New York: Routledge.
- Knoke de Arthoon, Bárbara. 2005. *Símbolos que se siembran*. Guatemala: Museo Ixchel del Traje Indígena.
- Karp, Ivan. 1991. «How museums define other cultures.» *American Art* 10-15.
- Latour, Bruno. 1993. *Nunca fuimos modernos. Ensayos de antropología simétrica*. Buenos Aires. Siglo XXI
- Lipkau Henríquez, Elisa. 2009. «La mirada erótica. Cuerpo y performance en la antropología visual.» *Antípoda*.
- MacDougall, David. 2009. «Cinema Transcultural.» *Antípoda*.

- Macleod, Morna. 2011. *Nietas del fuego, creadoras del alba: Luchas político-culturales de mujeres mayas*. Guatemala: FLACSO.
- Martínez Luna, Sergio. 2012 *La antropología, el arte y la vida de las cosas. Una aproximación desde art and agency de Alfred Gell*. Madrid. *Revista de Antropología Iberoamericana* 171-196.
- Merencio, Fabiana Terhaag. 2013. «A imaterialidade do material, a agência dos objetos ou as coisas vivas: a inserção de elementos inanimados na teoria social.» *Pelotas* 183-204.
- Reassemblage: from the firelight to the scen*. 1983. Dirigido por Trin T Minh-ha.
- Trinh T. Minh-ha (Just Speak Nearby, day 1 excerpt) at 356 Mission*. 2016. Interpretado por Trinh T. Minh-ha.
- Miralbés de Polanco, Rosario. 2003. *Magia y Misterio del Jaspe: nudos que encuerran figuras*. Guatemala: Museo Ixchel del Traje Indígena.
- Miralbés de Polanco, Rosario, y Barbara Knoke de Arthoon. 2003. «Survival Strategies. The diversity of Maya dress in Guatemala.» En *Whit their hands and their eyes. Maya textile, mirrors of a worldview*, de Mireille Holsbeke y Julia Montoya, 46-71. Antwerpen: Enografisch Museum Antwerpen.
- Mirablés de Polanco, Rosario, y Guisela Mayén. 1990. *Trajes de San Juan Sacatepéquez y San Raymundo*. Guatemala: Museo Ixchel del Traje Indígena.
- Moller, Natalia. 2016. *Reassemblage: un nuevo lenguaje subversivo*. LaFuga. <http://www.lafuga.cl/reassemblage-un-nuevo-lenguaje-subversivo/465>
- Montoya, Julia. 2003. «Maya Textile Motifs. Mirror of a worldview.» En *Whi their hands and their eyes. Maya textile, mirrors of a worldview*, de Mireille Holsbeke y Julia Montoya, 92-127. Antwerpen: Enografisch Museum Antwerpen.
- Myers, F. 2001. *The Empire or Things: Regimes of value and material culture*. Albuquerque: School of American Research Press.
- Myers, F. 2004. Social agency and the cultural value(s) of the art object. *Journal of Material Culture*, 205-213.
- Nichols, Bill. 2010. *Introduction to documentary*. Bloomington. Indiana University Press.
- O'Neal, Lila. 1965. *Tejidos de los Altiplanos de Guatemala*. Guatemala. Ministerio de Educación.
- Osborne, Lilly de Jongh. 1945. *Guatemala textiles*. Tulane University of Luisiana.
- Otzoy, Irma, y Enrique Sam Colop. 1988. «Mayn Ethnicity and Modernizatio.» *American Anthropological Annual Meeting*. Phoenix: University of Iowa.
- Peace Brigades International. 2016. *Paquete de Información Mensual par Guatemala*. Boletín Informativo, Guatemala: Peace Brigades International.
- Price, Sally. 2015. «Art anthropology and museums: post-colonial directions in the United States.» *Art Talk* 102-115.

- Price, Sally, y Richard Price. 1980. «Exotica and Commodity. The arts of the Suriname Maroons.» *Caribbean Preview* 13-42.
- Rabiger, Michael. 2004. *Directing documentary*. Amsterdam. Focal Press.
- Racancoj, Victor Manuel. 2010. «Racionalidad económica indígena de herencia maya: un aporte para una nueva arquitectura económica distinta a la capitalista.» *Suplemento antropológico* 453-474.
- Rascón, Enrique. 2010. «Turismo rural-cultural: el caso del municipio de San Juan La Laguna, Sololá.» *Revista de investigación en turismo y desarrollo local*.
- Rouch, Jean. 1995. «El hombre y la cámara.» En *Imagen y Cultura. Perspectivas del cine etnográfico*, de E. Ardévol y L. Pérez Tolón, 95-21. Grada: Diputación Provincial de Granada.
- Rowe, W., & Schelling, V. 1991. *Memory and Modernity. Popular Culture in Latin America*. Londres: Verso.
- Ruby, Jay. 1974. *Is an ethnographic film a filmic ethnography?* STUDIES 105-110
- Ruby, Jay 1980. *Exposing yourself: Reflexivity, anthropology, and film*. Semiotica 153-179.
- Sam Colop, Luis Enrique. 2012. *Popol Wuj*. Guatemala: F&G Editores.
- Sánchez Praga, José. 2008. *V*
- Sedeño Valdellós, Ana María. 2004. «Lo visual como medio de reflexión antropológica. Cine etnográfico versus cine documental y de ficción.» *Gazeta de Antropología*.
- Spivak, Gayatri. 2003. *¿Puede hablar el subalterno?* Revista Colombiana de Antropología. 297-364.
- Taussig, Michael. 1993. *El diablo y el fetichismo de la mercancía en Sudamerica*. México: Nueva Imagen.
- Tischler, Sergio. 2005. *Abrir la historia: constelaciones y luchas en la elaboración del tiempo nacional, una aproximación desde la historia de Guatemala*. Buenos Aires: Herramienta.
- Velásquez Nimatuj, Irma Alicia. 2003. «Ways of Exclusion. Maya dress and racismo in contemporary Guatemala.» En *With their hands and their eyes. Maya textiles, mirrors of a worldview*, de Mireille Holsbeke y Julia Montoya, 156-168. Antwerpen: Etnografisch Museum Antwerpen.
- Wood, Josephine, y Lilly de Jong Osborne. 1966. *Indian Costume of Guatemala*. Graz: Akademische Druck.