

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD XOCHIMILCO

DIVISIÓN EN CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
DOCTORADO EN HUMANIDADES

TEJER LA NACIÓN: CULTURA Y RACIALIZACIÓN
EN EL DISPOSITIVO PATRIMONIAL TEXTIL EN MÉXICO

TESIS
QUE OPTA POR EL GRADO DE:
DOCTOR EN HUMANIDADES
ESTUDIOS CULTURALES Y CRÍTICA POSCOLONIAL

P R E S E N T A:
MAAI ENAI ORTÍZ SÁNCHEZ

DIRECTORA DE TESIS:
DRA. SARA MAKOWSKI

COMITÉ TUTORIAL:
DR. MARIO ALBERTO RUFER
DRA. BRENDA JUDITH CARO COCOTLE

JURADO:
DRA. ITZA AMANDA VARELA HUERTA
DR. JOSÉ MANUEL MÉNDEZ TAPIA

Agradecimientos

Dedico este trabajo a la memoria de mi madre Concepción Sánchez Fonseca, así como a mi padre Benjamin Ortiz Medel y mis hermanos (Miriam, Damaris y Benjamin). También a cada uno de mis amigos tejedores y tejedoras de distintas comunidades del país.

En este largo viaje de mi formación académica me faltaría tiempo para agradecer a todas las personas involucradas directa e indirectamente. Sin embargo, quiero expresar mi gratitud a personas muy particulares en este proceso, primeramente a la Dra. Sara Makowski por su tiempo y agudeza al comentar y dirigir este trabajo de investigación, al igual que al Dr. Mario Rufer y la Dra. Brenda J. Caro Cocotle quienes me han acompañado desde la maestría, su presencia durante estos años ha sido fundamental. Extiendo este agradecimiento a la planta docente del Doctorado en Humanidades, de manera especial a la Dra. Yissel Arce, Dra. Frida Gorbach, Dr. Rodrigo Parrini y la Dra. Analiese Richard quienes ayudaron diligentemente a mi generación en este proceso. De igual forma agradezco al jurado de este trabajo, a la Dra. Itza Varela y el Dr. Manuel Méndez. También a quienes coincidimos y nos hermanamos en esta generación: Paulina, Emilio, Eva, Alix y Vanessa.

Extiendo un especial agradecimiento a esa otra familia que uno elige, me refiero a cada persona que me ha regalado su amistad y apoyo, no acabaría con los nombres. Pido disculpas por no nombrarles, pero no me perdonaría olvidar a alguien.

Finalmente, expreso mi gratitud a la Universidad Autónoma Metropolitana, esta gran institución que me ha adoptado y la cual me ha dado todas y cada una de las herramientas para culminar este proceso doctoral. Sin olvidar tampoco a quien me abrió las puertas de la universidad: la UACM. Me reconozco como un hijo privilegiado de las universidades públicas. No puedo olvidarme de Somos Voces y todo su equipo; sin su paciencia y apoyo no lo habría logrado.

ÍNDICE

Introducción

1. Cultura, raza y patrimonio: discusiones en torno a la nación

1.1 Gestionar la cultura, administrar la raza

1.2 Matrices: la gestión del patrimonio cultural

1.3 Patrimonio nacional: anexión de la alteridad

1.4 Textiles indígenas, bienes nacionales

2. Matriz Estadocéntrica: alteridades institucionalizadas

2.1 ¿Arte o artesanía?, desplazamientos estratégicos

2.2 Arte Popular: el nacimiento de un concepto articulador

2.3 Genealogía de los textiles indígenas como patrimonio nacional

2.4 Ley Federal de Protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanas

3. La cogestión de lo cultural: disputas y convenios por la etnoriqueza

3.1 De la matriz estatal a la híbrida

3.2 ¿De quién es el patrimonio?, propiedad intelectual en tensión

3.3 Diseño solidario y despojo

3.4 Original: riqueza cultural y etnoempresas

4. Dispositivos exhibitorios de los textiles indígenas

4.1 La exhibición textil en las salas de Etnografía del Museo Nacional de Antropología

4.2 Nuevas lecturas: El Arte de los Pueblos. Disrupciones indígenas en el Palacio de Bellas Artes

4.3 Museo de los Altos de Chiapas

4.4 Centro de Textiles del Mundo Maya

4.5 Maniqués, tecnologías exhibitorias de la etnicidad

5. Reflexiones finales

6. Bibliografía

*Las culturas y las historias no se pueden entender ni estudiar
seriamente sin estudiar al mismo tiempo su fuerza o,
para ser más precisos, sus configuraciones de poder*

Edward Said

*La idea de raza es, literalmente, un invento.
No tiene nada que ver con la estructura biológica
de la especie humana.*

Anibal Quijano

INTRODUCCIÓN

En 2017 decidí visitar el municipio de San Cristóbal de las Casas, ubicado en la reconocida zona de los Altos de Chiapas. Sin preverlo, conocí a un amigo con quien llevaba conversando algún tiempo a través de una red social: Alberto López Gómez, quien meses después obtendría gran fama y proyección en el ámbito textil por causa de un video viralizado en redes sociales, cuya producción fue conducida por la organización alemana Deutsche Menschenrechtskoordination Mexiko. El efecto viral del video se convirtió en una prueba del interés que ya estaba causando el tema textil en México. Es posible que en la actualidad Alberto sea el tejedor tsotsil más reconocido a nivel nacional e internacional. Aquel encuentro fortuito me permitió conocer al grupo de tejedoras y tejedores con quienes Alberto colaboraba y apoyaba comercializando las prendas en distintas ferias y eventos textiles a los cuales le invitaban. Mi estancia por varios días en su casa, nos permitió visitar diversas comunidades productoras de textiles como Magdalenas Aldama, Pantelhó, Huixtán, Larrainzar, Chamula, entre otros lugares. Esta experiencia me despertó una serie de interrogantes respecto al tema textil, principalmente en cuanto a su producción, circulación, consumo, materiales, procesos, pero sobre todo, en torno a las condiciones de vida de tejedoras y tejedores.

En medio de estas reflexiones sobre los textiles, hubo un hombre en Magdalenas Aldama que de manera especial llamó mi atención, de entrada por el tema de género, ya que no es común conocer a hombres tejedores en las comunidades tsotsiles. Este hombre lo identifiqué rápidamente porque antes de conocerlo, Alberto me comentó que él y su esposa eran militantes del movimiento zapatista, el cual tuvo su levantamiento el 1 de enero de 1994, convirtiéndose desde aquel momento en un emblema de la lucha de los pueblos indígenas en México y el mundo. Lo que me atrajo de esta persona, aparte del tema de género, fue su habilidad textil, su militancia política y la necesidad de subsistencia a través del tejido. Entendí en aquel momento que la creación textil poseía una serie de implicaciones sociales, políticas y económicas que no había dimensionado, aunque todavía mi conocimiento era mínimo en torno al complicado tema.

Otra cuestión que pude observar en mi estancia por aquellos pueblos de Los Altos de Chiapas, es que la producción textil en las denominadas comunidades indígenas exige una gran disciplina, paciencia y constancia, ya que se necesita un tiempo prolongado para aprender las técnicas, así como poseer una gran habilidad matemática y cierta consistencia física para soportar las posiciones que el cuerpo debe adquirir, mismas que permitirán montar el telar, mantener cierta postura por largos períodos de tiempo, así como el uso de prácticamente todo el cuerpo, aunque la fuerza y resistencia se concentrarán en los dedos de las manos, brazos, piernas y espalda. Una exigencia de la labor textil es la capacidad de soportar el cansancio físico para terminar un lienzo, el cual puede implicar meses de producción. El saber desarrollado por tejedoras y tejedores exige conocer de materiales, procesos de teñido, hilado, urdido, torcedura de hebras, conteo de hilos y por supuesto una gran destreza y concentración para entretejer las tramas sobre la urdimbre. Estos saberes sumamente especializados y consolidados mediante años de experiencia, permitirán obtener finalmente una pieza que podrá ser desde lo más sencillo hasta lo más complejo en cuanto a colores, diseño, dimensión e iconografía.

El indiscutible valor del textil ha creado en torno a este un gran interés desde hace ya algunas décadas, pero de manera particular ha tomado un gran auge en la discusión pública a partir de 2015, año en que estalla la polémica sobre el problema de los plagios que fueron denunciados por la entonces cantante Susana Harp, ahora senadora.

Sin embargo, la investigación formal sobre el tema textil es más longeva. Esta fue abanderada por la estadounidense Irmgard Weitlaner Johnson (1914-2011), quien fungirá durante varios años como encargada de la colección textil etnográfica del Museo Nacional de Antropología desde la década de los sesenta. Johnson es reconocida en México por su gran trabajo de estudio, análisis, clasificación y promoción de los textiles. En la actualidad existe una amplia bibliografía especializada que sigue creciendo año con año respecto a las técnicas, tintes, procesos de elaboración, iconografía y otros datos meticulosos respecto a la diversidad textil de los pueblos. Destaca el trabajo sobre todo de antropólogos y antropólogas quienes han sido referencias en el desarrollo de investigación textil: Ruth Lechuga (1982), I. Johnson (2005), Victoria Novelo (2007, 2015, 2022), Setresser Pean (2013), Ramírez (2014), Arturo Gómez (2014), Octavio Murillo (2022), Guerrero (2012), entre otros autores y autoras que han trabajado el tema textil desde hace años, mismos que son retomados como referentes en el cuerpo de la investigación, y a quienes nombraré en este texto.

Además, con los años no solamente han aumentado la cantidad de libros, tesis y las investigaciones desde la academia, sino que también ha crecido un interés por la mercantilización. Este fenómeno ha tenido tal fuerza que hoy en día se disputa con prestigiosas marcas internacionales los derechos colectivos de los diseños plasmados en los textiles. Este plagio o apropiación cultural indebida ha ocurrido no solamente en los pueblos indígenas que habitan México, sino en diversas comunidades del mundo, alimentando la industria de la moda étnica internacional. Por supuesto, la intervención del Estado mexicano se hizo presente, pero con mayor ahínco al comienzo del sexenio obradorista. El triunfo en 2018 de Andres Manuel López Obrador, permitió la llegada de la Secretaria de Cultura Alejandra Frausto, quien manifestó desde el inicio de su gestión un especial interés y gusto por el tema textil. Por cierto, sus apariciones públicas son generalmente ataviada con huipiles, blusas bordadas y diversos tejidos de todo el país, lo cual se ha convertido en el sello de su gestión al frente de esta Secretaría, y por supuesto en un acto simbólico del gobierno que representa.

Los distintos escenarios surgidos en lo que va del siglo XXI respecto al tema textil están repletos de tensiones entre las comunidades indígenas productoras, el Estado, las empresas, los intermediarios y los consumidores. Esto me llevó a interrogar de una manera más aguda la

situación del tema textil no solamente en las comunidades, sino en los entramados de poder en que se han insertado durante los últimos años, por lo que consideré trascendente emprender una investigación en relación al papel central que tiene la gestión de estos elementos entendidos como patrimonio cultural nacional. Por esta razón centré mi objeto de estudio en los procesos de patrimonialización que estaban ocurriendo en México a partir de los textiles indígenas, donde me interesaba enmarcar las tensiones, disputas, contradicciones y problemáticas en torno al poder que estaba administrando los mecanismos que gestionan el patrimonio cultural de diversas comunidades indígenas en el país. De manera que me propuse indagar acerca de los procesos de gestión y cogestión provenientes tanto del Estado mexicano, como de las empresas que colaboran en el desarrollo y fortalecimiento de este fenómeno. La finalidad era identificar las marcas coloniales persistentes en la contemporaneidad, así como sus tramas, pugnas y efectos políticos.

Respecto al problema de la patrimonialización, lo entiendo como un conflicto social y político, en tanto que proviene de una decisión gubernamental (Gnecco, 2019), siendo este dispositivo propiciado, gestionado y dirigido por agentes externos a las comunidades, razón por la cual me interesó entender las matrices de poder que confeccionaban tales procesos. A lo largo del trabajo, busqué dar cuenta de las diferentes matrices de gestión de lo cultural, principalmente me centré en la gestión pública estatal, la cual denominé como estadocéntrica. La segunda matriz que identifiqué fue aquella compartida entre el Estado y las empresas privadas, en concreto: una matriz híbrida, donde la cogestión se hacía presente. Respecto al tema autogestivo de las comunidades, si bien lo trato superficialmente, fue dejado de lado, en tanto que me interesaba analizar las dinámicas hegemónicas y de poder en torno al tema textil, y no necesariamente hacer un análisis sobre las resistencias contra el poder. Además, respecto a las posturas donde se defiende la autogestión de las comunidades, el tema de la resistencia y otras consideraciones respecto a la autonomía, existen ya bastantes ensayos y trabajos que han tratado este campo, por lo que mi interés no era insertarme dentro de estas propuestas.

En un principio me acerqué a esta indagación como una forma de responder(me) qué estaba sucediendo con el auge de compra/venta, proyección y fomento de los textiles de distintas comunidades indígenas en las primeras dos décadas del siglo XXI. Esto debido a la influencia obtenida por mi formación en Gestión Cultural habiendo cursado la licenciatura en Arte y

Patrimonio Cultural en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, lo cual me había inducido a tener cierta mirada, que posteriormente tuve que cuestionar y desestabilizar a través de mi contacto con un grupo de investigadoras e investigadores como Cristóbal Gnecco, Carina Jofré, Pablo Alonso González, entre otros estudiosos críticos del patrimonio que forman parte de la Red de Información y Discusión Sobre Arqueología y Patrimonio (RIDAP), con la cual he colaborado gestionando talleres y tomando cursos. Profundizar en el tema textil, me ha permitido tener claro que el fenómeno que me interesaba analizar no era algo totalmente contemporáneo, sino que venía sucediendo como parte de un proceso mayor el cual devenía desde el siglo pasado, pero que en ese instante me parecía algo novedoso, desconociendo totalmente sus dimensiones históricas, políticas y económicas.

Una de las curiosidades que me percaté durante mi proceso de formación académica en la licenciatura, era el gran interés que existía por parte del gremio de la gestión y la promoción cultural en los temas referentes a las prácticas artesanales, pues se buscaba emprender una lucha por rescatar, defender, difundir y divulgar las artesanías y/o el arte popular, dándole un gran énfasis al tema textil. De manera especial, encuentro que el discurso reiterado en ese contexto, era la reivindicación del arte popular, donde notaba una fuerte insistencia para darle el mismo valor que cualquier obra de arte europeo. Esta perspectiva la corroboré al impartir clases en la misma licenciatura años más tarde. Realmente esa necesidad por equiparar la producción estética de las comunidades se ha mantenido constante en México, pero no solamente en el gremio de la gestión y promoción cultural, sino en distintos gremios académicos y activistas que ven en la valoración estética de las comunidades, una forma de lucha política que reivindica y visibiliza a quienes han sido subalternizados(as). Si bien no busqué atender ese tema en aquel momento de mi formación académica, al pasar de los años vislumbraba con mayor ímpetu la fortaleza que el campo de las artesanías y el arte popular iba tomando en la academia, los museos, en la vida cotidiana de la Ciudad de México y en general del país entero. Este fenómeno tomó gran vigor en 2010, cuando se celebraban los 100 años del bicentenario de la Revolución Mexicana y dos siglos de la independencia (2010), un momento en que la mexicanidad se potenció a partir de cierto sentir nacionalista, a pesar de la grave crisis política y de seguridad que se vivía.

En cuanto al ámbito museológico me parece importante comentar que el interés por el tema textil acrecentó con el surgimiento de importantes museos y exposiciones: Museo de Arte Popular en 2006 gestionado por el gobierno de la Ciudad de México, Museo Textil de Oaxaca en 2008 perteneciente a la Fundación Harp Helú, Museo Indígena creado en 2012 por el Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas y el Centro de Textiles del Mundo Maya asentado también en 2012 pero en esta ocasión por Fomento Cultural Banamex. Estos cuatro espacios así como el Museo Nacional de Antropología del Instituto Nacional de Antropología e Historia, han sido fundamentales en cuanto al tema textil, tanto por las colecciones que poseen, como por su interés en el tratamiento de los “textiles mexicanos”.¹

Una prueba concreta de la importancia de estos espacios son las exposiciones coordinadas en los últimos años por el Museo de Arte Popular, en el cual a través de distintas muestras temporales ha buscado generar un estudio sobre las diversas regiones textiles de todo el país. En este sentido, su proyecto México Textil es un parte aguas a nivel nacional.² En el caso del Museo Textil de Oaxaca, se convirtió no solamente en el primer museo especializado del país, sino en un recinto reconocido por sus exposiciones, coloquios y eventos académicos organizados en torno al tema. En cuanto al Museo Indígena, su importancia también ha sido relevante, ya que la gestión de Octavio Murillo de la Cadena, especialista en textiles y encargado de los acervos del INPI, ha permitido darle un énfasis particular al tema textil desde que se creó. Finalmente, el Centro de Textiles del Mundo Maya, el cual tiene un protagonismo en esta investigación, se consolidó como un espacio fundamental al sur del país, precisamente en San Cristóbal de las Casas, siendo esta una zona reconocida por cualquier especialista y conocedor del tema textil, ya que en los Altos de Chiapas, se concentra una importante cantidad de pueblos y comunidades que producen una

¹ Otra exhibición importante que surgió en el contexto de este proceso indagatorio fue la de “Ajuares mexicas, indumentaria para un Tlatoani”, un proyecto de investigación dirigido por Brisa Alonso Costume, la cual estaba compuesta por 20 piezas de indumentos, audiovisuales y otros elementos. La exposición estaba enfocada en este caso a textiles prehispánicos, recreados e interpretados por tejedoras(es) de comunidades indígenas. Esta muestra se realizó en el estado de Guanajuato.

² Hasta ahora se han realizado tres exposiciones. En 2018 la correspondiente al Centro, en 2019 se trató el Sur/sureste y en 2023 se enfocó a la zona Norte. Cabe mencionar que las exposiciones se detuvieron debido a la pandemia por COVID 19. Según lo relatado por algunos especialistas con los cuales conversé, la apuesta es analizar todas las zonas del país. Tal propuesta expositiva se supone que traerá consigo una producción editorial respecto a todas las exhibiciones/regiones textiles del país que se han presentado en el Museo de Arte Popular.

diversidad inusitada de tejidos y bordados. Sin dejar de lado las técnicas, materiales, colores y procesos que atraen a investigadoras(es), así como a coleccionistas de todo el mundo.

Durante este trayecto, la academia tampoco se quedó atrás, pues se han impulsado una serie de eventos fundamentales para el estudio de los textiles, no solo en México, sino a nivel latinoamericano. El primero emergió en 2019, al cual titularon como Coloquio Diálogos en Hilatura, este se encuentra bajo la coordinación del Mtro. Arturo Gómez, organizado desde la Subdirección de Etnografía del Museo Nacional de Antropología. El segundo es el Encuentro de Textiles de las Américas, cuya primera edición se realizó en 2020 (Guatemala) y la segunda en 2023 (San Luis Potosí). Tal evento es dirigido por el Museo Ixchel del Traje Indígena y la Universidad de San Carlos en Guatemala, pero con la colaboración directa de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí y su facultad del Hábitat. Tanto el Coloquio como el Encuentro llevan dos ediciones cada uno. Cabe mencionar que en los dos eventos tuve la oportunidad de participar presentando algunas reflexiones en torno al tema textil.

Otro evento fundamental que marcó esta investigación fue la aparición de la propuesta de Ley de Salvaguardia de los elementos de la cultura e identidad de las culturas indígenas, afromexicanas y equiparables en 2018, impulsada por la senadora Susana Hap, la cual culminaría implementándose bajo el título de Ley Federal de Protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanas, entrando en vigor el 17 de enero de 2022. Este dispositivo jurídico ha sido central en la discusión, ya que la maquinaria legal y patrimonializadora del Estado fue activada por el tema del plagio de la blusa de Tlahuitoltepec cometido por la diseñadora francesa Isabel Marant. Un aspecto relevante en torno a esta ley es el cambio de título que se le dio, ya que se desplazó el concepto de elementos de la cultura e identidad por la noción de patrimonio, lo cual me permitió reforzar el argumento que he desarrollado a lo largo del texto.

Si la gestión de la Ley del patrimonio cultural indígena y afromexicano marcó un hito a nivel legal en el Congreso, otro aparato estatal como la Secretaría de Cultura no se quedó atrás, pues se propuso colaborar mediante un evento que ha sido desarrollado desde el 2020 en el Complejo Cultural los Pinos titulado bajo el nombre de “Original”. Este encuentro ha sido fundamental, pues se ha dedicado a diversas creaciones de comunidades indígenas y mestizas,

pero de manera particular a los textiles de todo el país, dando una gran relevancia a lo elaborado por las comunidades indígenas. Ante este abrumador escenario donde se alineó una constelación de agentes bajo el mismo tema, pude vislumbrar lo imprescindible que era atender las problemáticas suscitadas, ya que su emergencia y amplísima productividad nacional en cuanto a libros, actividades, exposiciones, coloquios, entre otros factores, me permitió contemplar en todo su esplendor la maquinaria patrimonial que se encontraba en pleno apogeo. Mi interés era capturar de alguna manera el acontecer, es decir, analizar en tiempo real el escenario que estaba emergiendo mientras realizaba esta investigación, situación que complejizó la labor de recolección de datos, sistematización y sobre todo el análisis de un fenómeno que estaba ocurriendo (y sigue).

En síntesis, la pregunta que atraviesa todo el trabajo es respecto a ¿qué entramados y disputas por la nación mexicana se están urdiendo a través de las matrices de gestión y gubernamentalidad del patrimonio cultural en lo que va del siglo XXI, colocando como paradigma los textiles indígenas?. Bajo esta pregunta directriz, consideré los siguientes objetivos:

- a) Analizar la relación entre cultura, patrimonio y raza a través de los textiles indígenas.
- b) Comprender la matriz estadocéntrica que dio origen a la patrimonización/nacionalización de lo indígena
- c) Reflexionar el escenario de la gestión híbrida (cogestión) de lo cultural entre Estado y empresas a partir del fenómeno textil
- d) Examinar los distintos dispositivos exhibitorios que colaboran en la patrimonización de los textiles indígenas, tanto públicos como privados

Respecto al corpus de la investigación, para lograr los objetivos mencionados se abordaron distintos elementos de análisis. En primera instancia se revisó una amplia bibliografía sobre el tema de los textiles y el arte popular en México. Más adelante, se estudió el diseño y desarrollo de la Ley relacionada a la patrimonialización de la cultura indígena y afromexicana. Asimismo, se tomaron en cuenta los eventos paradigmáticos del Estado en torno a los textiles, como el encuentro Original, gestionado e implementado por la Secretaría de Cultura del Gobierno federal.

También se visitaron distintos museos nacionales, realizando a la par, entrevistas a personajes clave. Se eligieron a los más emblemáticos: el Museo Nacional de Antropología y la exposición del Arte de los Pueblos en el Museo del Palacio de Bellas Artes. Finalmente se hizo un levantamiento etnográfico que incluyó entrevistas a profundidad en el Centro de Textiles del Mundo Maya ubicado en San Cristóbal de las Casas en el estado de Chiapas, y se realizó a la par un análisis del Museo de los Altos de Chiapas tutelado por el INAH.

En términos metodológicos se realizó una investigación de orden cualitativo, desde un abordaje crítico y analítico, lo cual permitió trabajar con el corpus mencionado a partir de distintas técnicas e instrumentos. Para atender el primer objetivo, se revisó de forma exhaustiva la bibliografía correspondiente en el campo de los Estudios Culturales, la Crítica Poscolonial y la Gestión del Patrimonio, así como de los estudios enfocados a las Artesanías, especialmente de los Textiles Indígenas, en este sentido, me interesó describir y explicar teóricamente las discusiones que se estaban dando en torno a estos ejes, colocando al centro el problema de lo nacional.

En cuanto al segundo objetivo correspondiente a los procesos de patrimonialización/nacionalización, se mantuvo ya no solamente la revisión bibliográfica, sino que se optó por explorar un archivo más amplio, el cual implicó entrevistas a expertos en temas textiles a partir de encuentros formales y no formales, revisión de publicaciones institucionales de lo que fuera el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes así como la inspección de una serie de materiales relacionados a publicaciones especializadas tanto del Instituto Nacional de Antropología e Historia como de la revista Artes de México, entre otras publicaciones provenientes de diversas universidades del país. Finalmente, para este bloque se analizaron diversos instrumentos jurídicos que me permitieron desmenuzar la creación de la Ley Federal de Protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanas, para la cual se retomaron desde las cartas enviadas por la CNDH que hicieron la sugerencia con respecto a la creación de un marco normativo para la protección de los textiles en contra del plagio, al igual que los diagnósticos levantados por el Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI) con las comunidades indígenas del país, sin dejar de lado, la revisión exhaustiva de las distintas versiones de ley que se estuvieron configurando entre la Cámara de Diputados y Senadores. El análisis de

la creación de este instrumento jurídico, también implicó una revisión constante de notas periodísticas en la web, así como de las plataformas de distintos espacios noticiosos en YouTube.

Respecto a la indagación del tercer objetivo, se prosiguió nuevamente con una revisión bibliográfica especializada ahora vinculada al surgimiento de las etnoempresas, así como del problema racial en América Latina. Asimismo, se partió desde la visión crítica que proponen posturas antipatrimonialistas y despatrimonializadoras, provenientes de discusiones que han estado surgiendo en Iberoamérica, aglutinadas en el sitio de la Red de Información y Discusión sobre Arqueología y Patrimonio (RIDAP), donde se conjunta una amplia cantidad de textos, investigaciones, publicaciones, entre otros documentos respecto al tema en toda la región. A la par, se hizo un seguimiento virtual en tiempo real de noticias, publicaciones y materiales vinculados al problema textil, así como de discusiones paralelas que iban surgiendo en torno al tema del plagio, la propiedad intelectual, eventos académicos, cursos, talleres y otras actividades que iban empujando el tema textil para amplificar su visibilización y socialización (2020-2023). Respecto a las plataformas virtuales, se revisó material tanto de la OMPI con el fin de atender el problema de la propiedad intelectual, así como de la página del proyecto Original, de la Secretaría de Cultura. Respecto al proyecto de Original, se siguieron los registros audiovisuales de las conferencias organizadas alojadas en sus redes, así como una observación presencial de la dinámica del evento. Para reforzar la información, se tuvieron encuentros informales con distintos agentes especializados como tejedoras/es, antropólogos/as, entre otras personas que participaron en el evento.

En cuando al abordaje del cuarto objetivo de la investigación, se recurrió a bibliografía especializada vinculada al estudio de los dispositivos exhibitorios y museales. En este caso se procedió bajo tres líneas de acción: 1) Revisión de documentación y textos especializados sobre los espacios exhibitorios analizados (Museo Nacional de Antropología/Etnografía, Museo del Palacio de Bellas Artes, Centro de Textiles del Mundo Maya, así como de otros espacios que se visitaron durante el proceso como el Museo Textil de Oaxaca, Museo de Arte Popular y Museo Indígena) 2) Se realizaron visitas presenciales a cada uno de estos espacios entre 2020 y 2023, principalmente a las salas de Etnografía del Museo Nacional de Antropología, visita a la exposición el Arte de los Pueblos del Palacio de Bellas Artes y una estancia de un mes en San

Cristóbal de las Casas para tener una serie de encuentros con trabajadoras y participantes del Centro de Textiles del Mundo Maya de Fomento Cultural Banamex. 3. Se aplicaron entrevistas estructuradas y a profundidad con agentes especializados con el Subdirector del área de Etnografía del Museo Nacional de Antropología y uno de los curadores vinculados al tema textil del museo. También se efectuó una entrevista formal con uno de los curadores de la muestra del Arte de lo Pueblos y finalmente se entrevistaron a trabajadoras y ex colaboradoras de Centro de Textiles del Mundo Maya. En el caso del CTMM, la exploración se amplió no solamente al espacio exhibitorio de BANAMEX, sino al Museo de Sitio que se encuentra en la planta inferior del edificio, aunado al levantamiento etnográfico del centro de San Cristóbal de las Casas, donde mi interés era más que mapear o cartografiar el espacio, entender la dinámica de vendedoras/es de textiles, así como de las galerías/boutiques especializadas en la venta de “moda étnica” (me interesaban los lugares donde comercializaban piezas completas o con extractos de textiles). En cuanto a la selección de los agentes, se hizo de manera estratégica, dándole preponderancia a tomadores de decisiones institucionales, pero también de agentes que consideré nodales para comprender los procesos exhibitorios de las instituciones analizadas.

Respecto a los tropiezos metodológicos, es importante subrayar que la investigación tuvo una serie de retrasos y complicaciones primero porque durante dos años se experimentó el encierro a nivel mundial debido a la pandemia de COVID 19 (2020-2021). Posteriormente la dificultad fue lograr las entrevistas, especialmente con las autoridades del Museo Nacional de Antropología y la directora del Centro de Textiles del Mundo Maya, la cual nunca se concretó. Otra problemática que entorpeció el trabajo de recopilación de información, es la vastedad de eventos, actividades y publicaciones que surgieron en los últimos dos años (2022-2023) en torno al tema de los textiles indígenas, no solo en México, sino a nivel latinoamericano. Otro aspecto que es trascendente, es que algunas entrevistas no pudieron ser grabadas por completo, debido a que las personas entrevistadas, decidieron que había información la cual no debía quedar registrada en ningún soporte. Es importante subrayar que se hizo un esfuerzo por atender las exhibiciones más trascendentes, pero debido al surgimiento de diversas exposiciones emergentes respecto al tema, fue imposible abarcarlas todas por el tiempo y la ubicación de los eventos. De manera que el trabajo que aquí se presenta, intenta dar cuenta de un proceso mucho mayor que se

ha estado dando en los últimos años en México y me atrevo a decir que en otros países de Latinoamérica.

En el primer capítulo analicé las tensiones que hay en torno a la noción de cultura vinculada con su concepto predecesor: raza. En esta misma tónica busqué dar cuenta sobre la importancia de entender las matrices bajo las cuales se ha administrado el patrimonio cultural nacional en México. Aunado a la discusión sobre qué se entiende como textiles indígenas, lo cual era nodal en medio de una serie de tensiones en torno a qué significa esta adjetivación de “lo indígena”, la cual tiene una dimensión política y colonial de gran peso.

En el segundo capítulo se trabajó la matriz estadocéntrica con la finalidad de comprender los dispositivos instrumentalizados por el Estado mexicano para administrar las alteridades indígenas a través de la patrimonialización. Se utilizaron dos elementos centrales, primero la discusión referente al arte popular y más adelante los procesos legales de la patrimonialización. De estos dos aspectos, se trataron de explicar los desplazamientos conceptuales que han tenido los textiles indígenas para convertirse en patrimonio cultural nacional.

El tercer capítulo se enfoca a la coestión de lo cultural, o sea, la confección de la matriz híbrida donde colaboran el Estado y las empresas para administrar el patrimonio de las comunidades. De aquí se desprenden discusiones que competen al surgimiento de esta cooperación: el problema de la propiedad intelectual, el despojo por parte de diseñadoras(es) de moda y el papel con el que ha fungido el Estado como mediador entre las comunidades y las instancias de la industria textil vinculada a consolidar la moda étnica.

Respecto al cuarto capítulo, este se enfoca en los dispositivos exhibitorios estatales y privados. Se analizan cuatro museos específicamente: la sección de etnografía del Museo Nacional de Antropología, la exposición *El Arte de los Pueblos. Disrupciones Indígenas* del Palacio de Bellas Artes, aspectos relevantes del Museo de los Altos de Chiapas (INAH) y el Centro de Textiles del Mundo Maya perteneciente a Fundación Banamex. Finalmente, se aborda el problema de la racialización mediante un análisis que comprende distintas facetas de la cultura material de las comunidades indígenas, instrumentalizadas por las matrices de poder. Esta exploración atiende la exhibición de maniqués en el CTMM, para así dar cuenta sobre la relación entre patrimonialización-racialización a través de los textiles indígenas puestos en escena.

Me interesa aclarar que este trabajo no se fundamenta en un análisis etnográfico de las comunidades indígenas, el cual ha sido reiterativo en distintas investigaciones vinculadas a los textiles, mismas que han sido acusadas como parte de la reedición de cierto extractivismo epistemológico. Tampoco ha sido mi interés promover la romantización de lo subalterno, sino que he tratado de posicionarme desde una reflexión sobre la gestión de lo cultural desde las lógicas gubernamentales. Por tanto, en esta propuesta de reflexión, me interesó entender los usos estratégicos que se hace de la cultura desde lo político, cómo se instrumentaliza, articula y narra para entender los montajes del poder. En este sentido, para mi era central, entender la relación tensa entre cultura y poder. Atendiendo a M. Foucault, en su texto genealogía del racismo, quien insiste:

(...) cuando digo que el poder se ejerce, circula, forma redes, esto es verdad sólo hasta cierto punto (...) En cambio, me parece que se debe hacer un análisis ascendente del poder: partir de los mecanismos infinitesimales (que tienen su historia, su trayecto, su técnica y su táctica) y después ver cómo estos mecanismos de poder (que tienen su solidez y su tecnología específica) han sido y son aún investidos, colonizados, utilizados, doblegados, transformados, trasladados, extendidos por mecanismos cada vez más generales y por formas de dominación global. No es que debamos estudiar la dominación global como algo que se pluraliza y repercute hasta abajo. Debemos analizar la manera en la cual los fenómenos, las técnicas, los procedimientos de poder funcionan en los niveles más bajos; mostrar cómo estos procedimientos se trasladan, se extienden, se modifican (1996, p. 32)

De manera que consideré que era necesario analizar los procesos de naturalización, imposición, negociación, pero también de contradicción y disputa en este complejo lienzo de la cultura nacional. Tampoco fue mi intención adjudicar, reinventar o proponer nuevas clasificaciones, adjetivos o apellidos (indígenas, pueblos originarios, etnias, etc) sino entender la problemática de los procesos que producen ciertas categorías que se han instalado en el discurso patrimonial, pensando desde cómo surgieron, pero enfatizando en los efectos contemporáneos que este

fenómeno ha tenido. Entendiendo que también estas categorías se configuraron como mecanismos de dominación y producción de las subjetividades y la dimensión estética que generan, las cuales forman parte de un devenir, en tanto que son:

(...) Historias que son parte de la violencia fundadora de la nación, una nación cuya fragilidad identitaria es una herencia de aquella violencia y que entabla otros relatos de la victoria en una historia-canon que, si bien ha producido quiebres importantes, no ha dejado de perder eficacia (Rufer, 2006, p. 331)

Por otro lado, y como producto de esta misma historia de violencia fundante, me interesa señalar que uso el concepto textiles indígenas siendo consciente de que ha sido instrumentalizado como una estrategia que busca aglutinar una diversidad de pueblos que no son homogéneos y que poseen especificidades históricas. En este sentido, considero que las categorías de las que he tratado de dar cuenta son el producto de una compleja historia conceptual que es parte de un proceso que se ha discutido por décadas y que aún tiene pendientes epistémicos que necesitan transformarse. En realidad no propongo salidas redentoras, pero si muchas preguntas que intento responder(me) a través de cada capítulo, las cuales analizo y explico desde mi lugar de enunciación.

Finalmente, la discusión sobre los estudios culturales y la crítica poscolonial atraviesan este trabajo en cada uno de sus capítulos, ya que a lo largo del texto, expreso mi preocupación por las marcas coloniales que se mantienen en la actualidad. Este análisis no podría haberse realizado sin entender la importancia de la contextualización radical a la que invita Grossberg para analizar la cultura. En esta investigación he intentado dar cuenta de cómo el hilo de lo cultural, y de manera especial, la cultura nacional, se hilvanó en México mediante el racismo cultural y la raciacialización de la producción material e inmaterial de las comunidades. Me interesaba responder al llamado de Stuart Hall quien afirma que:

El racismo no está acaso presente, en la misma forma o grado, en todas las formaciones capitalistas: él no es necesario para el concreto funcionamiento de todos los capitalismos.

Se necesita mostrar cómo y por qué el racismo ha sido específicamente sobre-determinado y articulado con ciertos capitalismos en diferentes estados de su desarrollo. Tampoco puede ser asumido que el racismo puede tomar una forma única o seguir necesariamente una trayectoria o lógica, a través de una serie de pasos necesarios (Hall en Restrepo, 2013, p.33)

Por otro lado, estoy plenamente seguro de lo afirmado por Segato respecto a la necesidad de producir conocimientos que analicen los ejercicios de poder:

(...) formar una masa crítica, capaz de introducir modificaciones sustantivas en las formas y en los objetivos de la producción de conocimiento y en el ejercicio del poder, porque trae consigo experiencias comunitarias de otro tipo (2007, p. 149)

Por tanto, no intenté analizar a las comunidades indígenas, cuyo concepto estabilizador les ha despojado de agencia y posicionamiento, dejándoles en una posición pasiva. Tampoco busco contribuir a cierta estigmatización académica que ha servido para afianzar lugares comunes respecto a las tejedoras y tejedores, llamados a veces indistintamente como artesanas(os) o artistas populares como una categoría sobrenatural de la belleza que existe desde una visión nacionalista. La contribución que presento es una apuesta por identificar la sobrevivencia colonial y la necesidad de reconfigurar nuevos escenarios.

1. Cultura, raza y patrimonio: discusiones en torno a la nación

*El antropólogo, el intelectual, el funcionario de Estado
se erige como instituyente, como una autoridad
que puede concederle existencia a lo indígena.
Una voz que puede explicarles sus demandas y
necesidades a los pueblos clasificados
como indígenas.*

Luis Villoro (1922-2014)

El día 7 de junio de 2019, Sergio Rodríguez, funcionario de la Secretaría de Gobierno, captó un icónico momento que se viralizó en redes sociales. El video registró a varios militares apoyados por civiles quienes “salvaron” la bandera monumental de México que se encuentra en el Zócalo capitalino de una intensa tormenta que impidió a la milicia durante varios minutos poder retirar el lábaro patrio. Ante las adversas condiciones climáticas, donde el viento y la lluvia eran tan fuertes que no permitieron ejecutar la tradicional ceremonia que realizan para el retiro del símbolo patrio, dos paseantes y un trabajador de limpieza se acercaron a los integrantes de la Secretaría de la Defensa Nacional (SEDENA), con el fin de apoyarles. La lectura del evento fue todo un hecho patriótico ante la mirada de quienes observaron tal acto, el cual al ser registrado de manera audiovisual, activó en las redes sociales decenas de comentarios nacionalistas al ver el esfuerzo que hicieron militares y civiles por doblar la bandera e introducirla a Palacio Nacional. La escena encendió los ánimos, por lo que fue comentada y compartida por cientos de personas.³

La discusión sobre la nación y su necesidad de poseer una cultura y un patrimonio, no es por supuesto una discusión novedosa. Desde principios del siglo XX existió la necesidad de integrar la diversidad cultural del país bajo un solo paraguas que permitiera sostener la idea del

³ Militares, paseantes y hasta personal de limpia salvan la bandera del Zócalo de la CDMX. Disponible en: <https://youtu.be/OKi0zykwARU?si=7zVYli1MBwRjHA4L>. Consultado el 2 de noviembre de 2023.

Estado nación mexicano.⁴ Es así que un antropólogo e intelectual de gran renombre como lo fue Manuel Gamio, impulsó apasionadamente la idea de consolidar la nación mexicana, su obra más icónica titulada *Forjando Patria*, básicamente promovía la necesidad de configurar la nación desde una apuesta que permitiera la homogeneización, rescatando lo mejor de las distintas sociedades que convivían en el territorio, aunque por supuesto, tal convivencia no era bajo las mismas condiciones y posibilidades. En este texto, Gamio resumía en la última página de su libro la intención y motivación ideológica de su escrito:

FUSIÓN DE RAZAS, CONVERGENCIA Y FUSIÓN DE MANIFESTACIONES CULTURALES, UNIFICACIÓN LINGÜÍSTICA y EQUILIBRIO ECONÓMICO DE LOS ELEMENTOS SOCIALES, son conceptos que resumen este libro e indican condiciones que, en nuestra opinión, deben caracterizar a la población mexicana, para que ésta constituya y encarne una Patria poderosa y una Nacionalidad coherente y definida (1916, p. 325)

Si bien la idea de Gamio tomó forma con los años, creándose una serie de instituciones educativas, culturales, museísticas y toda una maquinaria que se dedicó durante décadas a forjar la patria, los resultados de este sueño nacionalista, tendría serios efectos que seguramente no llegó a imaginar en aquellos años. A más de 100 años de la publicación de este libro, una mujer Ayuujk, en pleno Congreso de la Unión, cuestionaría el proyecto nacionalista en su lengua mixe, poniendo en duda todo el edificio institucional, el cual concibió como una máquina de borramiento y muerte:

El mundo quedó dividido en aproximadamente doscientos estados o países, cada uno con un gobierno, con una bandera a la que rinden honores, con un modo de pensar al que se privilegia, una cultura que es la permitida y para construir esta homogeneidad interna, una sola lengua a la que le asignaron valor como lengua de Estado (...) Hace doscientos años

⁴ No me parece casual que el título de la pieza arquitectónica central en el Museo Nacional de Antropología se titulé precisamente “el paraguas”, lo cual evoca metafóricamente la relación estatal con la diversidad cultural, al igual que su interés por extender la administración del pasado, el presente y el futuro de los pueblos y comunidades contenidas en el museo.

se estableció el estado que ahora se llama México (...) Nuestras lenguas no mueren, las matan. El Estado mexicano las ha borrado. El pensamiento único, la cultura única, el estado único, con el agua de su nombre, las borra (Yásnaya Aguilar, 2019, Congreso de la Unión)⁵

Si bien en esta intervención la célebre lingüista ayuujk Yásnaya Aguilar se centró en la diversidad lingüística, su reflexión permeaba a otros ámbitos de la vida nacional. En realidad, ha sido una de las más férreas críticas hacia la idea de la nación mexicana, cuestionando no solo los imaginarios sociales que produjo, sino la propia existencia del Estado nación mexicano. Por supuesto, sus argumentos tampoco son novedosos en cierto sentido, ya que se sostienen a partir de décadas de confrontaciones, cuestionamientos, disputas, así como de tensiones generadas entre el Estado y las propuestas de autonomía que tomaron gran fuerza después del levantamiento zapatista de 1994 en los pueblos indígenas de los altos de Chiapas. Es esta una de las razones por las que el contexto chiapaneco ha llamado mi atención desde la infancia, por lo que simbólicamente ha implicado esta lucha desde los años noventa, no solo para todo el país, sino por lo que ha representado a nivel internacional. Esta disputa por la conformación del Estado nación mexicano, es también una lucha por la gestión de lo cultural, que implica de igual forma, la administración del patrimonio y los bienes nacionales. Es en este punto donde me interesa comenzar la discusión.

1.1 Gestionar la cultura, administrar la raza

La definición de cultura ha sido uno de los temas ampliamente discutidos en el campo de las humanidades y de las ciencias sociales. Si bien no haré un estudio escrupuloso sobre su genealogía, me parece importante subrayar su origen durante el siglo XIX con Edward Burnett Tylor, quien acuñó este concepto hacia 1871 desde el campo de la antropología, curiosamente su aplicación se remite a indagaciones realizadas en las poblaciones que habitaron en lo que hoy

⁵ Discurso de Yasnayá Elena Aguilar en Mixe. Canal del Congreso de México. Disponible en: https://youtu.be/UypSzBTIIz0?si=OlsvcoDOhV_Z4UkC. Consultado el 1 de noviembre de 2023.

conocemos como México. Es fundamental subrayar que estas discusiones se extendieron a otras disciplinas como la sociología, la psicología, la arqueología, la economía, entre otros campos de conocimiento. La disputa y constante reconfiguración de su conceptualización ha pasado por diferentes giros epistemológicos que han colocado a este concepto como uno de los más multifacéticos, complejos y polémicos. Si bien es posible delinear el trayecto de esta noción desde la antigüedad, primero ligada a la agricultura y el cultivo de la tierra y posteriormente relacionada a una amplia y compleja diversidad de prácticas, creencias, valores, normas, costumbres, leyes, hábitos, entre otros aspectos de la vida humana (S. XIX), también ha sido cuestionada al grado de pedir su abandono epistemológico, debido a sus implicaciones políticas. De hecho, en los Estudios Culturales, una de las premisas fundamentales es precisamente en torno a la reflexión y tensión que existe entre la relación cultura y poder. Hoy en día, la noción de cultura sigue sin ser desterrada y permanece como un tema que ocupa un importante terreno de disputa, por lo que su análisis es fundamental.

En México se ha participado activamente en estas discusiones sobre lo cultural, desarrollando debates sobre problemáticas específicas respecto a esta noción. Autores como Bonfil Batalla, recuperaron hace ya varias décadas la reflexión sobre el problema de la cultura, precisamente en su búsqueda por entender otro concepto que también ha estado envuelto en controversias, me refiero al de patrimonio cultural.

Bonfil consideraba que el concepto de cultura era clave y que se había utilizado comúnmente para designar un conjunto más o menos delimitado de conocimientos, habilidades y formas de sensibilidad que permitía a ciertos individuos apreciar, entender y (o) producir una clase particular de bienes, los cuales se agrupaban principalmente en las llamadas bellas artes y en algunas otras actividades intelectuales (2004, p.28). Esta noción parte de una visión que todavía se sigue reproduciendo en nuestros días, básicamente se trata de aquella creencia que fundamenta la existencia de una cultura erudita, patrimonio de unos pocos. O sea, una concepción que atraviesa un problema de clase, en tanto que es elitista, como afirma el autor (Bonfil, 2004, p.29). Si bien me parece valioso el pensamiento de Bonfil que apunta sobre el problema del elitismo, su línea de trabajo persistía en una serie de cuestionamientos que se han debatido en

otros momentos, mismos que se centraron en las tensiones sobre la alta y baja cultura, por lo que considero necesario explorar otros horizontes para pensar esta noción. Mi interés es atender el llamado de los Estudios Culturales con un enfoque de la Crítica Poscolonial, en tanto que se presenta:

(...) la necesidad de recuperar la noción de cultura como un “campo de batalla” político por la significación; y la importancia de estudiar las formas en que muta la marca de la colonialidad (de poder y saber) en México, donde conceptos como raza y diferencia no pueden seguir quedando al margen de la producción de conocimiento crítico (Rufer, 2019B, p. 176)

Por esta razón me propongo abordar el problema de lo cultural retomando algunos planteamientos de este enfoque, en tanto que su reflexión y crítica a esta noción me parecen centrales, de manera que mi punto de partida no es la noción de cultura enfocada a una forma de vida en particular, un estilo específico de normas o un marco simbólico determinado. En este sentido tampoco parto de la idea de cultura como “rasgos de un pueblo”, sino que mi enfoque se instala en entender la cultura como una matriz disponible para la administración de poblaciones y subjetividades, mediante la intervención de acciones de estatalidad y sus agentes institucionales, o sea, como un elemento que pocas veces se analiza, me refiero al abordaje en torno a la construcción de gubernamentalidad, diferenciación y jerarquización de poblaciones. Retomando como diría Rufer (2019b) el dictum heredado de Stuart Hall: la cultura debe ser analizada como poder; y el poder amerita ser estudiado como cultura. Por lo que propongo discutir aquellas voluntades de poder que se esconden desde el “lugar de la cultura”: aquel poder de conceder domesticando, y el poder de definir delimitando, o sea, esas voluntades que han abonado a una sociedad de diversidad controlada (Rufer, 2019b).

Sobre esta misma perspectiva y retomando el diálogo con Bonfil Batalla, es nodal en esta investigación atender cierta idea de cultura adjetivada, me refiero a la idea de cultura popular, la cual encierra uno de los componentes que me interesa indagar, me refiero al problema de la racialización. Al respecto Rufer explica:

(...) esto es lo que más me interesa remarcar, esa simbiosis está signada por una característica pocas veces resaltada: la inefable marca de la racialización. Lo popular en México no tiene solamente –ni si-quiera primordialmente- la cesura objetivable de la clase. Porque al transferirle al término la deuda de cierto indigenismo, como el propio Bonfil explica, “lo popular” refirió en adelante al signo de las culturas derrotadas y conquistadas; hereda la huella de la transferencia colonial como una “coda” de la cultura nacional; y sobre todo, permite la distinción radical de aquello que, como heráldica indígena, consume en la piedra el mito del origen. En todo caso, ese es el momento central del hiato que habilitó en México la pedagogía esquizofrénica (...) de venerar la Piedra del Sol pero despreciar los signos de pertenencia indígena de los sujetos concretos (y aquí, por supuesto, cultura es gesto, color, cuerpo y lenguaje). Lo “popular” en México oculta su historia de conquista. Esta característica —lo popular-como-colonizado— no encuentra lugar de enunciación en la antropología (ni en ninguna otra disciplina), quizás porque la Revolución intentó refundar el quiasma que todas las naciones latinoamericanas necesitaron para borrar la característica colonial (...) Popular empezó a funcionar en México como la carta perfecta, inocua, para ya no nombrar al indio y sobre todo, para que el estado (y sus saberes más funcionales) exorcizaran el fantasma que amedrenta al mainstream de la academia mexicana desde entonces hasta hoy: el racismo (2019b, p. 178)

Para fundamentar y profundizar esta problemática entre raza y cultura, me parece pertinente discutir el problema de lo racial desde esta perspectiva teórica, por lo cual abordaré la crítica que hace la antropóloga feminista Abuh Lughod quien considera que la cultura es una herramienta para hacer otras herramientas, y que este concepto opera muy parecido a su predecesor, o sea la raza (2012, p. 138). Ante el argumento de Lughod, es importante recordar que raza sigue siendo una noción aún más polémica en nuestros días. Según el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, la raza se relaciona con la casta o la calidad del origen o linaje, aunque su uso en la antropología fue instrumentalizada como una forma de referirse a ciertas características fenotípicas, bajo la cual se generó una clasificación de los seres humanos, o sea, un sistema de

diferenciación a partir de ciertos rasgos como el color de piel o los rasgos faciales. Al paso del tiempo, las discusiones sobre lo racial se actualizaron y han sido fundamentales para dejar de adjudicar lo racial a una cuestión referente a ciertas diferencias que apelaban a la dimensión biológica de la humanidad (Navarrete, 2016, p. 44), concluyendo que no hay algo particular que permita esencializar a los seres humanos por la posesión de ciertas características físicas. Aunque lo innegable, es que permanecen los efectos de su aplicación sobre ciertos grupos sociales, tales fueron los resultados de este poderoso concepto que su utilización engendró una serie de problemáticas sociales, políticas y económicas alrededor del mundo. Es así como nace el racismo, por los efectos que implicó el uso de este concepto sobre la diversidad de cuerpos/corporalidades. Según Federico Navarrete, el racismo es:

(...) una forma de distinguir entre las personas en función de sus características físicas y de sus supuestas diferencias naturales o biológicas. Desde su surgimiento en el siglo XVI en Europa y en sus colonias americanas, y a partir de su consolidación como una forma de pensamiento científico europeo en el siglo XVIII, el racismo se ha centrado en las diferencias que los grupos humanos tienen en el color de piel y en un puñado de rasgos físicos muy definidos: el color de piel y la forma del cabello, el color de los ojos, la forma de la nariz y boca, la forma de la cabeza. Estas distinciones meramente físicas han servido para concebir la idea de que la humanidad está dividida en cuatro o cinco grandes razas que son oriundas de los grandes continentes: la blanca de Europa, la amarilla de Asia, la negra de África, la indígena de América o la australiana y melanesia de Oceanía (2016, p. 41)

Es en este sentido, la importancia de la reflexión tanto de Navarrete como de Lughod radica en entender el antecedente racial del concepto de cultura, ya que desde el surgimiento de esta noción se produjo una operación que permitió no solo la diferenciación de los seres humanos, sino que a la par también produjo una jerarquización de la humanidad. Es posible argumentar que las diferencias culturales en un primer momento tuvieron que ser de alguna manera pensadas también como diferencias raciales, lo cual nos incitaría a reflexionar en la vieja discusión sobre lo

civilizado. De manera que lo civilizado durante mucho tiempo se aplicaba y adjudicaba a las sociedades que habían logrado cierto desarrollo científico y tecnológico, y por supuesto “cultural”, esto leído según la mirada hegemónica de occidente. Con la reflexión de Bonfil, Lughod y Navarrete, me remite inevitablemente al planteamiento de Stuart Hall, el cual argumentó que “la raza es entonces, también, la modalidad en la cual la clase es vivida, el medio a través del cual las relaciones de clase son experimentadas, la forma en la cual es apropiada y disputada” (Hall en Restrepo, 2013, p. 34). Me parece importante destacar que para intelectuales como Anibal Quijano, la raza tiene un antecedente fundamental que proviene de los procesos coloniales en lo que hoy conocemos como América. Al respecto plantea que:

La globalización en curso es, en primer término, la culminación de un proceso que comenzó con la constitución de América y la del capitalismo colonial/moderno y eurocentrado como un nuevo patrón de poder mundial. Uno de los ejes fundamentales de ese patrón de poder es la clasificación social de la población mundial sobre la idea de raza, una construcción mental que expresa la experiencia básica de la dominación colonial y que desde entonces permea las dimensiones más importantes del poder mundial, incluyendo su racionalidad específica, el eurocentrismo (...) De una parte, la codificación de las diferencias entre conquistadores y conquistados en la idea de raza, es decir, una supuesta diferente estructura biológica que ubicaba a los unos en situación natural de inferioridad respecto de los otros. Esa idea fue asumida por los conquistadores como el principal elemento constitutivo, fundante, de las relaciones de dominación que la conquista imponía (...) Y en la medida en que las relaciones sociales que estaban configurándose eran relaciones de dominación, tales identidades fueron asociadas a las jerarquías, lugares y roles sociales correspondientes, como constitutivas de ellas y, en consecuencia, al patrón de dominación colonial que se imponía. En otros términos, raza e identidad racial fueron establecidas como instrumentos de clasificación social básica de la población (2000, p. 201-202)

De manera que podríamos pensar la raza como un problema que inevitablemente implica una jerarquización social, política, histórica y económica, o sea, una relación de fuerza y dominación que se inscribe en los cuerpos como una forma de producir marcas. En palabras de Rita Segato, la raza sería concebida como un signo (2007) que se adhiere a los cuerpos como una forma de escritura, configurando una especie de marcación sociopolítica. Al respecto, Segato afirma que:

(...) las representaciones sociales solamente tienen status existencial de realidad en un universo plenamente simbólico como es el humano (...) raza no sería una cualidad inherente al sujeto racializado o, más específicamente, a su organismo, sino una forma de calificar anclada en la mirada que recae sobre él (...) lo fundamental es recordar y entender que color es signo y su único valor sociológico radica en su capacidad de significar. Por lo tanto, su sentido depende de una atribución, de una lectura socialmente compartida y de un contexto histórico y geográficamente delimitado (2007, p. 132-133)

Por tanto, es necesario apuntar como la noción raza es de alguna manera una herramienta que esencializa, exotiza, silencia, homogeneiza, desdibuja, explica jerarquías y oculta relaciones de poder, misma que de alguna u otra manera ha justificado también el colonialismo e imperialismo al construir categorías o tipologías de la humanidad. Por otro lado, es importante ahondar cómo en su momento, la noción de cultura, la cual llegó a sustituir en la antropología el concepto de raza, funcionó también como una herramienta que ha servido para dejar de apuntar a las diferencias biológicas y reorientar la mirada, o sea, para hacer a un lado de manera estratégica las jerarquías racializadas y de esta forma silenciarlas o presentarlas como otra cosa. Eso explicaría de alguna manera cómo la diferenciación en cuanto alimentación, prácticas, costumbres, indumentaria, lengua, entre otros aspectos entendidos como culturales, son en realidad tipologías racializadas desde una mirada occidental hacia aquello que no responde a cierto paradigma hegemónico, sino que constituye un dispositivo de saber/poder mediante el cual se jerarquiza y administra la diferencia.

En esta misma tónica, tendríamos que acuñar la reflexión de Eduardo Restrepo al pensar sobre la noción de culturas indígenas o afrodescendientes, las cuales aparecen estructuradas en

una tradicionalidad opuesta a la “cultura occidental”, o de manera más general a occidente. Para este autor, pareciera que aquellas se constituyen desde una exterioridad en tanto diferencia irreductible respecto a la idea de occidente (2010, p. 211). La reflexión de Restrepo embona con la crítica de la antropóloga feminista Lughod, ya que parten de entender la noción de cultura como un concepto anclado de alguna manera a la evolución o desplazamiento de la noción de raza, en el cual se ha insistido. Es así que la articulación entre cultura y sus múltiples adjetivos (cultura otomí, pame, rarámuri, egipcia, griega, etc) no solo estarían evocando referencias a ciertas características o especificidades de un grupo humano, sino que en realidad tendrían como trasfondo, una dimensión racializada de la diferencia a través de la producción de ciertos tópicos e imaginarios concebidos desde distintas disciplinas. Esta racialización proviene de alguna manera, engendrada paralelamente desde el uso de la polémica y disputada noción de cultura. Respecto al problema de la racialización, Navarrete explica que:

El verbo racializar (racialize), acuñado por los estudiosos del racismo en Estados Unidos, se refiere precisamente a la manera en que las desigualdades y las diferencias sociales y culturales son inscritas en los cuerpos de las personas, asociadas con su aspecto físico, convertidas en diferencias supuestamente “naturales” y que son responsabilidad de las personas mismas. En ese sentido, se puede decir que las razas no son reales en la biología, pero que el racismo si existe en nuestra realidad social y cultural, gracias a la “racialización” (2016, p. 46)

Las posturas de Abu Lughod y Restrepo, nos instan a cuestionar, la forma en que la cultura ha sido configurada como un concepto que al contextualizar la instrumentalización de su uso, podría revelar ciertas relaciones de poder que parecían inocentes, las cuales operan desde una compleja elaboración racista que proviene como herencia de los procesos coloniales. Recordemos que este anudamiento entre racismo y cultura es desarrollado también por Restrepo, cuando afirma que el racismo es consustancial a la experiencia colonial, ya que en sus inicios se articula como racismo biológico, o sea como un ‘racismo vulgar’, pero posteriormente con el cambio de las condiciones de dominación colonial emerge un racismo cultural, uno más elaborado (2010, p. 47).

Si aceptamos la premisa del desarrollo de una dominación colonial mediante el racismo cultural pensado por Restrepo, podríamos afirmar, como aseguran Alejandro de Oto y Laura Catelli, que la categoría de dominación colonial, distingue entre los procesos racistas que desatan los grupos dominantes en control del Estado, de la situación de reclamo de autonomía por parte de grupos étnicos afectados por el proceso colonizador (2018, p. 237), donde es posible colocar el tema de la administración no solo de los cuerpos, mediante la biopolítica o la necropolítica, sino también de las diferencias que cotidianamente experimentan y practican estos cuerpos que han sido racializados.

Por supuesto, la discusión sobre los procesos colonizadores no era ajena a Bonfil Batalla, que de hecho los reconoce al afirmar que la relación de los pueblos indios con la cultura dominante fue una relación excluyente, dado que las culturas indias fueron globalmente definidas en términos negativos desde la perspectiva cultural de los colonizadores. Es así que para los colonizadores, eran culturas inferiores, de inspiración demoniaca, esencialmente erróneas y sin posibilidad alguna de alcanzar por sí mismas el camino de la que se tenía por única y verdadera civilización (2004, p. 41). Aunque Bonfil Batalla no lo nombra, es evidente que se trata de un proceso de diferenciación a partir de una mirada que el autor denomina como perspectiva cultural de los colonizadores. De igual forma, Bonfil tiene claro que existe una nueva política gubernamental durante el período posrevolucionario que intentaba producir el tan anhelado nacionalismo mediante una postura indigenista del Estado mexicano, la cual busca la integración de los pueblos indígenas a la sociedad nacional, o sea, sustituir la identidad étnica por la identidad nacional (mexicana-mestiza), a partir precisamente de la educación (2004, p. 45). En este sentido, podríamos hablar de la instrumentalización de procesos pedagógicos específicos a los que tendríamos que añadir los performativos, los cuales fueron instituidos por el Estado mediante distintos dispositivos, en los que se insertan los libros de texto, las ceremonias de honores a la bandera, los símbolos patrios, los museos nacionales y por supuesto el patrimonio cultural nacional.

1.2 Matrices, la gestión del patrimonio cultural

Respecto a las prácticas de poder en torno a la gestión de lo cultural, es pertinente preguntar ¿por qué es importante referirse a matrices de gestión (y de poder) para esta indagación? Desde la perspectiva de Lawrence Grossberg, los Estudios Culturales describen la vida cotidiana articulada con la cultura y a través de ella; se indagan estructuras y fuerzas que la organizan, así como aquellas contradicciones que otorgan y quitan poder. La apuesta de este abordaje no solo retoma las posibilidades históricas para transformar las realidades de las personas, sino que busca comprender las relaciones de fuerza constitutivas de los contextos de vida, especialmente lo que este autor denomina como matrices de poder, dado que las prácticas discursivas están inextricablemente ligadas a la organización de las relaciones de poder (2006, p. 22). Para Grossberg, las matrices son prácticas discursivas fundamentales que necesitan ser exploradas y explicadas, razón por la que me interesa analizar tales matrices desde la gestión de lo cultural, enfocándome en los procesos de patrimonialización.

Respecto a la evocación de la matriz como entidad de gestión, en la Real Academia de la Lengua Española (RAE) encontramos la palabra gestión entendida como acción y efecto de gestionar o administrar. Para este diccionario, gestionar se refiere a “llevar adelante una iniciativa o un proyecto”, también hace alusión a ocuparse de la administración, organización y funcionamiento de una empresa o actividad económica. De igual forma, evoca el “manejo o conducción de una situación”. Mediante estos significados que arroja el diccionario, es posible subrayar algunas de las tareas que se le adjudican a lo que actualmente entendemos como gestión cultural: la administración, la organización y conducción de un proyecto que atiende cierta problemática, en este caso, hago referencia al campo de lo cultural.

Para tejer esta matriz, es imprescindible entender cómo se han producido los hilos de la cultura y el patrimonio en México, o sea, reflexionar en torno al proceso mediante el cual se dio lugar a cierta materia prima conceptual que permitió dar origen a la idea del actual patrimonio cultural nacional.

Para explorar estas matrices de poder desde la gestión en relación a la configuración del patrimonio nacional, retomo las reflexiones de Stuart Hall, quien analiza desde los Estudios

Culturales este tema. Rescato la concepción de lo patrimonial de este autor a partir de una conferencia donde reflexiona en torno al patrimonio británico, considerando que tales artefactos aparecen como objetos de valor en relación con el pasado, y que la autorización de esa valorización, proviene desde los argumentos establecidos por la historia nacional. Es así que el patrimonio se convierte en una encarnación del espíritu de la nación, una representación colectiva de la versión británica de la tradición (2009, p. 2). Bajo esta misma lógica, Hall entiende que el patrimonio sirve para preservar cosas de valor para la posteridad, pero que tal argumento es solo el comienzo, puesto que la colección de determinados objetos se ha relacionado bajo lógicas que se insertan en relaciones y posiciones de poder. De forma que el patrimonio también se refiere a ejercicios de poder simbólico desarrollados en un determinado campo de conocimiento, lo cual implica el ordenamiento, la alineación, la clasificación, la preservación, etcétera. (2009, p. 2).

Sin embargo, Hall va más allá, entendiendo que la colección de artefactos culturales y trabajos de arte se vinculan directamente con la educación pública informal, o sea, forman parte de un propósito gubernamental, de una cierta pedagogía que induce y solicita actitudes apropiadas, formas específicas de conducta de sus ciudadanos. Básicamente se refiere a una formación pedagógica que prueba la pertenencia, entendiendo esta como aquella cultura que implica la incorporación social (2009, p.2). Es así que, para Stuart Hall, el patrimonio cultural es una poderosa fuente de significados, que busca no solo apelar a los logros culturales universales, sino que aprovecha los discursos que configuran lo nacional. De forma concreta, para Hall, el patrimonio es una práctica discursiva, una de las formas en que la nación construye para sí, una especie de memoria social colectiva (2009, p. 4), donde se articula el pasado, la comunidad y la identidad.

Las propuestas de análisis contemporáneo, nos acercan a una categoría de lo patrimonial que trascienden el campo tradicional de estudio, puesto que emerge como una noción vinculada

al poder,⁶ por lo que es comprendida como una categoría política que se habilita como un artefacto o estrategia para disputar la dominación. Es la razón por la que surge un paradigma que permite analizar el patrimonio cultural desde una perspectiva que entiende lo patrimonial como un índice de la acumulación por desposesión, donde se manifiesta el extractivismo cultural, un despojo que supera los ya arrebatados recursos naturales de distintas comunidades en el mundo.

Una de las críticas que me interesa retomar de manera especial en cuanto a la gestión del patrimonio, es la de Eduardo Restrepo, ya que problematiza la gestión cultural, pues la entiende como una práctica de gubernamentalización del mundo y de la vida, una modalidad de gobierno en nombre de la cultura o de lo cultural, la cual no solo produce subjetividades, sino imaginarios políticos y teóricos que establecen condiciones de confrontación, organización y resistencia, así como procesos de mercantilización y apropiación (2012, p. 165). En este sentido, es fundamental examinar el tema del patrimonio nacional desde una visión crítica, que ponga en tensión, la lógica de gestión estadocéntrica de lo cultural, la cual necesita extenderse a nuevas formaciones y contextos en donde se gestiona el patrimonio mexicano.

En el caso específico de la gestión del patrimonio cultural, es evidente que su profesionalización se da en plena crisis del capitalismo industrial y la emergencia del neoliberalismo. Por supuesto, quienes hemos sido formados en este campo de acción, necesitamos generar una mayor consciencia del contexto en que surge la gestión cultural, ya que su profesionalización emergió en gran parte por la necesidad de atender los beneficios de la comercialización y venta de productos generados por las industrias culturales en forma de patrimonio cultural. Pablo Alonso González, explica al respecto que en el período de los ochenta, surgen expertos y académicos especializados para la explotación con base al supuesto valor (fetichista) del patrimonio (2017), tal crítica la podemos encontrar en Adolfo Colombres, quien también entendió las prácticas de la administración y gestión cultural como una forma colonial de

⁶ Cabe mencionar, que la perspectiva crítica de Hall respecto al patrimonio cultural, ha sido también retomada en países como España, Argentina, Colombia y México, desde una visión que disputa no solo el concepto, sino las implicaciones de los procesos de patrimonialización que se hilvanan entre nación, gubernamentalidad y alteridad. Actualmente existen voces de investigadoras e investigadores como Cristóbal Gnecco (2012), Mario Rufer (2016), Pablo Alonso González (2017) y Carina Jofré (2020), quienes han problematizado el patrimonio cultural a través de análisis que van desde posiciones antipatrimonialistas hasta procesos de despatrimonialización. Incluso han desbordado con sus análisis las propuestas críticas del patrimonio que se habían estancado en solo problematizar los efectos o dificultades en cuestiones de gestión y legitimación del patrimonio cultural, sin necesariamente repensar las brutales relaciones de dominación que se ejercían mediante el dispositivo patrimonial.

intervenir y dominar (administrar) la cultura de los otros (2014).⁷ Por tanto, será fundamental entender cómo incluso estas nuevas disciplinas de formación académica, se convirtieron en un principio, en parte del engranaje de la maquinaria patrimonial que respondía a procesos alineados a cuestiones geopolíticas, donde han intervenido organismos como la UNESCO y otras instancias internacionales.

Desde la dimensión histórica y política del patrimonio cultural se puede pensar a este, como un fenómeno que cotidianamente se va entretejiendo en los procesos de socialización, afectando las dinámicas de distintas comunidades racializadas y contenidas en las lógicas nacionales. Algunos ejemplos de estos problemas los hemos presenciado con los nombramientos de las fiestas indígenas dedicadas a los muertos (2008), la ceremonia ritual de los Voladores de Papantla (2009), la Pirekua (canto tradicional p'urh'pepecha) (2010), los Parachicos de Chiapa de Corzo (2010) y otros patrimonios que han enfrentado una serie de problemas en torno a la patrimonialización de su música, prácticas rituales, celebraciones, fiestas y otros elementos.⁸ Esto ha sido provocado, debido a la actitud patrimonial en México que ha tomando mayor fuerza, no solo por ser el país americano con mayor cantidad de patrimonios culturales reconocidos por organismos internacionales (desde la UNESCO), sino por el interés que el propio gobierno ha tenido en buscar la forma de activar económicamente ciertas regiones mediante estos discursos que siguen incentivando y alimentando la comprensión del patrimonio como un recurso cultural para el desarrollo de las comunidades.

Es este acercamiento a lo patrimonial como categoría política y económica, el cual me interesa rastrear y pensar en cuanto a marca o huella colonial. Considero que la gestión del patrimonio cultural en México demuestra que las prácticas colonizadoras no cesaron con la independencia, ni con el surgimiento de la República ni tampoco con la revolución. Esto no es una cuestión ociosa para reflexionar, sino que muestra precisamente la permanencia del

⁷ Si bien en la actualidad distintas comunidades étnicas, sexogenéricas, migrantes, religiosas, entre otras, se han apropiado de la gestión cultural, me interesa repensar el surgimiento y campo de acción con que inició esta dinámica, en tanto que ha tenido una serie de efectos en términos gubernamentales.

⁸ Algunas de las problemáticas enfrentadas por los efectos de la patrimonialización en México, están registradas en el documental “Los riesgos de la patrimonialización”, difundido por la Coordinación Nacional de Antropología del INAH. Disponible en: <https://youtu.be/h7X98fqBZM?si=QfirococheQ5xyeg->. Consultado el 31 de octubre de 2023.

colonialismo mediante la administración de los recursos culturales tanto de comunidades indígenas como afrodescendientes. Es por eso fundamental pensar la gestión desde una perspectiva poscolonial, para entender cómo la emergencia de los estados nacionales después de procesos de descolonización mediante las independencias en América Latina y el Caribe, no necesariamente desmontaron toda marca, práctica y actitud colonial.

En este sentido, los procesos que dieron origen a la idea de patrimonio cultural, al menos en el caso de los países colonizados, pueden problematizarse como una de las distintas marcas que permanecen en la lógica colonial bajo las prácticas gubernamentales del Estado Nación, cuyas condiciones ya han sido vislumbradas mediante los trabajos de Rufer (2016), Jofré (2020), Gnecco (2012), González (2017), así como otras autoras y autores que se están cuestionando este tema en México, Argentina, Colombia, España y otras latitudes. Hasta aquí podríamos indicar que esta primera matriz de gestión de lo cultural fue confeccionada al forjarse la idea del Estado nación mexicano, aunque no ha sido la única.

Es importante subrayar que el fortalecimiento de grupos económicos y políticos poderosos en el naciente país hacia finales del siglo XIX y principios del XX, daría paso a la creación de una élite, misma que se vería consolidada con el establecimiento de la dictadura porfirista. En este contexto, la relación Estado, empresas y cultura, sería muy evidente en la participación que México tuvo en las grandes ferias internacionales, donde lo cultural era una punta de lanza para lograr la atracción de los mercados internacionales:

(...) había que presentar la imagen de México como "la tierra prometida". Estos intentos, se creía, lograrían atraer inversión extranjera e inmigrantes del norte de Europa. Para producir esta imagen, la élite porfiriana se empeñó en presentar de forma impactante los recursos tanto económicos como humanos de la nación para ponerlos a la vista de todo el mundo. De hecho, deliberadamente produjo una estampa ideal del México moderno y progresista. La participación de México en las ferias mundiales iba a la par de la consolidación política y económica de la élite porfiriana. Además, la experiencia acumulada en varias exposiciones, los intereses comunes y los lazos que esta élite tenía

con el exterior hicieron posible el surgimiento de un grupo de profesionales expertos en exposiciones mundiales, los "magos del progreso", capaces de construir la imagen de la nación moderna en cada uno de sus detalles (Tenorio, 1998, p. 11).

Por supuesto, esta matriz era aún incipiente y primigenia, pues las tensiones con el capital especialmente proveniente del extranjero fueron muy claras durante las primeras décadas del siglo XX. Esto se evidenciaba con los procesos de nacionalización, como en el caso del petróleo y en la propia idea de los recursos nacionales establecidos en la Constitución de 1917.

Al paso del tiempo y ante un complejo proceso posrevolucionario que daría origen al gobierno de un único partido gobernante (PRI), el capital económico y la gestión estatal se unirían más tarde en una intensa colaboración hacia finales del siglo XX, especialmente después del tratado de Libre Comercio en América del Norte (1992). Este convenio comercial surgía en un complicado escenario político, de gran tensión social en el territorio mexicano, especialmente en comunidades indígenas. Me parece que es necesario detenerme para explicar lo que acontecía.

Durante esta década de los noventa se producen una serie de eventos que van a marcar este período, no solo por la conmemoración de los 500 años de la llegada de Colón al continente, ni por los cambios legislativos que insertaron la idea de la pluriculturalidad en México, sino por la conflictividad que hubo con pueblos indígenas, donde por cierto, son emblemáticos los eventos acontecidos en los Altos de Chiapas. Por un lado emergen movimientos de lucha por los derechos indígenas, de estos destaca el del Ejército Zapatista de Liberación Nacional,⁹ el cual se hizo presente hacia 1994. Mientras que a la par se intensificaron los conflictos entre comunidades indígenas, empresas y gobierno por el control de recursos naturales como tierras, agua y

⁹ El EZLN se levantó en armas el 1 de enero de 1994 en el estado de Chiapas, fue liderado por el subcomandante Marcos y apoyado por comunidades indígenas y campesinas. El Ejército Zapatista de Liberación Nacional demandaba justicia, democracia y el reconocimiento de los derechos de los pueblos indígenas, denunciando las condiciones de pobreza y explotación en las que vivían. Asimismo, este movimiento se convirtió en uno de los más emblemáticos respecto a la lucha por la autonomía de las comunidades. Otro movimiento que surgió en los noventa fue el Movimiento Indígena de Michoacán, el cual surgió como una respuesta a las demandas de las comunidades indígenas purépechas por el reconocimiento a sus derechos territoriales, culturales y políticos. El MIM se organizó para luchar contra la discriminación y la exclusión que enfrentaban las comunidades indígenas en la región. Otro movimiento surgido en esta década fue la OCEZ (Organización Campesina Emiliano Zapata), este levantamiento se dio en el estado de Guerrero. La OCEZ se movilizó en esta misma década, con la intención de demandar la devolución de tierras ancestrales a comunidades indígenas y campesinas, así como para denunciar la represión y la violencia que enfrentaban por parte de las autoridades y grupos paramilitares.

minerales. Estos conflictos culminaron en graves escenas de violaciones a los derechos humanos, así como en confrontaciones que dieron lugar a varias matanzas emblemáticas: masacre de Aguas Blancas¹⁰ (1995), masacre de el Charco¹¹ (1998) y masacre de Acteal¹² (1997), solo por mencionar algunas. Por otro lado, y en acompañamiento de estos movimientos, se intensificaron las luchas por la tierra y los recursos naturales frente a la explotación por parte de empresas extractivas, agroindustriales y turísticas. Esta lucha implicó la confrontación contra grandes proyectos mineros, carreteras, entre otros. A la par, se demandó el reconocimiento y la valoración de los idiomas, tradiciones, prácticas culturales y saberes de estas comunidades, exigiendo una educación bilingüe e intercultural. Bajo esta misma tónica se exigía el derecho a la autonomía y el autogobierno, por lo que pedían respeto a sus formas de organización política y social, lo cual implicaba el reconocimiento legal y político a sus autoridades y sistemas normativos. Otro aspecto, fue el enfrentamiento a los problemas de discriminación y violencia, señalando la grave crisis de la discriminación racial y la violencia estructural. Esta lucha evidenció las graves condiciones en torno a los derechos fundamentales, el acceso a la justicia, servicios básicos y otras adversidades históricas. Esta breve descripción permite entender de manera general el contexto en que las comunidades indígenas estaban insertas en aquel escenario.

En contraste, desde el gobierno en turno, el evento más claro y el punto más álgido de lo que acontecía en el campo cultural y artístico se dio precisamente en esta misma década de los noventa del siglo XX, cuando la gestión de Carlos Salinas promovía grandes exposiciones como la de *Esplendores 30 siglos de arte mexicano* en el Metropolitan Museum de Nueva York, donde el gran mecenas fue Emilio Azcárraga, dueño de Televisa. Esta participación Estado/empresa tal cual lo narra Shifra Goldman (2008), tenía un trasfondo donde la privatización en el gobierno de Salinas estaba en su mayor apogeo (teléfonos, trenes, medios de comunicación y otras posesiones

¹⁰ En el caso de Guerrero, el 28 de junio de 1995, fuerzas policiales estatales y paramilitares emboscaron a un grupo de campesinos e indígenas que protestaban pacíficamente por el problema de la distribución de tierras, lo que terminó en una matanza que dejó por lo menos 17 personas muertas.

¹¹ Nuevamente en Guerrero, el 7 de marzo de 1998, policías estatales atacaron a un grupo de indígenas me'phaa (tlapanecos) que protestaban por la detención de varias personas, provocando la muerte de al menos 11 personas.

¹² En el estado de Chiapas, el 22 de diciembre de 1997, un grupo paramilitar atacó a una comunidad de indígenas tsotsiles que se encontraban celebrando una ceremonia religiosa en una iglesia. De este evento, resultaron muertos 45 hombres, mujeres e infantes, dejando decenas de personas heridas.

nacionales eran vendidas al capital privado). Esta coestión del patrimonio cultural en su faceta artística me parece fundamental, ya que nos muestra la hibridación de las matrices, en la cual profundizaré más adelante, pero también hacen presentes las contradicciones de los últimos dos gobiernos priístas del siglo XX.

El contexto mexicano se enmarca en una serie de reflexiones académicas que se estarán generando años más tarde, pensando precisamente en los efectos del capitalismo neoliberal en el campo cultural. En cuanto al abordaje de la dimensión economicista y desarrollista del patrimonio cultural resalta el trabajo de George Yúdice y Ernesto Piedras, dos teóricos que a principios del siglo XXI se han convertido en referentes fundamentales para pensar la mercantilización del patrimonio cultural y en general de la cultura. En contraparte, es posible retomar a Jean y John Comaroff, quienes desde sus investigaciones respecto a la etnicidad y la mercantilización, nos permiten hacer un análisis crítico en torno a la puesta en escena de las identidades, así como su producción cultural dispuesta para el consumo (2011). Hacia principios del siglo XXI, varios autores comenzaron a publicar distintos materiales bibliográficos que intentaron repensar la situación de la cultura vinculada a las industrias culturales y creativas, así como las dinámicas estatales y empresariales que llevaron a entender la cultura no solo como una mera mercancía, sino como un recurso o método de resolución de problemas económicos y políticos (Yúdice, 2002). Si bien es cierto que autores como Yúdice (2002) intentaron tejer una reflexión al margen del neoliberalismo abordando los problemas de la turistificación, la alimentación, los medios masivos, las industrias globales de entretenimiento, la gestión de lo cultural, el poder, los procesos de negociación cultural, así como los agentes y redes participantes del campo, la realidad es que fortaleció la visión gubernamental estatal de la gestión cultural sobre todo en la región de los países latinoamericanos. Bajo esta lógica, también se apoyaba la supuesta ciudadanización mediante una propuesta de economía cultural desarrollista, instrumentalista y colaborativa, la cual no ha ido más allá de los discursos triunfalistas de los beneficios de la idealizada gestión estatalizada de la cultura y por supuesto del patrimonio.

En una lógica similar a las propuestas de Yúdice, en México también se desarrollaron estudios sobre el valor de la cultura, así como abordajes relacionados a Economía y Cultura, entre

los más influyentes en México, se colocaron los de Ernesto Piedras (2004, 2006). La importancia de estas producciones bibliográficas no solo pasó a formar parte de la cada vez más amplia literatura producida en torno a los beneficios económicos de la cultura, sino que se convirtieron en los caballos de batalla para justificar una gran cantidad de proyectos e intervenciones en materia de política cultural y gobernanza en distintos países latinoamericanos, incluido México. Por supuesto, en esta lógica de principios del siglo XXI, el patrimonio cultural abanderaba siempre una de las ejemplificaciones que, mediante ciertas formulaciones, se colocaban como modelos de sustentabilidad para la región, evidentemente articulados con procesos de turistificación. El modelo más difundido en este sentido, fue el de la economía naranja, ideado desde Colombia. De esta propuesta de desarrollo económico-cultural surgieron programas institucionales con gran reconocimiento como el de Pueblos Mágicos en México, sin olvidar la exportación de tales modelos de turismo cultural a países como Argentina, Colombia u Honduras (Pastrana et al., 2022).

Sin embargo, no solo las empresas y el Estado entendieron y se apropiaron de la cultura como recurso, sino que las mismas comunidades, también se insertaron en esta polémica dinámica de la objetivación de su propia cultura para aprovechar su potencial como mercancía. En un complejo panorama de relaciones con el Estado, muchas comunidades han decidido entrar al juego de proyectos étnicos impulsados por los estados nacionales de corte multicultural, participando en determinados circuitos de consumo cultural, lo cual recuerda el trabajo de los Comaroff (2011) quienes han trabajado sobre la problemática de la etnicidad bajo las lógicas de la mercantilización de sus bienes culturales. En este sentido, me parece imprescindible, entender los complejos procesos históricos, económicos y políticos que difícilmente pueden explicarse a través de dicotomías o visiones maniqueas sobre el tema de la gestión de lo cultural.

Hasta aquí, mi interés fue exponer el problema de la gestión del patrimonio en México, subrayando aspectos fundamentales para entretener la problemática general actual de uno de los aspectos donde considero que se hacen evidentes las dificultades que acompañan estos procesos que atraviesan el Estado, las empresas y las comunidades. En los dos capítulos siguientes,

desarrollaré cada una de estas matrices para explicar su relación con los textiles indígenas, así como sus efectos en México.

1.3 Patrimonio nacional: aneión de la alteridad

Otro aspecto de la gestión del patrimonio cultural que me parece trascendente para la discusión que me interesa, es la cuestión de la nacionalización de los bienes culturales.

Bajo esta nueva cultura nacional después de la independencia, se fue configurando la idea de un patrimonio común, el cual estaría constituido de los “mejores elementos” de cada una de las culturas/razas existentes en el territorio gobernado por el Estado mexicano. Esto implica no solo la selección, valoración, integración y transmisión de los elementos de aquellas comunidades homogeneizadas bajo el concepto de indígenas. De manera que la idea de patrimonio cultural nacional, tuvo que ser resultado de un proceso de sustitución de las culturas indígenas por la nueva cultura nacional según Bonfil Batalla (2004, p. 45).

Si bien es cierto, que Bonfil acepta y entiende la heterogeneidad cultural y patrimonial, e incluso convoca a dejar de seguir viendo a México detrás de la óptica estrecha de la cultura occidental (2004, p. 56), no termina de profundizar en los efectos y marcas coloniales que implicaron los procesos de patrimonialización, ni tampoco atiende las consecuencias de esta producción de subjetividades y su tensión con el patrimonio nacional. En este sentido, como afirman Catelli y De Oto, el Estado nación no hace sino producir subordinación y homogeneización de las poblaciones a sus reglas. Lo cual según estos autores, tal afirmación no es necesariamente errada, sino que es reductiva porque pierde de vista que los procesos más complejos de negociación y diferencia de poder actúan de manera concreta allí donde la estatalidad se despliega (2018, p. 242). Es por eso que Catelli y De Oto, argumentan la necesidad de utilizar la noción de colonialismo interno. Para estos autores, la noción de colonialismo interno hace una delimitación espacial clara al usar el adjetivo «interno» con el fin de caracterizar los procesos relacionados a prácticas coloniales que se dan en el Estado nación. Desde su perspectiva, con ello resume una diferencia espacial, si hay algo «interno» hay, por consecuencia, algo externo que afecta los procesos sociales. Según su postura, el adjetivo invita a pensar que

tanto la temporalidad como la espacialidad del Estado nación pueden distinguirse de aquellos procesos globales, como los colonialismos históricos, pero al mismo tiempo, se invita a pensar que dichos procesos globales se pueden reproducir en el «adentro» del Estado nación (2018, p. 249). Respecto al colonialismo interno, Pablo González Casanova argumentó que:

En efecto, el “colonialismo” no es un fenómeno que solo ocurra a escala internacional - como comúnmente se piensa -, sino que se da en el interior de una misma nación, en la medida en que hay en ella una heterogeneidad étnica, que se ligan determinadas etnias con los grupos y clases dominantes, y otras con los dominados. Herencia del pasado, el marginalismo, la sociedad plural y el colonialismo interno subsisten hoy en México bajo nuevas formas (2017, p. 65-66)

Una de las discusiones más férreas respecto al tema del colonialismo interno y los procesos de apropiación de los elementos pertenecientes a los llamados pueblos indígenas, ha sido la convocada por la lingüista ayuuik Yásnaya Aguilar, quien precisamente encuentra en la idea de cultura mexicana y el mestizaje una forma de borramiento, dominación, racismo y apropiación cultural:

(...) la narrativa del mestizaje fue creada por el Estado mexicano para tratar de crear una identidad cultural homogénea; de este modo, todas las personas que tienen la nacionalidad mexicana pueden utilizar los elementos culturales de los pueblos indígenas porque estos elementos han pasado a formar parte de algo llamado cultura mexicana. Podríamos decir que, a diferencia de Estados Unidos, la verdadera narrativa del melting pot fue cristalizada en México por el proyecto de construcción estatal. Así como la narrativa del mestizaje disfraza el evidente racismo que existe en el país, también oculta los fenómenos de apropiación cultural indebida (...) La cultura mexicana es el resultado de la apropiación cultural indebida por parte del Estado de elementos de culturas a las que ha querido desaparecer. En este país, la discusión de la apropiación cultural indebida se desvanece en el mito oficial del mestizaje. Para entender este fenómeno en México resulta necesario

analizar los mecanismos del principal apropiador cultural: el propio Estado mexicano (2018, p. 132-133)

Respecto a la estatalidad que se despliega mediante la confección del patrimonio cultural nacional, necesita ser pensada desde los procesos de subjetivación, o sea, de cómo algo que pertenece a una comunidad, en cierto momento experimenta una especie de expropiación estatal, de anexión, para que sea considerado un bien nacional. Me refiero a la forma en que la creencia en el patrimonio cultural nacional se ha insertado en los sujetos “mexicanos”, configurando a la par, la idea de mexicanidad. Al respecto, tanto De Oto como Catelli afirman que en un sentido muy concreto, la estatalidad antes que ser rechazada, requiere ser pensada en relación con los modos en que participa de la producción de subjetividad, y uno de esos modos, por cierto, son las narrativas de la nación y los imaginarios nacionales que intervienen de manera penetrante en la producción de la subjetividad (2018, p. 242). En este sentido, es necesario profundizar, en cómo la gestión del patrimonio, su puesta en valor, la creencia en su promesa de desarrollo, así como la insistencia del Estado para generar procesos de patrimonialización supuestamente traerán bienestar económico y social a la población. Este discurso se ha reproducido e internalizado por los propios pueblos, las empresas y ciertos círculos académicos, a la vez que se han asimilado los relatos del orgullo y la pertenencia nacional, evidentemente, no sin contradicciones y cuestionamientos.

A estas alturas, es imprescindible discutir la producción de lo nacional, para articularlo con el problema del patrimonio cultural. Para Anderson, la nación es una comunidad política imaginada, limitada y soberana (1993, p. 23). Sin embargo, las expresiones políticas nacionales están basadas en un pasado inmemorial y con miramientos a un futuro ilimitado (Anderson, 1993, p.29), tales expresiones engendran serios problemas, como borramientos, silencios y olvidos de los otros que fueron subsumidos bajo la égida de esta formación discursiva de lo nacional. Esto ya había sido advertido por Renan desde hace más de un siglo, quien también entendió la experiencia de la conformación de los Estados contemporáneos, configurados a partir de violencias fundacionales que eran inherentes al surgimiento de una nación (2008).

De manera que, la nación imaginada gestada bajo violencias fundantes, tiene un lugar preponderante para el poscolonialismo, de hecho Rufer afirma que es el sujeto teórico de la historia (2019, p. 78), ya que a causa de la experiencia colonial, se dejaron marcas sobre aquellos pueblos conquistados que bajo los relatos nacionales, la situación de sus singulares historias, quedaron silenciadas y borradas de la historia oficial del Estado nación. Por supuesto, esta narración oficial que se apropió e instrumentalizó el pasado de los otros, también logró mediante la producción y administración de identidades, la posibilidad de dominar y tutelar las alteridades de aquellos quienes quedaron subsumidos bajo la lógica nacional, y evidentemente de sus bienes culturales/patrimoniales. Este panorama de las sociedades poscoloniales del continente americano, coincide con lo explicado por Segato cuando afirma que se produjeron fuertes estratificaciones étnico-raciales, cuyo sistema ha creado a sus otros significativos en su interior, por lo que todo estado colonial o nacional, es otrificador, alterofílico y alterofóbico de manera simultánea (2007, p.138).

Este proceso de producción de alteridades en el caso de México tiene dos formas de manifestarse, por un lado mediante la exclusión y jerarquización racializada, y por otro lado bajo la expropiación y/o despojo, que también podría traducirse como una forma de extractivismo o nacionalización. Estos dos procesos bajo la discursividad nacional, tiene también toques positivos y benéficos desde la lógica de la construcción de la nación mexicana, no solo cuando se museifican las identidades étnicas como parte del relato fundacional de la historia oficial, sino también mediante la etnización, en la cual se incluyen los símbolos de los territorios apropiados bajo la heráldica de las élites (Segato, 2007). Tal situación se ve reflejada en los procesos de patrimonialización cuando cierta dimensión de la cultura material o inmaterial pasa de la periferia al centro, al ser seleccionada, reconocida, valorada, restaurada, preservada y protegida, o sea, por un proceso de anexión configurado por el sistema de administración cultural del Estado, y ahora también del Capital.

Es relevante entender que la urdimbre de la nación mexicana se basa en la necesidad de atender la especificidad de rasgos particulares de las naciones poscoloniales no europeas. En este sentido, Parekh es claro, cuando afirma que tratar el tema de la nación no occidental (europea), como si fueran nada más que imitaciones del original europeo implica exhibir no solo un

prejuicio etnocéntrico, sino un grado de ignorancia intelectual (2000, p. 115). Por tanto para este autor de la India, es fundamental entender la dimensión compleja de rasgos que permitan precisar los contextos nacionales no europeos. Bajo esta misma línea de reflexión de singularidades nacionales, Partha Chatterjee propone atender el tema de lo nacional a partir no de los prejuicios de la supremacía que surge de evaluaciones culturales sobre el otro no occidental, sino precisamente, desplazarnos a una reflexión que cuestione los prejuicios etnocéntricos provenientes de ciertos privilegios epistémicos (2000, p.145). Por supuesto, para Chatterjee, la problemática no es tan sencilla, ya que entiende que el nacionalismo implicó efectos contradictorios, primero porque negaba la inferioridad del pueblo colonizado para autogobernarse, pero por otro, la aceptación que lo nacional se fundamentaba en las premisas de la modernidad, sobre las cuales la dominación colonial se basaba (2000, p. 164). Precisamente para atender esta apuesta de reflexión poscolonial, considero importante retomar a Bhabha cuando enfatiza en los abordajes de análisis desde las narrativas de nación, o sea, aquellas estrategias textuales, desplazamientos metafóricos, subtextos y estratagemas figurativas (2000, p. 213), que desde mi perspectiva, pueden ser articuladas a partir de los relatos conformados en los procesos de patrimonialización.

Por tanto, desde la lógica administrativa de las diferencias culturales, la noción de patrimonio estaría actuando como aquella dimensión de lo cultural que es seleccionada, valorada e integrada por parte de cierto poder hegemónico, la cual es susceptible de ser operativizada mediante el ejercicio gubernamental ejecutado por las políticas culturales, que en este caso son creadas y ejecutadas por el Estado mexicano.¹³ En este sentido, me interesa rescatar lo afirmado por De Souza Chaui:

¹³ Según Arturo Chavolla, en el diccionario del pensamiento alternativo, define como política cultural, al conjunto de todas aquellas acciones o intenciones por parte del Estado, la comunidad o instituciones civiles tendientes a orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de una sociedad y obtener consenso para la transformación social o el establecimiento de un nuevo tipo de orden entre las personas. Además, ese esfuerzo debe poseer como meta la socialización de los productos y la democratización de sus resultados para que toda la población, independientemente de su credo religioso, su posición social, edad o postura política, tenga acceso al patrimonio generado por la sociedad en su conjunto. Disponible en: <http://www.cecies.org/articulo.asp?id=193>. Consultado el 16 de noviembre de 2020.

Es en esta disputa de prestigio, poder y riqueza que el Estado-nación inventa la idea de *patrimonio cultural de la nación* como patrimonio artístico, histórico y geográfico; o sea, aquello que el poder político detenta contra el poder religioso y el poder económico. En otras palabras, los semióforos¹⁴ religiosos son particulares de cada creencia y los semióforos de la riqueza son propiedad privada, pero el patrimonio cultural es nacional o colectivo, y su función es celebrar los hechos de la nación (...) ¿Por qué el Estado-nación se vio compelido a inventar el patrimonio cultural nacional: museos públicos, bibliotecas públicas, archivos públicos, monumentos, medio ambiente? Por dos motivos principales. En primer lugar, por la presión de una clase media creciente, que, no teniendo ni poder ni riqueza, desea tener acceso a los objetos-significaciones, forzando al estado a la creación de las instituciones públicas de patrimonio cultural y ambiental. En segundo lugar, como consecuencia de la lucha de clases; porque si cada clase social instituye sus propios semióforos, definiendo su manera de relacionarse con el tiempo, el espacio, lo invisible y lo sagrado, los conflictos sociales no podrían ser controlados por la clase dominante ni por su Estado. Por este motivo, el primer semióforo instituido por el Estado fue la propia idea de *nación*, sujeto y objeto de los cultos cívicos que se presta a sí misma. A partir de la nación se instituyen los semióforos nacionales y con ellos el patrimonio cultural y ambiental y las instituciones públicas encargadas de resguardarlos, conservarlos y exhibirlos (...) En otras palabras, el patrimonio cultural y ambiental, que era fuente de poder para el estado-nación, se volvió simplemente una cuestión económica y política de “marketing” (2013, p. 139-141)

En principio podríamos afirmar que este vehículo de institucionalización del patrimonio nacional comienza con la instrumentalización de la cultura a través de la gestión de aquellos “bienes o recursos culturales” de las llamadas comunidades indígenas. El argumento de Souza Chaui tiene concordancia con el surgimiento de instituciones como el INAH, el INBAL y aquel Instituto

¹⁴ Para esta autora, un semióforo es cualquier cosa o acontecimiento cuyo valor no se mide con base a su materialidad sino por su fuerza simbólica, por su poder para mediar entre lo visible y lo invisible, lo sagrado y lo profano, el presente y el pasado, los vivos y los muertos. Los semióforos están destinados a la visibilidad y a la contemplación, porque así es como se realiza su significación y existencia. Un semióforo es algo único (se encuentra dotado de aura); por lo tanto posee un valor sacro y político, pero no necesariamente un valor de uso (De Souza Chaui, 2013, p. 137)

Indigenista que emergieron en los primeras décadas posrevolucionarias, aunque desde el Porfiriato ya existían algunas instancias que se encargaban de los temas patrimoniales, pero su consolidación se logra después del proceso revolucionario. Por cierto, cabe mencionar que el interés de aquel período después de la Revolución Mexicana, no era solo contener la violencia y pacificar al país apaciguando a los militares, sino a las propias comunidades indígenas que también representaban una amenaza. De forma que había dos necesidades urgentes en aquel contexto: pacificar el país y la creación de instituciones, donde los organismos culturales tenían una preponderancia fundamental. Por otro lado, vale la pena profundizar cómo esta puesta en escena del patrimonio de las comunidades indígenas funge como una forma más de administración de los pueblos conquistados. En este sentido, no podemos olvidar que la producción de diferencia como parte de un artificio para gobernar es una forma de objetivar el patrimonio que se presenta como solemne y bello, aunado a la memoria, lo cual en conjunto nos ofrece identidad, esto implica la obligación de permanecer en una condición contemplativa que incita al retorno, al rescate y la transmisión (Rufer, 2019), tan necesarios para forjar y pacificar al país. Por tanto, esta conquista y pacificación de las comunidades indígenas no solo se convirtió en un medio para otorgar la tan necesaria identidad nacional que exigía el contexto, sino que esto conllevaba la exotización mediante el dispositivo patrimonial. No podemos prescindir de aquella idea instalada en que estas comunidades son la "raíz" de la nación, de lo mexicano, condición que les ha valido la pérdida de agencia y su despolitización. En este sentido, el patrimonio al igual que la idea de cultura popular y nacional se configuran como herramientas de gubernamentalidad. Es así que el gerenciamiento de la cultura y de los mundos del pasado permiten la administración de las poblaciones, de las identidades y por tanto de las diferencias. El sujeto indígena, el indio, se convirtió en una alteridad que necesitaba ser domesticada a diferencia de otras colectividades o grupos. En este sentido, son quienes históricamente han tenido que ser constreñidos para mantener los pueblos embellecidos por el poder mediante la patrimonialización, la cual sigue produciendo el efecto de la conquista de manera continua, como una guerra histórica y racializada que ejecuta de forma constante el despojo, la violencia y la expoliación (Rufer, 2019). En este sentido, cabe mencionar que ya no solo del Estado mexicano ha reproducido estos procesos coloniales, sino incluso desde el Capital privado mediante la participación de empresas

nacionales y transnacionales que han encontrado las estrategias para beneficiarse del patrimonio cultural nacional.

Por esta razón considero primordial entender cómo se teje la nación a partir de la gestión del patrimonio, la cual surge básicamente a través de la valoración y selección de cosas, objetos, espacios, etc, que atraviesan el proceso legitimador de la patrimonialización (anexión cultural - nacionalización) para su reconocimiento como patrimonio cultural nacional. Respecto al proceso de anexión - nacionalización, Segato explica:

El proceso de producción de alteridades como resultado de la entronización de un grupo en el control de las instituciones llamadas “estatales” no significa que elementos del repertorio de la cultura característicos de aquellas identidades subalternizadas no sean, frecuentemente, apropiados por los grupos que se confunden con la administración estatal y con la nación en sí por hegemonizarla (...) Esta frecuente apropiación, que, en los países de América Ibérica resulta, en algunas épocas, de un “nativismo” de las elites, es estratégica en la simbolización del control que estas elites nacionales y regionales ejercen sobre los territorios socio-político geográficos que “sus otros” habitan. Se trata de un explícito “derecho de pernada” simbólico, de un secuestro y apropiación simbólica no siempre consentidos para “nacionalizar”, en el sentido de “expropiar” los íconos de cultura de los grupos bajo el dominio de su administración. Las elites se etnicizan y folklorizan para incluir en su heráldica los símbolos de los territorios apropiados (2007: 138).

Este tipo de acciones se van constituyendo como evocaciones instrumentalizadas por quien las usa para gestionar la cultura de los otros. No importa si se habla o no una lengua originaria, o si existe una pertenencia o identificación étnica, sino que el peso de estos actos, radica en la apropiación de signos tales como la indumentaria, en este caso los textiles. Para Rita Segato, esta anexión cultural es parte de esos actos coloniales que se mantienen en nuestro presente. De forma que estas prácticas pueden ser entendidas como actos de poder ejercidos sobre comunidades racializadas.

La importancia de explorar estos procedimientos ejecutados por el Estado mexicano, radican en la posibilidad de entender los entramados y urdimbres que han permitido la elaboración de un complejo pedagógico performativo patrimonial que ha dado lugar a la elaboración nacional de lo mexicano.

1.4 Textiles Indígenas, bienes nacionales

En primera instancia, me parece importante aclarar que si bien mi análisis no trata sobre la moda,¹⁵ retomaré su estudio, lo cual no implica que mi enfoque sea trabajar sobre el tema de la producción, el rescate o las técnicas textiles de las comunidades. Tampoco me apegó a la tradición académica vinculada a los estudios de la iconografía, los procesos de producción textil en las comunidades, el uso de determinados materiales, análisis de tintes, transformaciones estéticas, entre otros temas que han alimentado las extensas publicaciones sobre este campo. En realidad me interesa otra faceta que considero necesaria explorar por la naturaleza y problemática de los textiles indígenas específicamente, que tiene que ver con sus procesos de gestión en general, así como el problema de su patrimonialización, en tanto que han sido considerados como bienes culturales. En este sentido, si bien retomo diversos estudios de distintas disciplinas, no me instalo de manera particular en alguna, ya que considero que es necesario intentar tejer tramas que me permitan dar cuenta de la problemática que implica su disputa como patrimonio cultural nacional.

Para explorar este proceso, más adelante trataré de explicar cómo ha ocurrido esta institucionalización, entendiendo primeramente que esta ropa no siempre fue valorada, pues al ser

¹⁵ Según Joanne Entwistle, quien se ha especializado en la sociología de la moda, los estudios sobre estos temas han sido abordados desde dos perspectivas particulares, ya sean desde la producción o en relación al consumo. En su exploración sobre el tema, identifica ciertas disciplinas que han colaborado en la indagación sobre este campo: la antropología, la sociología, los estudios culturales y otras (2002). Desde la perspectiva de la autora, cuando hablamos de moda, nos estamos refiriendo a un sistema complejo de producción, que implica varios agentes, desde escuelas, costureras, sastres, fotógrafos, diseñadoras(es), editores, distribuidores, intermediarios, periodistas, entre otros. Es así que, al hacer referencia a este campo, se evoca simultáneamente a una serie de organizaciones interconectadas y con puntos de coincidencia implicadas en la producción y promoción del vestido, así como en las acciones de las personas al actuar sobre sus cuerpos cuando se «visten» (2002, p. 6). Esto ha generado una serie de problemáticas para hacer abordajes que conecten toda la cadena de producción, distribución, circulación y consumo no solo en referencia a la industria de la moda, sino en cuanto a todo lo que implica el vestir, provocando un serio problema en los estudios sobre la indumentaria.

usada por “los indios” tenía significaciones negativas, de atraso y falta de civilidad. En este sentido, la forja de la nación buscó como uno de sus objetivos principales, ser moderna, con evidentes aspiraciones europeas, tal como era deseado y promovido durante el Porfiriato en México. Evidentemente, la vestimenta no fue la excepción. Posteriormente, este tipo de ropaje pensado desde su indianidad, pasaría a ser considerado como artesanal y más tarde valorado como objetos artísticos dignos de ser patrimonio cultural nacional. Sin embargo, antes de dar cuenta de esta nacionalización textil, me interesa reflexionar el por qué la importancia de estudiar la indumentaria.

En general, podemos entender que la indumentaria surge como una necesidad fundamental para la protección del cuerpo ante la intemperie y los estragos climatológicos. De igual manera, se remite al establecimiento de la agricultura como forma de subsistencia, así como a la creación de asentamientos humanos permanentes (Postrel, 2021, p. 21). La desnudez si bien actualmente es interpretada bajo miradas éticas y morales, es todavía una práctica que difícilmente vemos como algo cotidiano especialmente en sociedades occidentales. Entwistle, estudiosa de la moda, cuestiona la tradición antropológica que ha minimizado el estudio de la indumentaria, afirmando que:

(...) el cuerpo constituye el entorno del yo, es inseparable del yo. Sin embargo, lo que Turner omite en su análisis es otro hecho evidente y prominente: que los cuerpos humanos son cuerpos vestidos. El mundo social es un mundo de cuerpos vestidos (...) El vestir es un hecho básico de la vida social y esto, según los antropólogos, es común en todas las culturas humanas: todas las personas «visten» el cuerpo de alguna manera, ya sea con prendas, tatuajes, cosméticos u otras formas de pintarlo. Es decir, ninguna cultura deja el cuerpo sin adornos, sino que le añade algo (...) En casi todas las situaciones sociales, se requiere que aparezcamos vestidos, aunque lo que constituye la «prenda» varíe de una cultura a otra, puesto que lo que se considera apropiado dependerá de la situación o de la ocasión (...) Aunque los cuerpos puedan ir desnudos en ciertos espacios, sobre todo en la esfera privada del hogar, en el terreno social casi siempre se requiere que un cuerpo vaya vestido apropiadamente, hasta el punto de que la ostentación de la carne, o su exposición

inadvertida en público, es molesta, perturbadora y potencialmente subversiva (...) La ubicua naturaleza del vestido parece apuntar al hecho de que la ropa o los adornos son uno de los medios mediante los cuales los cuerpos se vuelven sociales y adquieren sentido e identidad. El acto individual y muy personal de vestirse es un acto de preparar el cuerpo para el mundo social, hacerlo apropiado, aceptable, de hecho, hasta respetable y posiblemente incluso deseable. Vestirse es una práctica constante, que requiere conocimiento, técnicas y habilidades (Entwistle, 2002, p. 11-12)

De manera que distintas sociedades humanas a lo largo de su historia, han otorgado una multiplicidad de usos y significaciones a la vestimenta. Sin omitir por supuesto, las decoraciones o marcas que se realizan de manera permanente o efímera, como la pintura corporal, los tatuajes, las escarificaciones, adaptaciones craneales, dentales, de extremidades, entre otras. El cuerpo, según el tipo de sociedad y momento histórico, se ha ornamentado como un lienzo que produce determinados mensajes en torno ya sea al origen, la clase, el grupo al que se pertenece, en respuesta a ciertas ritualidades, costumbres o tradiciones, para ejecutar alguna danza, conmemorar un hecho, celebrar alguna deidad, en fin, son múltiples las razones por las que el cuerpo se decora y viste.

Es así que la producción de la vestimenta sobrepasa la función de protección del ambiente externo, ya que los atavíos con que son vestidos los cuerpos trascienden tales actos de preservación, dado que su uso implica una serie de procesos de significación que evocan jerarquías, prácticas, creencias, épocas, sistemas sexogenéricos, entre otras cuestiones que configuran determinadas representaciones sociales. Por tanto, podemos considerar la indumentaria como un conjunto de elementos elaborados con diversos materiales que tienen como finalidad vestir los cuerpos, ornamentarlos y prepararlos para participar en los procesos de socialización, generando de esta manera, un lenguaje que busca comunicar algo en contextos específicos. En este sentido, produce signos, semánticas y gramáticas, por lo que se le ha considerado que funge como una forma de conservar información (Postrel, 2021, p.10). Tal es la importancia de las vestimenta que se le considera metafóricamente como una forma de extensión del cuerpo. Al respecto, Entwistle, retomando a Quentin Bell afirma que «Nuestras prendas

forman demasiada parte de nosotros para que la mayoría nos sintamos totalmente indiferentes por su estado: es como si la tela fuera una extensión del cuerpo o incluso su espíritu» (Quentin Bell en Entwistle, 2002, p. 14).

Ahora bien, para el historiador David Guerrero Flores, quien fue encargado de la difusión y divulgación del Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones en México, considera que el tema del atuendo tiene suma importancia para pensar la historia nacional, dado que a través de la vestimenta se anunciaba la procedencia racial, el estatus económico y la ocupación de las personas (2012). Según Guerrero, en el tiempo de la Nueva España, las élites vivían a tono de la moda francesa, mientras que el grueso de la población denominada genéricamente como los léperos, en especial personas humildes, utilizaban ropas sencillas; los hombres utilizaban calzón, camisa de manta, y tilma o sarape; mientras que las mujeres portaban enaguas, sayas, blusones y rebozos (2012, p. 7). En este sentido, me parece importante subrayar la relación entre clase y la dimensión étnica que subraya este autor, ya que desde su análisis, podemos afirmar que cierto tipo de ropa se adjudicaba a un determinado origen racial, lo cual se había naturalizado en aquella época. De cierta manera, las prendas utilizadas por pobres e indígenas, se concebían como una forma de marcación sociocultural y por supuesto de clase. Lo cual implica la gran importancia que ha tenido la vestimenta para producir las subjetividades. Este disfraz social al que se refiere Guerrero, forma parte de la producción de alteridad que se relaciona no solamente con la clase, la época y las dinámicas sociales, sino que evocaba un origen étnico, por lo cual esta marcación a través de la ropa se mantiene hasta nuestros días, aunque de forma más inestable.

Me parece necesario comentar que la redención política e histórica de la indumentaria de las comunidades rurales, empobrecidas provenientes de grupos indígenas y enunciadas como ropa de “indios”¹⁶ proviene después de la revolución, especialmente por la insistencia de crear

¹⁶ Uno de los aspectos trascendentes de la producción pictórica en México me parece que es la creación de las pinturas de castas. Una exposición que trata el tema, fue realizada en 2023 por Fomento Cultural Banamex en el Palacio de Iturbide en la Ciudad de México. En esta exposición se indicaba que la pintura de castas floreció como un género recurrente en el período novohispano durante el siglo XVII, cuyo fin era ilustrar las mezclas étnicas entre la gente que poblaba las Indias Occidentales. Estas representaciones tenían la intención de representar aspectos naturalistas de los personajes: indumentaria, color de piel, frutos de la región, oficios, gestos, comportamientos, paisajes y en general el contexto de estas personas. En este sentido, considero que la pintura de castas es reveladora en cuanto al tema de la clasificación a través de la indumentaria y el color de piel, una relación que para aquel momento era estable y referencial para ubicar a las personas en cierto estrato social y perteneciente a cierta raza.

una “verdadera” cultura mexicana, la cual permitió que ciertas prendas formaran parte del imaginario de lo nacional. Aunque debo insistir en que esta percepción se ha mantenido en una especie de paralelismo semántico. Por un lado, porque en este proceso de reivindicación y valoración surgía después de la revolución un grupo de artistas e intelectuales que valoraban las prendas de comunidades indígenas, pero por otro lado, hasta nuestros días siguen evocando un signo racial, como el caso del huipil o el calzón de manta, solo por mencionar algunas prendas que de solo nombrarlas nos remiten a un imaginario racializado de la ropa.

Es posible que en la cotidianidad el uso de cierta ropa se pueda resolver pensando la elección de su uso como una cuestión vinculada al gusto, el cual es también producto de un contexto social económico, político e histórico. Aunque definitivamente la portación de los textiles denominados como indígenas son más que un mero gusto, dado que su uso puede relacionarse con la vinculación o simpatía cultural con ciertas comunidades o como en el caso del uso de personas con alto grado de mostración en sus procesos de socialización. Acá se puede evocar a figuras como políticos, empresarios, intelectuales, ciertas profesiones, entre otros, cuya indumentaria representa algo más que un mero gusto, sin prescindir del imaginario que despiertan los uniformes, que buscan conscientemente la homogeneización. Especialmente en el caso de agentes con poder político o económico su representación puede pensarse desde otro lugar, ya que el uso de ciertas prendas demuestran una vinculación e interpelación política con ciertas poblaciones, ya sea en campañas de proselitismo, en ceremonias cívicas o en alguna escenificación altamente politizada. En este sentido, su vestimenta está intencionalmente codificada para generar algo, por lo que su ropa comunica un mensaje, especialmente en determinado tipo de ceremonias, eventos y espacios que responden a protocolos definidos. Por supuesto esto no solo responde a burócratas, sino a movimientos sociales, contraculturales y otras entidades organizadas que se hacen presentes en el espacio público, donde su presencia/ vestimenta produce efectos sociales.

En el contexto mexicano, Arturo Gómez, subdirector de Etnografía en el Museo de Antropología, afirma que:

Abordar el tema de los textiles indígenas de nuestro país implica conducirse a través de los hilos que traman los procesos culturales e históricos de un territorio diverso en identidades étnicas y rico en expresiones artísticas. Desde la época prehispánica hasta la actualidad se han sumado múltiples aportaciones de diversas latitudes y tiempos, hasta constituir tradiciones textiles bien definidas regionalmente. La estructura de las telas consigna el saber de muchas generaciones. La vestimenta surgió originalmente como una necesidad por cubrir el cuerpo de las consecuencias climáticas, más tarde adquirió otras connotaciones como derivación de las relaciones sociales, políticas, religiosas y económicas; así las ropas y accesorios se convirtieron en elementos de cultura material, que por mediación del cuerpo lograron ser vehículos idóneos donde se encarnan los símbolos, códigos comunicativos que demuestran el poder, la estratificación social, la moda, la apreciación estética y la configuración económica (2014, p. 49-50)

Por otro lado, Lourdes Báez comenta respecto a la importancia de la indumentaria en las comunidades indígenas:

Entre los indígenas, la indumentaria cumple un papel fundamental que trasciende la mera función de cubrir el cuerpo; la confección por los mismos grupos es parte de las prácticas de subsistencia; en algunos casos aprovechan materiales que están a su alcance, como la lana o el algodón, complementados con tintes naturales de origen vegetal, animal o mineral, o anilinas industriales. Algunas prendas las tejen en el telar de cintura, como los enredos, fajas, quechquémitis y huipiles; otras las elaboran con máquina, como las blusas, en las que plasman ricos bordados. El textil se concibe como una forma particular del lenguaje, ya que contiene símbolos y códigos, transmite información, remite al estatus de quien lo usa, al rango que ocupa en su comunidad, su estado civil, sexo, edad, y grupo al que pertenece. Además, cada prenda refleja el modo de vida de un pueblo que plasma en diseños y colores sus formas de representar y pensar el mundo; es un documento que narra su propia historia (2004, p. 71)

Me parece fundamental rescatar algunas posturas de mujeres de diversas comunidades respecto al uso de los textiles. Por ejemplo, para la educadora e investigadora tsotsil Anastasia Gómez, el textil se vincula con la posibilidad de identificarse entre las comunidades de Chiapas. Al respecto indica:

(...) cuando no usas como tu traje, nadie te identifica de dónde eres, pero cuando ya usas tu traje, ya rápido te dicen, ah, eres de Zinacantán, eres de Chamula, eres de así. Entonces, tu traje te identifica, bueno, nuestro traje nos identifica de qué comunidad somos.¹⁷

En el mismo tenor, Tajëw B. Díaz Robles, investigadora ayuujk comparte:

Las mujeres de mi pueblo, principalmente, son las creadoras de esos bordados. Éstos han ido cambiando a lo largo de los años, sin embargo siguen siendo identificables como un continuo de algo que lo sitúa como el textil identitario de Tlahui. En varias charlas algunas mujeres me han dicho que antes, viajar a la ciudad de Oaxaca y ver que alguien portaba una blusa de Tlahui era señal de que te encontrarías a una paisana, que seguro era alguien del pueblo (2020, p.56-57).

Respecto al tema de los textiles indígenas y la mexicanidad, la lingüista Yásnaya Aguilar, también ayuujk, indica respecto a las conmemoraciones del 15 de septiembre y el uso de las prendas de distintas comunidades:

A pesar de una convivencia continua de más de 200 años, la etiqueta "cultura mexicana" oculta las otras culturas de las que ha tomado elementos y hace que las mismas personas que buscan un "disfraz mexicano" para estas fechas, ignoren información básica, como el nombre de los pueblos indígenas que habitan este territorio. Aún es complicado que las personas no indígenas conozcan la ubicación y las características lingüísticas de las

¹⁷ Entrevista realizada en el Centro de Textiles del Mundo Maya en 2021. Anastasia se desempeña en el área de capacitación y vinculación de este museo.

naciones que quedaron encapsuladas dentro de este Estado. Así como el sistema léxico de una lengua alumbra con mayor detalle aquello que es relevante cultural e históricamente para la sociedad que la habla, el nacionalismo es un lente que, por el contrario, funciona como un dispositivo que borra la diversidad y coloca en una categoría homogénea una blusa bordada de una comunidad mazateca, que un huipil amuzgo de Xochistlahuaca o del traje tradicional de las mujeres zapotecas de Juchitán. Esto tiene como consecuencia que en el imaginario sea irrelevante saber a qué pueblo y cultura pertenecen cada una de estas manifestaciones textiles. Bajo los lentes del nacionalismo, estas prendas se convierten tan solo en una manifestación cultural de la mexicanidad y revela que, a pesar de que ha pasado tanto tiempo, los pueblos indígenas y la diversidad cultural no son relevantes para el Estado mexicano y no solo eso, que el discurso cultural de la mexicanidad existe porque los oculta.¹⁸

A través de este viaje por distintas voces, entiendo de inicio que hay varias posibilidades de entender la idea del textil, sin embargo, me interesa enfocarme en la idea producida por la mexicanidad, o sea, desde la cultura nacional, por el “disfraz mexicano” que menciona Aguilar. En este sentido, entiendo como textiles indígenas aquellas prendas creadas por determinadas comunidades colonizadas que fueron insertas dentro del apelativo indígena, cuya función primigenia fue vestir ciertos cuerpos alterizados por la historia colonial. Tanto su confección como su producción se remite a las técnicas de distintos pueblos clasificados como indios y que actualmente subsisten en el contexto contemporáneo. De entrada, a pesar de su influencia precolombina, no es posible afirmar que los procesos de elaboración, motivos iconográficos y materiales son fieles al origen prehispánico, esto debido a la gran influencia que hay en cuanto al uso de ciertos materiales como la lana que no existían en América, así como en la asimilación de técnicas de bordado, integración de símbolos occidentales, entre otras cuestiones que por

¹⁸ La lingüista e investigadora Yásnaya Aguilar, describe en un artículo sobre “disfrazarse de mexicanidad” como una práctica que va más allá de la conmemoración nacional, tratando de desnudar lo que hay detrás de este juego que se ha naturalizado en las celebraciones independentistas en México. Texto disponible en <https://gatopardo.com/opinion/yasnaya-aguilar-disfrazarse-de-mexicanidad/> Consultado el 10 de abril de 2024.

supuesto generaron transformaciones en la vestimenta. Tampoco es posible suprimir la evidente herencia e influencia que se mantiene en cuanto a su manufactura e iconografía.

Es importante en este momento desestabilizar la propia idea de lo indígena, ya que soy consciente de que estoy adjetivando a los textiles para evocar un origen y uso específico. Aquí me parece fundamental señalar los problemas de esta categoría homogeneizante. Yasnaya Aguilar, por ejemplo, entiende que esta noción es conflictiva, debido al intento del estado nación por homogeneizar a los distintos pueblos que fueron subyugados (colonizados) bajo el proceso de conquista. Al respecto, la lingüista ayuujk, afirma:

La gran trampa de los Estados modernos es que, a golpe de ideología nacionalista, nos han hecho creer que, además de Estados, son también naciones. Las naciones, entendidas como pueblos del mundo, no son necesariamente Estados. Bajo la falsa equivalencia Estado-nación subyace la lógica y el funcionamiento del mundo actual, que genera categorías en principio insostenibles, como “cultura francesa”, cuando sólo en la Francia continental se hablan, además del francés, otras doce lenguas distintas, o como “cultura mexicana”, cuando los mexicanos (es decir, los pertenecientes al Estado mexicano) hablan lenguas agrupadas en doce familias lingüísticas radicalmente distintas entre sí y pertenecen a más de sesenta y ocho naciones con diferencias culturales muy marcadas (...) México es un Estado, no una nación. México es un Estado que ha encapsulado y negado la existencia de muchas naciones. La constitución mexicana es bastante elocuente en cuanto al establecimiento de esas equivalencias cuando enuncia que “la nación mexicana es única e indivisible”. Si realmente lo fuera, no sería necesario decretarlo (...) Basados en el número de lenguas distintas en el mundo, podríamos decir que existen aproximadamente siete mil naciones, repartidas en unos doscientos Estados, doscientos países. Esto tiene como consecuencia que la mayor parte de las naciones en el mundo no cuenten con un Estado que los respalde o con un ejército que resguarde su autonomía. Los Estados establecen pactos con individuos concretos a los que reconoce como ciudadanos iguales ante la ley y no con las naciones y las colectividades que en realidad lo conforman (...) Para formar la equivalencia Estado-nación, los Estados modernos se han empeñado

en combatir la existencia de otras naciones (...) Las naciones del mundo que no conformaron Estados son la negación de los proyectos de Estado. A la mayoría de estas naciones se les conoce como pueblos o naciones indígenas. Lejos ya del significado etimológico, la categoría “indígena” es una categoría política, no una categoría cultural ni una categoría racial (aunque ciertamente ha sido racializada). Indígenas son las naciones sin Estado (2018)

De manera que la diversidad lingüística, alimentaria, estética, cultural, etcétera, quedó constreñida por el concepto de lo indígena, al igual que la evocación textiles indígenas. Paralelamente esta amalgama surgió a partir de la producción de lo nacional al erigirse el Estado como administrador de la cultura nacional. En este sentido, tengo claro que el singularizar lo indígena es ya de por sí una invención colonial, en tanto que históricamente han sido y siguen siendo una pluralidad sociocultural con cosmovisiones y realidades particulares. Me parece pertinente realizar esta aclaración, para señalar que es posible caer en una reiteración de las estrategias institucionales y arcaicas que en muchas ocasiones seguimos reproduciendo en nuestra búsqueda por tratar de dar cuenta sobre las problemáticas que viven distintas comunidades en cuanto a su creación textil. De manera que uso el concepto textiles indígenas, como una estrategia metodológica y política, tal cual lo señala Yásnaya, en la cual intento conglomerar una diversidad de pueblos y comunidades que producen prendas para vestirlas ya sea en contextos cotidianos o en eventos especiales, mismos que están relacionados a una determinada identidad social, la cual se han transformado histórica y políticamente.

En suma, la categoría de la que trato de dar cuenta es el producto de una compleja historia conceptual que es parte de un proceso que se ha discutido por décadas. Los desplazamientos entre arte, artesanía y patrimonio no necesariamente son susceptibles de periodizarse de forma estable, sino que actualmente es fácil utilizar esta jerga según el contexto y la posición ideológica que se tenga respecto al tema de los llamados textiles indígenas. En este sentido, existe una convivencia conceptual de lo patrimonial, artístico y artesanal, sin que necesariamente se encuentre la diferencia ontológica que determine lo que ya de por sí es artificial en cuanto a la taxonomía (clasificación) de análisis que se le ha impuesto. Incluso se puede adjudicar dos al mismo tiempo,

pensando que lo artesanal es patrimonio o que esos textiles son patrimonio artístico. Está articulación también implica dar cuenta de una serie de retos para explicar ante qué fenómeno estamos. En realidad no hay salidas claras, lo que es innegable, es que las decisiones conceptuales tienen un efecto directo en la política cultural, tal cual lo veremos en el siguiente capítulo.

2. Matriz Estadocéntrica: alteridades institucionalizadas

*“Conocer a fondo nuestra patria,
rescatar los valores tradicionales,
saber los orígenes de los diferentes
grupos étnicos y estudiar sus
manifestaciones artísticas, se puede
lograr a través de los trajes regionales”.*

María Esther Zuno (1924-1999)

El 1 de diciembre, el mariachi de la Secretaría de la Defensa Nacional, aperturó el denominado AMLOFest 2021. Entre hombres vestidos con la tradicional indumentaria de mariachi y tres mujeres soldados; una vestida de istmeña, otra con el traje de chiapaneca y una más de china poblana, iniciaron la celebración de poco más de cuatro horas en un zócalo capitalino abarrotado de militantes y simpatizantes del presidente. Después de la participación de la SEDENA, siguieron distintas agrupaciones de música tradicional, desde una banda de música oaxaqueña, un grupo de son huasteco y hasta la hija de la reconocida cantante Amparo Ochoa. Por supuesto, acompañando la música, se miraban a mujeres y hombres portando indumentarias como rebozos, sombreros, paliacates, guayaberas y blusas con distintos bordados. Después de dos horas y media, el presidente Andrés Manuel López Obrador y su esposa Beatriz Gutiérrez Müller, salían por la entrada principal de Palacio Nacional entre gritos y aclamaciones de cientos de personas. Mientras Obrador vestía un traje formal, la académica causó revuelo por su vestido, mismo que fue comentado por varios medios de comunicación, los cuales intentaban describir la particular indumentaria de quien decidió no llamarse primera dama. En realidad, Beatriz Gutiérrez portaba un fino rebozo doblado jaspeado, de color blanco con negro, sujeto con un cinturón negro, zapatillas negras y una blusa de manga larga también en color negro. Si bien la pieza había sido estilizada y confeccionada para la ocasión, se generó una polémica respecto a la forma de vestir de la esposa del presidente, especialmente por el corte tan singular que simulaba una especie de gabán. Días después, se logró saber que la pieza había sido confeccionada por tejedores de Santa

María del Río, San Luis Potosí, quienes son reconocidos por sus finos rebozos elaborados en seda.

Por cierto, la esposa del presidente no es la única que ha usado tejidos de este tipo. Es bien sabido que las mujeres que poseen cargos públicos en el sexenio de López Obrador, son reconocidas por vestir continuamente con textiles, huipiles, blusas bordadas y otras prendas provenientes de distintas comunidades indígenas y no indígenas, las cuales lucen en eventos públicos. En realidad la práctica del uso de este tipo de indumentaria nos remite de manera especial a varios sexenios atrás, con la esposa de otro presidente, quien pedía también no ser llamada primera dama, sino “la compañera”. Me refiero a María Esther Zuno Arce, esposa del ex presidente priísta Luis Echeverría.

Durante el mandato de Echeverría (1970-1976), Esther Zuno, fue una pieza clave en su gobierno, pues ha sido reconocida como una de las esposas de presidentes emblemáticas, no solo por la sobriedad y sencillez que según algunos testimonios, la caracterizaban. Sino también, porque se convirtió en parte de una narrativa nacionalista a través de distintas acciones y gestos recurrentes, tales como decorar Los Pinos con múltiples piezas artesanales provenientes de recónditos lugares de México. También destacan las celebraciones patrias con antojitos mexicanos y aguas frescas, práctica que la distinguió año tras año, según varias fuentes. Asimismo, acostumbraba a utilizar vestimentas “tradicionales” para recibir a dignatarios de distintos países. Es bien conocido que Zuno vivió obsesionada con el Istmo de Tehuantepec, tanto así, que fue enterrada con un traje tradicional de aquella región.

María Esther Zuno tuvo dos contribuciones particulares en el tema de las artesanías. Por un lado, impulsar la creación del FONART (1974), adscrito a la Secretaría de Desarrollo Social hasta la administración obradorista, la cual en 2018, decidió poner este organismo en manos de la Secretaría de Cultura. Otra contribución importante, fue la amplia colección de 589 figuras confeccionadas como réplicas en miniatura de la vestimenta tradicional de todo el país. Misma que ha sido expuesta en varias ocasiones con apoyo de diversas instancias culturales como el Museo de Arte Popular.

Definitivamente, fue Esther Zuno quien hiló de forma potente el tema artesanal en México, vinculando las narrativas nacionalistas de un Estado administrador de lo cultural con una

especial visión estética de “lo mexicano”. Así logró configurar ciertas gramáticas del poder estatal, subrayando la importancia de estos emblemas simbólicos anexando los textiles a las prácticas exhibitorias de los gobernantes. Esta tradición ha sido replicada especialmente por mujeres con gran visibilidad como el caso de las primeras damas, sin olvidar a las que ostentan cargos de gobierno, que portan de forma constante piezas textiles como parte de su ajuar en eventos públicos. Tal práctica se ha generalizado también en el caso de los hombres, especialmente en cierto tipo de eventos donde visten guayaberas ya sea intervenidas con pequeños lienzos en telar de cintura o tiras bordadas, provenientes de alguna comunidad indígena. Sin olvidar los eventos de visita de gobernantes o representantes de otras naciones donde incluso usan la vestimenta que portan hombres de las comunidades, práctica que ya forma parte recurrente de los actos políticos, casi un protocolo.

Propongo aproximarse al Estado mexicano como entidad generadora y administradora de la cultura nacional, para profundizar al mismo tiempo en esta matriz estadocéntrica y entender su relación con los textiles indígenas. Aunque reconozco que el tema de lo cultural es un hilo teórico sumamente complejo, disputado y cuestionado por varias disciplinas de las humanidades y ciencias sociales, considero que es posible partir de un análisis a través de esta matriz mediante los dispositivos y anudamientos que la entidad estatal ha generado.

Hasta aquí, es posible afirmar que lo cultural atraviesa prácticamente todas las instituciones estatales. Sin embargo, dirigiré la mirada y la discusión en torno a la Secretaría de Cultura y su campo de acción respecto al patrimonio cultural, ya que es esta una de las madejas que me interesa analizar en cuanto a las decisiones y reglas (políticas culturales) que ha colocado este gran tejedor. Es importante recordar que entre los objetivos principales que la Secretaría de Cultura declara es trabajar en favor de la preservación, promoción y difusión del patrimonio y la diversidad cultural,¹⁹ entre otras cuestiones.

Para pensar la cultura nacional, parto de la problematización que Bhabha reflexiona en torno a la racionalidad política de la nación como una forma de narrativa. En este sentido, considero importante entender las estrategias textuales, desplazamientos metafóricos, subtextos y

¹⁹ Secretaría de Cultura ¿Qué hacemos?. Gobierno de México. Disponible en: <https://www.gob.mx/cultura/que-hacemos>. Consultado el martes 10 de noviembre de 2020

estratagemas figurativas (2000, p. 213). Para quienes tejen en el telar de cintura, su práctica es comparada a la escritura, por tanto, me interesa entender aquellos textos de la cultura nacional que han producido diversos lienzos o escenas de la nación. Es evidente que, desde mi posición, no me es posible producir el pluralismo analítico convocado por Said para atender los efectos culturales de la nación (Bhabha, 2000, p. 214), por lo que considero necesario profundizar de forma compleja los distintos relatos que surgen en este proceso indagatorio, aún en sus contradicciones y opacidades. Por cierto, parte de la estrategia que es posible analizar, son las narraciones oficiales y estatalizadas respecto a los usos políticos y económicos del patrimonio, así como los marcos regulatorios.

Ahora bien, entiendo como matriz estadocéntrica a una entidad central generadora y administradora de discursos, en este caso me refiero al Estado mexicano como entidad productora de relatos, dispositivos, instituciones, pedagogías y prácticas (soportes que sostienen el gran aparato estatal) mediante esa gran lanzadera o bobina, la cual selecciona el hilo de lo cultural, hilo articulador que entreteje toda la urdimbre. Sin embargo, tal matriz como toda máquina no puede evitar las averías, fisuras y contradicciones en su funcionamiento, sin dejar de lado sus descomposiciones y reconfiguraciones constantes.

Esta práctica tejedora y creadora de tramas, podríamos entenderla precisamente como aquella labor gestora de esta entidad. Misma que puede ser análoga a quien ejecuta el tejido, o sea, quien decide, coordina y administra los hilos, me refiero al Estado como ese gran tejedor/gestor de la cultura nacional, agente principal y tomador de decisiones sobre el entramado de lo cultural. Por supuesto, existen otras tejedoras y tejedores de lo cultural que entretejen en colaboración con la política cultural estatal, aunque muchas veces, ciertos procesos sean susceptibles de deshilacharse.

Para profundizar en esta matriz, podemos iniciar comprendiendo los procesos de hilado que dieron lugar a la cultura nacional. A finales del siglo XIX y principios de siglo XX, lo que hoy conocemos como México, pasó por complejos procesos políticos. Desde la pérdida de una gran parte del territorio en la guerra contra Estados Unidos y posterior también a la Intervención Francesa, se inició una etapa de aparente estabilidad bajo el período que la historia oficial conoce como Porfiriato. En este período, no solo se buscó la estabilización del país en cuanto a las

intrusiones expansionistas y colonialistas de países hegemónicos, sino que también se pretendió iniciar la modernización persiguiendo el modelo occidental. Es interesante que a pesar de promover el nacionalismo, la historia patria y la producción de ciudadanía, su inspiración fue de raigambre profundamente europeizada (Speckman, 2008, p.223-224). Tal modernización implicaba por un lado, un proceso de desindianización que impidiera proyectar al país como atrasado e incivilizado.²⁰ Por otro lado, también se apostaba a generar esta modernidad mediante la construcción de grandes obras públicas como la red de trenes a lo largo y ancho del país, la creación de instituciones educativas, museísticas, celebraciones nacionales como la conmemoración de los 100 años de independencia,²¹ entre otros aspectos que permitirían a México entrar al gran concierto de las naciones. Sin olvidar también la búsqueda de una proyección internacional donde se pretendía mostrar al país moderno mediante la participación en las grandes exposiciones y pabellones internacionales (Tenorio, 1998).

Hasta aquí podríamos afirmar que estos son algunos de los soportes que van colocando para confeccionar la cultura nacional. Sin embargo, los resultados de aquel período son muy bien conocidos. El Porfiriato terminó con un levantamiento revolucionario, aunque las intenciones de modernización no acabaron con la finalización de la dictadura, así como tampoco la apuesta de

²⁰ Según Dolores Pla Brugat, afirma que la desindianización se ha dado desde el siglo XVI y continúa hasta nuestros días (2011, p. 72). Es interesante que en este estudio de Pla Brugat enfocado a los censos en diferentes períodos, se puede vislumbrar los procesos de racialización en México, donde la configuración y valoración de lo indígena está marcada no solo por el idioma, sino por el uso o no de huaraches, también por si caminaban descalzos, así como por la portación de indumentaria tipo indígena (2011, p.77). Esta información encontrada por la investigadora me parece central para entender la racialización como una marca que se presenta en la actualidad a través de la vestimenta y uso de ciertas prendas u objetos, lo cual adquiere un valor preponderante, incluso para los procesos de medición demográfica del Estado mexicano.

²¹ Respecto a las fiestas del Centenario, la historiadora Carla Zurián ha recuperado y analizado material que permite notar el uso de ciertos dispositivos masificados en 1910 para inundar gráficamente cada uno de los rincones del país, donde se utilizó el desarrollo de las comunicaciones y la tecnología con el fin de poner en circulación libros, periódicos, revistas, desplegados, folletos, fotografías, publicidad, litografías, caricaturas y demás elementos que intentaron cubrir hasta la saciedad las festividades nacionales (2010, p. 3). Pero no solamente se utilizaron estos medios, sino que se montó el gran escenario de la modernidad mexicana, el reforzamiento de la identidad nacional y una gran proyección del poder estatal. Zurián explica que: “A lo largo de un mes, e incluso un poco más, el cumpleaños de México reunió en su seno a todo el país y en especial a la capital. Nunca como entonces se inauguraron tantas instituciones, edificios, monumentos y avenidas que ofrecían la apariencia de un país moderno y cosmopolita, fincado en el “orden y progreso” que desde hacía más de treinta años anidaba en la nación. Si bien el Centenario fue el mayor dislate de lujo y despilfarro para recordar a las naciones extranjeras, empresarios y hacendados la fortuna y el poder del gobierno, al interior del país sirvió para crear lazos de identidad que parecían olvidados, deshilvanados o inexistentes; asimismo, sirvió como un rápido asidero no sólo de costumbres y tradiciones cívicas y populares, sino de confrontación con el pasado prehispánico, con las nuevas proyecciones urbanísticas, las tendencias en el arte, la arquitectura, el ámbito científico y con los derroteros políticos de su momento. En pocas palabras: fue el acontecimiento político y social de la década, cuando se dio al pueblo de México un último solaz resabio para reunir fuerzas y prepararse ante la sublevación” (Zurián, 2010, p. 6-7)

instrumentalizar ciertas prácticas, símbolos, objetos, lugares y signos como un bastión para conseguir la construcción de una cultura e identidad nacional después de finalizar la revolución. Tan solo recordemos la primera exposición nacional de artes populares organizada por Roberto Montenegro, Jorge Enciso y Dr. Atl (Gerardo Murillo), la cual tuvo lugar precisamente en 1921, a tan solo 11 años de haber iniciado la etapa revolucionaria.

Durante esta época posrevolucionaria, iniciará una serie de acciones por parte del Estado Mexicano que a través de varias misiones al mando de Vasconcelos, se buscará la construcción de una nueva nación. Pero no solamente se emprendieron misiones educativas/culturales, sino también la creación de diversas instituciones estatales²² y museísticas para dar paso a las grandes colecciones del Estado mexicano, que pronto serían gestionadas por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (1939), así como por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (1946), dos grandes columnas de la política cultural del país. Aunque de forma paralela se fueron creando otras colecciones, publicaciones y acervos privados, el Estado mexicano se erigió como el gran tejedor/gestor, que produciría el hilo de la cultura nacional basado en procesos de apropiación/patrimonialización. Cabe mencionar que uno de los archivos con uno de los más grandes acervos del denominado patrimonio cultural indígena se encuentra precisamente en el Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas, cuyas colecciones iniciaron desde 1948. En estos acervos es posible encontrar documentos, imágenes, audiovisuales y objetos de los pueblos originarios. Actualmente sus colecciones se exponen principalmente en el Museo Indígena que se encuentra en la Ciudad de México.

Hasta aquí, he intentado dar un breve pero complejo panorama, donde he procurado rescatar la dimensión de la gestión de lo cultural en el proceso de la consolidación nacional mexicana, haciendo énfasis en la matriz estadocéntrica. Subrayo las celebraciones, la creación de instituciones y ciertos aspectos culturales, porque me parece fundamental poder pensar el impacto actual de estos procesos de gestión que desde mi parecer no solo se han transformado, sino que se han profesionalizado a tal grado que surgieron distintas disciplinas que han ofrecido el soporte

²² En importante mencionar que junto con las misiones educativas, se fomentó la edición de libros, se organizaron bibliotecas, se emprendió una política didáctica a través del muralismo, entre otras acciones que dieron lugar no solo al surgimiento de una política educativa posrevolucionaria, sino a una política cultural, misma que mostró el interés y la insistencia del Estado mexicano por administrar y gestionar la cultura nacional (Garcíadiego, 2008, p. 257)

para mantener los relatos nacionales activos. No me refiero solo a la arqueología y antropología, que ya de por sí se conoce su importancia como principal sostén de los discursos nacionalistas en México, sino también a nuevos campos como la gestión y promoción cultural que se fueron profesionalizando con mayor fuerza en los años ochenta y que actualmente gozan de una gran oferta de formación a nivel nacional e internacional.

La importancia de entender los entramados de la nación desde esta perspectiva, es precisamente atender lo que problematiza el pensador indio Bhiku Parekh, respecto a que cada nación posee determinadas experiencias históricas, modos de organización social e incluso formas de autoconceptualización (2000, p. 122). En este sentido, considero que entender el tejido de la nación, es buscar esas estructuraciones, procesos y contextos particulares, que por supuesto dialogan con otras experiencias a nivel global, especialmente en aquellos lugares donde se experimentaron procesos coloniales.

Desde la descripción histórica que he intentado confeccionar respecto a la matriz estadocéntrica de la gestión de lo cultural, es posible afirmar que el surgimiento de instituciones, organismos y aparatos estatales para administrar el patrimonio cultural nacional, se convirtieron en los dispositivos estratégicos de la gubernamentalidad del Estado Mexicano. Estas instancias vinculadas a cierto complejo exhibitorio, nos permiten adentrarnos en la idea de cultura nacional e historia oficial, dos discursos donde es posible vislumbrar algunos argumentos teóricos sobre la diferencia entre cultura e historia aplicado a ciertas sociedades racializadas. Tal situación de diferenciación entre lo histórico y lo cultural, implica considerar una de las problemáticas con respecto a la otredad y sus temporalidades no hegemónicas. Esta argumentación ha sido profundizada en estudios actuales como los desarrollados por Mario Rufer que entienden la existencia de dos configuraciones que marcan a las sociedades poscoloniales: pueblos con historia y pueblos con cultura (2020).

Siguiendo las implicaciones de la gubernamentalidad estatal, es interesante, que una de las caracterizaciones de la matriz cultural estadocéntrica en México, es que a pesar de la emergencia de una política cultural que buscaba construir una identidad nacional mexicana que tuviera su base en la cultura precolombina y la cultura popular, a la vez se contradecía, al insistir en un borramiento racista de lo indio para suprimir la incómoda dimensión de lo que se entendía

como atraso o no moderno (Bonfil, 2004, p. 50-52). Esta circunstancia, permite insistir en el problema de la racialización que se presenta en el surgimiento y confeccionamiento de la cultura nacional, manifestándose también en la coproducción de las subjetividades de los llamados indígenas.

En este sentido, la nación fue articulada bajo la tensión entre la memoria y el olvido. Por un lado, con la evidente extracción e instrumentalización del pasado indígena, pero por otro, mediante el borramiento de otros relatos históricos que pudieran contradecir la historia patria, la cual había emergido como plan y dispositivo articulador de la compleja diversidad cultural existente en el territorio. Esta visión de la gestión de lo cultural por parte del Estado Mexicano, podríamos considerarla precisamente como la apuesta de una matriz estadocéntrica, donde se opera mediante la simplificación, homogenización y borramientos de las complejidades y especificidades de los pueblos originarios. Esta fórmula, implica otra de las problemáticas surgidas a partir de la gestión de lo cultural por la hegemonía estatal en México, misma que se intentará revertir hacia la década de los noventa del siglo XX, mediante el reconocimiento constitucional de la nación mexicana como pluricultural (1992), aunque cabe mencionar, no multinacional, como en el caso boliviano.

Cabe señalar que, en esta tensión entre rescate y borramiento de lo indígena, se terminó convirtiendo en un concepto que englobaba a una gran variedad de pueblos. Por lo que esta noción y operación conceptual homogeneizaba y sintetizaba a una amplia cantidad de culturas que habitaban/habitan el país, las cuales pasaron a formar parte de la mina donde se han extraído las vetas del nacionalismo mexicano, o sea la materia prima de lo cultural que mencionamos como eje articulador o hebra principal que administra el Estado tejedor/gestor. Entiendo la mina como analogía del extractivismo cultural que ha emprendido el Estado mexicano para producir sus relatos fundacionales y narrativas de nación, mediante procesos de apropiación cultural de objetos, tradiciones, rituales, símbolos, indumentarias, alimentos, entre otros aspectos y signos pertenecientes a los pueblos. Es así como encontramos otras de las problemáticas aunadas al borramiento; la cosificación identitaria, el despojo, el extractivismo y la apropiación cultural, que en parte han sido efecto de la patrimonialización de las culturas denominadas indígenas.

Por tanto, podríamos decir que la cosificación identitaria, así como el despojo, el extractivismo y la apropiación cultural estatal, está intrincadamente relacionada a los procesos de patrimonialización,²³ los cuales permiten tejer y mantener el relato nacional, pero también han servido para lograr la mercantilización de la etnicidad. Tal comercialización, será una de las cuestiones que generarán nuevas disputas bajo la asimilación de lo indígena, a través de la aparente aceptación, respeto y valoración, expresada desde una visión multiculturalista, aunque no intercultural. Sin dejar de subrayar, el plagio y robo de los símbolos, diseños, modos de vida y expresiones de grupos indígenas para insertarlas en la lógica capitalista de las grandes empresas turísticas, de la moda, el diseño, la gastronomía, la producción cinematográfica y otras pertenecientes a las llamadas industrias creativas. Uno de los elementos que permitió hilar la cultura nacional en México, fueron precisamente las artesanías, posteriormente un cierto grupo de ellas emigró a la noción de arte popular, experimentando un singular proceso de nacionalización (patrimonialización). Según la antropóloga especialista en artesanías y textiles Marta Turok, afirmó ya en la década de los ochenta:

Igualmente operó el fenómeno de revaloración en los recién formados Estados-Nación europeos y americanos entre 1880 y 1920, cuya población era mayoritariamente campesina. Ayer, los bienes y productos habían formado parte de su economía natural, y de la noche a la mañana se convertían en arte popular, destinado a los museos. Y es que los movimientos sociales y revolucionarios del inicio del siglo XX encontraron en estas expresiones plásticas, producidas con fines utilitarios (sin ser por eso menos bellos), símbolos de las luchas, el derrocamiento de los regímenes dictatoriales o monárquicos, y la instauración de repúblicas; es decir, símbolos y manifestaciones culturales frente a los modelos extranjerizantes y burgueses (Turok, 1988: 27)

Estos desplazamientos conceptuales son fundamentales para entender el tema textil, ya que durante muchos años los textiles indígenas han acompañado estas categorías al ser encasillados o

²³ Para autores como Cristóbal Gnecco, la patrimonialización es un acto de gobierno que se ejerce sobre algo declarado patrimonio, el cual es susceptible y deseable de ser patrimonializado. Este autor, considera que estos actos son tan viejos como la conmemoración del pasado, pero que adquieren mayor visibilidad y centralidad cuando el Estado se hace cargo. También considera la actuación de las agendas trasnacionales y su importancia en estos procesos (2019, p.15), tal es el caso de la UNESCO.

clasificados en cualquiera de las dos nociones, aunque más tarde experimentaran sus propias adjetivaciones como arte textil. Debido a estas discusiones y desplazamientos, me interesa analizar su proceso.

2.1 ¿Arte o artesanía?, desplazamientos estratégicos

En México, a diferencia de otros países latinoamericanos, la noción y adjetivación de lo popular, aborda especificidades que no son equiparables en otros países. Mientras que lo popular tiene una significación vinculada a lo masivo o lo perteneciente a ciertas clases sociales en otras latitudes, en el caso mexicano, lo popular también abarca cierta vinculación histórica relacionada a las comunidades indígenas, donde podríamos hacer referencia a fiestas populares, tradiciones, costumbres, rituales, objetos, entre una amplia gama de expresiones materiales e inmateriales que se producen en estos pueblos. Esto es nodal, ya que a esta categoría tan disputada y polémica de arte, se le ha adjetivado lo popular, produciendo la noción de arte popular, cuyo uso tiene poco más de 100 años en el país. Esto nos permite entender de alguna manera, cierta marca vinculada al origen socio demográfico de tales expresiones.

Una discusión histórica y reiterativa en la bibliografía sobre las artesanías, así como en diversos foros académicos y de manera general en la producción intelectual especializada, es respecto a la diferencia entre arte y artesanía. Personajes como Juan Acha, discutieron estos conceptos tratando de resolver una especie de misterio estético, sobre cómo se decidía la adjudicación que denominaba cierto tipo de producciones con la categoría de arte, artesanía o diseño. En esta controversia se ha disputado no solo la forma en que se producen tales objetos, sino que los argumentos se han desplazado hacia el terreno de la originalidad, la autenticidad, el gusto, la idea del genio creador y por supuesto bajo las lógicas de su producción, distribución, circulación y consumo, problemáticas que abordan la unicidad de los objetos, la masificación de la producción, los procesos de validación/legitimación, los espacios de exhibición, así como los públicos consumidores, entre otras cuestiones vinculadas a la socialización. De la producción académica de Acha trasciende un texto que de manera especial defendió la necesidad de construir otras bases analíticas para la comprensión de lo que él llamó las culturas estéticas de América

Latina (1994). Si bien sus textos me parecen un parteaguas para analizar estas discusiones desde otro lugar que intentaba romper con lo que Acha comprendía como una lectura eurocéntrica de lo artístico, pues cuestionaba el monoesteticismo, las bellomanías y el artocentrismo (1994, p.12), tampoco resolvían certeramente el telón de fondo de las disputas académicas. A pesar de su lectura crítica, considero que aún dejaba la puerta abierta para la polémica sobre cómo entender el por qué la distinción entre arte y artesanía.

Durante la Expo venta de Original organizada por la Secretaría de Cultura en 2021, la cual analizaré más adelante, cuestionaron nuevamente en diversas mesas bajo esta misma lógica la clasificación de los objetos, lo cual reactivó esa polémica discusión, pues hubo participantes que increpaban a los ponentes respecto a que si estos objetos (textiles, jícaras grabadas, juguetes, entre otros) podrían ser considerados como arte, o incluso, si estas personas se consideraban artistas. Las respuestas fueron múltiples. Había quien buscaba hacer un columpiamiento identitario entre su ser artista y su vida como artesano, otras personas simplemente se identificaban como tejedoras/es, algunos más como artesanos(as), y nuevamente la categoría parecía confusa, contextual y escurridiza. A más de 100 años de discusión después de aquella gran exposición de Artes Populares organizada por Dr. Atl, Montenegro y Enciso, no se ha terminado por aterrizar la noción, dejando abierta la duda sobre los procesos de ordenamiento y categorización.

Otras autoras como la antropóloga Marta Turok (1988), también han propuesto en su momento un modelo de identificación, que ha sido utilizado para entender qué lugar ocupan ciertas producciones, tal modelo lo aplicó en su labor cuando fue trabajadora al servicio del Estado al frente de distintas instancias públicas. Sin embargo, hasta ahora no he encontrado una reflexión respecto a la crítica que podríamos hacer desde un análisis que vincule este problema de las categorías como parte de los procesos de colonización y racialización.

Desde mi perspectiva, es posible entender que la producción material de los pueblos, puede ser discutida desde ese lugar. Lo comento también porque tanto en los paneles de discusión de Original como en la exploración que hizo el Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas para elaborar la Ley Federal de Protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanas, una y otra vez surgían respuestas de que la idea de arte y patrimonio,

no eran concebidas ni entendidas como se piensan desde la visión occidental. De manera que mi reflexión al respecto, es que al imponerse una epistemología occidental por encima de otros saberes, así como otras formas de entender el mundo, esta jerarquización, pasó a formar parte del sistema colonial. Tal sistema, construyó una subordinación al realizar la lectura y categorización de ciertos objetos entendidos bajo todas estas categorías de arte, patrimonio, artesanía, etcétera. De manera que el proceso colonial configuró a la par, la producción de cierta mirada sobre objetos que nunca se pensaron o concibieron en su origen dentro de estas semánticas estéticas.

Mi reflexión en torno a esta lucha por los conceptos, es que en realidad hemos estado ante una disputa conceptual que no se puede centrar ya en la discusión estéril sobre las diferencias entre arte, artesanía y diseño, sino que necesitamos remitirnos a ciertas lógicas racistas y clasistas que atravesaron históricamente estas nociones, construidas, como ya comenté, desde una mirada occidental y colonial. Si bien estos conceptos se han discutido ampliamente desde la historia del arte, el diseño y el estudio de las artesanías, me parece que sería importante remontarnos a la discusión del por qué la valoración de lo artístico minimizaba siempre la producción de aquellas otredades que no eran reconocidas dentro de este sistema que estaba marcado por determinado tipo de personas, ubicadas en ciertos lugares del mundo (Europa). No podemos dejar de lado, que en Europa se configuró un sistema de producción, distribución, circulación y consumo de productos valorados bajo una determinada mirada y jerarquía que impedía de facto el reconocimiento de lo artístico en algo no europeo. En este sentido, Juan Acha (1994), ya había detectado este problema del eurocentrismo de lo artístico, pero no lo pensó como un problema racial.

De modo que la valoración y jerarquización de lo popular, lo artesanal y otras categorías que se les han adjudicado a las producciones de origen indígena se insertan en problemáticas menos evidentes que han sido ya marcadas desde una lógica colonial. Es por eso que considero que al disputar por lo que es legítimamente artístico en distintos espacios de discusión se sigue bajo una reflexión confeccionada desde la mirada occidental cuyas reglas del juego no fueron pensadas desde la realidad de estas comunidades.

Por tanto, uno de los grandes problemas de lo artesanal comenzó cuando se buscó arribar a una categoría que desde un inicio les fue negada por el estatus racializado de las comunidades

indígenas, por supuesto, hasta que se inventó una opción que adjetivó a lo artístico, la denominación de arte popular, para diferenciar del arte europeo. Es así que detrás de la tensión entre lo artesanal y lo artístico en México, está una disputa por lo civilizado, lo valioso, la clase y por supuesto lo racial. Esta discusión se ampliará más adelante al analizar la exposición del Arte de Los Pueblos en Bellas Artes, la cual escenifica de manera más profunda el problema de estas categorías en la actualidad.

Hasta aquí, considero que el argumento y noción de racismo cultural que se analizó en un inicio, propuesta por Eduardo Restrepo, toma fuerza para comprender toda esta serie de jerarquías, sistemas de valoración y lógicas que se han legitimado en el campo cultural como naturales. Precisamente su naturalización ha sido el problema para identificar tal o cual objeto, en una determinada semántica estética. Sin embargo, otro aspecto que me parece fundamental para entender a fondo el uso del concepto de arte popular, es enfocarnos en cómo se forjó y se instrumentalizó desde la lógica nacional, o sea, entenderla como una noción articuladora, la cual puede ser rastreada históricamente.

2.2 Arte popular: el nacimiento de un concepto articulador

Para entender las adjudicaciones conceptuales a los textiles en México, es preciso recordar que su clasificación tradicional ha sido como parte del campo artesanal, sumamente analizada desde distintos campos epistemológicos y por varios espacios académicos formales y no formales. Sin embargo, me interesa detenerme en la noción de arte popular, misma que tiene una compleja datación que no pretendo explorar. Por cierto, también se ha utilizado de forma menos recurrente la acepción de arte indígena, aunque esta llegó de forma posterior. Otro concepto vinculado es el de arte textil, el cual se ha utilizado en espacios museísticos vinculados a la exhibición de textiles de origen indígena como el Museo Textil de Oaxaca o el Centro de Textiles del Mundo Maya en Chiapas.

Me interesa la noción de arte popular por varias razones, primero porque hacia 1921, surgió en México la primera Exposición de Artes Populares, donde es posible afirmar que comienza a utilizarse esta categoría institucionalmente por parte de Gerardo Murillo (Dr. Atl),

Roberto Montenegro y Jorge Enciso, las mentes detrás de esta exposición. En palabras de Dr. Atl se afirma:

Durante el último periodo revolucionario, es decir de 1915 a 1917, se despertó en toda la república, y muy marcadamente en la capital, una tendencia a valorizar las manifestaciones de las artes populares, y tanto en las esferas oficiales como en los centros artísticos y comerciales, nació el deseo de poner en luz la producción artística nacional, la autóctona, la indígena. En 1921, con motivo de la celebración del Centenario de la Consumación de la Independencia, los artistas Jorge Enciso y Roberto Montenegro concibieron la idea de hacer una exposición de arte popular. El señor ingeniero Alberto J. Pani, secretario de relaciones exteriores y jefe de los festejos del Centenario, la aceptó, y el proyecto de los dos artistas se llevó a cabo. Esa realización fue sin duda la nota más sobresaliente de los festejos del Centenario. El C. general Álvaro Obregón, presidente de la República, inauguró la exhibición el 19 de septiembre de 1921, y bien puede afirmarse que desde esa fecha el gobierno de la República reconoció oficialmente el ingenio y la habilidad indígenas que habían estado siempre relegadas a la categoría de parias (Gerardo Murillo en Novelo, 2007, p. 176)

En la misma línea, Victoria Novelo declara:

Fueron, sin embargo, los intelectuales mexicanos, especialmente los que dio a luz la Revolución Mexicana, quienes se echaron la responsabilidad de buscar y encontrar argumentos para que los mexicanos se enamoraran de México y se sintieran hijos orgullosos de una gran nación que, entre otras cosas, era heredera de una riquísima historia con raíces propias y no prestadas. Con la construcción del nacionalismo mexicano comienza la valoración moderna de lo que las artesanías y el arte del pueblo representan en el patrimonio cultural del país (2007, p.14)

Otro hito que me parece fundamental, pero este hacia finales del siglo XX, es cuando la Fomento Cultural Banamex en 1996 editó el libro de Grandes Maestros del Arte Popular. Este icónico material bibliográfico fue coordinado por Cándida Fernández de Calderón, directora desde hace varias décadas de esta fundación perteneciente a Banamex, quien es también la cabeza principal de un espacio fundamental para la exhibición de textiles, me refiero al Centro de Textiles del Mundo Maya. A la par de este libro que circuló en 1996, también dio inicio el Programa de Apoyo al Arte Popular de esta misma institución financiera. Recordemos que es el mismo período en que esta instancia dio a conocer su colección de textiles indígenas provenientes de México y Guatemala. Estas dos publicaciones, la de la exposición de Artes Populares de Gerardo Murillo (Dr. Atl) en 1921, como la de Los Grandes Maestros del Arte Popular en 1996 de Banamex, son un interesante brocado de dos gestiones que hilvanan la participación tanto estatal como privada en el gerenciamiento de las producciones provenientes de los pueblos indígenas.

La estrategia de Banamex al publicar este libro es de suma importancia, pues no solo dotó de rostros y nombres a los ahora nombrados artistas populares, sino que después distribuyó los libros a cada uno de los que participaron. Este acto no es menor, dado que en distintos encuentros que tuve con maestros y maestras del arte popular en Chiapas (2021), durante mi viaje de campo, me percaté que el libro se había convertido en un medio de reconocimiento, de vinculación, pero sobre todo en una forma de demostrar la legitimación por parte de agentes que avalaban sus dotes artísticas. La posesión del libro y su exhibición al visitar los talleres se ha convertido en una insignia de reconocimiento entre ellos, y como una forma de validación hacia las personas que compran obras de los ahora llamados artistas populares. Por cierto, este libro se transformó en una especie de contrato no firmado entre la mencionada fundación y quienes participaron en el libro, ya que formaba parte también del Programa de Apoyo que se emprendió desde 1996. En estos encuentros que tuve, me percaté que Fomento Cultural Banamex busca de manera continua la colaboración con estos artistas para sus propias colecciones y encuentros que realizan de manera periódica. Es así que, el reconocimiento y apoyo de este organismo privado tenía un objetivo que era la creación de redes que a futuro confeccionarían un campo legitimado, haciendo germinar la semilla sembrada desde la visión nacionalista a principios de siglo XX con la exposición de 1921. Esto no es menor, ya que es imposible prescindir de los lazos que se han

logrado entre Banamex y las instancias culturales del Gobierno Federal, al igual que con los gobiernos estatales y municipales, sin importar el partido político de donde provengan los gobernantes. Se puede detectar ese hilado entre Estado y Capital, no solo a través de la idea de nación mexicana, sino mediante aspectos concretos como el fortalecimiento del Arte Popular nacional mediante esquemas bien definidos. Por cierto, uno de los proyectos ejemplificadores es el evento de reciente creación titulado como Original, impulsado por la Secretaría de Cultura y donde colabora precisamente Cándida Fernández de Calderón. Esta estrategia interinstitucional tiene como finalidad vincular a tejedoras(es) de distintas comunidades con la Iniciativa Privada, especialmente con empresas de moda y diseño para generar colaboraciones.

Ahondaré más en este proceso con la finalidad de entender una serie de circunstancias que forman parte de estos desplazamientos conceptuales. Para entender este contexto, me parece fundamental abordar cinco momentos que considero estratégicos para el surgimiento, confección, establecimiento y fortalecimiento de la noción de arte popular mexicano. El análisis que propongo, se sostiene a partir de varios discursos estatales y empresariales, así como el surgimiento de instituciones, de igual manera me refiero a ciertos sucesos que giran en torno a la noción que hoy conocemos como arte popular:

- 1) Período posrevolucionario (1921-1953). Este momento se caracteriza por el impulso de exposiciones y publicaciones por parte del Estado mexicano, cuyo representante principal será Gerardo Murillo (Dr. Atl), así como los artistas Jorge Enciso y Roberto Montenegro, quienes entre otras prominentes figuras, organizaron la primera exposición de artes populares en 1921, la cual incluyó un libro canónico que marcó no solo la búsqueda por reivindicar los oficios de los pueblos indígenas, sino que incentivaron la idea del arte popular mexicano. Este proceso coincidió con el surgimiento del Vasconcelismo y el muralismo, que se encargó de producir un discurso visual nacionalista que colocó en el centro al indio como fundamento primigenio de la nacionalidad (Aguirre Beltrán en Novelo, 2007, p.162) y al mestizo como protagonista de la idea de mexicanidad, incluyendo de forma especial la cultura material de los pueblos, que para cierta perspectiva del momento se expresaba estéticamente en las artesanías. Por supuesto, destacó como antecedente de estas propuestas nacionalistas, el

trabajo de personajes como Manuel Gamio, autor del famoso texto *Forjando Patria*, sin prescindir del trabajo de académicos como José Juan Tablada o Jesús Galindo y Villa. Este proceso también se fortaleció con la circulación de una producción paisajista, indigenista y folclorizada en las artes, en cuyo contexto tuvo gran importancia las escuelas de pintura al aire libre fundadas en 1913 por Alfredo Ramos Martínez (Novelo, 2007, p.164). Más adelante, casi a la par de la exposición de 1921, se daría paso a otra exhibición trascendente: la Exposición de Arte Popular Mexicano en los Ángeles, California (1920-1924).²⁴ Entre 1934 y 1947 se crearía de manera efímera el Museo de Arte Popular en el Palacio de Bellas Artes, que en realidad era la colección de unas cinco mil piezas, recolectadas por Roberto Montenegro.²⁵ En este mismo período también se realizó la exposición *Veinte siglos de arte mexicano* en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (1940),²⁶ la cual fue coordinada por este espacio y el Instituto Nacional de Antropología e Historia, la cual impulsó la estética mexicana y por supuesto el arte popular.²⁷ Por otro lado, es posible detectar que las producciones audiovisuales más acabadas de esta idea del folclor mexicano se expresaron en el cine de la década de oro (1936-1956/57), junto con toda la amplia producción musical desprendida de este fenómeno. Otro evento fundamental en este ciclo fue la creación del Instituto Nacional Indigenista en 1948, el cual abanderó el indigenismo continental y desde sus inicios tuvo una política de protección y comercialización de las artesanías, creando el Patronato de Artes e Industrias Populares, el cual encabezó el Museo Nacional de Artes e

²⁴ Esta exposición titulada como Outline of Mexican Arts and Crafts fue organizada por la entonces Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo (Secretaría de Economía). El director fue Xavier Guerrero y participaron personajes como Diego Rivera, Jorge Enciso, Carlos Mérida, Adolfo Best, Emilio Amero, Vicente Lombardo Toledano, Juan Samaniego, Juan Ixca Farías, entre otros (Novelo, 2007).

²⁵ Cuatro años después, en 1938, se inaugura el Museo Regional de Artes e Industrias Populares en la ciudad de Pátzcuaro, Michoacán, mientras que en 1944 se abrirá el Museo de Arte Popular en la Ciudad de Toluca. En estos dos espacios, tanto Jorge Enciso como Roberto Montenegro, quienes impulsaron la exposición de 1921, serán piezas fundamentales para la creación de estos dos recintos.

²⁶ Este período entre 1930 y 1940 también destaca por los promotores, coleccionistas, comerciantes y otros personajes extranjeros que tendrían gran influencia en la configuración del llamado arte popular. Destacan René D'Harnoncourt, Fred Davis, William Spratling, Nelson Rockefeller, Anita Brenner, Frederick Davis, Victor Fosado, Bodil Christensen, Frances Flynn Paine, Frances Toro, Roberto Weitlaner e Irmgard Johnson. Esta última, con un papel sobresaliente en el tema textil, ya que se convertiría en la primera especialista de textiles en el Museo Nacional de Antropología hacia 1964.

²⁷ La exposición estuvo a cargo de Jorge Enciso, Manuel Toussaint, Roberto Montenegro, Miguel Covarrubias y Gabriel Fernández Ledesma.

Industrias Populares inaugurado en 1951 (Ciudad de México).²⁸ Finalmente, un texto central en este contexto, será el de *Coatlicue: Estética del arte indígena antiguo* de Justino Fernández (1953).²⁹ En este primer período podemos detectar el establecimiento del arte popular como producto de un deslizamiento conceptual operado por artistas, teóricos, instancias gubernamentales, así como por la instrumentalización de dispositivos exhibitorios institucionales, mismos que también impulsaron y colaboraron en exposiciones que surgieron no solo en México, sino también en Estados Unidos. La forja conceptual fue fundamental en tanto que demostró el interés de las autoridades por articular las bases del nacionalismo, el cual no solo había sido incentivado mediante el muralismo y las misiones vasconcelistas en el ámbito educativo, sino que se aglutinó una serie de elementos visuales, sonoros, literarios, cinematográficos, entre otros, configurando la creación de múltiples lenguajes estéticos que dieran lugar a toda una gramática de cultura nacional. De hecho, si hacemos una lectura desde la perspectiva temporal, se puede detectar la articulación de un conjunto de elementos materiales e inmateriales extraídos de la estética de distintas comunidades, ahora denominadas como cultura popular y artes populares o incluso bajo la noción de folclor. Tales componentes comienzan a utilizarse como parte de un entramado de ideas que entretejen la mexicanidad.

- 2) Periodo 1953 - 1981. En el caso del trabajo académico, la revista *Artes de México*, fundada en 1953 por varios especialistas, artistas e intelectuales, será uno de los bastiones fundamentales hasta hoy, que impulsará entre otras expresiones artísticas, las producciones artesanales, entendidas desde el discurso artístico, en diálogo con descripciones etnográficas y reflexiones de distintas voces académicas. El trabajo de investigadoras, coleccionistas y promotoras de las hoy llamadas artes populares fue fundamental. Aquí destacaron las mujeres, tales como Irmgard Johnson, María Teresa Pomar, Ruth Lechuga, Teresa Castelló y

²⁸ Instancia creada por Alfonso Caso y gestionada por el Instituto Nacional Indigenista y el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

²⁹ Por cierto, es curioso que desde la historiografía artística en el contexto mexicano, se tome este año de 1953 como un referente, pues la Exposición el *Desafío a la Estabilidad* (1953-1967) coordinada por Rita Eder en el MUAC, hace un corte en este mismo año, el cual lo considera fundamental como parte del proceso que generarían varios artistas cuestionando y alejándose de la tradición promovida por la producción artística nacionalista impulsada por la Escuela Mexicana.

otros personajes como la coleccionista Carlota Mapelli Mozzi. Como parte de este impulso, también he identificado que entre 1955 y 1970, se realizaron una serie de estudios y creación de fideicomisos bancarios para la asistencia económica de las artesanías y las artes populares, estos fueron promovidos principalmente por el Banco Nacional de Comercio Exterior, el Fondo para el Fomento a las Artesanías dependiente del Banco Nacional de Fomento Cooperativo, así como por parte del Banco de México S.A. Es importante recordar que en este período se forma la gran colección etnográfica del Museo Nacional de Antropología (1964), aunque tales objetos en este contexto no eran analizados como objetos artísticos. A la par, entre 1965 y 1969, se crearán organismos estatales para la comercialización de artesanías en estados como Jalisco y Estado de México, mientras que surgirán instancias similares en Michoacán y Guanajuato principalmente. Después de la llamada revolución cultural del 68 y con el surgimiento de instancias como la Escuela de Diseño y Artesanías del INBAL (1962)³⁰ y el FONART (1974),³¹ impulsado en el mandato del presidente Echeverría, surge un interés prominente por disputar el lugar de las producciones estéticas subalternizadas, o sea, las artesanías de los pueblos indígenas. Estas son colocadas como tema de reflexión y de indagaciones en universidades, así como en espacios de investigación y otros escenarios de discusión teórica y promoción, destacando el caso de especialistas como Marta Turok, Alberto Ruy Sánchez y Margarita Orellana. En los setenta, por cierto, es cuando surgen colecciones como la de Pellizzi, pero también fundaciones como Banamex³² que tienen interés en participar junto con el Estado, de la idea de promover la cultura mexicana. Es

³⁰ Según la información oficial la escuela se desintegra para dar paso a dos instancias: la Escuela de Diseño y la Escuela de Artesanías. Hacia 1980, la EDA tuvo una escisión motivada por la necesidad de dar atención a dos ámbitos de formación diferenciados. Disponible en <https://edinba.inba.gob.mx/escuela-de-diseno/historia.html>. Consultados el 10 de noviembre de 2023.

³¹ Según Lucina Jiménez, el Fonart nace con los siguientes objetivos: 1) Procurar un mayor ingreso a los artesanos del país, 2) Conservar el sentido artístico de las artesanías mexicanas. 3) Adquirir con cargo al patrimonio del propio fideicomiso productos artesanales, exhibirlos y comercializarlos. 4) Conceder créditos y otorgar anticipos a los artesanos, proporcionando a los mismos asistencia técnica y administrativa. 5) Diseñar y desarrollar proyectos de producción artesanal. 6) Revalorizar y difundir el valor cultural de la artesanía. 7) Constituir una sociedad anónima cuya finalidad principal será la comercialización de los productos artesanales que adquiera el fideicomiso (Jiménez en Novelo, 2007, p. 199).

³² Es importante mencionar que no solo Banamex ha sido un precursor en cuanto a colecciones de textiles indígenas, de hecho otra de las grandes colecciones donadas al Museo de Historia Mexicana en Nuevo León, fue la del Banco Santander Serfin, el cual entregó en 2004 a este museo del norte del país, toda su colección textil para su difusión.

importante mencionar que, en este complejo período, el papel de la denominada cultura popular retomará una gran fuerza en América Latina como un espacio de disputa en el contexto de las dictaduras y otras tensiones políticas de la región. En este segundo período es posible detectar tres aspectos fundamentales en torno al tema de las ahora artes populares. En primera instancia, la necesidad de producir referentes teóricos fundamentados en la investigación de campo, lo cual fue estimulado por la emergencia de especialistas en distintas ramas, reflejando precisamente mediante la creación de publicaciones sobre el tema, así como por la necesidad de partir de un marco conceptual y un cuerpo teórico que sostuviera la valoración y el lugar que se buscaba dar a estas producciones estéticas. Por esta razón es necesario considerar como un parteaguas cierto tipo de materiales impresos que han contribuido a este quehacer en términos de validación conceptual y especialización. El siguiente aspecto es el impulso a la comercialización de estos productos que van a tener todavía un vaivén entre las nociones de artesanías y artes populares, aquí cabe destacar el apoyo e impulso otorgado por ciertas instituciones bancarias. Finalmente, en esta temporalidad se crearon grandes instituciones museísticas nacionales, aunado a la importancia de sus colecciones que contemplaron esta clase de objetos, sin dejar de lado los primeros intentos de profesionalización académica mediante escuelas como la de Artesanías del INBAL. De manera que el concepto a pesar de haber surgido, aún no se sustentaba teóricamente como “Arte”. En este sentido, es importante subrayar que tales producciones buscaban sobre todo que fueran sostenibles y se convirtieran en un factor de desarrollo económico en las comunidades. También es importante subrayar los enfoques, ya que mientras en algunos museos la lectura era como piezas etnográficas, para otras instancias estatales se necesitaba que su tratamiento fuera como un producto susceptible de ser comercializado, lo cual agregaba características muy particulares a los conceptos ya mencionados de artesanías y artes populares. Esto, como ya dije, atendiendo a la necesidad de que fueran susceptibles de ser vendidos y activar un circuito de producción, distribución, circulación y consumo especializado y de gran escala. A la par, la noción de patrimonio nacional y su protección ya se había estabilizado mediante la participación de México en lo que ahora era la UNESCO, con todo lo que implicaba su inserción a este organismo, así

como por el surgimiento de la Ley de 1972, que ya contemplaba la protección de los bienes históricos, artísticos, arqueológicos y otros. Cabe mencionar y explicitar, que en este momento no se contemplaba bajo estas primeras legislaciones la protección de un patrimonio artesanal o indígena de estas características, al menos no legalmente, como es el caso de la actual ley del patrimonio indígena y afroamericano.

- 3) Período 1982-2000. En este período destaca la creación del Museo de Culturas Populares en Coyoacán (1982)³³ y el Museo Nacional de la Máscara en San Luis Potosí (1982), así como los discursos artísticos provenientes de lo que se denominará como neomexicanismo (concepto también cuestionado), donde encontraremos representantes como Julio Galán, Nahum B. Zenil, Reynaldo Velázquez, Germán Venegas, Eloy Tarcisio, Toledo, Dulce María Núñez, entre otros, quienes evocaron en su producción artística, evidentes influencias de los símbolos patrios, la religión, pero en gran parte de las artesanías y de cierta idea de cultura mexicana folclorizada. Destaca también la influencia académica de personajes como Victoria Novelo con amplias aportaciones para dar cuenta del surgimiento y desarrollo del arte popular, así como el reconocido Juan Acha desde la UNAM, quien intentó resolver el tema de la diferenciación entre arte, artesanías y diseño, buscando una nueva perspectiva para abordar lo que llamaría las culturas estéticas en América Latina. Por cierto, sus teorías siguen siendo cuestionadas por distintos grupos académicos, aunque su influencia se mantiene. A principios de los noventa surge primero una Ley Federal para el fomento de la Microindustria y la actividad artesanal, posteriormente en 1992, se declarará la composición de México como nación pluricultural a nivel constitucional. Dos años después de esta declaratoria, se iniciará una etapa muy compleja con el tema de lo indígena a partir de la conmemoración de los 500 años de la llegada de Colón, especialmente a causa del levantamiento Zapatista en 1994.

³³ La importancia de este museo es fundamental, ya que desde su origen disputaba en contra de los discursos que exaltaban las bellas artes en detrimento de las culturas subalternas, según un extracto recopilado por Victoria Novelo, se declaraba lo siguiente respecto a su creación: “Es un hecho que en nuestro país, como en tantos otros con situación semejante, es cosa común el intento de reducir las culturas de los sectores populares a sólo algunas de sus manifestaciones, catalogadas como folclóricas y por lo mismo pintorescas, a las que se transforma en objetos de consumo o en burdos símbolos populistas. Incluso, en algunos aspectos de la difusión cultural predominante, y por ende en las políticas que la sustentan, es posible apreciar fácilmente el supuesto de que los sectores populares no poseen una cultura real y que, por consiguiente, es necesario “llevar la cultura al pueblo” (Novelo, 2007, p. 201)

Destaca como ya mencioné, el surgimiento del Programa de Apoyo al Arte Popular desde Banamex y el libro de los Grandes Maestros del Arte Popular Mexicano, cuya categoría ha trascendido en el circuito de compra, distribución, circulación y venta de producciones artesanales, pero esta vez entendidas como artísticas. Es trascendente comentar que mientras en 1991, Emilio Azcárraga a través de Televisa apoyaba la exposición “México, Esplendores de 30 siglos” que se expuso en museos de arte de Nueva York, California y San Antonio, unos años más tarde, Banamex por su parte, impulsaría el arte popular que había sido ignorado en esta exposición, ya que “lo artesanal”, para críticas como Shifra Goldman, había estado suprimido de esta grandilocuente exposición que posteriormente se montaría en México. En este tercer momento, podemos distinguir ciertos procesos trascendentes. Por un lado, el cómo la discusión y teorización sobre las artesanías y artes populares ya se han insertado en las discusiones académicas universitarias, pero también la búsqueda por articular un marco legal para su compra/venta. Por otro lado, surgen también otros espacios expositivos especializados de las llamadas “culturas populares” o de ciertas producciones específicas como en el caso de las “máscaras”. En este sentido, es posible entender la fragmentación disciplinar de los campos dentro de las artesanías/artes populares, por lo que de su generalización, se pasa a la especificidad (máscaras, alfarería, textiles, etc). Este período cierra de forma convulsiva y contrastante, en tanto que el levantamiento zapatista produce una gran conmoción política a nivel nacional, mientras que BANAMEX se esfuerza por crear una serie de vehículos que configuren la idea de arte y artista para este sector; concursos, publicaciones y apoyos económicos son sus primeras herramientas para aterrizar de una vez por todas la idea de Arte popular.

- 4) Período 2001-2015. A partir del gobierno foxista surge una apuesta por programas turísticos que gestionaron junto con la iniciativa privada los llamados recursos culturales, de donde nace el Programa de Pueblos Mágicos, entre otros programas de la SECTUR que van a colocar el patrimonio cultural y la cultura popular como centro de atracción para los visitantes. En este periodo también surgen instituciones museísticas que enfatizarán la dimensión artística de lo popular. Por parte del Estado, surgirá el Museo de Arte Popular en

2006, mientras que del lado de la Iniciativa Privada se crearán a través de sus fundaciones; el Museo Textil de Oaxaca en 2008 (Fundación Harp Helú) y el Centro de Textiles del Mundo Maya en 2012 (Fomento Cultural Banamex). En este periodo se intensificará la promoción, rescate y salvaguardia de los textiles. De igual forma se fomentará la venta y exhibición a través de diversas exposiciones por parte de estas últimas tres instituciones museísticas, aunado al intenso trabajo de las exposiciones de artes populares y de los grandes maestros del arte popular en los edificios de Fomento Cultural Banamex, utilizando especialmente el Palacio de Iturbide en el centro de la Ciudad de México como sede de estos eventos. Este periodo se caracteriza de manera especial por la participación de las empresas. Aunque tampoco podemos olvidar la apertura del Museo Indígena por parte del Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (2012). Este último espacio, también ha sido fundamental, pues Octavio Murillo, quien está a cargo del resguardo de sus acervos desde hace varios años, ha impulsado el tema textil en la agenda del INPI, realizando exposiciones y promoviendo los objetos resguardados por el instituto, desde una lectura que los entiende y concibe como arte indígena.³⁴ En este cuarto período la idea de producto cultural y recurso cultural se han establecido para consolidar circuitos especializados. Tanto en el ámbito museológico como en el de exposiciones temporales, la producción textil tendrá la voz cantante, pues se insertará también en el circuito de la moda “étnica”. De igual forma se crean innumerables expoferias, eventos (locales, estatales y federales), así como múltiples actividades colectivas fuera de las instituciones para activar los circuitos de creación, producción, circulación y consumo de artesanías/arte popular. En este sentido, la comercialización ha logrado su consolidación insertándose en la lógica del consumo cultural, llegando al punto de que ciertas producciones formen parte de mercados de lujo por el alto costo de las piezas. Por esta razón podemos afirmar los efectos de las industrias creativas y de la proyección que se buscó dar a la llamada economía naranja (creativa) en México, así como de la idea de emprendedurismo cultural. A estas alturas, es evidente la insistencia de un discurso neoliberal que buscó estabilizar lo que

³⁴ Agradezco a mi compañera del doctorado Eva Alsmann por el contacto de la conservadora y restauradora Lorena San Román, especialista en textiles y profesora de la ENCRyM, quien amablemente me ofreció una entrevista, donde pude nutrir la información, así como rectificar y consolidar esta propuesta de análisis sobre el Arte Popular entendido desde la visión textil.

hoy podemos denominar como etnoempresas, que básicamente insistía en que las comunidades utilizaran sus elementos materiales e inmateriales para autoemplearse, o sea, convertirlos en emprendedores que vendieran sus tradiciones, costumbres, prácticas, saberes, y de manera particular sus creaciones denominadas artísticas (este proyecto sostenido en gran parte por el turismo cultural, como en el caso de los pueblos mágicos y la instrumentalización de los museos comunitarios creados desde los ochenta). En términos conceptuales, las nociones se hacen aún más especializadas y específicas, por lo que se habla de arte textil, arte indígena, patrimonio artesanal, entre otras acepciones que entran al campo de expertiz. No está de más indicar, que estos objetos y saberes ya son considerados como patrimonio nacional, aunque todavía sin una legislación especializada fuera de las normas de comercialización.

- 5) Período 2015 - 2023. Este periodo destaca por la desaparición del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) en 2015 y el surgimiento de la actual Secretaría de Cultura, desvinculando la tutela de la Secretaria de Educación Pública, a organismos históricos como el INBAL o el INAH, mismos que se encargan de los distintos temas patrimoniales en México, así como de su conservación, difusión, promoción e investigación. Esta decisión presidencial del cambio de Consejo a Secretaría, coincide con la denuncia en redes sociales por parte de Susana Harp, quien señala y acusa de plagio en ese mismo año a la diseñadora francesa Isabel Marant por copiar la iconografía de la blusa de Tlahuilottepec.³⁵ Con este señalamiento en redes sociales, por la cantante oaxaqueña, se inaugura una serie de denuncias hacia el robo de imágenes, iconografía o motivos textiles de comunidades indígenas. Sin embargo, no es hasta 2018, que con el arribo de Alejandra Frausto a la Secretaria de Cultura en el gobierno de Andrés Manuel López Obrador, se da un viraje importante con respecto a la política cultural, colocando en una posición central el tema del arte popular. En esta misma sintonía, surge también en 2018, una propuesta de ley

³⁵ En enero de 2015, Susana Harp denuncia el plagio de Isabel Marant a través de sus redes sociales personales. Durante este proceso de denuncias, logra hacer la recopilación de más de 50 plagios, por lo que señala un profundo problema de ausencia legal para la protección de los diseños textiles de las comunidades indígenas, lo cual desembocaría en la Ley Federal de Protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanas, misma que gestionaría siendo senadora, junto con el senador Monreal.

relacionada a la salvaguardia de los elementos culturales indígenas y afrodescendientes, impulsada por la senadora Susana Harp y el senador Ricardo Monreal. El contexto es fundamental, dado que en este mismo periodo surge una serie de discusiones ya no solamente en redes sociales y publicaciones en diarios de circulación nacional, con respecto al tema del plagio y la apropiación cultural de motivos e iconografía textil indígena por parte de la industria de la moda, sino que comienza una gran cantidad de eventos académicos, paneles y actividades vinculadas a esta problemática y sus posibles soluciones. Es de gran importancia comentar que también en 2018, inicia una serie de exposiciones sobre México Textil en el Museo de Arte Popular, propuesta planteada para hacer una revisión de la diversidad textil en el país a través de 4 exposiciones. Bajo este contexto, comienza también una apuesta de suma importancia, denominada “Original México”, la cual emerge en 2021 como parte de la Secretaría de Cultura, misma que tiene como finalidad ser un espacio de encuentro entre maestras y maestros artesanos, diseñadores tradicionales y no tradicionales con empresas nacionales e internacionales.³⁶ En este evento se dieron cita, decenas de políticos, autoridades del Estado mexicano, tejedores(as), artistas, intelectuales, empresas, diseñadores(as) y otros agentes que entre mesas de trabajo, presentaciones y pasarelas, propusieron una serie de acciones para repensar las problemáticas de las artes populares, de manera especial lo textil. Subrayo el tema textil, ya que a partir del plagio y las discusiones sobre la apropiación cultural, es como surge la Ley sobre el Patrimonio Cultural Indígena, así como la respuesta del Estado, mediante el mencionado evento de “Original” realizado en el Complejo Cultural los Pinos. Otro evento de gran singularidad es la exposición “Arte de los pueblos de México. Disrupciones indígenas”, inaugurada en enero de 2022, la cual reunió las obras de 45 pueblos indígenas provenientes de más de 50 acervos. Esta exhibición es considerada la primera en su tipo en más de 80 años de historia del emblemático Palacio de Bellas Artes. Este último periodo podemos caracterizarlo por una serie de desplazamientos y transformaciones que se fueron configurando desde hace varias décadas. A estas alturas han surgido leyes contra la discriminación y el racismo, mientras que el rango de la ahora Secretaría de Cultura, al

³⁶ Según el sitio de internet www.original.cultura.gob.mx, se busca exhibir el arte genuino de los pueblos y comunidades de México. Asimismo, pretende ser un espacio de intercambio para que las marcas comerciales trabajen de manera justa y ética con las comunidades.

menos teóricamente, colocó el problema de las políticas culturales como un tema importante para el Estado, aunque no necesariamente reflejado en presupuestos. Sin dejar de lado el arribo de un gobierno que disputará cierta idea de un nacionalismo modernizado, donde lo popular, lo indígena y los márgenes tendrán un inusitado protagonismo, por lo que el regreso de las artes populares, en su versión de Arte de los pueblos, al Palacio de Bellas Artes, se puede entender como una nueva etapa, que disputa con las estéticas que hegemonizaron el discurso del gran Arte Nacional. Bajo este mismo rango de acción, las leyes de los derechos lingüísticos, así como ciertos guiños del gobierno como lo ha sido el retorno de tierras y recursos a comunidades yaquis, peticiones de perdón a los mayas, creación de una universidad para las lenguas indígenas, entre otras acciones, formarán parte de una nueva gramática que también tendrá mayor vigor en términos patrimoniales. Esto lo argumento, en tanto que a partir de la creación de campañas para la protección y recuperación del patrimonio nacional, el impulso por la lucha de la propiedad intelectual colectiva mediante la ley del patrimonio indígena y afroamericano, entre otras acciones que han estado articulando un escenario donde el Estado vuelve a disputar la gestión de los diversos patrimonios culturales, aunque esto no ha implicado la renuncia a colaborar con los grandes capitales nacionales e internacionales. Es de suma trascendencia subrayar que el tema de los plagios textiles de la industria de la moda a nivel mundial, fueran en parte, la razón que permitiera el surgimiento de una revalorización que hasta ahora no se había presentado con tanta fuerza e interés por parte de las instancias gubernamentales, al grado de crear un evento como Original de dimensiones nacionales con sede en el ahora Complejo Cultural de Los Pinos. Es importante destacar que si bien persiste la idea de lo artesanal y las artes populares para categorizar estos objetos, la actual apuesta busca romper el techo de cristal en el campo estético, para simplemente denominar las creaciones estéticas de los pueblos como Arte, equiparando su valor a cualquier producción artística occidental europea o del arte nacional. Este fenómeno ha sido afianzado por una inusitada cantidad de material bibliográfico académico, de divulgación, periodístico, audiovisual, entre otros formatos y soportes que circulan tanto en redes sociales como en las propias universidades, generando todo un campo de interés, pero sobre todo de disputa que busca dar cuenta de la situación actual, de manera

focal en temáticas que van desde las prácticas de las tejedoras(es), los plagios iconográficos, e incluso hasta los problemas de la gentrificación que afectan a las comunidades, entre otras cuestiones, donde el foco han sido las discusiones por lo patrimonial y lo artístico.

La razón de esta genealogía y descripción contextual es tratar de entender cómo se ha entretejido este fundamento conceptual y estratégico para dar lugar al panorama que tenemos actualmente en relación al arte popular.³⁷ Mi intención al periodizar el surgimiento de la idea de arte popular en México, es entender los diversos agentes gubernamentales, privados, académicos, así como los distintos dispositivos públicos y privados (revistas, museos, espacios de comercialización, entre otros) que permitieron dar origen a este concepto tan pertinente para forjar la nación mexicana, y del que han abrevado y discutido los espacios académicos. No omito los beneficios que las llamadas artes populares han generado para las industrias creativas, las empresas bancarias, turísticas, hoteleras, restauranteras, entre otras. Entiendo en este sentido que la discusión no está concluida, pero considero que es posible entender su surgimiento, proceso y panorama actual haciendo una revisión de los contextos en que se ha consolidado el arte popular. En este sentido pretendo sumar un enfoque vinculado al problema colonial y racial. Ahora bien, me interesa profundizar en el tema textil, ya que entiendo que los textiles indígenas, se han colocado como una emergencia de lo que empieza a conocerse como patrimonio textil, mismo que trataré de explicar a continuación.

2.3 Genealogía de los textiles indígenas como patrimonio nacional

El estudio de los textiles en México tiene ya un importante camino recorrido. Es posible afirmar que su mayor bastión se encuentra en el trabajo realizado por antropólogos(as) y etnólogos(as), aunque otros(as) tantos(as) han surgido por un interés proveniente de otras circunstancias no

³⁷ Victoria Novelo en su compilación *Artesanos, Artesanías y Arte Popular de México*, cuya primera edición surge en 1996 impulsada por la Dirección General de Culturas Populares del CONACULTA, la Universidad de Colima y el Instituto Nacional Indigenista, dedica una amplia sección para registrar las distintas nociones y discusiones que se dieron desde principios de siglo XX en torno a las nociones de artesanías y arte popular, desde una visión que ya comprendía estos campos como algo perteneciente al patrimonio cultural nacional. Este texto fue fundamental para poder dar cuenta de las instancias vinculadas al forjamiento de la idea de arte popular en México en esta periodización que propongo.

académicas. Si bien es cierto que textos como los de José Juan Tablada³⁸ constituyen referentes fundamentales para pensar las expresiones artísticas de lo mexicano y las ahora denominadas artes populares (González, 2015), también fueron las exposiciones y los museos, espacios medulares que han colocado el tema textil como un importante objeto de estudio.

Desde la mencionada exposición de Arte Popular de 1921, organizada por Dr. Atl, Jorge Enciso y Roberto Montenegro hasta las salas de etnografía del Museo de Antropología, creado en 1964, así como las actuales y novedosas exposiciones de museos públicos como el Museo de Arte Popular o museos privados como el Centro de Textiles del Mundo Maya, el Museo Textil de Oaxaca o el Franz Mayer, por mencionar algunos, han sido proyectos y espacios para que los textiles provenientes de los pueblos indígenas que habitan el actual territorio mexicano tomen un protagonismo inusitado, pocas veces visto con otras producciones provenientes de estas comunidades.

Es difícil mencionar la cantidad de títulos y académicos(as) que han abordado el tema a estas alturas. Sin embargo, es posible nombrar algunas personalidades académicas que han tenido un fuerte peso en estas primeras investigaciones especializadas en torno al textil: Teresa Pomar, Ruth Lechuga, Marta Turok, Walter F. Morris, Francesco Pellizzi, Teresa Castelló, Irmgard Jhonson, Claude Stresser, entre otros.

Estos estudios provenientes de las ciencias sociales, especialmente de la antropología, se propusieron estudiar el origen de los textiles, los grupos étnicos que utilizan ciertas prendas, los modos de producción, los tintes utilizados, así como otros aspectos pertenecientes a las indagaciones de esta rama que van desde los aspectos más técnicos hasta los usos sociales. Otra vertiente bastante recurrente se ha enfocado en los abordajes del ámbito iconográfico. Es importante comentar que varias de estas personas estudiosas de los textiles, también fueron coleccionistas. De hecho, la colección del antropólogo italiano Pellizzi, que forma parte del Centro de Textiles del Mundo Maya, fue recabada en la década de los setenta. Este dato no es menor, ya que varias de las colecciones más valoradas, provienen de esta práctica de acopio realizada por las mismas personas que analizaban y estudiaban los textiles, quienes

³⁸ Uno de los primeros libros escritos sobre las artes en este país, fue precisamente el de *Historia del Arte en México*, cuyo autor fue José Juan Tablada, publicado hacia 1927.

posteriormente se convertirían en los agentes especializados en el tema. Por cierto, es importante comentar que la mayoría ejercieron como promotores(as) y gestores(as) de proyectos culturales colaborando tanto con el Estado como para la iniciativa privada, lo cual demuestra el papel central de la academia en los procesos de patrimonialización y gestión cultural.

Desde mi perspectiva la noción de patrimonio textil está en proceso de construcción y consolidación en nuestro país, manifestándose en una situación emergente, no así en otros lugares del mundo como Europa. Esto lo argumento porque los textiles provenientes de comunidades indígenas han tenido distintas lecturas, incluyendo las posturas que estigmatizaron tal indumentaria por la relación que tenían con los cuerpos que las portaban, o sea, por una cuestión étnica que implicaba procesos de exclusión racial.

En cierto sentido, podríamos analizar dos posturas contradictorias en relación a los textiles. Por un lado, encontramos la visión vasconcelista (estatal) que buscaba modernizar e integrar al indio, la cual, para cumplir este deseo, era capaz de incitar a las comunidades para que abandonaran no solamente su idioma, sino su vestimenta, logrando así el cometido de sus posturas ideológicas vinculadas con los procesos de modernización del país:

En el texto de ley que propone crear una Secretaría de Educación, Vasconcelos quiso dar especial importancia al "desarrollo y fomento de las bellas artes en todo el territorio del país". Para ello se estableció un Departamento de Bellas Artes, que junto con el de Escuelas y el de Bibliotecas constituyeron la estructura organizativa de la secretaría. Al aprobarse la ley, se añadieron dos departamentos más, el de Desanalfabetización y el de Enseñanza Indígena, cuya función se pensó breve y transitoria, en la medida en que se extendiera la enseñanza de la lectura y se incorporara al indígena, asegurando su desaparición como tal (Reyes Palma en Novelo, 2007, p. 166)

Por otro lado, también se manifestaban ciertas posturas exhibitorias del mismo Estado, ya que insistía en la exhibición oficial de las indumentarias en varios soportes, mismas que se desplazaban entre lo antropológico y lo artístico. En un sentido, porque tales objetos eran expuestos en el antiguo Museo Nacional que resguardaba los bienes del país en la calle de

Moneda y posteriormente, porque fueron incluidos en la exposición de Artes Populares de 1921, y más adelante en la exposición *Veinte siglos de arte mexicano* llevada a Estados Unidos en la década de los veinte (S. XX). Sin olvidar que estas indumentarias fueron una y otra vez utilizadas para construir la iconografía de la mexicanidad tanto en la pintura mural como en la de caballete. Esto durante el período posrevolucionario.

Este balanceo entre posturas y dinámicas oficiales con respecto a los textiles, les han colocado en complejos procesos de exclusión y valoración. Un ejemplo de la reproducción de prácticas discriminatorias han sido las representaciones de los indígenas en el cine o la televisión con la imagen del “indito” y las “marías”. Pero también reflejados en la cotidianidad de estas comunidades que buscan insertarse en esa lógica moderna estatal que se persiguió durante décadas. Al respecto Daniel Rubín de la Borbolla hacia 1959, afirmaba:

El indio en particular, como miembro de un grupo en aislamiento, quiere acabar para siempre con todo aquello que provoca esa discriminación, y cree, por desgracia, que el traje regional que viste, sus costumbres, su idioma, su modo de ser y de vivir, solamente han servido para clasificarlo como un ser ignorante, retrasado y primitivo. Lo que antiguamente fue defensa y salvación de su integridad personal y cultural, es ahora un símbolo de inferioridad y de menosprecio social. No debe sorprendemos entonces que el indio esté dispuesto a cambiar sus más bellas y elegantes vestiduras, sus más raros y laboriosos tejidos, por las mantas y ropas de fábrica, si con ello alcanza su propósito, el de sentirse como miembro de la comunidad nacional. Esto sucede lo mismo en México que en cualquier otro país del continente. Pero no debemos olvidar ni ocultar que el indio también tiene la curiosidad por lo nuevo y lo moderno, y que desea experimentarlo, sea bueno o malo, defectuoso o de calidad, bello o desagradable a la vista. Sus limitadísimos recursos, en muchas ocasiones, lo obligan a sustituir un bello objeto de su fabricación por otro de calidad inferior y de mal gusto, por el hecho de que éste es más barato (Rubín de la Borbolla en Novelo, 2007, p. 268)

Esta situación descrita por Borbolla, fluía a la par con esas otras visiones de investigadoras e investigadores extranjeros que encontraron en estos objetos importantes valores, que les permitieron obtener una enorme cantidad de datos al profundizar en los procesos de producción, técnicas, iconografía, colores, usos rituales, entre otros. Estos estudiosos y estudiosas, lograron hacer aportes al conocimiento de las comunidades desde una visión etnográfica, ya que los textiles se convirtieron en una gran fuente de información acerca de distintas comunidades y sus cosmovisiones. Como ya mencioné, estas personalidades generaron importantes recopilaciones de piezas textiles que posteriormente se convertirían en colecciones de museos privados.

Siguiendo el hilo oficial, fue hasta 1964 cuando se inauguró el Museo de Antropología, que los textiles a través de los discursos museales sirvieron para ilustrar las pedagogías emprendidas por el Estado mexicano, donde una cierta idea de nación instrumentalizaba el pasado indígena y su supuesta actualidad a través de las salas de etnografía. Es así que las salas superiores del museo, lograron producir una colección que acompañaba todos los demás objetos y escenarios que intentaban reconstruir los ambientes socioculturales de las comunidades indígenas que vivían en el país.³⁹ Es posible asegurar que fue este espacio, el primero que colocó de manera permanente la exhibición de estos objetos textiles (blusas, huipiles, gabanes, morrales, entre otros). Es importante resaltar que la mirada que leía estos objetos dentro del museo era totalmente etnográfica.

Más adelante, surgió el interés de generar un desplazamiento que explorara los textiles desde los discursos del arte popular que ya he comentado. Aquí nacen las propuestas de espacios como el Museo de Culturas Populares, pero sobre todo del Museo de Arte Popular de la Ciudad de México. Aunque la mayor fuerza de esta lectura estética, vendría no del Estado, sino de la propuesta gestionada por la iniciativa privada, específicamente desde la Fundación Harp Helú,

³⁹ Según la información ofrecida por el propio arquitecto que ideó este museo, Pedro Ramírez Vázquez, dado que el acervo etnográfico del Museo era muy limitado, durante este período se emprendieron 70 expediciones por todo el país para conseguir más del 95% del material que se exhibe en las salas de Etnografía (2007, p.32).

que abrió las puertas del Museo Textil de Oaxaca en 2008,⁴⁰ así como la Fundación Cultural Banamex, la cual, a través de diversas exposiciones y premios, impulsaría la apuesta de artificar, por decirlo de alguna manera, los textiles. Esta propuesta se consolidaría precisamente con el surgimiento del Centro de Textiles del Mundo Maya en 2012. Incluso, este espacio ha construido un discurso exhibitorio que entiende a los textiles como arte, exponiendo varias piezas sobre bastidores en su sala de Arte Textil, lo cual no se puede minimizar.

Es importante aclarar que actualmente los textiles no poseen todavía una declaratoria institucional que los constituya como parte de una de las categorías singulares dentro del patrimonio cultural, ya sea por parte de alguna instancia nacional o internacional que especifique y de cuenta de la categoría patrimonio textil. Sin embargo, el tratamiento en los últimos años por parte de instituciones culturales públicas y privadas ha sido como tal. Estamos de alguna manera, ante un patrimonio cultural emergente que desde hace algunos años ha comenzado su proceso de patrimonialización. Cabe señalar que, en algunos casos se han impulsado talleres, cursos y diplomados sobre patrimonio artesanal en los cuales se incluyen a los textiles, y en algunos textos académicos se utiliza la noción de patrimonio textil, aunque todavía no queda clara su conceptualización, al menos en nuestro país.

Específicamente en el caso mexicano, la noción de patrimonio textil no ha sido recurrente en la bibliografía especializada, incluso ni siquiera aparece en el famoso libro coordinado por Florescano sobre *El Patrimonio Nacional de México* (1997), el cual se ha convertido en un referente bibliográfico para quienes trabajan el tema del patrimonio cultural en el país. Lo cierto, es que este libro abordó el tema de las artesanías, conteniendo de alguna manera a los textiles de las comunidades indígenas (Novelo, 1997), pero hasta ese momento no se hablaba con

⁴⁰ En 2008, la fundadora de este museo, la Dra. Maria Isabel Grañén Porrúa, directora de la Fundación Harp Helú, lo concebía como un museo de arte y consideraba que la idea del museo no es ser un espacio etnográfico, sino que se rinda homenaje a los artesanos textiles de todo el mundo y que sea una ventana para proyectar la ciudad de Oaxaca en el exterior. Cabe señalar que este proyecto fue apoyado por personajes como Francisco Toledo, Alejandro de Ávila y la Fundación Harp Helú. Cuatro años después, hacia 2012, este espacio exhibitorio contaba con 5000 piezas en su colección, promoviendo la vinculación entre artesanos, diseñadores e investigadores. El recinto se fue consolidando con distintas colecciones, por ejemplo, la colección donada por Grañén Porrúa la cual abarca de 1950 a 1980, siendo esta reunida por Crispín Morales, tendero del Mercado 20 de Noviembre. La de Francisco Toledo perteneció a Madeline Humm Mollet, una antropóloga suiza que radicó en Puebla, misma que adquirió y documentó los atuendos tradicionales de Oaxaca entre 1960 y 2000. Finalmente, la de Alejandro de Ávila perteneció al galerista Ernesto Cervantes, el cual reunió piezas entre 1930 y 1970. Estos acervos son el fundamento del Museo Textil de Oaxaca (Ortiz, 2012).

especificidad del tema textil. Por lo que el impulso patrimonializador en cuanto a los textiles y bordados de los pueblos originarios es realmente novedoso. Es interesante que el concepto patrimonio textil, empiece a tomar mayor fuerza a partir del contexto de plagio y robo de diseños por parte de grandes empresas transnacionales de la moda en los últimos años. Aunque me parece importante mencionar que hacia 2012, Alonso Ortiz, que en ese entonces fuera subdirector de innovación para la Dirección de Culturas Populares ya había naturalizado referirse a los textiles como patrimonio cultural inmaterial mexicano.⁴¹

Aunque la indumentaria ha sido un aspecto evidente que marca la diferencia cultural y que se revela a través de distintas representaciones, no había sido uno de los campos fundamentales dentro de los estudios antropológicos, etnográficos y arqueológicos en México, a diferencia de temas como la arquitectura prehispánica, la cerámica, la pintura mural, los instrumentos de guerra, los rituales, la escultura monumental, entre otros aspectos que tienen un lugar relevante en cuanto a los abordajes académicos. Por cierto, muchos estudios sobre la cultura material del pasado indígena y de las comunidades herederas de este pasado, realizan análisis sobre las particularidades de la vestimenta (especialmente a través de la iconografía de códices, esculturas, piezas cerámicas y pintura mural), pero no necesariamente se analizaba desde la noción de patrimonio textil. De hecho, hasta antes de que lo inmaterial o intangible fuera tomado como posible patrimonio cultural por la UNESCO en 2003,⁴² la mayoría de patrimonios que se declaraban en México por parte de esta instancia internacional, eran generalmente zonas arqueológicas prehispánicas y centros históricos, y hasta este momento ninguna práctica textil (ni tejidos ni bordados).

La importancia de comenzar a hilar el concepto de patrimonio textil desde la aprobación del patrimonio intangible por parte de la UNESCO no es menor, ya que ha sido uno de los eventos paradigmáticos en términos patrimoniales a nivel mundial, no solo por la dinámica de inclusión que se propuso desde las organizaciones internacionales que dictan las líneas de trabajo en cuanto al patrimonio cultural, sino por la inmensidad de prácticas, fiestas, objetos, rituales y

⁴¹ Alonso Ortiz quien colabora en la revista Mexicanísimo de gran alcance nacional, titula un artículo como: “El tejido, un patrimonio familiar”, donde básicamente instala la noción de patrimonio textil como algo natural.

⁴² El concepto tiene sus antecedentes en discusiones que se generaron desde los noventa. Sin embargo, es hasta 2001 cuando en la UNESCO se busca acordar una definición y una Convención para la protección de este tipo de patrimonio.

cosas que puede abarcar esta categoría, incluyendo por supuesto el ámbito textil. Recordemos que antes de la creación de la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad en 2008, se dieron 3 proclamaciones de Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad (entre 2003 y 2005). Una de esas primeras proclamaciones ocurridas en 2005, fue precisamente el Arte Textil de Taquile proveniente de Perú, mismo que se podría considerar como el evento fundacional a nivel internacional del patrimonio textil, ya que posteriormente se gestionarían otras propuestas patrimoniales textiles a nivel mundial. Hasta 2021, la UNESCO ha declarado más de 20 prácticas textiles como patrimonio intangible que van desde alfombras, encajes, tapicería, vestimenta, entre otras. A continuación ofrezco la lista de estas declaraciones:

1. 2005, El arte textil de Taquile (Perú)
2. 2009, La sericultura y la artesanía chinas de la seda (China)
3. 2009, La artesanía del brocado yunjin de Nanjing (China)
4. 2009, Los encajes de Lefkara o lefkaritika (Chipre)
5. 2009, La tapicería de Aubusson (Francia)
6. 2009, La fabricación de encajes (Croacia)
7. 2009, Ojiya-chijimi y echigo-jofu, técnicas de fabricación de tejidos con ramio en la región de Uonuma (prefectura de Niigata, Japón)
8. 2010, Yūki-tsumugi, técnica de fabricación de tejido de seda (Japón)
9. 2010, El arte del encaje de aguja de Alençon (Francia)
10. 2010, El arte tradicional del tejido de la alfombra azerbaiyana (República de Azerbaiyán)
11. 2010, Técnicas tradicionales de tejido de alfombras en Fars (Irán)
12. 2010, Técnicas tradicionales de tejido de alfombras en Kashan (Irán)
13. 2012, Ritos y artesanías vinculados a la tradición del traje nupcial de Tlemecén (Argelia)
14. 2012, El arte popular del bordado de la comunidad tradicional matyó (Hungría)
15. 2013, El arte tradicional de tejer el jamdani (Bangladés)
16. 2013, La artesanía tradicional del ger mongol y las costumbres conexas (Mongolia)
17. 2014, La tradición de la fabricación de alfombras en Tchiprovski (Bulgaria)

18. 2014, Conocimientos y técnicas tradicionales vinculados a la fabricación de yurtas kirguises y kazajas (hábitat nómada de los pueblos túrquicos, Kazajistán y Kirguistán)
19. 2016, La artesanía tradicional de tapices murales (Rumania y la República de Moldova)
20. 2018, Blaudruck, Motrostik o Kékfestes (teñido o impresión por reserva en azul indigo, (Alemania, Austria, República Checa, Eslovaquia y Hungría)
21. 2018, El encaje de bolillos (Eslovenia)
22. 2019, El arte tradicional turkmeno de tejer alfombras y tapices (Turkmenistán)
23. 2020, Tejido tradicional Al Sadu (Arabia Saudita)⁴³

Como se observa en la lista de la UNESCO, aunque los textiles después de 2005 aumentaron sus posibilidades de patrimonialización al entrar en esta categoría a través del caso de Taquile, la realidad al interior de la región latinoamericana es otra, ya que no existen más declaratorias vinculadas a lo textil en América Latina desde hace más de 18 años. Es tal vez por eso que en el caso mexicano aún es novedoso escuchar la categoría de patrimonio textil, puesto que hasta ahora no había existido un intento de patrimonializar ante la UNESCO las prácticas textiles de las comunidades indígenas.

Si bien la categoría de patrimonio textil aún no ha sido fundamentada y teorizada en México, existe una serie de circunstancias que permiten entender que su confección teórica está sucediendo, o más bien ya se infiere, esto debido entre otras cuestiones, a la reciente ley aprobada sobre la protección del patrimonio cultural indígena y afroamericano, que por supuesto, abarca la indumentaria y la producción textil de las comunidades. Como ya he mencionado, esta ley inició precisamente por las polémicas provocadas a causa del plagio, por lo que su implementación se debe al tema de los textiles indígenas, específicamente de los Ayuujk (mixes) de Tlahuitoltepec, Oaxaca.

⁴³ La lista que presentó surge de la revisión exhaustiva de las más de 450 declaratorias realizadas a nivel internacional que se encuentran en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidades de la UNESCO (revisión realizada en 2021).

2.4 Ley Federal de Protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanas

Uno de las circunstancias que permitió la creación de una ley sobre el patrimonio indígena fue el gran interés por el avasallamiento de las grandes empresas que se han apropiado de varios diseños, iconografías e imágenes de las comunidades indígenas para adaptarlas a distintos tipos de prendas y venderlos como tendencias de moda, insertándolos así, en el mercado internacional. Podríamos decir que esta fue la mayor razón por la cual surgió en 2018 la propuesta de Ley General de Salvaguardia de los Elementos de la Cultura e Identidad de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanos,⁴⁴ impulsada por la cantante y senadora oaxaqueña Susana Harp, así como por el senador Ricardo Monreal, pertenecientes al partido Morena. En este dictamen, la salvaguardia fue entendida como:

(...) el conjunto de medidas de carácter jurídico, técnico, administrativo y financiero para la preservación y enriquecimiento de los elementos de la cultura e identidad de los pueblos y comunidades (...) que incluyen, entre otras acciones, la identificación, documentación, investigación, protección, promoción, valorización, transmisión y revitalización de esos elementos (Dictamen de Ley, 2019)

Esta primera propuesta de ley no solo atendía la dimensión económica vinculada al plagio, sino que se extendía a distintas manifestaciones culturales y estéticas de los pueblos y comunidades indígenas, afrodescendientes y otras que titulaba como equiparables. De manera que, si bien esta ley era propuesta para contrarrestar los problemas del plagio de diseños e iconografía de los textiles de distintas comunidades, también ampliaba su margen de acción a todo el circuito de producción, distribución, circulación, consumo, estudio, fomento, etc no solo de textiles, sino de cualquiera de los elementos culturales de tales comunidades. El instrumento legal como marco regulatorio de la política cultural, atravesaba de manera compleja varias instancias: Secretaría de

⁴⁴ El martes 3 de diciembre de 2019 se aprobó por el pleno del Senado de la República el Dictamen de Ley de Salvaguardia de los Elementos de la Cultura e Identidad de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanos junto con sus reservas. Consultada el 5 de junio de 2021. Disponible en: http://www.susanaharp.org/susanaharp/wp-content/uploads/2020/05/031219-Dict_Cultura_Com_Indigenas-con-reserva.pdf

Cultura, Instituto Nacional de Pueblos Indígenas, Secretaría de Economía, Secretaría de Relaciones Exteriores, Secretaría de Hacienda, la Fiscalía General de la República y la Comisión Nacional de Derechos Humanos.⁴⁵

Si bien la Ley de Salvaguardia surgió con la intención de confeccionar un mecanismo de protección, también emergió a la par y de forma contradictoria un dispositivo tutelar que se proponía gestionar la cultura de los otros a través de los mecanismos legales e institucionales del Estado. El caso más evidente es el registro de los elementos de la cultura y la identidad de pueblos indígenas y afroamericanos que desde febrero de 2019 fue propuesto por parte de la Comisión Nacional de Derechos Humanos y dirigida al titular del Poder Ejecutivo, la Jefa de Gobierno de la Ciudad de México, al Congreso de la Unión y a los poderes legislativos de las entidades federativas de todo el país. El objetivo de la recomendación 35/2019, era el siguiente:

La presente Recomendación General tiene como objetivo advertir sobre las omisiones existentes en marcos normativos, así como en los alcances de diversas instancias del Estado, con relación a la problemática de la sustracción y la apropiación cultural indebida que enfrentan los pueblos y comunidades indígenas en sus usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas, así como, instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales, y que les son inherentes a las comunidades, como parte integral de su patrimonio cultural, a fin de coadyuvar en el diseño y generación de procedimientos y mecanismos idóneos que permitan su efectiva protección, salvaguarda, preservación integral, desarrollo y promoción.⁴⁶

La recomendación de la CNDH no solo ilustra los procesos de articulación que van entretejiendo la gestión estatal sobre la cultura de los pueblos, sino la forma en que prácticamente es naturalizado el pretexto del dispositivo patrimonial para extender la soberanía sobre estas comunidades originarias. Sin embargo, la propuesta de ley y su registro estatal se enfrentaría a

⁴⁵ La información es extraída del diario Crónica. Firman convenio las secretarías de Cultura y Economía. 10 de marzo de 2021. Consultado el 3 de junio de 2021. Disponible en: https://www.cronica.com.mx/notas-firman_convenio_las_secretarias_de_cultura_y_economia-1179852-2021

⁴⁶ Recomendación General 35/2019 de la CNDH. Sobre la protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas de la República Mexicana

diversas voces a favor, pero también a posicionamientos disidentes, al momento de realizar la consulta por parte del INPI. El texto producto de la mencionada consulta, recopila varias demandas de los pueblos, este mismo fue anexado como parte del informe del Senado, el cual consta de casi 150 cuartillas. En este documento se encuentran las peticiones de las comunidades donde son señaladas distintas posiciones frente a la sistematización de la información referente a su cultura. Me interesan de forma especial, tres tendencias que intentaré sintetizar brevemente:

- a) Una de las posturas es la aceptación e incluso la petición de que el INAH y las instancias gubernamentales se encarguen de realizar la lista de elementos identitarios que deben protegerse.
- b) Otra propuesta es que los propios pueblos, junto con especialistas provenientes de las mismas comunidades, sean quienes elaboren la lista e informen de los elementos culturales e identitarios que las comunidades decidan proteger.
- c) Ante la apuesta de construir un sistema de información cultural estatal, también se presentó la oposición por parte de varias voces comunitarias que han optado por la autogestión de su cultura, sin intervención estatal de ningún tipo, incluso pidiendo que no haya participación por parte de ningún agente ajeno a la comunidad, por lo que se pide que no interfieran en la organización de sus fiestas, tradiciones y otras prácticas. Cabe destacar que, en esta apuesta de los pueblos, incluso se extiende la denuncia para impedir que quienes sean ajenos a la comunidad saquen fotos de las personas oriundas, así como limitar la presencia de investigadores en sus territorios.

En este proceso, queda en disputa la autonomía de los pueblos originarios para gestionar su identidad, sus costumbres, tradiciones, vestimentas, su imagen, lo que se escribe y dice de ellos, etc.⁴⁷ Pero también, deja en claro la forma en que varias comunidades perciben la injerencia externa de agentes que les afectan con su presencia, ya sean investigadores, turistas o el propio gobierno. Al mismo tiempo y de manera oficial, se va abriendo camino para la inserción de los

⁴⁷ La Consulta realizada en 2019, entre el 21 de junio y el 4 de agosto, por parte del Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI), es uno de los procedimientos gubernamentales que acompañan la propuesta de ley.

textiles de las comunidades indígenas como patrimonio cultural nacional, pero desde una perspectiva oficial e institucional, lo cual no había sucedido hasta aquel momento. Por tanto, podemos afirmar que el proceso de patrimonialización comenzó a urdirse con esta propuesta para dar lugar a una noción de cierto patrimonio textil concebido desde la idea de lo nacional y por supuesto, bajo la tutela estatal, lo cual seguramente tomará más fuerza en los años siguientes.

Esta propuesta, articulada con la recomendación 35/2019 de la CNDH, por la que surge esta búsqueda de regulación, genera varios cuestionamientos en torno a los marcos regulatorios que pueden mostrar de alguna manera el esquema del extractivismo manifiesto desde la opacidad patrimonial. Ya sea desde lo legal o lo ilegal, las prácticas de saqueo son estructuras que utilizan el comodín cultural para mantener formas de dominación. Me refiero a que este lenguaje patrimonial domesticado, es parte de ese afán extractivista donde no solo se vuelve fundamental extraer o despojar de territorios y recursos naturales, sino de todo aquello vinculado a sus economías simbólicas. Incluso, desde un análisis de las temporalidades, el tiempo de producción capitalista desde las lógicas de la moda (mercantilización, producción en alta velocidad, moda basura o de rápido consumo), irrumpe violentamente en el tiempo del bordado y el tejido, un tiempo de pausa para estas economías simbólicas de los pueblos indígenas.

Por cierto, la propuesta del evento “Original” lanzada por la Secretaría de Cultura, que analizaremos más adelante con detenimiento, responde también a esta intermediación entre el gobierno y las empresas con las comunidades, como una forma “legal o legítima” de utilizar estos llamados recursos culturales, que manifiestan los nuevos paradigmas institucionalizados y aceptados para instrumentalizar y utilizar la cultura de los pueblos, aprovechando las necesidades y situaciones complejas en las que viven estas comunidades. Esta insistencia del Estado gestor y paternalista se hace presente nuevamente. De alguna manera, se muestra el impedimento de dotar a los pueblos de autonomía para gestionar su propia cultura, como ha sucedido en otros correlatos respecto a sus bienes o recursos naturales. En cierto sentido, son siempre infantes que necesitan ser tutelados, observados y aprobados mediante un agente administrador o interventor que les indique cuáles son las mejores decisiones en cuanto al aprovechamiento de sus bienes, ya sean territoriales, culturales o de cualquier tipo.

El surgimiento de la propuesta de ley tiene mucho que ver con la problemática que detonó con gran fuerza en 2015, tras la denuncia de Harp y el caso de la blusa ayuuik, aunque tomó mayor relevancia a través de los distintos medios de comunicación, especialmente redes sociales, las cuales pusieron a discusión la importancia de atender la situación, esto con el fin de normar los derechos culturales y colectivos de las comunidades indígenas. Sin embargo, a pesar de las grandes polémicas, el tema no logró escalar a las tribunas del Congreso ni mucho menos legislarse en aquel momento. Fue hasta que la mencionada senadora llegó como funcionaria que se diseñó la propuesta de Ley de salvaguardia de los elementos de la cultura e identidad indígenas, afromexicanas y equiparables, y que por cierto todavía no utilizaba hasta ese momento el término de patrimonio cultural. De hecho, el uso de la categoría patrimonio cultural explícitamente indígena en el caso mexicano, ha surgido con mayor interés en nuestros días, específicamente a partir de los problemas acontecidos en los últimos años con respecto a los ya mencionados plagios por parte de grandes empresas internacionales de la moda y el diseño. Tanto así que se configuró una campaña por parte de la Secretaría de Cultura apoyada por el Gobierno Federal, la cual fue titulada *Mi patrimonio no se vende, se ama y se defiende*, misma que ha trabajado fundamentalmente sobre dos cuestiones: la repatriación de bienes arqueológicos y la protección contra los plagios, este último rubro se ha enfocado de manera particular en el tema textil.

Tal problemática respecto al uso del concepto patrimonio cultural generó una discusión a nivel nacional, pero especialmente en la Cámara de Senadores, mediante la primigenia propuesta de ley para la salvaguarda. No está de más decir que a pesar de la resistencia para utilizar la palabra patrimonio en esta primera propuesta de ley, incluso por parte de personajes como la senadora Susana Harp, así como por otras voces provenientes de distintas comunidades, en el evento de discusión se insistió una y otra vez en el uso de este concepto.⁴⁸ Es trascendente señalar que varios testimonios registrados en el documento oficial del Senado, aseveraron en varias ocasiones que la idea de categorías como arte o patrimonio, son inexistentes en las comunidades y su valoración no se entiende de forma equiparable a la visión occidental, aunque esto no quiere

⁴⁸ Es importante subrayar, que a pesar de que los elementos identitarios a los que se refiere esta ley son diversos, en realidad los testimonios de tejedoras y bordadoras, así como de organizaciones vinculadas a esta rama, eran los que mayor representación tuvieron en la discusión.

decir que no exista una apreciación por los distintos elementos a los que se hacía referencia (textiles, rituales, costumbres, prácticas, etc).

Por lo comentado anteriormente, me parece sumamente trascendente el título de la ley porque como ya hemos revisado, la primera versión no hacía referencia a un lenguaje patrimonial. Sin embargo, una vez que llegó a las discusiones en las cámaras, especialmente la de diputados, la ley fue transformada y entendida en un lenguaje netamente patrimonialista. Por otro lado, es fundamental, la selección e interpretación que se da a la consulta y a los acuerdos con instancias internacionales como la UNESCO:

Por lo que se refiere a la consulta, las y los integrantes de la Comisión de Asuntos Indígenas hacen suyas las conclusiones de los foros de Consulta que convocó atinadamente el Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas, pues recoge las inquietudes, demandas y exigencias de un gran sector de la población que históricamente ha sido discriminado y marginado del desarrollo social, como consecuencia de políticas que han enfatizado el desarrollo instrumental basado en una supuesta superioridad de lo que califica como moderno respecto de la tradición ancestral de nuestros pueblos y comunidades indígenas y afromexicanas y ahí se puede observar la petición reiterada y permanente de los pueblos y comunidades sobre este tema (...) Consideramos que tiene que replantearse la denominación propuesta por el Senado. A juicio de esta Comisión, el término más apropiado para identificar el objeto de la ley es el de protección del patrimonio cultural y no solamente el de salvaguardia de los elementos de la cultura e identidad de los pueblos y comunidades indígenas. Son varias razones las que justifican en este cambio. En primer lugar debe recordarse que desde el año de 1981 con el respaldo de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación la Ciencia y la Cultura (UNESCO) en la declaración de San José sobre etnodesarrollo y etnocidio en América Latina, en el numeral ocho se acuñó la expresión patrimonio cultural como una forma de reconocimiento de derechos. En segundo lugar, también la Asamblea General de Naciones Unidas y particularmente el Consejo de derechos humanos, a través de la resolución 27/13, dio origen la opinión núm. 8 del Mecanismo de Expertos sobre el

patrimonio cultural de los pueblos indígenas. En tercer lugar, el Documento denominado Conclusiones y propuestas del Foro Nacional emitido por el Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas, puede observarse en las páginas 9:10 que la expresión de uso común en los pueblos y comunidades indígenas es la de patrimonio cultural, (Dictamen de Ley del Senado, p. 16-17) ⁴⁹

La problemática aquí es evidente, las cuestiones incómodas y denuncias que se hicieron por parte de las comunidades indígenas en la consulta fueron omitidas y silenciadas. Sin embargo, se utilizaron estratégicamente algunos testimonios para producir el efecto patrimonializador. Sin olvidar la carga fuertemente patrimonialista con que se invocaban los documentos de la UNESCO, dado que para atender las necesidades vinculadas a las comunidades indígenas, nuevamente era evidente que el único interventor y la voz cantante que podría llevar los procesos era el Estado a través de las instituciones de gobierno, que básicamente son quienes pueden representar a los diversos pueblos. Es así que el lenguaje cultural, patrimonial específicamente, se convirtió en la única moneda de cambio para luchar contra las grandes empresas que ejercían el plagio.

Otro aspecto interesante, es que en el dictamen que sistematizaba los cambios en la propuesta de ley se declaraba que el Congreso no tiene facultad para legislar sobre la cultura e identidad de las comunidades. Así lo expresa el documento:

En este caso, es de señalarse que no existe en el artículo 73 constitucional ningún enunciado que específicamente faculte al Congreso de la Unión para legislar en una materia tan específica como lo es los elementos de la cultura e identidad, no obstante la cláusula denominada residual, establecida en la fracción XXX del mismo artículo 73, la cual faculta al Congreso General “Para expedir todas las leyes que sean necesarias, a

⁴⁹ Dictamen de la Comisión de Pueblos Indígenas a la Minuta con Proyecto de Decreto por el que se expide la Ley Federal de Protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanas.

objeto de hacer efectivas las facultades anteriores, y todas las concebidas por esta Constitución a los Poderes de la unión” (Dictamen de Ley, p. 13) ⁵⁰

Otro hilo en el ámbito jurídico que se entreteje en el panorama que me interesa plantear, es la pregunta por ¿cómo es que el dispositivo legal del Estado mexicano se inserta como mecanismo de gestión y tutelaje cultural? Más allá de generar una disertación teórica desde el derecho, me interesa subrayar cómo desde el contrato político que confecciona al estado nación mexicano, el cual se sustenta en la Constitución, se manifiesta la pertenencia de los pueblos indígenas a la composición de la nación mexicana, naturalizando y legitimando la tutela estatal. Propongo analizar este hilo conductor desde el artículo 2 constitucional, el cual afirma:

La Nación tiene una composición pluricultural sustentada originalmente en sus pueblos indígenas que son aquellos que descienden de poblaciones que habitaban en el territorio actual del país al iniciarse la colonización y que conservan sus propias instituciones sociales, económicas, culturales y políticas, o parte de ellas. La conciencia de su identidad indígena deberá ser criterio fundamental para determinar a quiénes se aplican las disposiciones sobre pueblos indígenas. Son comunidades integrantes de un pueblo indígena, aquellas que formen una unidad social, económica y cultural, asentadas en un territorio y que reconocen autoridades propias de acuerdo con sus usos y costumbres. El derecho de los pueblos indígenas a la libre determinación se ejercerá en un marco constitucional de autonomía que asegure la unidad nacional. El reconocimiento de los pueblos y comunidades indígenas se hará en las constituciones y leyes de las entidades federativas, las que deberán tomar en cuenta, además de los principios generales establecidos en los párrafos anteriores de este artículo, criterios etnolingüísticos y de asentamiento físico. (Artículo 2 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos)

⁵⁰ Dictamen de la Comisión de Pueblos Indígenas a la Minuta con Proyecto de Decreto por el que se expide la Ley Federal de Protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanas.

Este artículo constitucional me parece central para entender las violencias fundantes a las que en algún momento aludió Ernest Renan (2008) en su famoso texto sobre qué era una nación. Hago alusión a estas violencias, porque como bien sabemos, a estos pueblos nunca se les preguntó si querían formar parte de la nación mexicana, sino que posteriormente a esta asimilación, surgieron luchas que en su momento obligaron al Estado mexicano a reconocer la presencia de los pueblos a través del dispositivo legal, así como sus deudas y las tensiones que ha producido el olvido de sus necesidades. Tal problemática hace evidente las contradicciones estatales desde la fundación de la nación mexicana. Por un lado, los pueblos indígenas son anexados al Estado para justificar la existencia de la nación mexicana, mismos que son utilizados para construir ciertas narrativas estatales que vemos representadas en diversos museos como el de Antropología. Pero por otro, el surgimiento de este artículo constitucional, es producto de una larga lucha por el reconocimiento de estos pueblos que han sido ignorados, e incluso violentamente modernizados desde las pedagogías estatales de principios de siglo XX. Sin olvidar por supuesto, los genocidios y sometimientos como el ocurrido durante el proceso de la Guerra de Castas en el sur del país.

Aunado a estas violencias fundantes, es necesario comprender este artículo, desde los procesos, cambios y contradicciones que se tienen respecto a la concepción de nación, que por cierto no toma en cuenta a otras comunidades como los afrodescendientes y que hasta de forma reciente se discutió y legisló su estatus frente a las instituciones estatales, sin olvidar a otras comunidades que residen en este país. En primer lugar, retomo el concepto de pluriculturalidad y su aparición en el texto constitucional, el cual obedeció a complejos procesos de lucha y que finalmente se atienden hasta los años noventa, momento en que fenómenos como el zapatismo chiapaneco colocaron en entredicho la composición del Estado nación precisamente por la exclusión sistemática de estas comunidades. Otro aspecto trascendente es la idea de autonomía enmarcada en la Constitución, o sea una ley suprema que, aunque reconoce las diferencias culturales, institucionales, el pasado colonial y la antigua presencia de los pueblos originarios, no permite que su ejecución sea impedida por usos y costumbres de estos mismos pueblos, en tanto que se manifiesta como la máxima ley, o sea, el marco legal que amalgama la nación, generando así, una dependencia avalada legalmente. De igual forma, el texto constitucional subraya que la autonomía de estos pueblos no puede amenazar la unidad nacional, por lo que esta unidad

aspirada en el texto se convierte de alguna manera en una imposición, o sea, es la médula que reconoce, pero a la vez impone. Es precisamente esa visión foucaltiana del poder que no solo impone, sino que también es productivo. Estos aspectos me parecen fundamentales para entender el ejercicio de la gubernamentalidad a partir de la idea de nación que se deposita en este instrumento jurídico.

A pesar de las contrariedades, después de casi tres años de discusiones en la cámara de senadores y la cámara de diputados, el 17 de enero de 2022, se decretó por el presidente la Ley Federal de Protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanas.⁵¹

Destaco a estas alturas, después de haber revisado la ley, que efectivamente se busca regular de manera fundamental los procesos de comercialización de lo cultural bajo convenios con las comunidades indígenas que ahora estarán bajo la observancia del Estado, incluyendo los usos que se dan a los elementos representativos de los pueblos. De hecho se declara en el artículo 36 como interés público la identificación, documentación, registro, investigación, promoción, valorización, transmisión y revitalización del patrimonio cultural indígena, así como la obligatoriedad del Estado en cuanto a su protección jurídica. Aunque una y otra vez se subraya la autonomía de los pueblos, es interesante que no se abarquen los usos que el propio Estado hace del ahora llamado patrimonio cultural indígena. Incluso la única reglamentación al respecto es un procedimiento de queja un tanto ambiguo en contra de empresas, autoridades comunitarias e incluso contra Entidades Públicas, en cualquier orden o ámbito de gobierno, el cual se encuentra reglamentado en el artículo 62 de la ley.

En este sentido, el Estado se convierte en el gran rector y gestor, pero también en el mediador, árbitro, intermediario y juez de los posibles intercambios económicos y sociales vinculados al patrimonio cultural indígena, pero no se piensa a sí mismo como parte de la

⁵¹ En una publicación realizada por Susana Harp el día 20 de enero de 2022, sintetizó la ley bajo tres puntos: 1) Salvaguarda los elementos de cultura representativos de las comunidades indígenas y afromexicanas, incluyendo los insumos naturales, las técnicas y los conocimientos comunitarios que se emplean para su elaboración. 2) Reconoce que las comunidades son las únicas titulares de los elementos de cultura que existe en su territorio. 3) Sanciona el uso, aprovechamiento, comercialización, y explotación sin consentimiento, que terceros puedan hacer de los elementos de cultura de las comunidades.

problemática de la apropiación cultural. Por cierto, la nueva ley ofrece una interesante noción del patrimonio que intenta estabilizar el concepto, al menos en términos jurídicos:

Patrimonio cultural es el conjunto de bienes materiales e inmateriales que comprenden las lenguas, conocimientos, objetos y todos los elementos que constituyen las culturas y los territorios de los pueblos y comunidades indígenas y afromexicanos, que les dan sentido de comunidad con una identidad propia y que sean percibidos por otros como característicos, a los que tienen el pleno derecho de propiedad, acceso, participación práctica y disfrute de manera activa y creativa (Dictamen de ley, p. 12) .

Hasta aquí he tratado de describir una serie de instituciones estatales, publicaciones, agentes, instancias privadas, especialistas, investigaciones y otros factores que han producido, reproducido y fortalecido la idea de estas categorías: artesanías, arte popular, patrimonio artesanal y patrimonio textil. En este sentido, la teoría de la antropóloga Claudia Briones sobre la producción de la alteridad se cristaliza al dimensionar la diversidad de agentes que participan en la confección y validación de estos conceptos, que poco a poco se han convertido en un productivo campo. La antropóloga afirma:

(...) los Estados no han sido nunca, ni son hoy, los únicos constructores de mismidades tranquilizantes o alteridades amenazantes. Los medios de comunicación, la publicidad, el mercado, las elites morales e intelectuales y los propios sectores populares han intervenido activamente, ayer y hoy, en disputar imágenes adecuadas de pertenencia nacional, con capacidades de impacto diferentes, claro está, según épocas y contextos (Briones, 2012, p.22)

Considero en este sentido, que los conceptos como patrimonio cultural indígena, patrimonio textil, arte popular o arte indígena también han jugado un papel importante en esta coproducción de alteridades que no solo han sido utilizadas para la subalternización, estigmatización o reproducir-mantener procesos de exclusión de las comunidades indígenas en México, sino

también para la legitimación de ciertas prácticas que son anexadas a cierto paradigma de nación. Destacan los intereses tanto estatales como empresariales que van más allá de la idea de fomentar el orgullo mexicano, sino que responden a escenarios históricos concretos y contextualizados en una determinada realidad social.

Estos intereses tampoco se relacionan a la mera obtención de beneficios económicos, sino que se conjugan con la necesidad de adquirir otro tipo de capitales como el simbólico y social, o sea, la obtención de beneficios a partir de la adquisición de reconocimiento, que valida a su vez, el poder mediante otros mecanismos que no se inscriben ni se activan a través de la dimensión económica, sino que se articulan a la par. Esto compagina con la crítica gramsciana sobre el determinismo económico, ya que en varias ocasiones el capital económico no es necesariamente el centro rector de las acciones de gestión cultural, sino que es un factor más que participa en el proceso de patrimonialización. Un análisis simplista, nos regresaría a la idea de una mera práctica de apropiación y explotación de comunidades indígenas. Sin embargo, considero que los distintos posicionamientos, la participación de los pueblos, la respuesta de los ahora artistas populares a las convocatorias, el reconocimiento social que obtienen tanto ellos como ciertas empresas que les apoyan, las posibilidades de una mayor comercialización de sus productos, así como una serie de problemáticas que se desprenden del ahora arte popular, nos colocan en un entramado mucho más profundo que se remite a circunstancias que no son tan fácilmente desenredables.

Ahora bien, la recomendación 35/2019 de la Comisión Nacional de Derechos Humanos, así como el documento del Senado de la República que surge en parte por esta recomendación, aunado a la reciente aprobación de la Ley del Patrimonio Cultural Indígena y Afromexicano demuestra el proceso de patrimonialización ya no solo de los textiles indígenas, que fueron punta de lanza, sino la extensión a todo el espectro de lo cultural tanto material como inmaterial de estas comunidades.

Si bien, desde hace ya muchos años los textiles habían sido objeto de estudio, exhibición etnográfica y artística desde distintas instancias públicas y privadas, su tratamiento aún no se entendía desde el estatus patrimonial. Es hasta nuestra actualidad, en que estas producciones provenientes de distintos pueblos, han sido el pretexto para manifestar de manera más contundente, las intenciones oficiales por dar lugar a una serie de declaraciones patrimoniales

que, por cierto, encierran entramados políticos, que van más allá de las voluntades que expresan cierto proteccionismo cultural estatal reflejado en estos documentos oficiales que he traído a la discusión. Por tanto, sostengo que las implicaciones de las declaratorias patrimoniales producen sentidos políticos más profundos que la mera idea de salvaguarda de la identidad y la cultura de las comunidades, tal como busca justificar el decreto ley e incluso la recomendación de la CNDH. Por cierto, esta configuración gubernamental, no se manifiesta sin problemas, contradicciones y disidencias como se verá más adelante.

Sin embargo, simplificar las acciones estatales de poder gubernamental sobre los pueblos mediante el texto constitucional, nos coloca nuevamente en una especie de idealización donde las leyes se cumplen al pie de la letra, sin contradicciones y al margen de las disidencias que surgen en la realidad social. Por esta razón, propongo generar un desplazamiento de la mirada hacia una visión más compleja que permita analizar el fortalecimiento o debilitamiento de las disposiciones estatales a partir de los procesos de patrimonialización, para así entender la reproducción de la dominación, sus impedimentos e incluso los procesos de negociación, apostado por un análisis que evite suprimir los matices y contradicciones.

Con lo argumentado y descrito hasta ahora, intento dar cuenta de la genealogía del arte popular vinculado a la emergencia del patrimonio textil en México, así como algunos aspectos de los usos políticos y la anexión de lo que se ha entendido como bienes culturales nacionales. Hasta ahora he ofrecido un panorama desde el análisis de los distintos agentes que participan, los cuales han colaborado en la generación de estas nociones fundamentales para discutir el tema de la patrimonialización de la cultura indígena en México. Sin embargo, me interesa examinar los procesos que han estado aconteciendo mientras escribo este trabajo, por lo que tales circunstancias ameritan estar pendientes de las transformaciones, cambios de escenarios y desplazamientos que se están suscitando de forma cotidiana.

Aunado al decreto de la ley del patrimonio cultural indígena y afromexicano en 2022, también se anunció a principios de año, la venta de BANAMEX, junto con toda la colección que posee su Fundación, incluyendo la de Arte Popular, sus edificios, entre otras posesiones. Ante este escenario, el entonces Canciller de Relaciones Exteriores Marcelo Ebrard, declaró que sería

deseable que el patrimonio cultural que administra BANAMEX, pase a manos del gobierno. Al respecto, se comenzó una discusión sobre el tema:

Vale la pena destacar que el patrimonio cultural del Grupo CitiBanamex incluye inmuebles históricos, como el Palacio de Iturbide de la Ciudad de México, la Casa del Mayorazgo de la Canal, en San Miguel de Allende; el Palacio del Conde del Valle de Súchil, en Durango, y la Casa Montejo, de Mérida, los cuales forman parte del conjunto que ha sido puesto a la venta como parte de la desincorporación de Banamex de la firma Citi. Este legado histórico también incluye poco más de 2 mil obras de arte novohispano y moderno, de artistas como Thomas Egerton, Juan Tinoco, Miguel Cabrera, María Guadalupe Moncada y Berrio, así como retratos de Julio Ruelas y piezas de José María Velasco, Remedios Varo, Juan O’Gorman, Leonora Carrington y Diego Rivera, entre otros. Asimismo, en dicho espacio se resguarda la memoria histórica del banco y del ámbito financiero de México (1884 a 1960), manuscritos de las haciendas y propiedades de los marqueses de Jaral de Berrio, 80 mil fotografías y transparencias, además de una colección numismática desde el Imperio de Iturbide a los primeros billetes de 1822. Hoy, los mexicanos pagamos 43 mil millones anuales por concepto del rescate bancario, del cual una buena parte es para el Grupo CitiBanamex, por lo que sería un gran gesto con el pueblo mexicano si esta institución financiera donara su acervo artístico a México. (La Jornada, 18 de enero de 2022)⁵²

En este contexto, surge una serie de declaraciones donde se entreteje política y economía, es así que el patrimonio cultural se sigue perfilando como campo de lucha. Me parece nodal la situación que se ha presentado por la legítima tutela del patrimonio cultural, más allá de si la entrega del acervo artístico es concretada o no. En este caso, tanto la Ley Federal de Protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanas, como las declaraciones del gobierno por medio del canciller, escenifican precisamente la búsqueda por tutelar y administrar el llamado patrimonio cultural indígena, el cual se encuentra entre las

⁵² Banamex debe donar sus bienes artísticos a México / Marcelo Ebrard. Disponible en: https://www.jornada.com.mx/notas/2022/01/18/politica/banamex-debe-donar-sus-bienes-artisticos-a-mexico-marcelo-ebrard/?fbclid=IwAR2545IbRMa4V-bNQamWHCRAXKTX4WUtp38BCOi7vEq-lIDUSCSaJdz_oPk. Consultado el 18 de enero de 2022.

grandes colecciones y propiedades de este banco nacional que fue vendido a particulares, y que ahora vuelve a ponerse a disposición de nuevos compradores. Si bien el secretario subrayó el tema del rescate bancario, lo utilizaba estratégicamente para que el Estado se legitime nuevamente como el dueño de los bienes culturales de la nación, donde se incluyen las adquisiciones de decenas de objetos cuya autoría son las comunidades indígenas no solo de México, sino de Iberoamérica. Por supuesto, no podemos afirmar que estos objetos fueron arrebatados como en el caso de las grandes colecciones de los museos europeos (específicamente de los países imperialistas y colonizadores), sino más bien todo indica que fueron adquiridos como mercancía en tanto capital simbólico, aunque tampoco es posible conocer las condiciones precisas en que fueron comercializados o la manera en que llegaron a formar parte de la colección. Difícilmente podríamos saber las condiciones y contexto de cómo fue la adquisición de cada objeto a este acervo patrimonial. Especialmente en un momento donde se defiende tanto el denominado precio justo y se estimula la supresión del regateo.⁵³

⁵³ Al respecto, me parece importante comentar que en mi estancia en Guatemala, al visitar Chichicastenango, lugar que es reconocido por la venta de textiles antiguos y nuevos, la dinámica del regateo tiene otras significaciones. Según el antropólogo Leonardo Palencia, del museo de Quetzaltenango, me explicó que la importancia de hacer este tipo de práctica para los pueblos mayenses de aquel país es fundamental, pues implica la producción de un imaginario social que les permite reconocerse como buenos negociantes. Esto es importante porque en el caso mexicano es sumamente estigmatizado este tipo de acciones hacia quienes se dedican a la producción y venta de textiles, pues se entiende como menosprecio y desvalorización, especialmente si quienes venden son indígenas.

3. La cogestión de lo cultural: disputas y convenios por la etnoriqueza

*Cuando el Estado se hace dueño
de la principal riqueza de un país,
corresponde preguntarse
quién es el dueño del Estado.*

*Los indígenas eran el combustible
del sistema productivo colonial.*

Eduardo Galeano

El 20 de mayo de 2023, Christian Dior organizó uno de sus afamados desfiles de modas en el Antiguo Colegio de San Ildefonso. Este edificio es un emblemático museo de arte cuya gestión está a cargo del Gobierno Federal, el gobierno de la Ciudad de México y la UNAM. Sus reconocidos pasillos llenos del afamado muralismo mexicano fue el escenario de la Colección Crucero 2024 donde desfilaron decenas de modelos que convirtieron en una gran pasarela sus pasillos, donde se observaron costosos vestidos inspirados en México, la pintora Frida Kahlo y los textiles de distintas comunidades indígenas. El desfile intentaba llamar la atención sobre los feminicidios en México. Tan es así que se eligió de fondo la canción *Te mereces un amor* de la reconocida cantante Vivir Quintana, cuya canción *Sin Miedo* se ha convertido en un himno feminista en contra de la violencia hacia las mujeres. A la elección de esta canción se sumó una pasarela especial con vestidos blancos en los cuales se insertaron distintos motivos en intensos colores rojos que evocaban la sangre de las mujeres muertas por causa de feminicidio. Dentro de esta pasarela se portaron varias piezas provenientes de distintas comunidades indígenas en México, ya que la directora y diseñadora italiana Maria Grazia Chiuri identificó el origen de algunas de las piezas usadas por Frida Kahlo, donde encontró indumentaria de Oaxaca, Puebla y Chiapas, por lo que decidió colaborar con distintos tejedores de esas zonas. Entre las personas

participantes se encontraba Hilan Cruz (nahua)⁵⁴ y Pedro Meza (tseltal),⁵⁵ reconocidos tejedores que han participado en distintos concursos a nivel nacional, así como en el evento de Original, sin olvidar los concursos estatales, alcanzando una proyección que ha crecido a nivel internacional. La pasarela se convirtió en un polémico evento debido a que un grupo de voces activistas, académicas y distintas personas en redes sociales consideraron que se banalizó la lucha feminista, pero sobre todo porque se les señaló de cometer nuevamente apropiación cultural con una pieza de Zinacantán, provenientes de los pueblos totosiles de los Altos de Chiapas.

Es de mi interés explorar la forma en que la dimensión política y cultural se manifiesta como un campo de disputa y negociación, que por cierto no solo se configura desde una matriz gubernamental concentrada en el poder estatal, sino que a partir de cierta periodicidad se ha transformado por la participación empresarial cada vez más fuerte en el ámbito del patrimonio cultural. Este poder compartido, co-gestión o gubernamentalidad paralela entre Estado y Capital, nos permite cuestionarnos sobre los resquicios estatales, que abren la puerta para la dinámica que se ha estado presentando los últimos años, y que considero puede ser ilustrada a través de las disputas que surgen en los procesos de patrimonialización, por lo cual me interesa explicar qué entiendo por Matriz híbrida (Estado-Empresas Privadas).

3.1 De la matriz estatal a la híbrida

En la búsqueda por construir una genealogía y comprensión de matrices respecto a la gestión de lo cultural en México, considero que, a principios del siglo XXI, han emergido procesos institucionales, teóricos y económicos transformadores en este campo. En esta genealogía, como comenté acerca de la matriz estadocéntrica, destacan con mayor fuerza en cuanto a la creación de programas, publicaciones, carreras profesionales e instituciones gubernamentales que considero nodales para pensar la importancia de la primera década de este siglo en cuanto al tema de la gestión del patrimonio cultural y su intrincada relación con el Estado y el Capital privado. De

⁵⁴ Dior Cruise 2024 Pueblan Savoir-Faire. (Hilán Cruz). Disponible en: https://youtu.be/-2nJMQ_wdEo. Consultado el 25 de mayo de 2023.

⁵⁵ The Dior Cruise 2024 Show (Desfile en San Ildefonso). Disponible en: <https://www.youtube.com/live/um6Fp8-Xneg?feature=share>. Consultado el 25 de mayo de 2023.

manera que la participación de capitales nacionales y trasnacionales estarían colaborando en la emergencia y confección de una matriz que ya no recae solamente en el Estado como el gran gestor/tejedor, sino que comparte su poder con empresas privadas y capitales extranjeros, o sea una matriz de gestión de lo cultural que podríamos denominar híbrida, donde los grandes inversionistas participan activamente en el proceso de gestión del patrimonio cultural, como se ejemplifica a través del Desfile de Dior, donde la colaboración es evidente.

En los últimos 20 años, podríamos aseverar, que el arribo de los gobiernos de derecha en México, marcaron un fuerte cambio en los procesos de gestión y manejo del patrimonio cultural. En el sexenio del gobierno panista de Vicente Fox, en su plan sexenal relacionado al tema cultural, era posible vislumbrar una serie de cambios que se enfocaban en una política cultural de corte economicista donde el patrimonio era entendido desde una lógica desarrollista y mercantilizadora. Tal concepción fue evidente en los procesos de turistificación que se implementaron a partir de una serie de programas como Tesoros Coloniales, Ruta de los dioses, Mundo Maya y principalmente en el proyecto de Pueblos Mágicos, aún activo después de casi 20 años (Ortíz, 2013). Cabe señalar que este programa ha sido copiado en países como Colombia, Honduras y Argentina. Lo cual también demuestra el impacto de este tipo de políticas culturales en la región. Esta es una de las razones por las que considero emblemático el caso mexicano, dado que se ha convertido en un referente nacional e internacional por la dinámica patrimonializadora. Recordemos que México, como ya he dicho, es el país de la región latinoamericana con más declaraciones patrimoniales ante la UNESCO, lo cual le ha generado reconocimiento en el ámbito cultural internacional.

Sin embargo, no solo fue la implementación de una visión economicista articulada por el Estado mexicano, sino también una serie de producciones académicas que reforzaron los estudios de economía y cultura. Es el caso del reconocido texto *La cultura como recurso* de George Yúdice (2002), libro que ha servido como base para entender la cultura como un detonante económico en América Latina. Pero también como uno de los textos fundamentales para la gestión cultural que se enseña en cursos, seminarios, diplomados y universidades que trabajan con el tema de la gestión del patrimonio. Otros referentes bibliográficos de esta primera década que forman parte del canon económico-cultural son los textos de Ernesto Piedras. Uno de los más

influyentes es el titulado *¿Cuánto vale la cultura?*, publicado en 2004 y posteriormente el libro *Industrias culturales y el desarrollo integral en México*, el cual publicó junto con García Canclini en 2006.

Esta vinculación entre economía y cultura desde los abordajes académicos, de forma especial la que implica enfoques mercantilistas y desarrollistas en cuanto a su gestión, ha generado problemáticas que subrayaron el potencial extractivista que podía experimentar el llamado patrimonio cultural por parte de empresas, especialmente de las dedicadas a lo que hoy conocemos como industrias creativas, del ocio y del entretenimiento, las cuales han participado en detonar dinámicas de turistificación, gentrificación y espectacularización a partir de los denominados recursos culturales.

Por estos mismos años, en que surge esta bibliografía especializada, entre 2006 y 2007, se crearon formaciones académicas que abordarán el tema de la gestión cultural y el patrimonio. Destaca la creación de la licenciatura en Arte y Patrimonio Cultural (Gestión Cultural), perteneciente a la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, y posteriormente la carrera de Desarrollo y Gestión Intercultural de la Universidad Nacional Autónoma de México. Actualmente, existe una amplia oferta de carreras tanto en universidades públicas como en instituciones privadas a lo largo y ancho del país. Sin olvidar las especialidades y posgrados relacionados a las materias de gestión y patrimonio. Varias de estas, especialmente en las universidades privadas, darán énfasis a la administración de los recursos culturales, que implicará la especialización y profesionalización de los agentes que hoy en día teorizan, justifican, incentivan, instrumentalizan, operan y ejecutan muchos de los procesos de patrimonialización en México.

Otros dispositivos que surgieron en este período, para afinar y mejorar los procesos de gestión del patrimonio, los cuales responden también a la lógica económica administrativa, fue la creación de instrumentos para el mapeo y medición tanto de la infraestructura cultural, así como aquellos utilizados para analizar la derrama económica. Este es el caso de la Creación del Atlas e Infraestructura Cultural de México en 2003 y también el surgimiento de la Creación de las Cuentas Satélite de Cultura, bajo el convenio de Andrés Bello, que en México es gestionada por el INEGI desde 2008.

En lo que respecta a la segunda década del siglo XXI, la potencia de esta lógica administrativa, economicista y mercadológica ha ido en aumento, no solo con eventos con un enfoque crítico como el Foro de Economía y Cultura organizado por la UACM en articulación con instituciones como la UNAM y la UAM, sino también los que despliegan fines mercantilistas y no tan reflexivos que a través de una gran oferta de talleres, cursos y diplomados que fomentan las industrias creativas, las incubadoras empresariales de corte cultural, fenómeno que se suma a la gran fuerza tomada por el marketing cultural. A la par, podríamos contemplar la emergencia de especializaciones académicas que van instrumentalizando y ampliando el campo cultural como un espacio para el desarrollo económico. En medio de este gran auge desarrollista y economicista de lo cultural se encuentran los procesos de patrimonialización. Tal vez la versión más aterrizada y afianzada por fusionar economía y cultura de manera natural es la búsqueda por apostar a la llamada Economía Naranja, donde Colombia ha tomado la cabeza, al menos en lo que respecta a la región latinoamericana.

Este desplazamiento hacia la especialización y profesionalización de la gestión y la insistencia en hacer “sustentable” la cultura mediante la intervención del Capital privado, es un evidente cambio de modelo para la gestión cultural en México. Por supuesto, no podemos olvidar que existen otros modelos como el cubano caracterizado por su lógica estatal de gestionar la cultura, pero también el modelo más neoliberal (empresarial) como el estadounidense o el inglés. Sin embargo, considero que las problemáticas que implica esta hibridación, no solo se refieren a un mero cambio de modelo de gestión cultural, sino que implican fenómenos mucho más complejos que se relacionan como ya lo he mencionado, a la coproducción de subjetividades, la presencia de huellas coloniales, así como procesos de racialización que atraviesan estas matrices, tanto la estadocéntrica, como la matriz emergente empresarial que tiene tintes de una cierta hibridez que necesita ser explicada.

Me parece importante enmarcar que esta investigación se da en medio de procesos que están disputándose actualmente respecto a la apropiación cultural indebida de lo indígena por parte del Estado (Aguilar, 2018), y la forma en que se han instrumentalizado políticamente el uso de ciertas producciones artesanales, como es el caso de objetos que se conocen como arte popular, al igual que danzas, ceremonias y múltiples patrimonios pertenecientes a tales

comunidades indígenas. Todo esto, está sucediendo en el transcurso del gobierno de Andrés Manuel López Obrador (2018-2024). Lo menciono, porque desde su toma de posesión de la presidencia se ha caracterizado por el uso continuo de ciertos símbolos, puestas en escena, vestuarios, así como la utilización de dispositivos que muestran un lenguaje político que apela al acercamiento con las culturas de los pueblos indígenas (Negrín, 2020). Asimismo, en los últimos años se han realizado serias confrontaciones y señalamientos por parte de tejedoras(es) respecto a los usos de diseños textiles robados por la industria de la moda (Isabel Marant, Zara, Mango, Zimmermann, entre otras marcas), o la forma en que se extraen y mercantilizan desde la lógica transnacional distintas prácticas, ceremonias, rituales, creencias, entre otros tópicos, como lo fue el caso del día de muertos por las grandes industrias cinematográficas (Disney o Eon Productions). Sin embargo, también se han generado otros procesos que ya he comentado, donde las propias comunidades, aceptan ciertas ofertas por parte de empresas y con aval del Estado para realizar la mercantilización de su cultura, como el caso de las intervenciones pictóricas realizadas por los artesanos de San Martín Tilcajete en los productos de Louis Vuitton.

Otra dimensión no menos importante del proceso patrimonializador es la dimensión jurídica que también ya he comentado. Como bien sabemos, México se ha suscrito a diversos acuerdos y cartas emitidas por la UNESCO desde el surgimiento de este organismo, lo cual avala la producción de estos nuevos marcos legales.

También, como ya comenté, los textiles de los pueblos mayas no han obtenido tal cual una declaratoria patrimonial por parte de un ente gubernamental en el Estado de Chiapas, ni tampoco un reconocimiento explícito a nivel nacional. En este caso, más bien estamos ante un proceso que se encuentra como germen detonante de la patrimonialización oficial no solo a nivel nacional. Esto lo argumento en tanto que desde 2015 cuando ocurrió la polémica en torno al plagio de la blusa de Tlahuitoltepec de la comunidad Ayuujk (mixe), se empezaron a generar una serie de notas periodísticas, reportajes y otros productos informativos que colocaron en una amplia discusión, la situación de los textiles de distintas comunidades. La tensión aumentó al grado de detectar varios plagios y robos por parte de distintas marcas de ropa transnacionales. Lo cual, como ya vimos, decantó en la aprobación de la ley con la intención de atender en teoría los derechos colectivos sobre la propiedad comunitaria de los diseños textiles (2022), la cual fue

impulsada en un inicio, por la Comisión Nacional de Derechos Humanos. Lo curioso en este contexto, es que el marco legal que planteó la problemática, se basó en La "Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural" de Naciones Unidas de 1972 y la "Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial" del 2003 (ONU). Asimismo, se establecieron tales planteamientos con base a la Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los pueblos indígenas; La Convención para la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural; Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural" del año 2001; Convención para la Salvaguardia" del año 2003; y la Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales.⁵⁶ Aunado a los distintos artículos constitucionales como el 4o, donde básicamente se busca la protección de los derechos de los pueblos, pero con una base claramente fundamentada en los argumentos que constituyen el dispositivo patrimonial.

De manera que, si durante la primera parte del siglo XX se consolidó una matriz estadocéntrica para producir la idea de nación mexicana a través del pasado indígena y ciertas pedagogías identitarias, en este nuevo siglo, podemos encontrarnos con una trama donde existe una nueva matriz híbrida que gestiona la patrimonialización, o sea una gubernamentalidad que excede al Estado, articulándose con el Capital privado, para crear una especie de gubernamentalidad híbrida, la cual instrumentaliza los sistemas legales nacionales e internacionales para proceder “legalmente”.

Por otro lado, el surgimiento y emergencia de la especialización en campos como la gestión cultural, coincide con este proceso, en donde se pueden tejer distintas hebras de una nueva urdimbre que administra lo cultural en una especie de cogobierno estatal/privado. Esta gubernamentalidad híbrida, se perfila posiblemente como una conquista que permanece (Rufer, 2019, p. 91) y se reedita a través de ciertas huellas coloniales, las cuales se presentan como otra cosa (el patrimonio), y que de igual forma presenta procesos singulares que ya se han subrayado, como la turistificación, el despojo y el extractivismo en comunidades indígenas, las cuales también, aunque parezca contradictorio, buscan negociar, disputar y emprender otros caminos

⁵⁶ Recomendación General 35/2019. Sobre la Protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas de la República Mexicana. Consultado el 30 de marzo de 2021. Disponible en: https://dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5550759&fecha=20/02/2019&print=true

respecto a sus propias culturas (Comaroff, 2011), aunque no necesariamente en condiciones equitativas con el Estado y las empresas.

En contraste con un primer intento de modernización en México durante el siglo XX, específicamente en el Porfiriato⁵⁷ y la creación de una identidad mexicana en el período posrevolucionario, caracterizado por la implementación del vasconcelismo, la actual idea de nación, así como sus relatos, se entretejieron de manera compleja entre la extensión de gubernamentalidad estatal a través de la gestión de lo cultural, pero también en colaboración con el Capital privado. Por cierto, es importante entender cómo la idea de nación y mexicanidad, se va insertando en las lógicas empresariales, como es el caso del museo privado Franz Mayer e incluso Fundación Banamex, cuyos emprendimientos e intereses están profundamente relacionados con la cultura nacional. Asimismo, la identificación generalizada a nivel internacional de los productos que se entienden como “cultura mexicana”. El desfile de moda que evoca la mexicanidad organizado por la empresa trasnacional Christian Dior en el Antiguo Colegio de San Ildefonso, es una muestra de cómo estos grandes capitales, tienen la capacidad para apropiarse de los relatos, personajes y objetos del patrimonio cultural nacional y colocarlos en un escenario que incluso se mimetiza con las luchas sociales al reclamar justicia por los feminicidios en México.

Ahora bien, las actuales narrativas de nación, difieren en muchos aspectos con los anteriores repertorios históricos, especialmente en un contexto donde un nuevo gobierno que se declara contra el neoliberalismo, intenta hacer un viraje hacia la cultura popular, comunitaria y de los pueblos originarios vivos, sin renunciar al fundamento del pasado indígena. Por tanto, la gestión de la nación en el terreno cultural, no se realiza de forma solitaria, sino que se entrelaza en una especie de madeja híbrida, donde Estado e Iniciativa Privada, se van hilando fuertemente y con mayor énfasis desde el 2000 para dar cabida a nuevos entramados de nación. Estos entramados, generan ciertas apuestas que exigen, a mi parecer, la necesidad de explorar esas urdimbres emergentes en los escenarios actuales de la producción y gestión de lo cultural. Me interesa lo creado por comunidades subalternizadas, en este caso, lo que se ha nombrado como

⁵⁷ En el cual se colocaron los cimientos de la idea de nación mexicana a partir de una amplia producción artística y cultural, siendo también el germen de la política cultural en México

patrimonio cultural proveniente del pasado indígena o de los ahora llamados pueblos originarios. Me refiero a este pasado indígena, porque se considera la base de la nación mexicana (tal cual se presenta como insignia en el Museo Nacional de Antropología), pero también de su presente, mediante las expresiones de lo que desde principios de siglo XX, hemos denominado como cultura y arte popular (como es el caso del Museo de Culturas Populares o el Museo de Arte Popular).

Efectivamente, como afirma Cristóbal Gnecco, los procesos de patrimonialización son actos de gobierno mediante los cuales se configuran declaraciones o nombramientos sobre ciertos objetos, espacios o cosas (2009, p.15) que han sido valoradas y legitimadas por alguna instancia de poder (el Estado, organizaciones internacionales, etc). Bajo esta lógica de la patrimonialización y la discusión por quién se beneficia y mercantiliza con este patrimonio, emerge una disputa por la propiedad, lo cual ha implicado, como ya vimos, una lucha a través del terreno legal, específicamente desde la propiedad intelectual. Pero a la par, la búsqueda por encontrar un espacio diplomático que promueva acuerdos y negociaciones entre las partes interesadas, para que la explotación del patrimonio se realice de modo “legal”, ordenado y “beneficiando” a las comunidades, portadoras (dueñas) del patrimonio, el cual es contradictoriamente “nacional”.

3.2 ¿De quién es el patrimonio?, propiedad intelectual en tensión

Según la OMPI,⁵⁸ la propiedad intelectual se relaciona con las creaciones de la mente, ya sean invenciones, las obras literarias y artísticas, los símbolos, nombres e incluso imágenes utilizadas en el comercio. La propiedad intelectual es protegida por legislaciones de distinto orden, a través de mecanismos como las patentes, los derechos de autor y las marcas, los cuales permiten obtener reconocimiento o ganancias por las invenciones. Colocando como base tal noción ofrecida por este organismo internacional se puede afirmar que la propiedad intelectual se refiere a un bien que atraviesa dimensiones tanto económicas como culturales, donde se incluyen

⁵⁸ La Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) es el foro mundial en lo que atañe a servicios, políticas, cooperación e información en materia de propiedad intelectual (PI). Es un organismo de las Naciones Unidas, autofinanciado, que cuenta con 193 Estados miembros. Disponible en: <https://www.wipo.int/portal/es/index.html#services>. Consultado el 1 de octubre de 2023.

productos tangibles e intangibles reconocidos por la mayoría de las leyes, en este caso mexicanas. En teoría, estos productos son explotados económicamente por el dueño legal de la propiedad. Sin embargo, es importante subrayar que la dimensión de este ejercicio de propiedad responde a un derecho individual y no colectivo, precisamente este tema ha sido un reclamo de comunidades que se ha fortalecido en los últimos años.

Partir de esta postura no es ocioso, dando que una de las problemáticas disputadas en la nueva ley del patrimonio indígena y afroamericano que fue adoptada en México, la cual ya abordamos. Precisamente, en el fondo de la mencionada ley, lo que se ponía en tensión era la pertenencia (propiedad) de las creaciones, agudizando discusiones que intentaban responder a ciertas preguntas ¿de quién son? ¿quiénes pueden producirlas y distribuirlas?, incluso ¿quiénes pueden consumirlas y utilizarlas?, discusiones que van más allá de la propiedad intelectual, pero que afectan los circuitos y procesos donde se movilizan estos objetos/productos culturales para ser consumidos. Esta discusión ha sido compleja en tanto que aseverar la autenticidad y originalidad de diversas producciones contemporáneas de los llamados pueblos indígenas, se ha convertido en una tarea difícil, que ahora es mediada también por mecanismos legales, al menos a nivel nacional y en búsqueda que tenga eco en el campo internacional.

Tan solo en el tema textil, si bien la técnica del telar de cintura es de alguna manera considerada como nativa y representativa de los pueblos amerindios, también es cierto que las influencias de Europa y otros continentes ha sido evidente: materia prima, tintes artificiales, iconografía, técnicas de bordado y otros aspectos concernientes a su producción, hacen evidente el contacto y adopción por parte de las comunidades productoras de textiles. Por cierto, tales discusiones sobre el origen de los bordados, el uso del telar de pedal, la apropiación de la lana por parte de los pueblos originarios e incluso el uso de cierta simbología, han sido algunas de las polémicas generadas al tratar de discutir sobre el tema del origen, procesos y usos actuales de los textiles. Aún cuando estas discusiones han sido arduas, los derechos colectivos sobre estas creaciones artesanales y/o de arte popular, según se les denomine, han sido parte de las miradas abordadas en los últimos años dentro de los marcos legales, mercantiles e institucionales tanto del Estado mexicano como de ciertas empresas interesadas en el tema, pero también de la academia, generando polémicas y no siempre acuerdos homogéneos y equilibrados.

La problemática se complejiza al tratar de velar por los derechos de la propiedad colectiva, cuando en términos jurídicos tanto a nivel nacional como internacional es el Estado quien surge nuevamente como el mediador e interventor, o sea, quien tutela la posibilidad de defenderlos y luchar por los derechos de una comunidad particular. Esta ha sido una de las discusiones sobre a quién le pertenece el patrimonio y quién tiene la posibilidad de defender ante los abusos empresariales, cuando se han apropiado de distintas iconografías, símbolos, imágenes y motivos de pueblos tanto indígenas como de los denominados mestizos.

En este sentido, es interesante que a nivel internacional, como ya he comentado, la tutela legal para velar por los derechos colectivos, cae en manos del Estado, convirtiéndose en el representante que puede disputar a nombre de los pueblos o comunidades afectadas. Es una de las razones que nos permite vislumbrar no solo las complejidades y contradicciones del marco legal recientemente aprobado en la Ley Federal de Protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanas, sino de las dinámicas gubernamentales que se han generado a lo largo de varias décadas, desde que se comenzó a valorar e impulsar las producciones de los llamados pueblos indígenas, cuya cultura nacionalizó y sigue tutelando, aún en los convenios con instancias privadas.

Lo que aquí explico, me permite atender el posicionamiento de Segato, respecto a la importancia de tener en cuenta la práctica de la anexión cultural como una estrategia colonial permanente y reeditable, pero también, replantear la multiplicidad de instancias que participan en la coproducción de las alteridades y la gestión de estas, enfatizando en la cultura material e inmaterial de los pueblos indígenas legitimada como patrimonio cultural nacional. Respecto a los desplazamientos de producciones estéticas excluidas, que en un momento dado son fagocitadas y legitimadas hasta llegar incluso a posicionamientos de poder siendo consideradas como artísticas, y especialmente valoradas como mercancías. Aquí me parece importante recordar lo que explica Segato en sus reflexiones en torno a la necesidad que tiene el Estado respecto a asimilar la otredad:

(...) el sistema crea sus otros significativos en su interior: todo estado –colonial o nacional– es otrificador, alterofilico y alterofóbico simultáneamente. Se vale de la

instalación de sus otros para entronizarse, y cualquier proceso político debe ser comprendido a partir de ese proceso vertical de gestación del conjunto entero y del arrinconamiento de las identidades, de ahora en adelante consideradas “residuales” o “periféricas” de la nación (2007, p. 138).

Cabe preguntar a estas alturas sobre ¿quién defiende a las comunidades de los usos políticos y abusos que el propio Estado hace respecto a los bienes que declara patrimonio de la nación?, pues ha sido este mismo ente a través de sus instituciones, quien socializa y amplía la propiedad patrimonial de estos objetos a un público mayor, o sea, a “todos los mexicanos”, definiéndolo y promoviéndolo como un patrimonio común. En otras palabras, esta pertenencia si bien en algunos momentos específica que es de ciertos pueblos, por otro lado también insiste en masificar su propiedad a la “sociedad mexicana” aún cuando la producción sea desarrollada, protegida y reproducida por ciertas comunidades en territorios concretos. Siendo estas comunidades las legítimas poseedoras de cierta cosmovisión que es materializada en sus distintas expresiones y producciones estéticas. Estas confrontaciones han sucedido por ejemplo, cuando ciertos pueblos se niegan a ser parte de las lógicas estatalizantes y se resisten a que sus símbolos, textiles, tradiciones, rituales y otros elementos sean usados en ceremonias o eventos gubernamentales. Un caso ejemplificador es cuando algunos pueblos en Oaxaca, se niegan a formar parte de las representaciones de la Guelaguetza en los lunes de cerro y han exigido al gobierno oaxaqueño en turno que sus bailes no sean representados en esta puesta en escena, como ha sido el caso de los Triquis. Pablo Alonso retoma a Hafstein para cuestionarse al respecto:

(...) la cuestión central del patrimonio y, en general, de los elementos de la cultura popular o conocimientos sociales acumulados, gira en torno al problema de la propiedad privada. Los regímenes discursivos de la modernidad habrían llevado a la subordinación de las personas, sus patrimonios y saberes debido al surgimiento de las leyes de autoría y los regímenes de propiedad intelectual. ante esta apropiación del saber popular éticamente reprobable (Hafstein en Alonso, 2017, p. 37)

Por supuesto, otra cara de la moneda es cuando por el contrario, otros pueblos buscan pertenecer a las dinámicas institucionales y recibir apoyo para generar precisamente esta adopción y apoyo por parte del Estado. Esto también ha sucedido cuando determinadas comunidades buscan patrimonializarse y formar parte de programas de los Pueblos Mágicos. Esta es una de las razones que obliga a pensar necesariamente estos temas de forma contextual, tal cual lo proponen los Estudios Culturales desde la perspectiva de Grossberg.

3.3 Diseño solidario y despojo

Para tratar este tema, quiero contextualizar el caso de San Cristóbal de las Casas, el cual podría ser un paradigma similar en otros contextos del país. Con la intención de profundizar en mi argumento, me interesa relatar una de las entrevistas que hice a una ex guía del Centro de Textiles del Mundo Maya, Tania Mejía, quien afirmó que la llegada del museo significó la punta de lanza para emprendimientos textiles, así como el arribo de diseñadores a San Cristóbal, que empezaron a ver el potencial económico de estos. La puesta en marcha de una mercantilización de los textiles impulsadas por diseñadores y boutiques ha generado una serie de preguntas y problemáticas en torno a las comunidades. Por un lado, porque se incita a “modernizar o actualizar” la indumentaria. Desde el discurso de muchos diseñadores(as), lo que hacía falta a las comunidades para vender más y a mejores costos era la intervención de una modernización a través de nuevos cortes, producir por tallas, combinar nuevos colores, pero sobre todo rescatar los antiguos diseños para hacer una supuesta acción de salvaguarda. En realidad, el tutelaje y paternalismo de muchos de estos proyectos se evidencia en todo el circuito de producción, distribución, circulación y consumo de los textiles bajo estos discursos progres y pseudo altruistas.

Los textiles de las distintas comunidades indígenas de los Altos de Chiapas actualmente se insertan en vestidos, bolsas, carteras, blusas y otras prendas para ser exhibidas en boutiques de moda étnica que se ofrecen a visitantes mexicanos, pero principalmente extranjeros. Por supuesto, se dirige a quienes tienen el capital para adquirir prendas de diseñador. El público para el que se destinan estos productos de la moda es evidentemente el mercado externo que poco a

poco se va entrenando en los procesos de valoración para que se pague el precio “justo” con que se ofertan estas mercancías en las mencionadas tiendas o puntos de venta.

Para las tejedoras que pude entrevistar, las cuales colaboran en el museo, la mayoría de tiendas/boutiques, así como los distintos puntos de venta que ofrecen este tipo de productos no les pertenece a hombres o mujeres indígenas de quienes se extraen estos saberes de creación textil, sino que sus propietarios son generalmente extranjeros que han llegado a San Cristóbal con el afán y la preocupación de hacer negocios “solidarios” que ayuden a mermar la pobreza y mejoren la calidad de vida de las tejedoras y tejedores. Estos discursos, argumentos y puestas en escena se confeccionan como un performance que se reitera y se reedita con supuestas acciones benefactoras, que en realidad forman parte del surgimiento de industrias creativas vinculadas a los saberes extraídos de múltiples comunidades en los Altos de Chiapas.

Cabe aclarar que este tipo de extracción de conocimientos no solo se presenta en el tema textil y/o artesanal, sino también en el tema de salud como el caso de la herbolaria e incluso en cuestiones epistemológicas como la instrumentalización histórica que se ha hecho a través de la propia academia en sus múltiples disciplinas, donde ni siquiera se dan los créditos de quien comparte la información. Esto es fundamental, ya que las tejedoras son conscientes de lo que sucede en el caso de antropólogos e investigadores.

Una anécdota que surgió en una de las entrevistas con la tejedora Anastasia Gómez, la cual colabora en este espacio expositivo, narró el caso de un antropólogo que generó una fallida interpretación de los procesos de creación para un huipil emplumado de Zinacantán:

(...) muchas veces vienen como los antropólogos, entonces entrevistan a una artesana, digamos, entonces la artesana, como el problema es el idioma, entonces lo que quiere escuchar el antropólogo, digamos que le hace una pregunta, ¿verdad que sí? Entonces la artesana, como no sabe hablar el idioma, dice sí o no, sí o no, entonces como que, entonces (...) digamos que el antropólogo dice, la artesana dijo que esto y esto. Entonces, aunque no es cierto como el idioma es el problema (...) como hicimos una exposición de los textiles emplumados, leí el libro, entonces según este autor, no voy a decir quién, que

las plumas se lavan con cloro y jabón, y yo fui (...) con la artesana, le pregunté cómo hacían su huipil emplumado, y ella me contó, le dije, ¿le ponen cloro y eso? No, y ella me empezó a decir que no se le pone cloro porque se va a descasar las plumas, luego se limpian y así, y le empecé a contar como lo que dice este antropólogo que escribió el huipil emplumado, y les daba risa porque todo lo que decía, casi todo lo que decía no era, no era cierto, entonces es como, debe de haber como un escritor o, o sí, que escriba un antropólogo, pero que tenga un buen como interpretador o traductor para que sea real (...)

Esta escena, nos muestra no solo la incompreensión de la explicación que daba el antropólogo en la exposición, sino la necesidad de cuestionar los discursos legítimos de “los especialistas y académicos”. Esta conversación entre las dos tejedoras, permitió evidenciar el tipo de prácticas extractivistas, que por cierto eran descritas de forma errónea por el académico invitado por el museo. Aunque a las tejedoras no les interesó aclarar el argumento explicado por el académico, o sea contender contra la palabra de autoridad del antropólogo, su reacción fue simplemente de risa. Esto revela la desafortunada actuación de instituciones y especialistas que siguen viendo en las personas de las comunidades a meros informantes, los cuales son forzados y direccionados para que afirmen y legitimen el discurso académico e institucionalizado, en este caso, a través del museo, aunque este sea erróneo.

En cuanto a la gestión estatal de la cultura de los pueblos indígenas, aún con el avance de la iniciativa privada, no es posible afirmar que existe una renuncia del Estado, sino más bien podríamos decir que durante ciertos períodos, se permitió una especie de concesión que compartía con la participación de distintas empresas, e incluso podríamos pensar en la hibridación de matrices, o sea una cogestión de los llamados recursos culturales.

Si bien el caso de las boutiques, tiendas y otros emprendimientos textiles no son la peor escena de este melodrama, se presentan apenas como la punta del iceberg, ya que como lo hemos visto en los últimos años, el caso de las grandes marcas transnacionales de la industria de la moda, se han convertido en un polémico problema, no solo para las comunidades, sino para las instituciones estatales que después de mucho tiempo, intentan estructurar leyes que protejan la

propiedad colectiva, sin mucho éxito, ya que año tras año, se repite la misma situación en distintas comunidades del país. Ante este escenario, surgió precisamente un evento por parte del Gobierno, para tratar de mediar y “sensibilizar” especialmente a las empresas y diseñadores(as), con la intención de que esta lógica de abusos mermara en beneficio de las/los ahora artistas. Original México, será un evento que busca mediar junto con la nueva ley del patrimonio cultural indígena, la relación entre empresarias(os) y creadoras(es).

3.4 Original: riqueza cultural y etnoempresas

Entre el 18 y el 21 de noviembre de 2021, se realizó un encuentro inusitado en el ahora Complejo Cultural los Pinos, antigua residencia de los presidentes mexicanos, la cual fue utilizada para realizar una serie de eventos de discusión, reflexión, exposición, venta y pasarelas donde se convocaron según las cifras oficiales, más de 3,000 artistas/artesanos de prácticamente todo el país. Al evento acudieron académicas(os), diseñadoras(es), la burocracia cultural del Estado, la burocracia de otros gobiernos estatales y municipales, así como voces especialistas en temas relacionados de derechos de autor, legislación cultural, emprendimientos, sin prescindir de activistas indígenas de países como Guatemala y Bolivia, e incluso los llamados influencers textiles que ocuparon parte de las pasarelas y las tribunas.⁵⁹ Según el sitio de internet, el evento se describía como “Espacio de encuentro para exhibir el trabajo artístico de los pueblos y comunidades creativas de México”.⁶⁰ Explorando la página oficial, el evento era explicado de la siguiente manera:

⁵⁹ Según la información de la página: en Original participarían, de forma directa e indirecta, alrededor de 3 mil maestras y maestros artesanos de todo el país ya sea a través de la exhibición de sus piezas en la Casa Original, en la decoración de estos espacios, en las diversas instalaciones artísticas que tendrán lugar los días del evento o bien, en los espacios de pasarela y venta directa. La selección de participantes se realizó buscando la inclusión del mayor número posible de comunidades y pueblos creativos de todo México, así como la visibilización de las comunidades cuyos diseños han sido indebidamente apropiados por marcas nacionales e internacionales. Los participantes de esta primera edición fueron seleccionados a partir de sugerencias realizadas por el Comité Asesor, mismas que fueron robustecidas, para la satisfacción de los objetivos de visualización e inclusión, por las áreas especializadas de la Secretaría de Cultura. Además, se contó con la participación en el Salón de Negocios y los Foros, de más de 30 académicos, diseñadores y representantes de espacios y marcas nacionales e internacionales (extracto de la página web).

⁶⁰ Encuentro de Arte Textil Mexicano. Disponible en: <https://original.cultura.gob.mx>. Consultado el 20 de enero de 2022.

Original es un espacio de encuentro anual que reúne a maestras y maestros artesanos, diseñadores tradicionales y no tradicionales con empresas nacionales e internacionales. Dedicado a la exhibición del trabajo artístico de los pueblos y las comunidades creativas de México, en este espacio de intercambio las comunidades y las marcas comerciales pueden trabajar de manera justa y ética. Juntos buscamos generar canales de vinculación y comunicación (Original México - Página web)

El evento fue aplaudido, pero también cuestionado por el peso gubernamental que tenían las actividades y por supuesto, por la convocatoria que se hizo, donde se atacó en redes sociales la selección de personas invitadas, así como los procesos de participación. Otras críticas vinieron porque se había detectado cierta higienización racial, donde se excluía de manera fundamental a los llamados portadores del patrimonio cultural indígena, especialmente desde los carteles que utilizaron como estrategias de comunicación y difusión del evento. Las críticas fluyeron fuertemente en distintas redes sociales, especialmente en plataformas como Facebook. Tal situación, hizo que tanto en la página oficial como en las redes, publicaran nuevas imágenes donde se representaban a mujeres indígenas, incluyendo tejedoras y tejedores de distintas comunidades, así como breves cápsulas para dar a conocer el evento con la presencia de otros personajes.⁶¹

Otro aspecto a destacar es que este evento funcionó como parte de las acciones que la Secretaría de Cultura impulsó para atender el tema del plagio. Así lo declaraba el sitio: “La selección de participantes se realizó buscando la inclusión del mayor número posible de comunidades y pueblos creativos de todo México, así como la visibilización de las comunidades cuyos diseños han sido indebidamente apropiados por marcas nacionales e internacionales”. Es importante remarcar que en este evento, el enfoque más que al tema patrimonial o las artesanías en general, se subrayó la cuestión del llamado arte textil. Nuevamente nos encontramos con la utilización de este polémico concepto de lo artístico aplicado al textil, así como en el doble uso de nociones que columpian de manera paralela entre la articulación artística y patrimonial. Hasta

⁶¹ Hasta ahora no he logrado indagar si esta decisión fue estratégica por la presión en redes sociales o era parte de la dinámica que se estaba buscando. Lo cierto es que escandalizó a muchas personas que les parecía poco ética la publicidad del evento.

aquí es posible aseverar que el evento se diseñó para construir la capitalización de las producciones materiales de estas comunidades a través del discurso pro cultural.

La primera mesa que inauguró el evento fue la exposición de la cantante y senadora Susana Harp respecto a la ley del patrimonio cultural indígena que fue decretada por el ejecutivo en 2022. Algunas de las frases rescatadas del planteamiento de Harp en su intervención fueron: “las comunidades quieren vender” “las comunidades deben decidir” “lo que se pide desde Original y desde el Senado de la República (...) es que la comunidad esté al centro que diga que sí y que no”. Para profundizar en el tema de la comercialización al que aludió de manera constante, destaco dos puntos expuestos en la página del evento donde se declaraban los objetivos del evento según la mirada del comité organizador:

- Compartir buenas prácticas y experiencias exitosas para replicarlas, de forma que los creadores tradicionales e indígenas de artes textiles, moda indumentaria, populares y diseño se coloquen al centro de estos procesos.
- Generar esquemas de asesoría y colaboración con las comunidades participantes para incentivar la comercialización de sus creaciones y brindar acceso a los circuitos profesionales nacionales e internacionales. (Original México - Página Web)

Este evento permite hacer evidente la lógica comercial que se ha instalado en México desde hace ya algunas décadas. Al respecto me interesa retomar a los Comaroff, quienes señalan precisamente la capitalización de la identidad, o sea, un modelo que se ha seguido en otros países para trasladar la política de la etnicidad al mercado, con la finalidad de incentivar a que las comunidades y su producción cultural se conviertan en empresas que generen valor (Comaroff y Comaroff, 2011, p. 18-19). Según estos autores, la lógica de las llamadas etnoempresas es que los grupos étnicos se constituyan como empresas privadas para la incorporación al mundo moderno, hacer negocios, explotarse comercialmente, administrando sus activos simbólicos y materiales. Es básicamente la fórmula que permite transformar el capital cultural en activos financieros, o sea, la instalación de la economía de la identidad. Cabe mencionar que tal economía trata la identidad de manera maleable, enajenable, la cual se objetifica para poder ser consumida y

ofrecerse al mercado (Comaroff y Comaroff, 2011, p. 20-23). Si bien estos autores exploran distintas caras de esta problemática, lo cierto es que el caso mexicano se inserta en una dinámica donde se presentan una serie de situaciones complejas de pobreza, despojo y extractivismo de recursos vinculada a los procesos coloniales desde hace más de 500 años. La apuesta de estas dinámicas institucionales, es que los propios pueblos supuestamente decidan de forma autónoma hasta dónde quieren explotar sus denominados recursos culturales con el amparo y protección del Estado. De hecho, como ya mencionamos, la Ley del patrimonio cultural indígena y el evento de Original, tienen este perfil.

También es importante señalar que esta lógica no es ajena a quienes participaron en las mesas. En medio de relatos de superación de la pobreza, búsqueda de sobrevivencia y otros testimonios vinculados de cómo lograron salir adelante a través de sus dotes creativas, se insertaba la posibilidad de vivir de su trabajo. La apuesta por el emprendedurismo indígena conquistó el evento.

Es necesario destacar que muchos de los discursos patrimonialistas actuales se centran en la posibilidad de poner en circulación los distintos patrimonios de las comunidades como una forma de auto empleo, la famosa frase de “la puesta en valor del patrimonio”. Esto se da en medio de un escenario donde aún persiste la falta de oportunidades laborales, académicas, económicas, aunado a las pocas posibilidades de mejoras sociales en la gran mayoría de comunidades indígenas en México. Es así que los activos patrimoniales, se perfilan desde la lógica economicista como una forma de solventar las deudas históricas. Una frase curiosa que se mencionaba de forma reiterada en el encuentro de Original, era que en los lugares con mayores carencias, era donde surgía la mayor creatividad, apelando precisamente a la idea de riqueza cultural, una especie de zona minera donde se pueden extraer los recursos del sustento diario. En términos económicos, podríamos decir que ante la carencia de las comunidades, se presenta la creatividad de las maestras y maestros del arte popular, misma que se traduce en etnoriqueza. Por cierto es aquí donde también se presenta la posibilidad de vender esencias étnicas, entendidas como lo propio, lo exclusivo: como una marca (Comaroff y Comaroff, 2011, p. 33).

Otra conferencia magistral que me pareció de gran trascendencia, fue la exposición de Lina Bustillo, colombiana que centró su participación en reflexionar en torno al Lujó

Latinoamericano. Básicamente su propuesta era que este arte popular (patrimonio cultural indígena), se configurara como una posibilidad para atender ciertos públicos con gran poder adquisitivo de la región mediante un tipo de lujo centrado en la población latinoamericana. Su disrupción en la escena del lujo, se podía comparar precisamente con esa vinculación comercial y simbólica proveniente de la etnomercantilización para atender una economía cultural que se encuentra en ascenso en varios de los países latinoamericanos. Recordemos que desde la lógica de la Industria de la Etnicidad, es posible encontrar la mercantilización de la gastronomía, la moda, la música y ciertos artefactos culturales como los textiles (Comaroff y Comaroff, 2011).

Hasta aquí, es posible argumentar que los procesos de patrimonialización en contextos de los denominados pueblos indígenas, son en gran medida procesos de regulación para la explotación de las etnicidades, donde el Estado se convierte en regulador del circuito de comercialización de la cultura de los llamados pueblos originarios, así como de los afromexicanos. Estamos ante un Estado que en su intento de proteger, reparar y mediar la situación de las comunidades indígenas, en realidad está administrando otras formas de explotación y autoexplotación, a través de los elementos culturales de las comunidades que se ponen en venta mediante la creación de etnoempresas. Por supuesto, tal situación, sería imposible sin un engranaje de acuerdos y una maquinaria que le permite hacerlo. En gran medida, responde a las propias necesidades de las comunidades que buscan hacer frente a la pobreza, la marginación y sobre todo al histórico extractivismo que han enfrentado. Por cierto, algo curioso con el fenómeno de los plagios, en varios casos, como el de los textiles ayuuik (mixes), es que a partir de este desafortunado evento, ganaron gran visibilidad, reconocimiento y fama, por más contradictorio que parezca. Es como dirían los Comaroff, una forma de convertir la marginalidad en mercancía para entrar al mercado.

La discusión sobre las etnomercancías me parece importante vincularla con la industria del diseño mexicano, la cual ha buscado consolidar grandes diseñadores nacionales en espacios internacionales. Esta misma industria ha retomado como influencia los patrones, la iconografía y los motivos de comunidades indígenas para intentar dar una personalidad a la moda mexicana. Es posible que esta falta de proyección internacional, orillara al gremio del diseño a no solo

influenciarse, sino plagiar este tipo de motivos llamados étnicos. Aquí cabe la pregunta ¿no se suponía que este patrimonio textil era supuestamente de todos los mexicanos?, es este uno de los problemas que genera la contradicción discursiva sobre el tema de la posesión y la propiedad colectiva en términos del llamado patrimonio nacional. Por otro lado, en 2023, hemos visto los virajes en cuanto a diseñadoras(es), modelos y diseños, donde ahora se presentan personas morenas y diseñadoras(es) de origen indígena que han arribado a estos espacios hegemónicos de la moda recibiendo tanto los beneficios como los perjuicios de la explotación de su imagen. Personajes como Yalitza, Alberto López, Pedro Meza o Hilán Cruz, son ejemplos de estos procesos contemporáneos que se están generando. Estos personajes que comento y otros más han experimentado el cuestionamiento a sus prácticas, participaciones, al igual que una gran visibilidad en la industria de la moda. La realidad es que cada vez más hombres y mujeres de distintas procedencias étnicas se insertan en los circuitos de la moda.

Otro aspecto que me parece importante retomar para entender la inserción de los textiles en la industria de la moda es la presencia y participación de ciertos agentes culturales, sociales y empresariales que han tenido gran influencia en estos escenarios. Es claro que el problema ante el cual estamos no solo implica a las grandes empresas de la moda como lo vimos con el caso de Christian Dior en el que se le reclamó la presencia de un textil de Zinacatán, el cual llegó a sus manos por medio de la diseñadora Maria Grazia y uno de los reconocidos promotores culturales en los Altos de Chiapas, me refiero a Pedro Meza, indígena tseltal que ha colaborado desde hace años con la cooperativa de Sna Jolobil, cuya sede se encuentra en el Centro de textiles del Mundo Maya, espacio administrado por Fundación Cultural Banamex.⁶² Aquí cabría preguntar nuevamente ¿es válido que una persona de una comunidad ajena a los tsotsiles de Zinacatán, a quien les pertenece esta prenda, promueva, participe y presente el trabajo a nombre de esa comunidad, aún cuando el promotor no pertenezca a ella, incluso, a pesar de ser parte de otro “pueblo indígena”? La problemática insisto, es mucho más compleja, porque entonces cualquier persona de cualquier comunidad indígena puede proceder a la comercialización de los textiles de otras comunidades sin permiso alguno. Lo cual nos lleva a un contexto más espinoso que es

⁶² ¿Colaboración o Plagio? Dior crea prenda inspirada en vestimenta de Zinacatán. Jueves 25 de mayo de 2023. Disponible en: <https://www.elheraldodechiapas.com.mx/doble-via/virales/dior-coleccion-crucero-2024-inspirado-en-vestimentas-indigenas-10122227.html> Consultado el 5 de octubre de 2023.

precisamente las relaciones problemáticas que hay entre las comunidades de distintas regiones del país.

Regresando al tema empresarial, lo que es innegable, es que hoy en día existen múltiples marcas a nivel internacional, que han buscado alimentar el sistema de la moda a partir de distintas estéticas provenientes de las indumentarias tradicionales en el mundo, incluso bajo un discurso multiculturalista, reivindicativo e incluyente, el cual no solo beneficia su imagen, sino que también es redituable en términos económicos. Por otro lado, ya sea a través de grupos étnicos o los llamados grupos contra culturales incluso, hemos presenciado como la cultura rockera, el hip hop, lo punk, lo hippie, entre otras expresiones de las llamadas modas alternativas, las cuales han alimentado la industria de la moda, básicamente un proceso fagocitador. Estas prácticas de inclusión en el mundo del diseño no son nuevas. Al respecto, Entwistle afirma: No hay un solo «sistema de la moda», sino una serie de sistemas que producen prendas para distintos mercados (2002, p.7)

En el caso mexicano, Sofía Félix Smith, quien forma parte del mundo del diseño, así como de la publicidad y la formación de personas dedicadas a este sector, comenta que los llamados jipitecas (relación entre lo hippie y lo azteca) en los sesenta y setenta tropicalizaron la moda hippie con elementos propios de la cultura mexicana y prehispánica (2012, p. 32 y 33), lo cual también podríamos pensar en términos de asimilación cultural. Esto también nos incita a pensar hasta dónde llegan los límites de la llamada apropiación de elementos de diversas comunidades, que como hasta ahora hemos visto se presenta en distintos sectores: el Estado, las empresas y otros grupos sociales que van integrando ciertos elementos, ya sea a la cultura nacional, a los productos de la moda o a la identidad de cada persona. En el caso de los jipitecas, considero que esta generación ubicada entre la década de los sesenta y setenta en México, en cuestiones de moda, es de gran importancia, precisamente por la asimilación de elementos de prendas como huipiles, morrales, jorongos, huaraches, blusas bordadas, fajas, entre otros elementos que fueron valorados por estos grupos. Aunado también a ceremonias rituales relacionadas con el uso del peyote o los hongos. Tan solo basta con mirar algunos registros audiovisuales del Festival de Avándaro donde es posible notar la influencia de estas prendas en

este icónico evento que se ha reconocido como uno de los puntos más álgidos del hippismo en México.

Otro espacio interesante, pensando desde las lógicas de la mercantilización de las producciones textiles es el famoso Mercado del Artesano que se encuentra entre la calle de Uruguay y República del Salvador en la Ciudad de México, donde los productos artesanales se mezclan con productos chinos, de la India, Guatemala, Ecuador, así como de otras latitudes del mundo, pero que terminan en las calles de muchas ciudades del país, vendidos como artesanías mexicanas, recuerdos para turistas, hippies y otras poblaciones interesadas en adquirir esta clase de objetos. Si bien existen producciones provenientes de distintas comunidades del país, la mezcla con estas otras mercancías se confunden con lo “original”, es precisamente parte del desarrollo de mercados alternativos que han encontrado un target de venta en la riqueza étnica. El desarrollo de estos nichos de mercado muestran el gran potencial que tiene este sector y la demanda generada a nivel mundial, vemos por tanto, cómo la diversidad cultural es presentada mediante un multiculturalismo capitalista fagocitador de cualquier práctica, experiencia, ceremonia, símbolo, indumentaria u otro signo étnico que sea susceptible de ser vendido. Respecto a la participación del mercado desde los procesos de patrimonialización y con sus apuestas de inclusión étnica, Pablo Alonso afirma que:

la crítica categorial entiende este proceso como la incorporación de individuos y colectivos que han interiorizado el fetichismo patrimonial y reclaman su inclusión, a través del patrimonio, en las categorías constitutivas del capitalismo como por ejemplo la ciudadanía igualitaria dentro de una democracia representativa (...) estos reconocimientos son generalmente simbólicos y encubren formas de dominación político-económica, acabando por transformar los patrimonios populares y subalternos en nuevos vectores de valorización capitalista o de incorporación simbólica a los imaginarios de estados-nación por parte de las elites. (2017, p.28)

Es importante mencionar que varios de los casos presentados, así como de las personas participantes, decidieron generar ciertos acuerdos y negociaciones no solo de colaboración con el

evento de Original, así como con las empresas y el mismo Estado, demostrando que efectivamente existe un interés en la convocatoria de estos eventos, con la intención de insertarse en los procesos de mercantilización de sus productos. De alguna manera es evidente, pues muchas personas de estas comunidades desean vivir y sostenerse de sus creaciones. En este sentido, se presentan opciones y posibilidades de generar dinámicas de autogestión, aunque evidentemente mediadas por agentes externos a las comunidades. Por otro lado, es necesario indicar que en los últimos años se acumulan experiencias de convenios y proyecciones tanto a nivel nacional e internacional para la colocación de producciones de distintos pueblos. Uno de los casos más comentados, el cual traigo nuevamente a la discusión, fue el de la intervención pictórica de baúles de la marca Louis Vuitton por parte de zapotecas de Tilcajete, Oaxaca. Otro ejemplo muy conocido desde hace ya varios años es la proyección del llamado arte huichol, proveniente de los wixarikas, solo por mencionar algunos ejemplos. Ante este fenómeno, es imposible no recordar la postura de Villoro:

El indigenismo intelectual del siglo XX decía tener como fin liberar a los indígenas de la explotación e inferioridad que sufren (...) Para alcanzar ese objetivo, era menester que los grupos sociales que estaban en situaciones precarias dejaran de estarlo, y el único camino para ello era su integración a la economía de mercado y su incorporación al desarrollo de la nación como totalidad (2022, p.12-13)

En este sentido, la inserción de estos pueblos indígenas partiendo de Villoro muestra la importancia que ha tenido la administración empresarial y estatal sobre estas comunidades. Es así que, proyectos como Original o premios como los de Banamex, son dos caras de la misma moneda. Los procesos de cogestión Estado y empresas, hilvanan estos hilos para anexar a estas comunidades a una lógica mercantil que se concibe como una propuesta que puede generar el tan anhelado desarrollo en los pueblos indígenas, es el lugar donde estos entes han visto que los llamados patrimonios, entendidos como recursos culturales pueden ponerse en valor, colocándose como uno de los brazos potenciales ya sea desde el turismo, la moda, la gastronomía, la hotelería, entre otras ramas empresariales. Por supuesto, estamos en una etapa donde el capitalismo post

industrial, que va más allá de fábricas, producción en serie, maquilas y otros procesos industriales, se ha actualizado a una lógica económica adaptada a los contextos locales, reeditando las dinámicas coloniales. Al respecto, Pablo Alonso señala:

las ‘categorías coloniales’ no se combaten solamente desde la reivindicación de la alteridad de grupos subalternos —indígenas, afrodescendientes, mujeres, campesinos, masas desposeídas en favelas— que, en realidad, no hacen más que incorporarse masivamente a los patrones simbólicos y de consumo de la modernidad occidental (...) más importante aún, las reivindicaciones identitarias de los subalternos cada vez tienen menos sentido en un mundo en el que progresivamente más masas sociales quedarán excluidas de la redistribución económica y no incorporadas a ningún sistema de producción e intercambio de mercancías capitalistas, con la contradicción de que sí habrán sido incorporadas subjetivamente al ámbito simbólico y de relacionalidad capitalista (2017, p. 34)

Según la postura de Alonso, en el mismo sentido que los Comaroff, estarían pensando desde una visión donde la instrumentalización de los patrimonios y las identidades de estas comunidades, puestas al servicio del Estado y del mercado, según los intereses de cada entidad, forman parte de una estrategia de inclusión que pone en evidencia los costos de la patrimonialización, pensada como un dispositivo de dominación y dependencia, una reconfiguración de la conquista colonial. Aunque insisto, no necesariamente implica que estos procesos se den sin el legítimo interés de las comunidades en optar por estas posibilidades para salir de sus circunstancias desfavorables en términos económicos, intentando asegurar su futuro y sobrevivencia a través de emprendimientos culturales y la creación de etnoempresas. En ese sentido, Alonso insiste:

el capitalismo es ahora dueño del futuro: incorpora las utopías y las produce y rentabiliza, condicionando el devenir de los seres humanos y sus relaciones. el pasado es así solo un vector más de planificación de un futuro hipotecado en el crédito, y la inversión en

patrimonio equivalente a una inversión en crédito: solo se basa en la creencia de su devolución o rentabilidad —económica, simbólica, social— en un futuro (2017, p.40)

Analizar y profundizar en un estudio serio sobre los textiles de los pueblos indígenas no es un mero acto académico desde una supuesta posición objetivista, sino que nos exige una cierta ética y un determinado posicionamiento político que nos incite a pensar críticamente el contexto en que se han estado gestando y gestionando los procesos dentro y fuera de las comunidades aludidas, con respecto a sus bienes culturales. En este proceso, no es posible mantenerse neutral, puesto que no solo es el Estado y las empresas quienes participan en estos procesos, es la producción académica y por supuesto el papel que la sociedad juega, sin olvidar, las decisiones que las propias comunidades de los distintos pueblos indígenas, especialmente tejedoras(es), bordadoras(es), así como todas las personas que participan en los procesos de la creación textil. Lo cual también ocurre con otros productos estéticamente valorados provenientes de los distintos lugares del país. Las preguntas aumentan y se complejizan conforme el tema va generando mayor interés y expectativa, en tanto que se ha convertido en un punto de interés para medios de comunicación, gobierno, empresas y sociedad en general. Estamos ante un fenómeno que ha impactado las economías locales, manteniendo la permanencia del tutelaje y el paternalismo por parte de ciertas instancias estatales y empresariales, que evidentemente atenta los procesos de autogestión y autonomía de los pueblos indígenas en general, pero también de todo el circuito de personas que se dedican a la creación textil.

4. Dispositivos exhibitorios de los textiles indígenas

(...) el museo no es nada por sí mismo; que no quiere decir nada, que no puede decir nada, allí donde la plácida satisfacción de sí mismo pudre los ojos, allí donde el oculto desprecio de los demás deseca los corazones, allí donde el racismo, confesado o no, acaba con la simpatía; que no quiere decir nada si no está destinado a alimentar las delicias del amor propio (...) No, en la balanza del conocimiento, el peso de todos los museos del mundo nunca pesará tanto como un destello de simpatía humana.

Aime Cesaire

A través de distintos soportes y formatos se ha registrado históricamente que la exhibición del poder es una de las prácticas utilizadas por el ser humano en distintos contextos para avalar o legitimar la fuerza, el dominio, la autoridad y el control sobre los otros. La exhibición es fundamentalmente el acto de mostrar o exponer en público. Sin embargo, el acto de exhibir se vincula a una capacidad de ejecución, o sea, implica una actuación de poder que permita la acción de mostrar, expresar, exponer, revelar o manifestar mediante una exhibición.

El tema de la exhibición fue problematizado por Tony Bennet en la década de los ochenta del siglo XX, quien ya había sugerido la práctica de mostrar el poder para hacerlo visible, para que todos lo vieran (1988, p. 77), pero contemplando también el poder mismo de mostrar (1988, p. 76). En este sentido, Bennet señala que las sociedades del espectáculo no cierran un ciclo con los antiguos regímenes de poder, sino que hay una reconfiguración que es adoptada por los estados modernos, de manera que los espacios de representación constituidos por las disciplinas de exhibición, confirieron cierto grado de unidad en el complejo exhibitorio. En este sentido, los museos le dieron a este espacio solidez y permanencia, instituyendo también la durabilidad del orden de las cosas. Al hacerlo, proporcionaron al estado moderno un fondo ideológico profundo y

continuo (1988, p.92). En este sentido, se utilizaron para este nuevo régimen de representación dispositivos como monumentos, desfiles, ceremonias, conmemoraciones y de manera especial los museos, confeccionando nuevos soportes para consolidar de esta manera, la función ética y formativa del Estado.

Por supuesto, el acto de exhibir es un acto comunicativo, ya que implica el uso de un lenguaje específico, o sea, la instrumentalización de una serie de signos que permitan socializar el mensaje para que tal exhibición pueda ser leída, interpretada y comprendida por quienes la observan o contemplan. De forma que exhibir es un acto lingüístico, confeccionado por una gramática específica desde un lugar particular de enunciación y contextualizado en cierto escenario político, cultural, económico y temporal. Por cierto, todo acto de mostración, exposición o exhibición, tiene el potencial de convertirse en un ámbito de lucha o disputa. Es posible afirmar que existe una facultad demostrativa por parte del poder económico, político y simbólico, la cual requiere por supuesto una investidura de autoridad que le permita generar credibilidad bajo ciertas condiciones específicas. En este sentido tanto la matriz estatal como la privada, que se han encargado de gestionar la cultura de los otros, han utilizado la exhibición como acto de poder, el cual busca mediante múltiples dispositivos generar una serie de efectos de distinta naturaleza. De manera que toda exhibición o mostración, es administrada o articulada por uno o varios agentes con determinada finalidad. En este sentido, podríamos afirmar que las exhibiciones producidas tanto por el Estado mediante sus instrumentos de mostración, como las vinculadas a la iniciativa privada (empresas), operan bajo la lógica del poder que les permite dar a conocer ciertos mensajes mediante ciertos dispositivos, en este caso me refiero a los museos. Es por esta razón que me interesa analizar los espacios museísticos, entendiendo su inserción en determinadas dinámicas de poder.

Michel Foucault fue uno de los pensadores que estudió acerca de los dispositivos disciplinarios a partir de la exhibición (2002). Foucault, en su reconocida y multicitada obra *Vigilar y Castigar* logró atender los problemas acerca de la teatralización, la ritualidad y la espectacularidad ejecutada por el poder mediante el castigo público (2002, p. 11). La reflexión de Foucault con respecto a las tecnologías políticas de visualización del castigo, conforman una plataforma importante de análisis para abordar las relaciones de poder y el despliegue disciplinar

que implicó la espectacularización de la exhibición. El pensamiento foucaultiano influyó a múltiples pensadores para atender espacios concretos, como es el caso de los museos. Belting fue uno de los pensadores influenciados por Michel Foucault, quien retomó sus postulados para aplicarlos al ámbito museal:

El museo se cuenta entre los lugares alternativos, o heterotopías, propuestos por la Modernidad. Como apunta Foucault, las heterotopías, de manera similar a los cementerios, estaban “ligadas a cesuras temporales”. Pertenecen a otra época, y establecen un lugar más allá de aquel tiempo en el que las cosas aún se encontraban en su proceso vital. Al excluirse del flujo del tiempo, estos lugares son capaces de transformar el tiempo en imagen y de suscitar su recuerdo en una imagen (...) El museo no es sólo un lugar para el arte, sino también un lugar para cosas que han dejado de servir y para aquellas imágenes que representan otra época, convirtiéndose así en símbolos del recuerdo (...) En el museo intercambiamos el mundo presente con un lugar que entendemos como imagen de un lugar de otra naturaleza (2007, p. 85).

Belting entiende el museo como un recinto visual, ya que se encarga de producir, reproducir y conservar imágenes, las cuales circulan y son consumidas por quienes visitan el espacio, de manera que se pone en juego la producción social del sentido y el disciplinamiento de la mirada. Este autor piensa el museo como una de las instituciones disciplinarias de confinamiento en las que se articulan dinámicas específicas de poder/saber. Sin embargo, antes de las reflexiones de este autor, Tony Bennet acuñó el concepto de complejo exhibitorio, también influenciado por Foucault, esta noción vendría a complejizar la exhibición desde la teoría, así como la discusión respecto a las exposiciones, los museos y otras plataformas utilizadas para visualizar. La noción del complejo exhibitorio de Bennet alude a la capacidad del poder para “mostrar y narrar” en espacios de representación de manera pública, utilizando pedagogías que logren el aleccionamiento de los asistentes, haciéndose así partícipes de su procesos de formación. La finalidad del complejo exhibitorio es la regulación y administración de sus espectadores mediante el despliegue de tecnologías visuales y prácticas disciplinarias.

La idea de complejo exhibitorio surge en un momento en que Bennet reflexiona en torno a la constitución de los estados nacionales. Tal contexto nos permite comprender el surgimiento de los museos nacionales y las exposiciones internacionales donde emergieron ciertas concepciones referentes a la ciudadanía en el contexto y temporalidad de estos estados nacionales. Desde este concepto del complejo exhibitorio es posible vincular nociones como la pertenencia, la identidad y su intrincado vínculo con la idea de patrimonio para constituir la autorregulación de la ciudadanía bajo la idea de los nuevos estados. Por supuesto, si bien el hilo que hilvana este análisis proviene de la idea de cultura nacional, también existe un cierto correlato de esta nación en los museos provenientes de la iniciativa privada.

Siguiendo el argumento de Bennet, el complejo exhibitorio estaría inserto en el desarrollo de tecnologías que producen nuevos tipos de espectáculo, ya no bajo la propuesta foucaultiana del mero objetivo de la disciplina y el entrenamiento de los cuerpos que procuraba la administración social, sino a través de la posibilidad de ganar corazones y mentes a través de lecciones objetivas y específicas del poder. Esto apela al desarrollo e implementación de pedagogías que permiten la regulación y administración de manera directa o indirecta en el campo cultural (Bennet, 1988, p.79). Esta tarea se llevaría a cabo mediante las facultades autorizadas por el poder que posibilitan el ordenamiento y organización tanto de cuerpos como de objetos para la exhibición pública. En este sentido, las personas ya no serían objeto del conocimiento, sino un sujeto capaz de regularse a sí mismo mediante la interiorización ideológica, la autovigilancia y la autorregulación instruida por parte de un programa educativo y ético del Estado moderno (1988, p. 76). Mario Rufer señala al respecto:

El historiador Tony Bennett acuñó en 1988 el término de “complejo exhibitorio” para estudiar la importancia que las grandes exhibiciones y los museos adquirieron en la escena europea internacional durante el siglo XIX. De algún modo lo que Bennet intentaba exponer es que las nociones científicas de orden, jerarquía, clasificación y pertenencia se volvieron un “problema de cultura”: esto es, se tornaron parte de una estrategia pedagógico-formativa fundamental de las nuevas esferas públicas y la construcción de civilidad (incluso

para las clases trabajadoras). Una tecnología visual con procedimientos específicos se volvió parte de una rutina para crear ciudadanía. (Rufer, 2006, p. 96)

En este sentido, es importante entender que el proceso de ciudadanización está vinculado a una dimensión pedagógica donde participan diversas instituciones, entre las que encontramos a los entes museológicos y otros elementos que sirven para los despliegues y procesos exhibitorios. Es en esta socialización donde se busca direccionar e incitar a las personas para generar ciertas dinámicas sociales, culturales y políticas en su relación con el poder. Es así que la administración estatal va construyendo legitimidad y soberanía sobre la población a través de este tipo de dispositivos. De manera que este complejo se constituiría como una tecnología visual que “muestra y narra” utilizando determinadas estrategias pedagógicas y formativas. Esto con el fin de desarrollar un proceso en el que se pueda transformar a los individuos y su conducta, para así dirigir los efectos del poder en ellos (Bennet, 1988, p. 81).

A partir de este argumento, es posible entender la importancia de las instituciones museales creadas en la segunda mitad del siglo XX vinculadas al tema de la cultura nacional y los pueblos indígenas en México, demostrando su relevancia en la apuesta por el rescate de lo precolombino como fundamento del relato nacional que se sintetiza en la creación del Museo Nacional de Antropología en 1964.⁶³ Cabe señalar que en este museo se tratará de crear una narrativa basada en el binarismo indio muerto/indio vivo, cultura precolombina/cultura popular, antropología/etnografía, grandes civilizaciones precolombinas/pueblos indios actuales. De este binarismo, me interesa subrayar al indio vivo, poseedor de la cultura popular, analizados por herramientas etnográficas que van a configurar lo que hoy entendemos como lo indígena. Retomo el caso de los pueblos indígenas porque en la segunda mitad del siglo XX, surgieron otras instituciones que ya he comentado, como el FONART, el Museo Nacional de Culturas Populares, el Museo de Arte Popular y finalmente el Museo Indígena, los cuales produjeron una serie de discursos respecto al patrimonio nacional y las culturas denominadas indígenas mediante una serie de dispositivos

⁶³ Para García Canclini, el Museo de Antropología representa la unificación establecida por el nacionalismo político en el México contemporáneo, también certifica el triunfo del proyecto centralista y la monumentalización del patrimonio. Asimismo considera que la mayor hazaña del museo radica en dar una visión tradicionalista de la cultura mexicana dentro de un envase arquitectónico moderno, recurriendo a la exaltación del patrimonio arcaico (2009, p.165-171).

exhibitorios, ya sea a través de la museificación o de la exhibición en tiendas de comercialización de artesanías.

En esta tónica, recordemos que Foucault ya había reflexionado respecto al tema de la población gobernada en un determinado territorio y cómo ésta era disciplinada por la gestión del gobierno. De manera que el gobierno del Estado se haría presente en aquellas relaciones, lazos o imbricaciones de los gobernados con las cosas; riquezas, recursos, artículos de subsistencia, el territorio, la fertilidad, el matrimonio, sus costumbres, hábitos, maneras de actuar, pensar, la salud, el hambre, las epidemias e incluso la muerte (2006, p. 122 y 123). En este sentido, se estaría refiriendo a cómo se constituirían los sujetos gobernados mediante la ciudadanización coordinada por el Estado, en donde por supuesto los regímenes de visibilidad estatal tendrían una posición predominante. Es necesario enfatizar que para Michel Foucault, el gobierno del Estado no trata solamente de administrar la crisis, la seguridad, el conflicto, la población o el territorio, sino que le interesa esencialmente, como ya he mencionado, las relaciones que se generan entre los hombres y las cosas, donde las cosas se disponen para un fin (2006, p.122-124). Tales fines serán el objetivo mismo del gobierno. Es posible decir que todo complejo exhibitorio creado y coordinado por el Estado, está dispuesto para un fin gubernamental, mismo que está relacionado con la soberanía estatal. Sin embargo, en el caso de los espacios privados, es importante entender no solo los correlatos que existen de la idea de la construcción de lo nacional, sino también replantearnos cuáles son los intereses de estos entes provenientes de la iniciativa privada en esta madeja de la administración o gerenciamiento de las culturas de los pueblos indígenas para entender el papel que están jugando.

Siguiendo a Foucault, es de suma importancia reconocer su argumentación, la cual implica aceptar que la ciudadanización va más allá de la mera intención de manejar la población a través de la disciplina, sino que el manejo de la población quiere decir manejarla asimismo en profundidad, con minucia y en sus detalles. Es precisamente donde el complejo exhibitorio encaja como un espacio que muestra, narra e instruye, incluso en las nimiedades. Por tanto, estaríamos ante la tríada: soberanía, disciplina y gestión gubernamental, una gestión cuyo blanco principal es la población y cuyos mecanismos esenciales son los dispositivos de seguridad (Foucault, 2006, p.

135). Es posible que analizando esta estrategia, podamos comprender los pormenores que constituyen el poder ejercido y la forma en que se extiende soberanía y gubernamentalidad.

Aquí hay que detenernos un momento para preguntar a qué nos referimos con la noción de gubernamentalidad a través del complejo exhibitorio. Respecto al primer concepto, Foucault explica:

Con esta palabra, gubernamentalidad, aludo a tres cosas. Entiendo el conjunto constituido por las instituciones, los procedimientos, análisis y reflexiones, los cálculos y las tácticas que permiten ejercer esa forma bien específica, aunque muy compleja, de poder que tiene por blanco principal la población, por forma mayor de saber la economía política y por instrumento técnico esencial los dispositivos de seguridad. Por lo tanto, el Estado en su supervivencia y el Estado en sus límites sólo deben comprenderse sobre la base de las tácticas generales de la gubernamentalidad (2006, p.136-137)

Entiendo que la gubernamentalidad mediante la instrumentalización del complejo exhibitorio se extiende a través de la institución de monumentos, museos, exposiciones, puestas en escena, actos performativos y teatrales, entre otros dispositivos, los cuales forman parte de los procesos y tácticas dispuestas para lograr ciertos fines. En el caso del complejo exhibitorio, los fines están relacionados con la aplicación de pedagogías, el entrenamiento y el aleccionamiento para la creación de ciudadanía. De manera que el complejo exhibitorio funciona estratégicamente como una pedagogía gubernamental que permite la construcción de un régimen formativo mediante visualidades, prácticas y la configuración de plataformas para fijar, direccionar e influir en las racionalidades políticas de los gobernados desde el campo cultural.

Es importante comprender que el complejo exhibitorio instrumentaliza códigos y lenguajes insertos en un velo ideológico, siendo esta instrumentalización uno de los conductos que va constituyendo la cultura visual de muchas naciones, las cuales utilizan estos recursos exhibitorios para producir sus historias oficiales, así como la creación de mitologías nacionales y rituales estatales. Es así que el museo aporta a la propuesta pedagógica estatal y a la construcción de las comunidades imaginadas descritas por Benedict Anderson (1983).

Por cierto, la concepción del museo-escuela se remite a 1916, cuando Jesús Galindo y Villa había generado las primeras reflexiones respecto a la relación entre el museo y la educación pública, cuya finalidad primordial era la formación de una cultura social fundamentada en las prácticas pedagógicas impulsadas por el gobierno (Morales, 2007, p. 41 y 42). Estas prácticas museológicas fueron adoptadas por el Estado mexicano desde el proyecto pedagógico porfirista de tipo positivista a principios del siglo XX.

Respecto al concepto de dispositivo, me refiero al mecanismo o artificio dispuesto para producir una acción prevista o para cometer una acción. Giorgio Agamben explica al respecto:

(...) el dispositivo siempre está inscrito en un juego de poder, pero también ligado a un límite o a los límites del saber, que le dan nacimiento, pero ante todo, lo condicionan. Esto es el dispositivo: estrategias de relaciones de fuerza sosteniendo tipos de saber, y [son] sostenidas por ellos. Resumamos brevemente en tres puntos: 1) El dispositivo se trata de un conjunto heterogéneo que incluye virtualmente cada cosa, sea discursiva o no: discursos, instituciones, edificios, leyes, medidas policíacas, proposiciones filosóficas. El dispositivo, tomando en sí mismo, es la red que se tiende entre estos elementos. 2) El dispositivo siempre tiene una función estratégica concreta, que siempre está inscrita en una relación de poder. 3) Como tal, el dispositivo resulta del cruzamiento de relaciones de poder y saber (Agamben citado en Ortiz, 2014, p.50)

Como se ha mencionado desde un inicio, dentro del complejo exhibitorio podemos considerar al museo, ahora entendiendo este recinto como un dispositivo de gran complejidad donde confluyen diversos lenguajes, los cuales no pueden cosificarse solamente en un simple montaje de objetos en un lugar público, sino que se fundamenta desde la primigenia elección de lo que se quiere mostrar, así como su disposición y zona asignada, en el diseño del espacio, la iluminación, los materiales, los colores, entre otros elementos que conforman parte del aspecto museográfico. Asimismo, en este recinto conviven códigos auditivos, lingüísticos, visuales, temporales y espaciales que constituyen un mensaje dirigido a ciertos públicos. Sin embargo, las interpretaciones y lecturas posibles respecto a los museos inician desde la ubicación del museo,

sus administradores, la razón de su existencia, su origen institucional, la arquitectura del edificio, los textos curatoriales, cédulas, interactivos, la temporalidad de sus salas, la duración de sus exhibiciones, los patrocinadores, los recursos que solventan los gastos y sostienen el lugar, el contexto de su existencia e incluso los motivos que dan cabida para visitarlos.

Tomemos en cuenta que el museo es un productor de signos y generador de sentido, este recinto por su complejidad polisémica implica un gran reto para el ejercicio de un análisis profundo. Es así que las instituciones museísticas conjugan elementos heterogéneos para construir una red que asume funciones estratégicas concretas. En este caso, como dispositivo, el museo tiene como objetivo principal ser una plataforma de exhibición el cual se sitúa en relaciones de poder/saber que pueden ser analizadas desde diversas ramas del conocimiento.

Asimismo, es importante considerar que el museo como dispositivo produce acciones y mecanismos de ordenamiento en el que se articulan discursos textuales y visuales. Además, se ponen en juego diversos saberes y disciplinas que se conjugan con una dinámica de poder circunscrita en complejas tramas políticas, económicas, y sociales (Ortiz, 2014, p. 51). Sin embargo, el dispositivo museal no es solamente otro medio de comunicación o un mero emisor de signos,⁶⁴ sino que el museo es en sí mismo parte de un mensaje; su existencia, creación, presencia y permanencia implica una estructura semántica y política la cual conlleva y asume objetivos que muchas veces son indeterminados u opacos si no se detectan y analizan.

A continuación, me interesa abordar cuatro espacios que me parecen fundamentales dentro de la política cultural gubernamental, así como de su impacto en la participación del capital privado. Los primeros dos espacios son emblemáticos a nivel nacional, no solo por ser icónicos dentro de los dispositivos exhibitorios nacionales, sino por que son fundamentales para ilustrar las discusiones que hasta ahora se han desarrollado, me refiero a las tensiones sobre las categorías adheridas a los textiles a lo largo de los años, pero también por ser recintos que han producido el hilo narrativo del patrimonio cultural nacional. Para comenzar, me enfocaré en el Museo Nacional de Antropología y el Museo del Palacio de Bellas Artes. Finalmente me centraré en un

⁶⁴ Francisca Hernández afirma que el museo se nos presenta como medio de comunicación y como una forma de lenguaje significante. A través de su propia estructura, se convierte en el medio o emisor del mensaje de los signos, propio de la sintaxis. Por otro lado ofrece una serie de contenidos organizados que forman la base discursiva y semiótica del mismo, o sea que pretende comunicarnos algo y, para ellos, se sirve de la semántica, donde tiene lugar las relaciones entre signos y objetos (1998, p.22)

espacio que me parece emblemático para dar cuenta de la importancia de atender los museos privados, pues considero que es necesario no analizar solamente las lógicas institucionales del Estado, sino los procesos de co-gestión de lo cultural, por lo cual exploraré el Centro de textiles del mundo Maya que dialoga de alguna manera con el Museo de los Altos de Chiapas, por lo que en realidad serán otros dos espacios exhibitorios. Este recinto del Centro de Textiles del Mundo Maya forma parte de un determinado complejo exhibitorio que surge de la participación de la iniciativa privada en co-gestión con el Gobierno de México.

4.1 La exhibición textil en las salas de Etnografía del Museo Nacional de Antropología

El Museo Nacional de Antropología,⁶⁵ inaugurado en septiembre de 1964 durante el mandato de Adolfo López Mateos, es una de las plataformas exhibitorias más emblemáticas de la forja de la nación mexicana. Su aparición escenifica uno de los momentos cumbres no solo para el estudio de la antropología en México, sino que puede ser considerado una piedra angular en términos museográficos para la documentación, investigación, clasificación, estudio, así como para la socialización de la información relacionada con los llamados pueblos indios o indígenas. Este museo es uno de los más visitados del país, ya que cada año arriban miles de visitantes nacionales e internacionales, por lo que no solamente impacta a visitantes provenientes de todo el territorio, sino del mundo.⁶⁶ Es evidente que este espacio exhibitorio es una de las ventanas más importantes que produce y reproduce poderosas e influyentes representaciones sobre cierta idea de la nación mexicana, por lo cual es necesario profundizar en las implicaciones y operaciones que se realizan en este recinto. Aunque me centraré específicamente en el área etnográfica del

⁶⁵ Es importante aclarar que este análisis tiene una serie de ausencias irreparables debido a que busqué en diversos momentos a la curadora encargada del área maya que me interesaba entrevistar pero no me respondió los correos. Por otro lado, las salas de etnografía no pude visitarlas ni fotografiarlas en su situación actual, ya que se encontraban en remodelación, aunado a que se atravesó la pandemia por COVID-19. Por otro lado, intenté recuperar registros fotográficos con distintas autoridades del MNA, pero no me respondieron los correos y quienes me respondieron, al final no me enviaron los materiales que pedí. En este sentido, soy consciente de las implicaciones y repercusiones que esto puede tener en mi análisis sobre las salas de etnografía del Museo Nacional de Antropología.

⁶⁶ Según los datos del INEGI tan solo en el primer trimestre de 2020 la cifra acumulada fue de 938,937 personas. Tan solo de personas residentes del país eran 864,124, revelando que el público principal es el nacional. Visitantes a museos y zonas arqueológicas administrados por el INAH por sitio visitado y residencia del turista según mes 2020. Disponible en: https://www.inegi.org.mx/app/cuadroentidad/CDMX/2021/21/21__7 Consultado el 10 de diciembre de 2023.

museo, considero que es importante señalar algunos aspectos generales trascendentes. En su página oficial, el museo se presenta de la siguiente manera:

La sede actual del Museo Nacional de Antropología fue inaugurada el 17 de septiembre de 1964, y por más de cinco décadas, ha cumplido con la misión de investigar, conservar, exhibir y difundir las colecciones arqueológicas y etnográficas más importantes del país. Desde su concepción, este ícono de la arquitectura urbana del siglo XX, fue ideado para ser, más que un repositorio, un espacio de reflexión sobre la rica herencia indígena de nuestra nación multicultural. Sus 22 salas y sus más de 45 mil metros cuadrados de construcción lo convierten en el museo más grande de México y en uno de los más destacados del mundo. En este importante recinto se albergan los testimonios arqueológicos y antropológicos forjados por múltiples grupos culturales durante cientos de años de historia; a su vez, rinde un homenaje a los pueblos indígenas del México de hoy a través de un nutrido acervo que rescata los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y tradiciones que son patrimonio intangible de la nación y legado que pertenece a toda la humanidad.⁶⁷

Me interesa rescatar de esta presentación oficial algunos aspectos que considero fundamentales en la discusión vinculada a los textiles indígenas. En primera instancia, desde el museo se enfatiza la idea de herencia indígena, manifestando una de las formulaciones centrales de las discusiones patrimoniales: el sentido de la heredad conectado con la identidad. Este binomio herencia-identidad es una de las bases para el sustento de lo nacional. Hacia 2008, el entonces director Alfonso de María y Campos lo describía de la siguiente manera:

Esta extraordinaria conjunción entre una incomparable colección de arte prehispánico y un ejemplo brillante de arquitectura contemporánea han convertido al MNA en uno de los museos más importantes del mundo, en un imprescindible centro de peregrinación para connacionales y extranjeros, lugar de comunión del mexicano con su pasado y su presente

⁶⁷ Museo Nacional de Antropología. Disponible en https://mna.inah.gob.mx/el_museo.php#la_institucion. Consultado el 1 de diciembre de 2023

indígena, espacio de asombro y estupor para el turista, laberinto donde los miles de niños que lo visitan cada año buscan encontrar respuestas a sus preguntas más básicas, más esenciales: ¿cuál es mi identidad, qué es aquello que me constituye? (...) El Museo Nacional de Antropología es un espejo fundamental donde mirar nuestra identidad conformada por múltiples rostros y, justo es reconocerlo, mucha de su eficiencia como espacio generador de rasgos identitarios se debe al arte de Pedro Ramírez Vázquez.⁶⁸

Es en esta búsqueda por confeccionar la identidad mexicana con base en la herencia prehispánica, que este museo se coloca como uno de los productores principales del discurso nacionalista/patrimonial. Su objetivo no fue colocarse solamente como un contenedor de objetos cuya finalidad se centrara en el mero estudio arqueológico o etnográfico de la cultura material, sino crear un aparato ideológico estratégico para la creación de un pasado y de una identidad común a la idea de mexicanidad, independientemente de los orígenes étnicos o de clase. De esta manera se reunió en perfecta simbiosis dispositivos museológicos e ideológicos, presentando un gran monumento de la nación al tiempo que desempeña también una función didáctica (Pazos, 1998, p. 40). Estas pedagogías estatales en realidad forman parte de los procesos de ciudadanización y subjetivación que se idearon para producir la cultura oficial mexicana mediante un procedimiento fagocitador (alterofilia). De manera que la alquimia de este museo es precisamente la configuración de una identidad sustentada en lo indígena, es así que el museo se convierte no solo en un espacio científico de divulgación de conocimiento, sino en una especie de templo estatal, cuyos rituales mágicos transforman a quien entre por sus puertas y permita que la magia del Estado otorgue sentido a su existencia nacional. Definitivamente una experiencia transformadora que desplaza a sus visitantes como si fuera una máquina o túnel del tiempo, una especie de oráculo que te ofrece respuestas del pasado y el futuro, ya sea hacia la ancestralidad del mexicano (salas de arqueología), pero también en un intento por mostrar cierto futuro, que contradictoriamente se ha estancado en un no tiempo (salas de etnografía).

⁶⁸ Presentación del libro Museo Nacional de Antropología. Gestación, proyecto y construcción, editado en 2008 por el INAH.

Por otro lado, el interés del museo por presentarse institucionalmente desde una idea de nación multicultural conlleva una discusión que ha problematizado la diversidad cultural en México, de entrada porque dicha diversidad se encuentra constreñida y limitada a la idea de lo indígena, suprimiendo otras comunidades. En este sentido, si bien se han generado reivindicaciones legales para comunidades como la afrodescendiente en los últimos años,⁶⁹ se ha mantenido sistemáticamente la supresión de representaciones en los museos nacionales de otras etnicidades y diversidades, como la influencia china, menonita, las disidencias sexuales, la diversidad religiosa, entre otras cuestiones que bien podrían ser parte de la dimensión étnica de la nación. Por tanto, la nación será articulada bajo la tensión entre la memoria y el olvido. Por un lado, con la evidente extracción e instrumentalización del pasado indígena, pero por otro, mediante el borramiento de otros relatos históricos que pudieran contradecir la historia patria, la cual había emergido como plan y dispositivo articulador de la compleja diversidad cultural e histórica existente en el territorio. Cabe señalar que, en esta tensión entre rescate y borramiento de lo indígena, este concepto se terminó convirtiendo en una noción que englobaba a una gran variedad de pueblos bajo la idea de lo mexicano. Es así que esta operación conceptual homogeneiza y sintetiza una amplia cantidad de matrices culturales que habitaban/habitan el país, a la vez que las congela en el tiempo.

Esta lectura de lo nacional constreñido, creó una cantera de recursos culturales donde se han extraído las piedras que fundan y sostienen el nacionalismo mexicano, o sea la materia prima de lo cultural que funge como eje articulador o hebra que administra el Estado tejedor/gestor. Entiendo la mina como analogía del extractivismo cultural que ha emprendido el Estado mexicano para producir sus relatos fundacionales y narrativas de nación, mediante procesos de apropiación de objetos, tradiciones, rituales, símbolos, indumentarias, gastronomías, entre otros aspectos y signos pertenecientes a los pueblos. Es así como encontramos otras de las problemáticas aunadas al borramiento; la cosificación identitaria, el extractivismo y la apropiación cultural, que en parte han sido efecto de la patrimonialización de las culturas denominadas indígenas. Por cierto, llamó mi atención que durante la entrevista con Arturo

⁶⁹ Aunque estas acciones afirmativas en cuestiones legales, no ha generado hasta ahora un cambio en el discurso curatorial del Museo Nacional de Antropología.

Gómez,⁷⁰ subdirector de etnografía del museo, insistía en que el museo no tenía el poder ni la facultad de patrimonializar nada, por lo que consideraba que esta acción era ya sea por un proceso legal estatal, o bien como parte de una dinámica comunitaria. En este sentido, es importante entender que si bien el museo es un espacio de exhibición patrimonial, no implica que esté fuera de todo el engranaje que mantiene a los museos como parte del circuito institucional de agentes que sostienen el funcionamiento de la patrimonialización. Por lo cual me parece imprescindible señalar que la acción patrimonializadora es una maquinaria compleja que no se remite solamente a lo legal o lo comunitario, sino que se sostiene a partir de la coproducción de agentes institucionales, estatales, académicos, comunitarios, exhibitorios, económicos, entre otros que tienen distintos grados de participación.

En el caso del patrimonio cultural nacional que expone este museo, subrayo el problema de la pertenencia y origen, pues ahora este patrimonio cultural “pertenece no solo a comunidades indígenas, ni tampoco solamente a los nacionales, sino a toda la humanidad”. Esta última operación extractiva permite entender la obligatoriedad de universalizar lo colectivo (comunitario), problema que ha sido central en la discusión sobre quiénes pueden producir y reproducir tanto la cultura material como la inmaterial. En el caso de los textiles indígenas, las tensiones se ven reflejadas al momento de discutir quién puede y debe reproducir la iconografía textil, aunado al conflicto que incluye la portación y comercialización legítima. En este sentido, tanto la nacionalización como la universalización, tienen detrás una práctica de despojo, apropiación y comercialización de lo cultural.

Para Álvaro Pazos, el museo de antropología no solo es una forma de producción de conocimiento que, como tal, traduce en formas de ordenamiento y exposición de objetos las líneas teóricas, los conceptos y las formas discursivas fundamentales de la antropología (1998, p. 33), sino que revela un contexto histórico, social y epistemológico, por lo que es posible hacer una lectura política de estos espacios. En por esta razón que no podemos dejar de lado que esta clase de museos etnográficos estuvieron vinculados a estrategias imperialistas y nacionalistas,

⁷⁰ Entrevista con Arturo Gómez el día 17 de abril de 2023 en las instalaciones del Museo Nacional de Antropología.

relacionadas a proyectos civilizatorios concretos, tanto internos como externos, por lo que según Pazos, asentaron en gran parte la idea de civilización y de los estados nacionales. Ahora bien, si hacemos una revisión de las instituciones museales creadas en la segunda mitad del siglo XX en México, es posible percatarse de la importancia que se otorgó al rescate de lo precolombino como fundamento del relato nacional, el cual se sintetizó en la creación del Museo Nacional de Antropología. Sin embargo, como ya mencioné, me interesa dar un mayor enfoque a la dimensión etnográfica de este museo, pocas veces trabajada por los especialistas.

Para comenzar, es necesario entender que el interés por coleccionar, documentar, investigar y exhibir textiles indígenas no necesariamente se remite al origen de este museo. En palabras de Arturo Gómez, antropólogo nahua, encargado del área etnográfica del museo, afirma que:

El Estado mexicano comienza a mirarlo precisamente a principios del siglo XX, con el doctor Gerardo Murillo, ya desde entonces con esa exposición que se hizo en el Palacio de Bellas Artes (...) las artes indígenas, las ciencias indígenas, cobran importancia y, entre ellos, el textil como un elemento de identidad para ese entonces, que ya no aplica en la actualidad, con esta idea de que tienen trajes que se les identifica como si fuesen uniformes (...) Con la tarea que se empezó a hacer ya desde el Cardenismo (...) con todo el proyecto del nacionalismo mexicano. Entonces, pues, están todos estos proyectos de la creación del Instituto Nacional Indigenista, que mucho más antes estaba el Instituto Interamericano Indigenista, que de ahí parte todo. Y después se crea (...) el Museo de Artes e Industrias Populares, que dependía del INAH y del INI. Entonces las colecciones salen del Museo de Antropología, de Moneda, entre ellos objetos arqueológicos, objetos etnográficos muy antiguos. El primero que se crea es el de Pátzcuaro, posteriormente el de Corpus Christi aquí en la Ciudad de México, en el 52 (...) Entonces es el parteaguas de la visibilización del arte indígena, particularmente los textiles. Entonces uno de los elementos que va a empezar a comercializarse es precisamente el textil (...) Se arman los primeros viajes, principalmente para hacer colecciones completas para el Museo de Antropología y para ese Museo de Artes e Industrias Populares, y se crean en esa época

muchas de las colecciones particulares, con las que después van a conformar los Museos de Arte Popular, los museos textiles.⁷¹

A partir de esta declaración del subdirector del área de etnografía, es posible insistir en que el interés por las ahora denominadas artes populares, dieron un énfasis especial en el tema textil hacia principios del siglo XX. Sin embargo cabe señalar que si bien en el discurso de las autoridades que han estado al frente del museo de repente emergen palabras como arte indígena, arte textil, arte prehispánico, se insiste una y otra vez que lo que hace el Museo Nacional de Antropología es investigar y dar cuenta del patrimonio cultural nacional.⁷² Para el propio Arturo Gómez, las discusiones sobre estos conceptos provienen de nociones emergentes de otro campo de estudios que no corresponden al saber que le interesa al Museo, ni tampoco al propio INAH en sus inicios. En la entrevista realizada al subdirector, se argumentó que el abordaje siempre fue desde el análisis de la cultura material, como bien cultural y patrimonio. Aquí cabe mencionar que este énfasis permite notar que la dimensión epistemológica para analizar los textiles en esta plataforma exhibitoria es central, pues los textiles son entendidos como objetos etnográficos que constituyen la cultura material de los pueblos indígenas. Por tanto, la mirada colocada sobre estos objetos forman parte de una constelación de metodologías, tecnologías y dispositivos que usó la antropología mexicana para estudiar al otro, para de alguna manera diseccionar, examinar, analizar y dar cuenta de este proceso de otrificación. En esta área etnográfica del museo, el objeto forma parte de un performance, en el cual se concibe cada elemento como objeto insustituible, documento, signo, representación, escenificación, drama y espectáculo (Kirshenblatt-Gimblett, 2001).

Es necesario subrayar que los objetos de etnografía son artefactos creados por los propios etnógrafos. Son etnográficos en virtud de lo que los etnógrafos los definan, segmenten, separen y transporten, no por un origen natural, sino por la manera en que son separados de su contexto y

⁷¹ Entrevista con Arturo Gómez, 17 de abril de 2023, MNA.

⁷² Durante la Entrevista, el subdirector insistió en que la única colección documentada y con fines de estudio etnográfico era la del Museo de Antropología, por lo que consideraba que el surgimiento de otras colecciones, especialmente privadas no tenían ese fin, sino que su razón de existencia era más por el gusto de las personas que lo realizaban (folclorismo). Por otro lado, también comentaba que la idea de lo artístico en una lectura hacia este tipo de producción aún no emergía.

por las disciplinas desde donde se realizan estas lecturas e interpretaciones. Kirshenblatt puntualiza:

(...) una cosa es cuando la etnografía se inscribe en libros o se exhibe detrás de aparadores, en una separación en espacio, tiempo y lenguaje del sitio descrito. y otra cosa muy distinta cuando las personas mismas son el medio de la representación etnográfica, cuando se representan a sí mismas, sea en su casa frente a turistas o en ferias mundiales, espectáculos locales o festivales folclóricos, cuando estas personas se convierten en signos vivientes de sí mismos (...) La creatividad que rodea al objeto etnográfico corresponde a un arte de extirpación, de separación, un arte de extractos (Kirshenblatt-Gimblett, 2001, p. 248)

A partir del argumento de Kirshenblatt, me parece fundamental entender cómo se generó este proceso extractivo mediante el coleccionismo, dado que las salas de etnografía del MNA, se constituyeron a partir de este proceso de exploración y adquisición por todo el territorio. De hecho algo que destaca de las exposiciones de esta sección del museo son sus dioramas que buscan recrear escenas supuestamente cotidianas de la vida en distintas comunidades indígenas a lo largo y ancho del país. Por cierto, la colección de estos objetos se logró casi en su totalidad durante la construcción del museo. Según las declaraciones de Ramírez Vázquez un 95 por ciento del material que se exhibió en su apertura fue adquirido a partir de expediciones:

Para las Salas de Etnografía, el museo no tenía más de dos o tres pequeñas colecciones; para ampliarlas se hicieron 70 expediciones a todas las zonas etnográficas del país. De acuerdo con el criterio museográfico que habíamos determinado era indispensable mostrar la riqueza etnográfica de nuestro país en el contexto real de su producción y tiempo, no sólo por estar clasificada, como lo hacen muchos museos del mundo, en utensilios de cocina, muebles, instrumentos musicales, etcétera. Para ello era imprescindible reproducir el contexto cultural en conjunto (Ramírez, 2008, p.32)

Precisamente en esta insistencia por reconstruir lo cotidiano a través de una especie de maquetas naturalizadas de los ambientes socioculturales de las comunidades, se propusieron traer a otomíes, huicholes y chontales para recrear los espacios nativos, con la intención de que los propios creadores generaran los objetos que serían exhibidos. Esto es una cuestión de suma importancia, porque la estrategia en un inicio no era que las comunidades produjeran esos objetos, sino que debido al corto tiempo y a discrepancias entre los museógrafos y curadores, se decidió traer a las propias comunidades para reproducir los elementos que les interesaba recrear en el MNA. El detalle de esta clase de intervenciones miméticas no paró ahí, pues tiempo después, hacia los años noventa se llegaría al punto de utilizar maniqués que prácticamente eran copias de los cuerpos de personas reales de distintas comunidades, mismos que portaban los tejidos. Así lo registra Deborah Dorotinsky:

Los maniqués de las actuales exposiciones de etnografía fueron fabricados en dos etapas, a partir de 1999. Una primera, donde se eligieron los cuerpos de los maniqués de teens (o adolescentes), que se ajustaban mejor a las estaturas promedio de los indios. Surgieron entonces problemas tales como el punto de articulación de brazos y piernas para facilitar la tarea de vestirlos y desvestirlos, así como el tamaño de la cabeza para que se pudieran introducir las vestimentas sin dañarlos. La preocupación por el manejo y la conservación de las prendas de las colecciones etnográficas parece haber prevalecido por encima de consideraciones simbólicas sobre qué tipo de maniqués se estaban creando, y, por ende, qué tipo de imagen de los pueblos indios se estaba proponiendo. Esta cuestión es uno de los problemas que enfrenta la actual instalación etnográfica dentro del museo. Se eligió un maniquí neutro, muy esbelto, al que se le dieron rasgos indios más definidos. Se respetó el cuerpo de adolescente, sobre todo atendiendo a la supuesta estatura promedio de los indios; se modificó la cara, la postura de brazos y manos, y se decidió el color. En una segunda etapa, los maniqués fueron provistos de rostros con facciones realistas. Un artista plástico fue comisionado para realizar las mascarillas, para lo cual viajó a algunas zonas indígenas y pagó, según nos informan, \$500 pesos a cada modelo. El resultado son maniqués con rasgos faciales, brazos y manos realistas, aunque las más de las veces

sumamente rígidos y grotescos. Este punto de la relación entre lo monstruoso y lo indio no parece ser un asunto novedoso dentro del espacio del museo. Durante el siglo XIX, el Museo Nacional tenía en su haber una considerable colección de teratología o monstruosidades, así como otras colecciones de antropología física (2002, p. 63)

Lo descrito por Dotorinsky nos incita a pensar en la centralidad que estos dioramas poseen en la producción y reproducción de imaginarios sociales generadores de ideas, creencias, posturas y en general las representaciones que se promueven desde este espacio, dado que este recinto ha estabilizado una serie de visualidades atemporales, idealizadas y polémicas respecto a las formas y modos de vida cotidianos de estas comunidades. En una de las publicaciones oficiales del MNA, la cual aborda específicamente estas salas indican que:

La Sala de Pueblos Indios intenta describir las condiciones estructurales que generaron la situación actual de estos pueblos del país, algunas como resultado de procesos históricos determinados, y otras que se explican a partir de las decisiones generadas desde el poder central del Estado-Nación. Hoy, México es pluriétnico y multicultural; en realidad, el país es muchos méxicos. En sí misma, la diversidad no es un factor negativo. No obstante, existen diferencias que enriquecen y otras que destruyen, sobre todo si expresan enormes desigualdades sociales y económicas. Las oposiciones generadas por esa diversidad, llamémosle "maligna", son un escollo para la integración social que supone un proyecto de nación nuevo y más justo que incluya la diversidad. En el proceso histórico de México se detecta una relación isomórfica entre tres componentes: pueblo, territorio y soberanía (González, 2004, p. 5)

Como ya se ha planteado, es necesario hacer una lectura política de estos espacios, pues el museo nunca oculta su intención de integración nacional de la diversidad cultural, por lo contrario, la promueve, la busca y la incita como parte de un discurso institucional, lo cual no necesariamente

se logra en el discurso museal. Para el Doctor Hugo García Valencia,⁷³ experto en textiles y curador en el área de etnografía del MNA, considera que si bien las leyes se han transformado para reconocer que México es diverso, tales disposiciones legales no se ven reflejadas en las salas del museo:

Aquí en el Museo Nacional de Antropología se nota, por ejemplo, cambió la ley que dice que el Estado, que la nación mexicana es pluriétnica, pluricultural (...) Pero no se refleja en el museo. El museo, si nosotros vemos el historial del museo, se originó en un proyecto nacionalista.

Ya he descrito de distintas formas y mediante varios ejemplos lo que sucede con la homogeneización de lo indígena a pesar del reconocimiento multicultural/pluricultural que se evoca de manera constante en el discurso institucional, pero que queda como una deuda al momento de la supresión, olvido y borramientos de otredades no integradas, esto a pesar de que reconozcan lo diverso y la “riqueza cultural” que esto implica. Aún así, el problema de la institucionalización e integración de todas las alteridades (si es que pudiera lograrse), sería inevitable pensar también en los intentos y efectos de domesticar, administrar y controlar la totalidad de la diversidad cultural, cosa que ningún museo ha logrado realizar en México, en tanto que desbordaría las capacidades ya de por sí limitadas de las instancias exhibitorias. En este sentido, Hugo García Valencia señalaba respecto a los intereses y acciones del MNA:

(...) cuando yo entré aquí, era precisamente el rescate etnográfico. ¿Por qué? porque el rescate etnográfico suponía que los indios iban a desaparecer mañana (...) Pero los indios no desaparecieron y todavía seguimos rescatando. Eso crea problemas terribles en los museos. ¿Cuándo van a dejar de coleccionar? ¿Y cuál es el criterio para seguir coleccionando? ¿Y el costo que implica coleccionar? Entonces, muchos museos han optado por otro tipo de alternativas para ese tipo de cuestiones. Este museo ahorita se

⁷³ El 17 de abril de 2023, día de la entrevista con Subdirector de Antropología Arturo Gómez, también se presentó la oportunidad de entrevistar al Dr. Hugo García Valencia, quien es investigador y curador de la Costa del Golfo de las salas de etnografía del Museo de Antropología.

encuentra, me imagino, como todo México, un poco corto de recursos para poder hacer cosas un poco más aventuradas. Entonces, realmente, por mucho que les den vueltas a las colecciones ahí arriba, ya son colecciones de museo. Muchos indígenas ya no usan nada de eso, ¿no? No lo pueden usar.

Ahora bien, me interesa detenerme en la producción de lo indio desde las prácticas de la indumentaria, donde encuentro una serie de contrariedades y problemáticas no solo para pensar el tema de la herencia, la identidad, el patrimonio y la producción del discurso nacional, sino en el proceso de racialización que he señalado desde un inicio.



Museo Nacional de Antropología, Salas de Etnografía, abril 2022.

Imagen: Maai Ortiz

Encuentro por un lado, la intención de naturalizar el uso textil dentro de la cotidianidad de las comunidades, Alejandro González Villarruel en un pie de página de este catálogo por los 40 años del Museo, indica que el textil acompaña a los pueblos indios en todos sus ritos de paso, afirmando que es “la trama de la vida” (2004, p.13), provocando una especie de naturalización

con respecto al uso de las prendas, que en muchos casos se han abandonado por diversas razones (entre ellas, el racismo). Si bien es cierto que los textiles han tenido un papel preponderante en la cotidianidad y en la propia producción autoidentitaria de las comunidades, su uso está lleno de matices, comenzando porque su producción se encuentra actualmente vinculada con mayor fuerza a la producción capitalista (comenzando por los materiales que se usan), aunado a la propia comercialización ineludible de la cual dependen una parte de la población de las distintas comunidades. Este proceso de compra venta se ha incentivado no solo desde tejedoras y tejedores con la intención clara de subsistencia, sino desde múltiples instancias y programas federales, cuya labor e insistencia se remite a la década de los setenta del siglo XX.

Es necesario considerar la polifonía que hay respecto al tema textil, comenzando por la reconfiguración necesaria sobre el peso que tienen los discursos institucionales del propio museo. Pues la posición de poder sobre el discurso, la representación y exhibición de los cuerpos-maniquíes es ya una tensión sobre la legitimidad de la palabra en torno a la interpretación de estos elementos. La forma en que se aproximan al conocimiento desde el MNA, sigue siendo polémica, pues se mantiene la distancia del investigador-objeto de estudio, generando un dispositivo que diseña la mirada sobre la totalidad del otro, como si fuera posible entender objetivamente la profundidad y complejidad de las comunidades. Los juegos de poder en esta dimensión son inevitables, pues la relación implícita de ver al otro de arriba hacia abajo, desde una posición privilegiada, está siempre presente. En este sentido, tanto el curador, investigador, visitante o turista tienen el dominio sobre un supuesto saber totalizante, ya que la grandilocuencia de los espacios exhibitorios no permiten que sea de otra manera. El detalle es que se mantiene la idea de una especie de ritualidad que supone un encuentro con el otro a través de la mediación del museo, cuando en realidad es eso, una intermediación discursiva, el poder de la teatrocracia y la dramaturgia nacionalista que sacraliza y domina la alteridad. En este sentido los textiles forman parte de la puesta en escena del Estado.

Ahora bien, es importante entender el papel de estas intermediaciones por parte de los museos, así como sus efectos en cuanto al tema textil. En la entrevista realizada con Arturo Gómez, indicó:

¿De qué sirve que tú patrimonialices cosas si en la comunidad ni siquiera les ocupa ni les preocupa? Tendrías que hacer las cosas al revés, concientizar. Y eso no se trata de eso, precisamente el problema del textil contemporáneo tiene que ver con la comercialización y por allí iba. Precisamente el Museo de Artes e Industrias Populares fue la primera entidad en México en comercializar objetos de las comunidades. Los trae fuera de su contexto y los convierte en mercancías, con las compras (...) entonces ese fue el primer problema, sacar de su contexto piezas que tienen uso y función. Y entonces cambia, deja de ser un bien cultural y pasa a ser una mercancía cuando tú los pones en una tienda. Y eso fue lo que pasó en el Museo de Artes e Industrias Populares. Y entonces tenemos los mexicanos una doble ideología o una doble lógica. Cuando nos conviene, necesitamos entrar al mundo del capitalismo, que ese es el proceso económico mexicano. Y cuando no, lo asociamos a otra cosa, entonces o entras o no entras, o cómo entras. Y cuando entró con el Museo de Artes e Industrias Populares, pues entró como mercancía. Estaba pensado en eso, de mejorar la economía de los pueblos. Incluso el proyecto indigenista era aculturizarlos, cambiarlos de cómo viven y mejorar su forma de vida. Llevarles caminos, salud, educación, aculturarlos, no para que vivan así como están. Que después el proyecto cambia de ideología en los ochentas. Entonces se dieron cuenta que el proyecto gubernamental era etnocida. Quitarles el idioma, miles de cosas. Y entonces en los setentas hay una gran crisis agrícola en México. Una gran crisis agrícola, una hambruna que el gobierno nunca fue capaz, ni ahora ni antes. Y antes estaba peor, no había caminos. Entonces las instituciones, los particulares aprovecharon precisamente lo que había hecho el Museo de Artes e Industrias para comercializar más cosas. Y entre ellos, por supuesto, el textil. Los setentas es cuando se masifica, se crean organizaciones de producción en comunidades para traer grandes volúmenes de textiles (...) confeccionados y semiconfeccionados. Precisamente en ese momento es cuando surge la industria de la moda con terceros, nunca en colaboración. En los ochentas vienen todos estos proyectos desde el gobierno de crear organizaciones para la producción, las economías locales y regionales. Entonces es cuando se fomenta muchísimo, particularmente desde el Instituto Nacional Indigenista y desde la Secretaría de Economía, que se miraron como pequeños

empresarios, microempresas. Las organizaciones locales se miraron como microempresas. Y entonces se les financió a fondo perdido la adquisición de materias primas, mejorar las materias primas, abaratar los costos porque entraron en ese proceso de mercancías y no sabía qué abaratar, circular las mercancías en el proceso de desarrollo económico. Nada de que mirarlos como arte. Todavía no estamos en ese entonces. Ahí era mercancía (...) pasamos a los noventa, esta idea de no quedarnos en México, había que exportar. Nunca funcionó porque todas las políticas aduanales nunca prosperaron, más que las ferias internacionales, ahí sí funcionaron. En cada estado se replicó el modelo nacional. En los setenta se crea también el FONART y desaparece el Museo de Artes e Industrias Populares.

De manera que los diversos intereses según el contexto, ya fueran gubernamentales o empresariales fundamentaban y replanteaban proyectos que eran administrados según sus intereses y perspectivas. Por esta razón aquel proyecto gubernamental/empresarial para promover la producción y venta de textiles a gran escala en los años setenta, donde el Museo de Artes e Industrias toma un papel preponderante, surge como pionero en el tema de la comercialización, colocándose como el primer espacio donde se conciben los textiles indígenas en tanto producto susceptible de ser distribuido y adquirido por personas no pertenecientes a tales comunidades. Aquella década se perfila como un período fundamental para impulsar estos productos en el mercado nacional, lo cual coincide con la aparición del FONART y los intentos del Instituto Nacional Indigenista y la Secretaría de Economía para empezar a ver a las tejedoras y tejedores como pequeños empresarios con posibilidad de crear y gestionar microempresas. Tal política gubernamental como lo afirma Gómez, fue la que permitió financiar a fondo perdido materias primas para abaratar los costos de producción, generando una nueva dinámica económica opcional para las comunidades a partir de la venta de sus textiles, los cuales se convirtieron finalmente en mercancías. A pesar de estos intentos de desarrollo económico mediante la venta de tejidos, e incluso de incentivar su comercialización a nivel internacional, el proyecto no logró prosperar, lo cual impidió el tan anhelado desarrollo económico a partir de estas creaciones.

Por otro lado, Gómez considera que el éxito de la comercialización textil llegó hasta finales de los 90 y principios del año 2000 cuando se da un giro para convertir la mercancía en un producto cultural, ya que su competencia no era viable:

Los 90, el 2000, cambia el giro de convertir la mercancía en un producto cultural. Porque no se puede competir en los mercados como mercancía. Entonces la bandera es, no hago muchos, hago pocos, pero lo que vendo es un proceso de identidad, no es una mercancía (...) Viene una nueva reinención simbólica desde investigadores independientes. Crean, entre comillas, una falsa visión de las cosas. Entonces hay que darles una función simbólica. Los huipiles de repente son cosmogónicos, representan mil cosas (...) En el 2000 también surgen todos los otros temas. El arte, el arte, repensar el arte. Ida Rodríguez Prampolini en los ochentas fue una de las primeras que puso en tela de juicio el concepto de arte. Y entonces escribe ese libro de variaciones sobre arte. La dicotomía entre ese arte y la discriminación bajo el concepto de arte popular. Que a muchos les encantó y les funcionó políticamente (...) En el 2000 se vuelve a recuperar arte popular, pero no levanta. Y entonces se mete ya más el concepto de arte, había que cuestionar. Y entonces se vuelve a repensar el concepto de arte indígena que ya desde principios de 1900 había dicho el doctor Atl. Y después Miguel Covarrubias lo había cuestionado y lo había equiparado al arte universal. Al arte primitivo, pero no como despectivo, sino como esta manifestación del arte universal. Y el año pasado fue que se hace nuevamente esa exposición en Bellas Artes pensando en un poco polemizar, y crean un libro (...) donde muchos escribimos artículos. Y los pueblos indígenas, primero todo era a través de mediadores, investigadores, promotores culturales. Había que decir que eso no es mercancía, sino un producto cultural. Pero no podemos quitarlo del mercado porque de eso vive la gente. Incluso en muchos la producción para uso y función ha desaparecido, sino se hace para el mercado externo. Y por supuesto aquí entra todo un proceso de reinención.

Aquí se detecta que no fue hasta que se denominó y adjetivó de otra manera cuando se impulsó con fuerza la comercialización textil, dotándole de cierta aura al denominar el producto como “cultural”. Esta especie de romantización y valoración surgió precisamente a partir de la adjetivación cultural, con la cual se lograron los efectos deseados para la activación comercial, básicamente una estrategia de venta, o sea, la consolidación de las etnoempresas. En este sentido, es hasta que la denominación “producto cultural” aparece en escena cuando se logra una comercialización efectiva. En esta misma tónica, el curador Hugo García Valencia, comentó también la importancia del mercado de lujo, al igual que la colombiana Lina Bustillo que se presentó en Original, la cual promovía que estos productos culturales se insertaran como parte de este consumo para cierto circuito. En este sentido, podemos darnos cuenta de la efectividad que se ha logrado con este discurso que se va consolidando.

De hecho, Arturo Gómez considera que este desplazamiento conceptual de mercancía a producto cultural se remite precisamente al contexto de los Altos de Chiapas, convirtiéndose esta región en un punto de partida para que se impulsara este proceso, principalmente a partir de investigaciones que alimentaron una serie de mitificaciones en torno a la simbología y la iconografía, por ejemplo, una de las más generalizadas es la idea de que todos los huipiles son cosmogónicos.⁷⁴

Finalmente, es necesario considerar la naturaleza de los textiles en cuanto a su denominación, o sea, sobre la forma en cómo son leídos, ya sea objetos etnográficos, artesanales, artísticos, etcétera, puesto que el problema de los conceptos ha incentivado discusiones fundamentales para empezar a desplazar los textiles de objeto etnográfico a obra de arte, así como ha ocurrido con el desplazamiento mercancía-producto cultural. Y como se ha demostrado hasta ahora, tanto el Estado como la academia han contribuido en gran medida a estos desplazamientos, sin olvidar por supuesto los intereses mercantiles, que ya he subrayado.

Para Arturo Gómez, estas discusiones académicas comenzaron con mayor ímpetu a partir de la historiadora del arte Ida Rodríguez Prampolini, quien según su perspectiva promovió el

⁷⁴ Dentro de la conversación, cuestionaba las investigaciones de corta temporalidad, especialmente de licenciatura o posgrado, ya que según la perspectiva del subdirector, no se consolidaba una investigación sostenida y seria, por lo que esta clase de mitificaciones provienen en gran parte por “especialistas” que no profundizan en el estudio textil. De alguna manera, lo que Gómez señalaba son los intereses que se juegan en el campo académico para participar en esta lucha por el reconocimiento y la legitimidad epistemológica.

cuestionamiento hacia lo qué podía considerarse artístico. Aunque como hemos analizado en la cronología sobre la forja del concepto de arte popular, se remite incluso a escenarios anteriores que en su momento permitieron que se llegaran a estas disputas, donde lo prehispánico y la producción estética “popular” se buscaba insertar en otros circuitos de distribución y consumo. En este sentido es importante cómo este desplazamiento, en palabras de Gómez, funcionó políticamente para tensar las discusiones sobre la discriminación hacia el arte popular.

Otros de los efectos generados por estas tensiones sobre lo artístico es otorgar a tejedoras(es) la figura de creadoras(es)/artistas, colocándoles en una posición jerárquica más elevada, ya no solamente como productoras(es) de objetos para uso cotidiano, lo cual ha generado nuevas estructuras de poder entre las comunidades, precisamente por el reconocimiento social exterior. En este sentido, es importante subrayar el papel que han estado fungiendo ciertos tejedores(as), pues tanto Gómez como García Valencia⁷⁵ coinciden en que hay personas de las comunidades que se han convertido en una especie de agentes organizadores de tareas para la producción textil,⁷⁶ ya que en muchos casos no son quienes crean completamente las piezas, sino que se va consolidando un sistema de producción que otorga tareas particulares a un grupo de tejedoras(es), emergiendo así, un sistema productivo de textiles en las comunidades que empieza a tener un gran auge. Desafortunadamente la romantización del tema textil, ha evitado que se miren estos procesos.

Por supuesto, estas discusiones sobre el desplazamiento entre lo etnográfico y lo artístico permitiría que en 2022 se repensara la situación del “arte” proveniente de los pueblos indígenas,

⁷⁵ En el caso de Hugo García Valencia, señalaba que una de las cosas que suceden entre tejedoras(es) de las mismas comunidades, es el plagio al interior de los pueblos, o sea, una apropiación de formas, modos, estilos y diseños de otras personas que tejen en la comunidad. Acá lo interesante sería saber si las personas al interior de la comunidad han generado disputas por esta situación. En mi experiencia, estando en San Cristóbal, detecté una serie de competitividad entre tejedoras(es), pues se busca la manera de posicionarse, y de buscar precisamente a estas personas mediadoras para que puedan realizar la venta de sus productos en todos los eventos a los que les invitan. En este sentido, más allá de que las prendas sean o no de tal o cual tejedor(a), lo que estos personajes mediadores/gestores hacen, es realizar una serie de acuerdos para la venta de otras personas que no les interesa o no pueden salir de sus comunidades por distintas razones. Esta situación la he visto en varios casos de tejedores que conozco de manera personal.

⁷⁶ Para Arturo Gómez, estas personas fungen como directores de obra. En los últimos años, especialmente en el caso de los Altos de Chiapas, es cada vez más evidente la consolidación de hombres tejedores como coordinadores de este gremio textil en sus propias comunidades. Personajes como Pedro Meza (tseltal) o Alberto López (tsotsil), son figuras prominentes que para la lectura de Gómez, son quienes van desarrollando capacidades organizativas, comerciales y en general de gestión para la colocación de los productos culturales (textiles). Pero a la par, esta explotación de la imagen personal, la obtención de poder en ciertos circuitos y el reconocimiento social, les permite insertarse en una jerarquía distinta que contrasta con otras tejedoras/es.

lo cual daría origen a la exposición el Arte de los Pueblos en el Palacio de Bellas Artes, la cual analizaremos a continuación.

4.2 Nuevas lecturas: El Arte de los Pueblos. Disrupciones indígenas en el Palacio de Bellas Artes

El jueves 27 de enero de 2022,⁷⁷ el Palacio de Bellas Artes abrió sus puertas para albergar la exposición el Arte de los Pueblos, disrupciones indígenas, dicha exposición utilizó tres salas emblemáticas Diego Rivera, Paul Westheim y Justino Fernández.⁷⁸ En la exposición se presentaron aproximadamente 500 piezas provenientes de 45 pueblos de México,⁷⁹ destacando la cerámica (143), los textiles (63), las esculturas (43) y las máscaras (42). De manera que aproximadamente el 13% de lo expuesto eran tejidos: camisas, fajas, morrales, huipiles, carpetas, lienzos bordados, colchas, quexquemetl, blusas, tomicotones, tapetes, capas masculinas, cinturones, chales, servilletas, túnicas, bolsos (talegas), enaguas, abrigos, paños, entre otras, lo cual me parece relevante por la relevancia que tuvo el textil. La curaduría fue dirigida por Juan Coronel, Octavio Murillo y Lucía San Román, entre otros personajes que colaboraron como Mardonio Carballo y Ceferina Sánchez.⁸⁰ La exhibición fue apoyada por la Fundación Jenkins,⁸¹ Fundación BBVA y Amigos del Museo del Palacio de Bellas Artes.

⁷⁷ La inauguración estuvo presidida por la Dra. Lucina Jiménez López, Directora General del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Mtra. Carmen Vázquez Hernández, Premio Nacional de Artes en artes y tradiciones populares 2019, Hilan Cruz, Artesano Textil, Juan Rafael Coronel Rivera, Creador del Concepto Curatorial, Jonathan Pérez Canedo, Presidente de Amigos del Museo del Palacio de Bellas Artes, Mari Cruz Ríos Yanes, Directora de Legado de Vida Jenkins y Jenkins Puebla y Miguel Fernández Félix, Director del Museo del Palacio de Bellas Artes.

⁷⁸ Es curioso que el nombre de estas tres salas correspondan a personajes que impulsaron el análisis, la revalorización y la promoción de la estética prehispánica en la historia mexicana. Por un lado, Rivera con su gran colección depositada en el Museo Anahualcalli (fundado en 1955), Westheim con su clásico texto de 1953 “Ideas fundamentales del arte prehispánico en México”, así como otro texto fundamental “Coatlicue: estética del arte indígena antiguo de Justino Fernández” (1953).

⁷⁹ Las piezas pertenecían a 50 acervos públicos y diversas colecciones particulares.

⁸⁰ En la muestra se contó con la asistencia curatorial de Patricio Romeu, Mandy Solis y Luz Lozano. En la museografía y conservación: Imanol Coriche, Renato Camarillo y Juan Gerardo Ugalde.

⁸¹ Fundación Jenkins ha sido uno de los agentes centrales en la producción y gestión de exposiciones en México. En el momento en que se realizó esta exhibición, la fundación llevaba colaborando durante más de 10 años en el Museo del Palacio de Bellas Artes encargándose entre otras cuestiones, de la impresión de catálogos.

La exposición será recordada no solo por reactivar la disputa por lo artístico respecto a las producciones de comunidades indígenas al museo de arte más emblemático e influyente del país, sino porque introdujo nuevamente, viejas discusiones sobre las tensiones entre lo artístico, el arte popular, las artesanías, así como el llamado arte indígena. La muestra surgió en un contexto muy particular, en el cual se buscaba rememorar los 100 años de la icónica exhibición sobre artes populares, la cual fue realizada durante el gobierno de Álvaro Obregón (organizada por Dr. Atl - Gerardo Murillo, Roberto Montenegro y Jorge Enciso en 1921).

Este evento se caracterizó por producir un discurso que se alineaba a la política cultural sexenal del gobierno en turno de Andrés Manuel López Obrador. Cabe señalar, que algunos aspectos que se han buscado impulsar en la presidencia obradorista son la visibilización, el reconocimiento y la reivindicación mediante distintas acciones que van desde el retorno de tierras y recursos a pueblos yaquis, petición de perdón por la guerra de castas a los pueblos mayas, la insistencia del gobierno para que la corona española extendiera disculpas por los estragos causados en el período de la conquista, la creación de una universidad para las lenguas indígenas, entre otras acciones que van desde lo material hasta lo simbólico. En realidad la exposición se ajusta a una serie de actos gubernamentales que han sido tanto alabados como cuestionados, ya sea por considerarlos insuficientes, por no estar de acuerdo con los medios de gobernanza del partido en turno e incluso porque se han cuestionado como una reedición de las mismas prácticas nacionalistas e indigenistas de siempre, pero con supuestos nuevos discursos (Novelo, 2022). Sin embargo, es trascendente por insertarse en una densa tensión político estética, no solamente por re-introducir estos objetos al más emblemático museo donde se legitima y consagra lo artístico en el país, sino precisamente por todo el contexto en torno a la exposición, o sea, la discursividad que le rodeó. En palabras de la Secretaria de Cultura:

La construcción conjunta entre lenguas y tradiciones para hallar un país en el que quepamos todos continúa, y la muestra Arte de los pueblos de México. Disrupciones indígenas es un espacio en el camino de esta construcción, un lugar para la multiplicidad de voces en el espacio de exhibición más importante del país. La presente exposición y el

catálogo que la acompaña tienen como objetivo mostrar la estética de las culturas indígenas, su filosofía y cosmovisiones a partir de piezas artísticas cuidadosamente seleccionadas. Así, *Disrupciones indígenas* analiza las posibilidades del arte, de la belleza y las proporciones partiendo de la filosofía misma en la que se inscriben, y dando pie con ello a perspectivas plásticas vigentes e innovadoras que enriquecen la mirada misma en torno al arte en general. Además, la muestra se ha planteado desde su inicio suscitar el debate crítico entre diversos actores, expertos de origen indígena, académicos y especialistas, con la idea de abrir una reflexión que no termina con esta muestra, sino que se enriquece con ella en la búsqueda de miradas nuevas, más amplias y ricas. *Disrupciones indígenas* será, sin duda, un paso fundamental para esta historia, uno que sirva para transformar la mirada hacia el futuro, en la defensa y reconocimiento del arte nacional en todas sus vertientes (Frausto, 2022)

Mientras que la Directora del INBAL enfatizó:

ESTA MUESTRA MARCA UN SALTO EN LA HISTORIA DEL ARTE Y DE LOS ESPACIOS MUSEÍSTICOS⁸² en México. Expresa una postura ética, estética y política asumida por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, en el marco de un debate histórico fundamental. Es, en primer lugar, un acto de justicia epistémica y estética (...) Descolonizar el museo y la curaduría es un tema que emerge en las conversaciones y en el medio museístico mexicano (...) Aquí le hemos quitado ese apellido para denominarlo simplemente ARTE. No quisimos pensar estas expresiones de manera convencional, clasificarlas por ramas ni por regiones productoras, tampoco desde una perspectiva antropológica. En esta exposición, los pueblos se nombraron como ellos mismos se identifican, no con el nombre que les dio la colonización (...) El INBAL celebra sus 75 años con esta muestra que rinde tributo a la nobleza de su origen, pero desde un pensamiento e investigación rigurosos que abonan a la justicia epistémica y a la

⁸² Las mayúsculas son extraídas del texto original del catálogo.

diversidad cultural (...) Están expuestas desde un discurso estético, alejado de toda visión etnográfica o folclorizante, obras que revelan la autonomía estética de los pueblos de México (Jiménez, 2022)⁸³

La apuesta institucional vio en esta exposición una “nueva mirada” hacia lo indígena, buscando des-etnografiar y des-folclorizar “el arte” de los pueblos, haciendo justicia epistémica, reelaborando el discurso del “arte nacional”, pretendiendo transformar y descolonizar los museos nacionales, haciendo que todos quepan en la nación. Como vemos, es explícito el desafío institucional de procurar una narrativa nacional donde se intenta tejer un nuevo pacto. Este acuerdo tiene origen en la necesidad de insertar las voces de representantes/artistas/intelectuales de las comunidades, quienes colaboraron desde un inicio para producir una serie de reflexiones y discusiones que impactaron en el diseño curatorial de la exposición, donde también destacaron figuras del textil: Hilan Cruz, Cecilia Gómez, Teofilo Palafox, Maruch Santiz y Jan C. Ferrer.⁸⁴ Esta maniobra fue fundamental, ya que extendió la urdimbre/base para legitimar la trama de la exhibición, produciendo un guiño hacia la colaboración, la validación y el reconocimiento estatal bajo otros términos fuera de la lógica antropologizante. Si en el Museo Nacional de Antropología la puesta en escena es configurada desde la especialización académica validada por la firma del Estado, ahora esta muestra apelaba a adjuntar una rúbrica más para legitimar la producción artística de los pueblos.

Respecto a este proceso de la exposición Octavio Murillo⁸⁵ comentó:

Fue complicadísimo y fue el susto permanente de hacer esa exposición, o sea, empezamos tratando de cuidar muchos aspectos, teorías, academias, críticos, activistas, o sea (...) se

⁸³ Las palabras de Alejandra Frausto y Lucina Jiménez fueron extraídas de las presentaciones que se encuentran en el catálogo *Arte de los Pueblos de México. Disrupciones indígenas*, publicado en 2022 por parte del Museo Palacio de Bellas Artes.

⁸⁴ Para la realización de la exposición se hicieron dos reuniones con distintos personajes provenientes de varias comunidades indígenas, los cuales tenían una reconocida trayectoria en fotografía, música, poesía, investigación, entre otras cuestiones académicas y artísticas.

⁸⁵ La entrevista con Octavio Murillo de la Cadena fue realizada el 18 de abril de 2023 en una cafetería al lado de una de las sedes del Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas, donde colabora como Director de Acervos.

volvió una maraña de cosas que si nos preocupábamos en una sola de ellas, se cancelaba todo, porque iba a resultar en una práctica colonialista, museística de una institución externa, los pueblos, o sea, ya sabemos. Y también de eso discutimos (...) en los conversatorios.

De alguna manera, Murillo nos inserta en la complejidad y tensión que a nivel institucional se experimentó al tratar de hacer una muestra de esta envergadura, donde la participación y voces de las comunidades podían poner en tela de juicio el proyecto. Sin embargo, más adelante, Octavio cuenta la importancia que tuvieron personajes como Nadia García (poeta, ensayista, tallerista y promotora cultural ñuu savi), quien intentó calmar los ánimos y preocupación, otorgándole un voto de confianza y reconocimiento por el trabajo realizado. De alguna manera, este acompañamiento y validación estatal-comunitaria, revela las negociaciones que se producen en este pacto donde se ensaya la horizontalidad institucional. Si bien, no se podría hablar de una totalidad comunitaria homogénea sin fracturas aprobando una exhibición, el procedimiento institucional cumplió con los acuerdos, mostrando que ni todo es resistencia contra el Estado, ni tampoco es aprobación ciega y absoluta, lo cual refleja la imperiosa necesidad de contextualizar los fenómenos socioculturales y exhibitorios.

Sin embargo, más allá de la validación de la exposición entre el grupo de artistas, tejedoras(es), intelectuales y demás participantes, me interesa retomar otros aspectos que son fundamentales en torno a esta muestra y su relación con los textiles. De manera que no me quiero enfocar en una visión triunfalista sobre la gestión de este proyecto expositivo, ya que es necesario considerar las disputas que se presentaron desde mi análisis.

A) Políticas de exhibición: entre lo arqueológico y lo artístico

Una de las problemáticas y controversias centrales señaladas en los distintos textos de sala y los contenidos en el catálogo de la exposición donde colaboraron personajes de la academia, intelectuales y artistas indígenas, es precisamente sobre la artísticidad de las obras que fueron seleccionadas. Si bien no es posible afirmar posturas homogéneas, sino voces que buscan reflexionar críticamente el problema las creaciones artísticas “indígenas”, es posible encontrar

visiones aguerridas que presentan las contradicciones y problemáticas de producir categorías como arte indígena, tal cual lo hace Yásnaya Aguilar (2022) al pensar no mediante la lógica del individualismo occidental, sino mediante las estéticas colectivas, o la importancia de que estas manifestaciones arriben a este tipo de espacios sin renunciar al sentido crítico, entendiendo que el arte es también un terreno de disputa al cual no se tiene por qué renunciar, como lo piensa el paraguayo Ticio Escobar (2022). Sin olvidar las posturas que profundizan en no quitar el señalamiento sobre el racismo inserto en el campo artístico, tal cual lo declara Federico Navarrete (2022), entre otras miradas que buscan dar cuenta del acontecer actual. Lo cierto es que uno de los hilos centrales es la necesidad de colocar estas creaciones provenientes de las comunidades para detonar nuevos diálogos que superen nociones como lo artesanal, lo popular e incluso lo indígena, tratando de desestabilizar la propia noción de arte occidental, lo cual ya es problemático, siendo que su origen es europeo. Esta operación implicaba despojar a los objetos de una lectura antropológica nacionalista que ha sido la tradición en México por décadas. Octavio Murillo lo relata de la siguiente manera:

Hay pocos estudios de estética en pueblos indígenas y normalmente están desarrollados paradójicamente por antropólogos, no por historiadores del arte. Porque los historiadores del arte han hecho historiografía sobre el patrimonio indígena, más que analizar la parte estética (...) muchas de estas discusiones que tenemos dentro del ámbito de la museología, la curaduría, la academia, etc., las tenemos ahí, que de repente encontramos estas diferencias o estas discusiones sobre en dónde va qué objeto. Por ejemplo, si este textil tendría que quedarse en el Museo de Antropología o en la colección de arte indígena del INPI o debería estar expuesto en Bellas Artes o no. Porque, al fin y al cabo, sí hay como una lectura de valoración desde afuera que dice, a ver, esto es lo artístico y que es una de las grandes discusiones del arte popular en las artesanías y todo esto.⁸⁶

Este deslizamiento conceptual que hace la exposición, como ya se ha comentado, no es algo novedoso en realidad, de entrada porque los historiadores del arte ubican y clasifican el universo

⁸⁶ Entrevista con Octavio Murillo de la Cadena (18 de abril de 2023)

simbólico indígena en la tradición nacional, la cual ha sido incorporada primeramente desde la antropología, por lo que su concepción en tanto producción “artística” se encuentra fuera de órbita. En este sentido, tan solo es necesario revisar el tipo de obras que forman parte de las colecciones de museos como el Museo Nacional de Arte o el Museo de San Carlos, los cuales no contemplan esta clase de producciones, demostrando que la inclusión de la denominada “estética indígena” no se encuentra en sus referentes. De manera que esta problemática es parte de un proceso histórico que se ha intentado resolver en distintos momentos, tratando de superar las discusiones en un terreno donde las reglas han sido dictadas por el arte hegemónico de occidente:

La dificultad no era hablar de los sistemas "tradicional" o hegemónico del arte, sino superar las prácticas de este último arraigadas en Bellas Artes y otros museos- para no caer en la separación entre ambos, lo cual siempre va en menoscabo de los creadores considerados “no-cultos”, “subalternos” y “anónimos”. Esta propuesta procuró el diálogo entre los dos sistemas de creación, en igualdad de condiciones, simplemente diferenciados por la intencionalidad creativa: por un lado, colectiva y, por el otro, individual. En consecuencia, la convivencia entre los dos sistemas de arte se daría en cada espacio posible de la exposición (Murillo, 2022, p. 43).

Como varias de las personas que escriben en el catálogo declaran, existen ciertas nociones de algunas lenguas indígenas que poseen conceptos propios con sentidos que en alguna dimensión podrían tener ciertas afinidades con las categorías occidentales de arte y estética, formulados con base en la vivencia, la práctica y el intercambio colectivo de saberes, aún así, no se podría comparar con todo el circuito que implica el sistema artístico hegemónico⁸⁷ (historiadores del arte, producción académica, museos, galerías, casas de subasta, instituciones trasnacionales, etc). Además que estos términos se definen a partir del conocimiento y la habilidad, asociados al don

⁸⁷ Yásnaya Aguilar por ejemplo, defiende que en la cultura mixe no hay una palabra que pueda equiparar esta noción occidental: “Las manifestaciones estéticas del pueblo mixe, por mencionar un ejemplo, no podrían ser catalogadas como arte indígena. En primer lugar, porque no son arte -y está bien que no lo sean-; asimismo, porque no podemos hallar una generalización estética en todas las tradiciones y sistemas estéticos de todos los pueblos indígenas solo por el hecho de serlo. En este sentido, es importante colocar el arte como una más de las manifestaciones de la función poética en el mundo, una entre muchas, una más entre todas las tradiciones de las culturas del mundo. No es necesario por tanto validar otras tradiciones desde ahí” (2022, p. 245)

otorgado por seres sagrados y al prestigio alcanzado mediante el cumplimiento de responsabilidades comunitarias, las cuales se sustentan en la reciprocidad y se confirman ritualmente, sin prescindir del peso contextual que implica la cosmovisión de cada comunidad. El tejedor Hilán Cruz, comenta lo siguiente:

Sobre mi trabajo, yo tejo más ahora para los santos, incluso ahora que tejo el tejido de curva que en mi pueblo ya ni se usa, me pidieron hacer la ropa de unos recortes de papel de San Pablito (...) un pueblo otomí que está como a cuatro horas en carro, para hacer unos quechquémitl chiquitos para los espíritus (...) Por ello, es importante entender que las piezas que se van a exponer tienen un contexto distinto de cómo se van a exhibir, o sea, hay piezas que son rituales, hay piezas que son de uso cotidiano, que tienen un valor técnico distinto. Y el entender un textil no solamente es entender a hacerlo sino también entender a verlo, pues hay textiles que tenemos que verlos desde arriba o hay textiles que ni siquiera los tenemos que ver nosotros, ni siquiera tenemos que entenderlos porque están creados para otros espacios y para otras personas (...) Por ejemplo, cuando hablan del huipil de Magdalenas que es muy grande, muy impresionante y bonito, la gente dice: "es que es una pieza sagrada, es una pieza ceremonial y es una pieza que dentro de la comunidad tiene muchos significados". Y yo pienso que también la ropa de los santos que compramos aquí en las fábricas, en las tiendas de telas, cuando las compramos, son telas nada más, pero cuando cubren a los santos y a las cruces se vuelven telas sagradas que a veces ni siquiera podemos tocar nosotros porque están hechas para ellos. Igual no cualquier persona las cose, ya sea a mano o en máquina de pedal, no cualquier persona tiene la dicha de hacerlo. Seguramente dentro de unos años [...] tal vez mi trabajo ya no se conforme solo en hacer piezas que se usan dentro de mi comunidad, también puedo hacer para otros lugares que tengan otros contextos o simplemente puedo hacer una pieza para el Museo Textil de Oaxaca o puedo hacer una pieza para los otomíes y está bien, es parte de mi trabajo, es parte de lo que yo tejo y, personalmente, puedo decir que me emociona

hacer... Me emociona más hacer una pieza para los espíritus que hacer una pieza para un museo, pero está bien.⁸⁸

Las declaraciones de Hilán demuestran la complejidad de equiparar las producciones estéticas de las comunidades indígenas con las de occidente. Mientras que las creaciones de las comunidades están envueltas en ritualidades, consagraciones y una fuerte espiritualidad en algunos casos, también se desplazan a espacios no ritualizados por las comunidades, como es el caso de los museos, los tianguis turísticos, las boutiques, las ferias artesanales, entre otros recintos donde se muestra y vende cierta clase de productos dispuestos para públicos específicos que no pertenecen a las comunidades, cosa que no sucede con la producción artística occidental. En contraste con las estéticas colectivas, como las denomina Yásnaya, la producción artística hegemónica responde a otro sistema sociocultural e histórico, donde el museo, las galerías y otros dispositivos exhibitorios conforman parte del circuito de reconocimiento, legitimación, circulación y consumo artístico.⁸⁹ A pesar de estas contradicciones axiológicas, la hegemonía del museo pesa a nivel local y global. Kirshenblatt explica sobre los procedimientos realizados al desplazar objetos de salas etnográficas a espacios de mostración artística, siendo este uno de los argumentos dorsales de la exposición:

En realidad, la prueba de fuego del arte parece consistir en despojar a un objeto de su contingencia y ver si aún conserva su valor (...) Al suprimir la contingencia y presentar los objetos por sí mismos, estas instalaciones reclaman el derecho a la universalidad de los objetos exhibidos como obras de arte (...) Los objetos etnográficos se desplazan de la rareza al espécimen y del espécimen al arte, si bien no necesariamente en este orden. Como curiosidades, los objetos son anómalos; por definición, desafían la clasificación. Los defensores decimonónicos del abordaje científico a la exhibición museística se

⁸⁸ Testimonio rescatado en el catálogo respecto a las conversaciones previas para el diseño curatorial de la exposición Arte de los pueblos de México (2022, p.21)

⁸⁹ La lingüista ayuuik, defiende su argumento explicando cómo hay todo un sistema hegemónico que define lo artístico a partir de una lógica de reconocimientos que estabiliza el estatus de lo que es o no considerado como arte, mismo que es respaldado por una serie de agentes e instancias que lo adjetivan, como en el caso el arte popular (2022)

quejaban una y otra vez de las colecciones de curiosidades que se mostraban sin organización sistemática. Pero, ¿cómo se esperaba que los exhibidores efectuaran la organización sistemática de algo que en sus términos constituía inclasificable? (2001, p. 254)

Kirshenblatt nos incita a no tomar a la ligera estos desplazamientos, de entrada por la propia clasificación adjudicada a cualquier objeto expuesto ya sea dentro del museo de antropología o del museo de arte. La descontextualización sigue siendo un problema para los museos que no se puede evitar cuestionar. No obstante, Murillo tiene claro este problema y argumenta:

(...) el problema con los museos, son muy criticados los museos antropológicos, es porque ese objeto para el museo antropológico sigue siendo, o sea, su valor sigue radicando del que le dan de tomar chocolate a la señora, no en que el objeto representa una técnica, un proceso histórico, lo que sea, ¿no?. Este, sino por eso es que son tan criticados los museos antropológicos, ¿no?. Porque es como si el objeto estuviera, o sea, como que si la función de ese objeto patrimonial fuera la misma, ¿no?. De decir que le da de tomar chocolate a la señora, ¿no?. Eso es lo que se critica, finalmente desde el mundo, o sea, desde el mundo globalizado donde la interpretación de los objetos, bueno, finalmente pues todo el arte contemporáneo se ha bajado en esas interpretaciones, porque un valor material o histórico puede no tener nada los objetos que están en el museo contemporáneo, ¿no? (...) entonces todo se basa en esas interpretaciones ⁹⁰

Como una cárcel sin salida, el problema de la descontextualización persiste en esta polémica sobre el problema de la interpretación con respecto a qué se ha entendido como arte, quién lo dice y valida, cómo se clasifica, quién lo exhibe, dónde, cuándo y cómo se consume, entre otros cuestionamientos que siguen poniendo en entredicho la artisticidad de los objetos. Pese a todo, la exposición afrontó esta vieja discusión que se sigue reeditando como un discurso bajo el cual se constituye la política cultural sexenal del Estado nación mexicano. Tan solo el propio acto de abrirle paso a “lo popular” para formar parte del canon nacional, es ya un discurso político que pesa y proyecta un mensaje.

⁹⁰ Entrevista con Octavio Murillo de la Cadena (18 de abril de 2023)

B) Lo popular en el Palacio

Retomando la importancia de que la exhibición haya ocurrido en el Museo del Palacio de Bellas Artes, es necesario considerar que este lugar ha sido un recinto icónico para generar rupturas e integraciones en las narrativas de la nación respecto al tema de lo popular en el arte mexicano. Desde el famoso concierto de Juan Gabriel en el Palacio de Bellas Artes, hasta los homenajes póstumos a personajes como María Félix, José Alfredo Jiménez, Chavela Vargas, Mario Moreno Cantinflas y otros artistas “del pueblo”, el Palacio ha sido un dispositivo fundamental para crear los relatos nacionales. Llegar a presentarse en este espacio ya sea vivo o muerto es sinónimo de reconocimiento, consolidación artística, proyección nacional y sobre todo de integración al paradigma de la cultura nacional, una especie de instrumento para la patrimonialización simbólica. Usar este instrumento como una estrategia de reconocimiento e inclusión era muy claro para los curadores:

La discusión, por ejemplo, sobre los procesos de discriminación, exclusión, desigualdad, todo eso sí se trató, sí lo tratamos. Era muy importante decir, bueno, si este palacio fue construido para negar que todo lo nuestro era arte, ¿por qué estamos aquí? Y dice, bueno, porque pues también el contexto ya nos permite estar aquí. Y eso lo dijeron ellos, no yo, ¿eh? O sea, qué padre, yo nunca había entrado a este palacio francés, ¿eh? Y ahora voy a exponer aquí.⁹¹

Nuevamente, se presentan estas negociaciones donde no se busca una ruptura con las instituciones, sino resarcir un daño que implicó la falta de acceso a ciertos espacios restringidos para ciertas élites. Esto es un problema fundamental tanto para el Museo Nacional de Antropología como en la muestra de Artes Populares de hace 100 años, pues en ninguna de las imágenes de la inauguración de la exposición del Dr Atl o de la apertura del MNA en 1964, se logra detectar a personas de las comunidades indígenas como protagonistas. De manera que quienes estaban siendo exhibidos en los dos museos a través de sus creaciones, habían sido borrados de los relatos y la historia nacional. De hecho, esta apuesta era fundamental en la exposición: dotar de rostros y nombres individuales a quienes eran titulares de las creaciones, los

⁹¹ Entrevista con Octavio Murillo de la Cadena (18 de abril de 2023)

llamados portadores del patrimonio, aún con todas las implicaciones que esto tiene a nivel comunitario. Al respecto de estas problemáticas Homi Bhabha explica:

(...) la dimensión pedagógica de la nación está centrada en una temporalidad de acumulación continuada y sedimentada de un tipo de identificación, narrada en artefactos diversos. Al contrario, la dimensión performativa juega con el tiempo irruptor e iterativo de “lo que emerge” como pueblo, lo que acontece como nación en el momento mismo de la identificación nombrada y asequible. Estas dos dimensiones son contradictorias y a la vez insolubles para la presentación de la nación “a sí misma”. Es una de las aporías que la constituyen. “En la producción de la nación como narración hay una escisión entre la temporalidad continuista, acumulativa, de lo pedagógico, y la estrategia repetitiva, recursiva, de lo performativo (...) Las fronteras de la nación se enfrentan constantemente con una doble temporalidad: el proceso de identidad constituido por la sedimentación histórica (lo pedagógico), y la pérdida de identidad en el proceso significativo de la identificación cultural (lo performativo)” (Bhabha, 2000:189)

Es así que esta tecnología visual y exhibitoria del Estado es parte de los recursos que le permiten cumplir su objetivo: producir a la nación como narración. Ya sea desde la inclusión, la integración o la visibilización, e incluso en las contradicciones, la identificación cultural se logra como contrato social con quienes se habían mantenido al margen. En este sentido, las voces de las comunidades que se manifiestan, representan la tan anhelada transformación política y social al menos en su dimensión simbólica.

C) Sobre el montaje

Otro de los aspectos relevantes de esta exposición en cuanto al tema textil, es precisamente el montaje. Si bien en otras exposiciones tanto históricas como contemporáneas se han remitido de manera reiterativa a la evocación de los cuerpos como la base donde se usan los textiles, en esta ocasión, casi por completo, se prescindieron de maniquíes o de “cuerpos calcados” como en las salas de etnografía del Museo de Antropología. En la exposición de Bellas Artes se optó por

disolver su uso para centrarse en la pieza: técnica, colores, composición, autoría, colección. Básicamente toda la escenificación dictada por los códigos del museo de arte occidental. La supresión de los cuerpos y elementos evocativos del contexto cotidiano fue contundente. De manera que el direccionamiento de la mirada era sí o sí bajo los parámetros de la tradición artística, o sea, una apuesta por exponer los textiles como piezas/obras de arte. En casi todos los casos, los textiles fueron colocados sobre soportes que evocaban lienzos, como si fueran pinturas o una especie de instalación donde las telas flotaban, como si volaran por sí solas.



Exposición *El Arte de los Pueblos. Disrupciones Indígenas*. Palacio de Bellas Artes

Imagen: Maai Ortíz

Kirshenblatt, reflexiona al respecto:

(...) el espectáculo, por su naturaleza misma, desplaza el análisis y tiende a suprimir problemas profundos de conflicto y marginación (...) En tanto los festivales etnográficos y las exhibiciones de museos consigan sus logros a través del atractivo visual y los efectos espectaculares, reclasificarán que presentan como arte, y estetizarán aquello que es marginal, a riesgo de atraer a los intereses lascivos (2001, p. 291)

Por supuesto, la dimensión museográfica de la exhibición de las piezas era fundamental. Para lograr suprimir el lastre de la tradicional mirada etnográfica/antropológica con que han sido mostradas las creaciones de las comunidades, era necesario hacer una cirugía que rompiera con la metodología exhibitoria del dispositivo etnográfico. Esta operación performativa buscaba deshilar las costuras históricas de la forma en que se han mostrado no solamente los textiles, sino la producción en general de las comunidades indígenas, lo cual nos lleva a otro cuestionamiento sobre la occidentalización.

D) ¿Blanqueamiento, occidentalización o dignificación?

Si la descontextualización de los objetos de culturas no occidentales ha sido un problema para los museos, el forcejeo por insertarlos en un paradigma fuera de su cosmovisión ha sido un contexto todavía más adverso y polémico. Lo cierto es que el arribo de lo indígena al arte no se manifiesta solamente a través de actos discriminatorios y excluyentes, por lo contrario, hay beneficios explícitos que logran alimentar al sistema artístico dominante mediante la fagocitación de las alteridades. En este sentido, el discurso de la diversidad cultural ha sido también cooptado. Al respecto Ticio Escobar, explica lo siguiente:

Así, la investidura de lo artístico depende en primera instancia de títulos otorgados por la institucionalidad del establishment, pero esta cuenta con límites flexibles y se conecta a veces con circuitos alternativos; lo hace para buscar valores auráticos en obras movidas a contrapelo del rumbo impulsado por los mercados trasnacionales. Por eso, los circuitos del arte incluyen cada vez más manifestaciones de arte indígena. Se trata de obras que no están planteadas en términos de arte, pero sí provistas de fuerzas estético-expresivas orientadas a cumplir funciones sociales de las que son desconectadas para ingresar en la escena contemporánea. La resistencia micropolítica pasa por la capacidad de impugnar esa desconexión o de negociar entre sus pulsiones poéticas y los ajenos intereses rentables, que también podrían beneficiar a los artistas diferentes. Mucha obra indígena instalada en los escaparates del mainstream consigue, si no abandonar el trayecto hegemónico, por lo menos marcar en su trayecto un desvío disidente capaz de hacer vacilar brevemente el seguro curso dominante (2022, p. 266)

Es así que podríamos perfilar que las creaciones indígenas coptadas por lo artístico, como ha sucedido con el arte huichol, manifiestan una serie de maniobras que pasan por el blanqueamiento y la occidentalización, con lo cual me refiero a que se pretende que tales “obras” sean niveladas a la par de cualquier artista occidental del norte global. Lo cual obliga a la inserción y participación de artistas indígenas en estos circuitos tanto exhibitorios como mercantiles. Esto con la finalidad de que las producciones indígenas dialoguen con obras contemporáneas a nivel internacional. Por supuesto implica todo un reto no solo para la historia “universal” del arte producida por occidente, sino para todo el sistema hegemónico del arte, suponiendo que existiera la probabilidad y la voluntad de querer hacerlo. Sin embargo, esta apuesta por blanquear y occidentalizar las creaciones indígenas bajo el paradigma artístico establecido ha sido un reto que se han propuesto incluso en ciertos discursos intelectuales. Por supuesto, la búsqueda por ser parte de la modernidad tiene un precio.

Tanto la posición de Yásnaya Aguilar para no forzar esta lectura artística, como la de Ticio Escobar, que considera necesario disputar esos espacios, se ha convertido en una discusión que no es posible generalizar ni garantizar el acuerdo y aceptación de todas las comunidades

“indígenas” racializadas que siguen padeciendo los efectos de la colonización, de manera que ninguno de los dos argumentos tiene la garantía de ser asimilado, de hecho, a veces es necesario usarlo como una estrategia que les permita desplazarse en diferentes campos: coptación, resistencia, negociación, fama, reconocimiento, etc. De entrada porque es imposible que para los cientos de personas que producen objetos de este tipo, se inserten en la mecánica del sistema artístico que ya de por sí genera una serie de filtraciones para poder participar en el juego. Recupero las palabras de Murillo que finalmente apuestan por disputar el espacio museístico como una estrategia para reconfigurar el discurso artístico nacional:

Generalmente nosotros, o sea, nosotros y ahí sí me voy a referir a los pueblos y al propio museo como estructura interpretativa y práctica. Aprovechamos el propio museo de las artes como la mayor máquina de la historia del arte en el país para validar... pues no validar, como que usar esos términos está tan apreciado, ¿no? Pero aprovechamos esa maquinaria para decir esto, ¿sabes? Sí, le guste a quien le guste.

E) Teatralización y gerenciamiento cultural

Otro aspecto relevante es en relación a la teatralización y el gerenciamiento cultural, o sea la administración de las diferencias a través de las escenificaciones del dispositivo exhibitorio. Es trascendente que esta diversidad cultural de las comunidades se mezcle bajo un discurso curatorial que reedita la tutela estatal, aún cuando las intenciones curatoriales hayan sido otras, pues no se puede perder de vista que las cartas siguen marcadas por los espacios institucionales del Estado, lo cual hace evidente la fuerza para gerenciar lo cultural, o sea, las alteridades. Por otro lado, es inevitable no pensar en la razón del por qué es posible que el discurso antropológico, arqueológico, etnográfico e incluso el artístico permita la discusión de esta diversidad cultural en las salas de sus museos, pero que este fenómeno se de en los museos de historia ha sido imposible hasta ahora. Ya que se siguen evadiendo las narrativas propias de cada comunidad: su visión, su forma de entender y ver el mundo, sus dolores, pérdidas, deudas, etc. Por supuesto, gestionar lo

cultural implica menos confrontaciones que reconfigurar el discurso histórico de lo nacional. Rufer explica al respecto:

Creo que apuntan a mantener una ambivalencia necesaria a los fines de administrar poblaciones por medio del gerenciamiento de la cultura y de los mundos del pasado (...) Muchas culturas pero no muchos pasados (...) El problema de la cultura en plural es más fácil de domesticar. No así el pasado histórico, que es el fundamento de la República y de la nación (...) El pos colonialismo pone el dedo en la llaga en éste: El sujeto teórico de la historia sigue siendo la nación y el tiempo sigue siendo único y vacío (el tiempo del capital) (2019, p. 78)

De alguna manera se sigue apostando por lo que Rufer (2019) entiende como el embellecimiento del poder, donde la violencia fundante del Estado Nación ha sido exorcizada para evitar tocar el despojo, la expoliación y el carácter estructural de la conquista. Es así que la teatralidad del poder encuentra en el arte la posibilidad de condensar, aderezar y estabilizar los silencios incómodos. Aquí encuentro un correlato, donde el textil como símbolo que sintetiza esta apropiación del poder, la cual se está presenciando en las acciones performativas de la lucha política por la presidencia, donde la huipilización del poder se hace presente por todos los frentes, cuando las dos mujeres candidatas a la presidencia en 2024 disputan simbólicamente la mostración de quién es más huipilizada. Las dos se han mostrado en actos de proselitismo político con textiles que evocan su “mexicanidad”, su pertenencia y de alguna manera su “compromiso” con símbolos nacionales, que si bien no se han instituido oficialmente, en la dimensión simbólica, funcionan como “banderas” andantes.

Para cerrar este análisis, es necesario subrayar que la relevancia de esta exposición ha sido central en tanto que la política cultural obradorista ejecutada por Alejandra Frausto, ha demostrado un viraje hacia las expresiones de las comunidades indígenas. En este sentido la exposición mostró una visión singular respecto a una especie de vuelco que incita a realizar nuevas lecturas de la nación, tomando en cuenta a ciertos personajes de las comunidades: a la ahora comunidad artística indígena. Aunque se siga evitando tocar los acontecimientos más

contemporáneos, relacionados a matanzas, confrontaciones contra el Estado, tensiones con el narco u otros grupos de poder. Los museos de historia aún siguen intocables en este “nuevo pacto” descolonizador de museos, por lo que siguen borrados eventos como el levantamiento zapatista, el movimiento autonomista de Cherán, las masacres del ejército, entre otras cuestiones que siguen manteniendo la historia oficialista heroica, que ciertamente se ha fortalecido con el actual gobierno.

Hasta cierto punto, si bien es posible vislumbrar la apuesta por un nuevo pacto nacional, donde se les invita a las comunidades a formar parte de esto que se le ha llamado la cuarta transformación, aún se mantienen deudas históricas. Lo cierto es que este pacto es trascendente para la dinámica de la vida nacional. Aquí es trascendente pensar en si esta invitación reedita las lógicas tutelares estatalizantes o permite procesos realmente autónomos, lo cual no queda claro en muchos casos. Como ya he comentado, es necesario dimensionar que la relación con cada pueblo indígena es muy particular. Pues no es posible comparar la historia de los yaquis masacrados y enviados a Yucatán por Porfirio Díaz, que la historia de los pueblos mayenses pertenecientes al zapatismo. Asimismo, se empiezan a construir mediante los dispositivos exhibitorios, otras representaciones de lo indígena que comienza a fluir, utilizando incluso, las voces de las propias comunidades que se les invita no solo a formar parte de la exposición con la exposición de sus creaciones, sino reflexionando, colaborando y añadiendo su voz a estos procesos curatoriales. Cierro esta parte con una reflexión que Octavio Murillo me compartió en la entrevista:

Creo que somos más coloniales después de hacernos independientes que en la misma colonia (...) El mayor destrozo para los pueblos en México lo ha hecho el propio mexicano (...) No voy a defender por ningún lado a un proceso colonial, pero había cosas que se respetaron (...) La vestimenta, por ejemplo (...) Se podían vestir como quisieran, no tenían tantas restricciones. El problema aquí de la crítica a los indios fue por parte de los mexicanos en el país. Cuando se forma el país, que voltea como un modelo de progreso, el modelo europeo. Entonces es el que desconoce a los pueblos, el que trata de

integrarlos, de desaparecer las culturas porque significan un atraso (entrevista con Octavio Murillo)

Los puentes que hay entre dos de los museos más representativos del país, o sea , el Museo Nacional de Antropología y el Palacio de Bellas Artes, me parecían fundamentales y articuladores para entender el peso e importancia del gran gestor de la cultura nacional: el Estado y sus dispositivos exhibitorios, que finalmente configuran un modelo o paradigma para las exposiciones a nivel nacional.

4.3 Museo de los Altos de Chiapas

Después de un viaje de casi 16 horas en autobús, llegué a San Cristóbal de las Casas,⁹² el martes 13 de abril de 2021. En medio de dificultades para conseguir hospedaje, mi amigo y para ese entonces, ya famoso tejedor y diseñador tsotsil, Alberto López, me ofreció de nuevo quedarme en su casa, como hacía casi 4 años (2017). En aquel año decidí ir a San Cristóbal para explorar y profundizar sobre el tema de los textiles en distintas comunidades tsotsiles de los Altos de Chiapas (Magdalenas, Pantelhó, Larrainzar, Huixtán, etc). Cada encuentro fue muy singular, pero es pertinente mencionar que en contraste con los pueblos originarios oaxaqueños, tan acostumbrados al llamado turismo cultural, en Chiapas las dinámicas con los visitantes y en general con el turismo todavía presentan ciertas tensiones dentro de las comunidades que se distinguen por cierto hermetismo manifiesto desde que uno arriba a los pueblos de los Altos. Por cierto, algo característico de esta región es que la actividad textil en estos lugares es una práctica que se realiza en la intimidad de los hogares, casi siempre por mujeres, aunque en la actualidad

⁹² San Cristóbal de las Casas es una ciudad que se encuentra en el estado de Chiapas, al sur de México. Es el mayor centro urbano de Los Altos de Chiapas y el tercero más poblado después de Tuxtla Gutiérrez, capital del estado y la ciudad fronteriza de Tapachula. Hacia 2010, su población era de 158,027 habitantes. Esta ciudad fue fundada por el conquistador español Diego de Mazariegos. En la actualidad es considerada una ciudad cosmopolita, la cual fue declarada en 2003 como pueblo mágico. Hacia 2010-2011, se le dio el título como el Más mágico de los pueblos de México, obteniendo también el reconocimiento a la “Diversificación del Producto Turístico Mexicano”. San Cristóbal es un punto de encuentro de varias comunidades originarias de los Altos de Chiapas. Es una localidad turística donde llegan visitantes de todo el mundo y sus andadores están repletos de boutiques textiles, negocios de comida internacional, centros culturales, bares, hoteles, galerías de arte, centros de investigación universitarios y 14 museos. También se ha convertido en uno de los puntos nodales donde se desarrolla cierta idea de moda étnica, mezclándose el diseño con los textiles de los pueblos originarios.

existen varios hombres disidentes que empiezan a ser más visibles, rompiendo los esquemas del sistema sexogenérico de su comunidad. Cuatro años después de aquella visita, el ambiente en los Altos de Chiapas se ha ido modificando por causa del interés que sigue creciendo por este fenómeno.

Desde antes de mi arribo a San Cristóbal, comencé a mensajearme con Alberto López. En la conversación, le comenté que mis planes era quedarme con cierta “emprendedora textil”, la cual tiene un negocio en San Cristóbal vinculado a la reventa de textiles e intermediación con tejedoras. Al enterarse de mis planes, mi amigo se incomodó. Por supuesto, no entendía las razones, lo cual mostraba mi profundo desconocimiento sobre la dinámica entre tejedoras, tejedores, diseñadores y emprendedores textiles, varios de ellos, dueños de boutiques o gestores de industrias creativas (emprendimientos de diseño). Al final, después de una conversación tensa sobre el por qué sí o el por qué no alojarme con la emprendedora, decidí quedarme con Alberto. Este significativo desencuentro afectivo marcó mi estancia en San Cristóbal, porque inauguró una serie de reflexiones respecto a las problemáticas que se presentan en la cotidianidad de las tejedoras y tejedores de las distintas comunidades principalmente tsotistles y tseltales,⁹³ en tensión con diseñadores, boutiques, coleccionistas, turistas, compradores, emprendedores y otros agentes que participan en la comercialización de los textiles.

Durante el período de mi estancia (poco más de un mes), traté de observar la compleja y tensa dinámica que se ha creado en torno al tema textil. Si bien, estos lienzos decoran múltiples tiendas, boutiques, hoteles, restaurantes, instancias de gobierno e incluso su iconografía se ha plasmado en varias calles de San Cristóbal, las circunstancias de los textiles de las comunidades mayenses de los Altos de Chiapas trascienden sus usos sociales, en tanto que se han configurado como un terreno de disputa social, cultural, económica y por supuesto donde se revelan complejas relaciones de poder. Este contexto, no es fácil de detectar si la mirada no está colocada en ver más allá de lo evidente.

⁹³ Según el censo del INEGI del 2010, la población de esta región se contabilizó de la siguiente manera: Tseltal 583 111, Tsotsil 535 117, Zoque 100 225, Tojolabal 71 424, Mam 27 210, Lacandón 1 130 y Motozintleco 361

Quien visita San Cristóbal, podrá narrar en distintas formas el sentirse abrumado con el tema de la insistencia en cuanto a la venta de artesanías. Una de esas primeras experiencias será ser abordado múltiples ocasiones por vendedoras provenientes de distintas comunidades, las cuales intentarán vender una blusa, un rebozo o alguna prenda, muchas veces de origen chino, aunque esta problemática sobre el origen pasará prácticamente desapercibida hasta que la mirada se haya entrenado para distinguir los textiles y bordados elaborados en los distintos municipios de los Altos de Chiapas. El desconocimiento sobre el tema de materiales, procesos de elaboración, iconografía, entre otras especificidades textiles, pasará prácticamente imperceptible ante los ojos del grueso de los turistas. Sin embargo, en San Cristóbal de las Casas como buen ejemplo del turismo cultural en México, será prácticamente imposible evadir el tema de lo étnico/artesanal, que se ha convertido en una mancuerna indisoluble para quien visita esta región. A estas alturas, me interesa subrayar que la fuerza y el impacto visual de los textiles se encuentra en la cotidianidad mientras uno camina por las calles empedradas, que sin querer, se convierte en una producción de escenografías y paisajes aprovechados por el turismo.

El interés que tengo en relatar mi arribo a San Cristóbal, es tejer un entramado que me permita dimensionar los usos sociales de los textiles, dando énfasis a la denominación de patrimonio textil, categoría que, como ya comenté, se ha comenzado a confeccionar desde las instancias estatales con la idea de la salvaguarda.

Es común escuchar hablar de ciertas zonas de México que son identificadas no solo por la diversidad cultural y lingüística, sino por la algarabía visual enfocada en la indumentaria que portan los lugareños, como es el caso de los diversos pueblos de Oaxaca o Guerrero, aunque en la actualidad, es posible extender este fenómeno a casi todo el país, de norte a sur. Sin embargo, por su situación geográfica, historia, contexto político y extensión territorial, San Cristóbal de las Casas se ha convertido en un referente nacional no solamente por su diversidad cultural, sino por los escenarios e imágenes que se producen al mirar decenas de personas de los distintos pueblos mayenses que se concentran en este lugar, mismas que cotidianamente intentan vender sus productos en los andadores turísticos de esta ciudad alteña.

En la zona turística del centro de la ciudad, es posible mirar por ejemplo a tsotsiles con diversos ropajes, según su lugar de origen: Zinacantán, Chenalho, Venustiano Carranza,

Magdalenas, Pantelho, Chamula... un código de vestimenta específico, según el pueblo, aunque para muchas personas todavía les es confuso entender que, aunque comparten la misma lengua (con variantes), su vestimenta es distinta. Lo mismo sucede con tseltales, tojolabales, lacandones y de otros pueblos, cada uno, complejo en su diversidad, e identificable visualmente por sus lenguajes textiles, al menos en cuanto a los que aún siguen utilizando la indumentaria de sus comunidades. Esta diversidad cultural, lingüística y textil, atiborra las calles de San Cristóbal. Las visualidades y sonoridades que se manifiestan en esta ciudad son difícilmente descriptibles por su compleja variedad. Son estas las que se manifiestan en la Plaza de Santo Domingo.

Me atrevo a afirmar, que si hay un punto de San Cristóbal donde podamos encontrar el corazón artesanal y textil, es precisamente en Santo Domingo. Actualmente en este espacio, se encuentra un punto de comercialización fundamental para vendedoras y vendedores provenientes de distintos pueblos de los Altos.

Los múltiples puestos artesanales que se condensan en la plaza, son parte del paisaje cotidiano y antesala para la entrada al Museo de los Altos de Chiapas (parte inferior del edificio que gestiona el Instituto Nacional de Antropología e Historia), así como del Centro de Textiles del Mundo Maya (parte superior del recinto administrado por Fundación Banamex). En esta plaza que rodea los dos espacios museísticos, no solo se venden textiles, sino también huaraches, piezas engarzadas con ámbar, juguetes artesanales, piezas de plata, entre otros souvenirs. No es de menor importancia, indicar que los textiles que se venden en este lugar, provienen no solo de las comunidades originarias, sino también de lugares como Guatemala, Perú, Ecuador y evidentemente China. Por supuesto, la mimetización de los objetos artesanales es todo un tema para reflexionar con respecto al consumo cultural, especialmente el vinculado al tema de las artesanías. En este escenario-paisaje de venta textil y artesanal, donde se mezcla lo original y lo ajeno, es en realidad el gran vestíbulo que da la bienvenida a los dos museos que aquí residen.

Para comprender mejor el Centro de Textiles del Mundo Maya, es necesario hilarlo con el antecedente de la creación del Museo de los Altos de Chiapas, el cual es un recinto gestionado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia de la Secretaría de Cultura federal. Este espacio museístico abrió en 1984. Su primera directora fue Emma Cosío de Villegas, la cual se

acompañó en este proceso por el historiador Jan de Vos. Los dos se convirtieron en los primeros guionistas del museo.⁹⁴

El edificio que alberga los dos espacios de exhibición, tanto el Museo de los Altos como el Centro de Textiles es catalogado como uno de los ejemplos más importantes del barroco en el sur del país y a nivel latinoamericano. Por cierto, según los informes oficiales, en 1989 la Secretaría de Desarrollo Urbano (CEDUI) realizó una de las primeras intervenciones al edificio. Años después, a través de los acuerdos entre el gobierno y el capital privado, la restauración pasaría a manos de un fideicomiso impulsado por el Banco Nacional de México (Banamex) en el año 2000.⁹⁵ Ahora bien, según la página oficial de la Secretaría de Cultura del gobierno federal:

El recinto museístico destaca por sus obras de arte creadas entre los siglos XVII y mediados del siglo XIX. Su colección, su edificio y sus servicios se convierten para la población local y regional, y para la comunidad extranjera en un verdadero instrumento que cumple una función social educativa y un ejemplo audaz de restauración, conservación y difusión del patrimonio artístico y arquitectónico de Chiapas.

Otro evento importante después de su apertura, fue la creación de una segunda sala permanente, que resguardaría la colección textil de Francesco Pellizzi.⁹⁶ Sin embargo, esta colección sería retirada hacia 1996, coincidiendo no solo con la gestión del Centro de Textiles del Mundo Maya por parte de Fundación Banamex, sino también con el momento en que dan a conocer la propia colección del banco. Es importante mencionar que, en 2013, y posterior a la apertura del Centro de Textiles, el Ayuntamiento reconoció el trabajo del coleccionista en una ceremonia oficial.

⁹⁴ Museo de los Altos de Chiapas Ex Convento Santo Domingo de Guzmán. Consultado el 20 de julio de 2021. Disponible en: <https://www.inah.gob.mx/red-de-museos/270-museo-de-los-altos-de-chiapas-exconvento-santo-domingo-de-guzman>.

⁹⁵ En el año 2000 se constituyó un fideicomiso conformado por el Banco Nacional de México a través de Fomento Cultural Banamex, A.C. y Fomento Social Banamex, A.C., la Secretaría de Cultura a través del Instituto Nacional de Antropología e Historia y el Gobierno del Estado de Chiapas. Esta primera intervención se daría entre 2009 y 2012. La resuaturación también incluyó la instalación del Centro de Textiles del Mundo Maya.

⁹⁶ La colección del Patronato de la Colección Pellizzi, es fruto de una sistemática investigación en los pueblos de Chiapas realizada entre 1972 y 1979. Su creación fue promovida por el antropólogo Francesco Pellizzi y en conjunto reúne 793 piezas, antiguas y contemporáneas al momento en que se realizó la búsqueda. Se reunió bajo los criterios del propio Francesco Pellizzi y Walter F. Morris Jr.

A continuación, ofrezco la información oficial sobre los contenidos de las salas de este museo de los Altos:

- a) La geografía maya de la región de Los Altos de Chiapas en el momento de la irrupción española.
- b) Los procesos de la conquista; la fundación de la Villa Real; el régimen colonial vivido y la resistencia indiana.
- c) La evangelización y el paganismo indiano. Destaca el establecimiento de la orden dominicana y sus principales vocaciones constructivas locales. Resalta cómo la orden dominicana fue adquiriendo fuerza hasta convertirse en un grupo de poder en Chiapas. Asimismo, enfatiza en la formación del obispado de Chiapas y la presencia del obispo fray Bartolomé de las Casas y de su conocida Historia de las Indias.
- d) Los discursos pictográficos basados en los códices París, Madrid, Dresde y Golier sobre los atavíos textiles prehispánicos, además de un breve segmento de las manufacturas durante la Colonia.
- e) Los elementos fundacionales de la ciudad, la arquitectura y la composición urbana.
- f) La historia conventual donde se alberga el museo.

En la cuarta sala, destacan fragmentos textiles de la época precolombina, así como una serie de figuras de cerámica, entre otros elementos, que ilustran la labor textil de la región. Hasta aquí, es en realidad pobre la información que se enfoca al tema textil. En una de sus vitrinas, se muestran algunos elementos del telar de cintura junto con una escultura prehispánica que trata de ilustrar una labor visualmente potente en la región. Cualquiera que visita los Altos de Chiapas, se da cuenta de la diversidad textil, aunque el museo del INAH no tenga algún interés en tratar el tema. En realidad, ha dejado esa labor al Centro de Textiles del Mundo Maya.

4.4 Centro de Textiles del Mundo Maya

Para acceder al Centro de Textiles es posible hacerlo mediante dos sitios emblemáticos que no se pueden evitar: el primero es el mercado que se encuentra afuera del Ex convento de Santo Domingo y el segundo es el Museo de los Altos de Chiapas, este último es el acceso principal, ya que es necesario entrar por sus salas para subir al segundo piso donde se encuentra el CTMM.⁹⁷

Al subir a la planta alta del edificio del museo, donde se encuentra el Centro de Textiles del Mundo Maya, la sensación es de cambio en contraste con el museo de la parte inferior (el de Los Altos de Chiapas). De entrada, porque es notable la inversión que Fundación Banamex ha hecho en este recinto. Mientras que en la entrada del museo de los Altos se miran consignas para exigir el pago de salarios vencidos, así como una museografía un tanto precaria, producida a las posibilidades presupuestales del INAH. Al subir las escaleras que dan hacia el vestíbulo interno, es posible percibir la transformación e inversión escenográfica y museográfica de los dos recintos. Quien recibe en el CTMM, es un oficial encargado de la entrada, el cual se encuentra al lado de la(s) pieza(s) del mes. Una enorme vitrina donde se colocan objetos especiales que se enmarcan para enfatizar su exhibición, esto con el propósito de resaltar sus valores estéticos, culturales e históricos.

Frente a la vitrina, se encuentra la presentación del museo en tres idiomas: español, inglés y tsotsil. Subrayo que el texto de presentación en la entrada, es el único texto que se encuentra en otro idioma, tsotsil específicamente. De manera que al menos en la presentación existen tres; el tsotsil, el español y por supuesto el idioma que se ha ido universalizado con el paso de los años para los turistas internacionales visitantes de museos, me refiero al inglés. La fórmula es interesante, porque se reproduce la misma dinámica que en el Museo Nacional de Antropología: traducciones en dos idiomas, ninguno de ellos vinculado a las 68 lenguas que se hablan en el país, lo que implica su intraductibilidad para visitantes de aquellos pueblos indígenas de los que se hablan en todas sus cédulas, los protagonistas del relato. En este sentido, estos espacios se confeccionan para los visitantes tanto nacionales como extranjeros, aunque cabe señalar que el

⁹⁷ Por cierto, pocas personas saben que el costo del boleto de entrada, en realidad no incluye el acceso al CTMM, ya que este último es gratuito. De manera que el dinero por el boletaje forma parte de los recursos recaudados por el gobierno. El primer acceso solo es posible si se llega como trabajador o investigador visitante al CTMM.

museo afirma que una de sus estrategias es realizar visitas en tsotsil con el apoyo de mujeres indígenas que colaboran en el museo como guías. La combinación de escritura y oralidad se colocan en una interesante tensión lingüística en cuanto a los públicos que atienden. No queda claro si dan por hecho que no puedan leer o cuál sea la razón de que solo sea la presentación del museo que esté en tsotsil.

Al salir del vestíbulo y caminar unos cuantos metros, se accede por una puerta de cristal a la sala principal de Arte Textil, donde se encuentran la exposición permanente de las dos famosas colecciones de Pelizzi y Banamex. La primera impresión de este espacio, es la meticulosa museografía: pantallas digitales, grandes vitrinas y una riqueza textil abrumadora. La experiencia al estar en este recinto es como sentir que se accede a una costosa boutique. Sobresale una gran vitrina que se cambia periódicamente para la conservación de los textiles, la cual muestra distintas piezas, en esta ocasión, se exhibe una especie de rebozos o enredos de diversas comunidades.

El museo, más allá de la lógica etnográfica tradicional con que se había expuesto la indumentaria indígena en espacios como el Museo Nacional de Antropología, apuesta por la perspectiva de un espacio museístico que busca proyectar a los textiles como objetos de arte, tal cual se hizo en Bellas Artes, intención que se confirma en los distintos folletos ofrecidos por el Centro de Textiles del Mundo Maya (CTMM). Desprovisto de contexto social, cultural y político, las piezas son montadas como piezas artísticas, algunas incluso sobre bastidores donde tradicionalmente se pinta al óleo. Debajo de las vitrinas, se encuentra una serie de gabinetes deslizables donde es posible mirar decenas de piezas textiles, provenientes de múltiples pueblos de México y Guatemala. Las piezas se exponen en vitrinas aseguradas, mismas que son acompañadas de una ficha técnica, la cual, a modo de los museos de arte, inicia con el nombre de la autora o autor, si es que se conoce. La cédula ilustra el origen de cada pieza con un pequeño mapa que contornea el estado de Chiapas o el país de Guatemala, colocando un punto con el nombre del pueblo de donde proviene el textil expuesto. Es importante señalar que las piezas sufren un desplazamiento de cualquier referencia a la organización simbólica de la cual provienen, o sea, de la concepción y comprensión de los pueblos de donde provienen. También se puede subrayar, que estos textiles entran en un sistema de representación en el que se impide a los

sujetos de la creación el control sobre los modos de representar. Me refiero a que no tienen la decisión final ni el poder de controlar las disposiciones objetuales y simbólicas en el museo. Al final, la mediación pasa por las estrategias y disposiciones que la institución museística articula desde su propio quehacer como instancia que organiza, clasifica, decide, coordina, gerencia, administra, (...) dispone.



Centro de Textiles del Mundo Maya, 2021

Imagen: Maai Ortíz

Hasta aquí he tratado de dar cuenta de una visión muy general del espacio exhibitorio. Sin embargo, me interesa profundizar en los importantes desplazamientos de la mirada que se hacen en el CTMM. Por lo cual trataré de reflexionar en primera instancia sobre el origen de este

recinto, para posteriormente, entender cómo este espacio se articula con la emergencia de los procesos de patrimonialización de los textiles provenientes de comunidades indígenas en México.

Hacia el año 2000, El Banco Nacional de México,⁹⁸ a través de sus fundaciones Fomento Cultural Banamex, A.C.,⁹⁹ Fomento Social Banamex, A.C., junto con el Patronato Colección Pellizzi, A.C. y la Sociedad de Tejedoras de Sna Jolobil, S.C. se articularon para establecer la asociación Centro de Textiles del Mundo Maya, A.C.

Me parece trascendente mencionar que la intención de conformar el Centro de Textiles del Mundo Maya data de años atrás, específicamente de la década de los 90 cuando el antropólogo italiano Francesco Pellizzi¹⁰⁰ escribió como parte de un artículo sobre su propia colección, la necesidad de conformar un Centro Cultural Maya de los Altos de Chiapas. Una de las cuestiones que llama la atención por cierto, es que este texto donde Pellizzi expresa sus intenciones, surge en 1993, cuando se da la crisis de la devaluación del peso. También es importante recordar que el texto es publicado un año después de la conmemoración por los 500 años de la colonización, un

⁹⁸ Banamex es un grupo financiero de gran importancia en México. Este banco ofrece una variedad de servicios financieros a personas morales y físicas, que incluyen banca comercial y de inversión, seguros y manejo de inversiones. Banamex, fundado en 1884, cuenta con una extensa red de distribución de 1,540 sucursales, atiende a más de 20 millones de clientes, realizando diariamente 17.5 millones de transacciones mediante una infraestructura que consta de 7,100 cajeros automáticos, más de 102,000 Terminales Puntos de Venta (TPV) y más de 18,800 puntos de correspondencia ubicados en todo el país. Este banco fue vendido a capitales extranjeros (Estados Unidos) en 2001, a un año de entrar Vicente Fox a la Presidencia. Su venta a Citigroup se convirtió en un escándalo para la Secretaría de Hacienda y Crédito Público por la evasión de impuestos por parte del anterior dueño Roberto Hernández y el entonces encargado Francisco Gil Díaz. Banamex fue vendido a este grupo financiero por 12 mil 500 millones de dólares sin impuestos. Es importante mencionar que la Fundación Roberto Hernández forma parte del grupo de organizaciones no gubernamentales que apoyan distintos proyectos de arte popular gestionados por Fomento Cultural Banamex. Entre las polémicas suscitadas por la venta del banco, surgieron algunas voces que manifestaron temor de que las colecciones salieran del país, por lo que la transnacional tuvo que aclarar lo que sucedería con estas colecciones. Consultado el 1 de junio de 2021.

Disponible en: <https://www.jornada.com.mx/2008/09/21/index.php?section=politica&article=003n1pol>.

⁹⁹ Fomento Cultural Banamex, A.C. es un organismo no lucrativo cuya misión consiste en impulsar la inversión en el desarrollo cultural, así como promover, preservar y difundir la cultura mexicana. Desde su creación en el año de 1971, ha tenido como visión ser ejemplo reconocido de empresa privada que promueve la cultura de México, con liderazgo, a través de acciones innovadoras en sus líneas de acción: exposiciones de arte e historia, publicaciones, apoyo al arte popular, restauración y conservación del patrimonio, así como en actividades educativas. (La información fue extraída de su página oficial). Consultado el 2 de junio de 2021. Disponible en: <https://fomentoculturalbanamex.org/quienes-somos/>

¹⁰⁰ Antropólogo social, fue curador del Museo Peabody de Arqueología y Etnología de la Universidad de Harvard. Dirigió la revista RES-Antropología y estética, publicada en colaboración con el Centro Getty de Historia del Arte y Humanidades de Santa Monica, California. Dirigió también la colección de libros RES: Monografías sobre la Antropología y Estética de la Universidad de Cambridge. Fue cofundador y subdirector de la revista de arte, literatura y política Normal. En Chiapas creó la Colección Pellizzi de Textiles y la Reserva Biótica Gertrudis Duby. Esta información fue extraída de su artículo La Colección Pellizzi de Textiles de Chiapas, que se publicó en el Número 19, Textiles de Chiapas, de la conocida revista Artes de México.

año antes del levantamiento zapatista en 1994, y tres años antes de que la Fundación Banamex iniciará su ambicioso proyecto de Arte Popular el cual comenzaría en 1996.

En cuanto al acervo del Centro de Textiles del Mundo Maya, la colección se compone por más de 2,500 piezas procedentes, principalmente, de dos colecciones: la del Patronato de la Colección Pellizzi, A.C. y la de Fomento Cultural Banamex A.C. La colección de Fomento Cultural Banamex contiene importantes ejemplos de tejidos chiapanecos que se han adquirido a partir de 1996. Con más de 600 piezas reunidas con el apoyo del Banco Nacional de México y seleccionadas por Cándida Fernández de Calderón y la orientación de Pedro Meza y realizadas casi todas ellas por mujeres de la Sociedad de Tejedoras de Sna Jolobil, esta colección continúa enriqueciéndose constantemente para constituir una visión panorámica de todas las regiones mayas de México con variantes por década.¹⁰¹ Es importante mencionar que difícilmente otras colecciones pueden compararse a las de Banamex. Las exposiciones que se han presentado en Palacio de Iturbide en el Centro de la Ciudad de México, han demostrado que poseen una las colecciones más imponentes e importantes del llamado arte popular iberoamericano y mexicano en el mundo. En este sentido, también es posible afirmar que esta institución ha encontrado un campo cultural cuya inversión le retribuye beneficios de distinta índole. Es imposible no asociar que las múltiples ramas artesanales van adquiriendo mayor fuerza, mientras la legitimación de su colección aumenta al avanzar el reconocimiento patrimonial.

Respecto a los espacios que conforman el Centro de Textiles del mundo Maya son: Vitrina que contiene la pieza del mes, Sala de Investigación Bodega Abierta, Sala de Arte Textil, Sala de Exposiciones Temporales, Capacitación para artesanas y Servicios Educativos. Asimismo, existe un espacio independiente que es la Tienda, la cual no forma parte oficial del Museo, o sea, no le pertenece a Fomento Cultural Banamex sino a La Casa de la Comunidad de Tejedoras Mayas SC de RS de CV (Sna Jolobil), que se encuentra dirigida desde su fundación por Pedro Meza (promotor y tejedor de origen tseltal).

¹⁰¹ La información fue extraída de la página del CTMM, el 2 de junio de 2021, Disponible en: <https://centrotextilesmayas.org/colecciones/>

Como ya he comentado, el Centro de Textiles del Mundo Maya fue fundado por Fomento Cultural Banamex, por lo que su creación, gestión y misión se inserta en los objetivos de esta fundación. Me parece importante rescatar los objetivos de esta instancia para entender el peso que tiene el tema del patrimonio cultural y cómo se articula con el surgimiento de este centro. Según la página oficial de FCB, indican que sus objetivos institucionales son:

- Fomentar la investigación para profundizar el conocimiento de nuestra historia y patrimonio artístico en temas trascendentales, escasamente abordados por estudios especializados.
- Acercarse al ámbito cultural de México y el mundo con proyectos de alta calidad artística.
- Desarrollar proyectos y programas representativos que realcen la identidad y valores tradicionales mexicanos.
- Coadyuvar al rescate y conservación del patrimonio histórico, arquitectónico y artístico del país.
- Ser el vehículo impulsor del compromiso del Grupo Financiero Citibanamex con la educación, la cultura y las tradiciones de México.¹⁰²

Mientras que, para el Centro de Textiles del Mundo Maya, su misión es:

la investigación, conservación y difusión de los textiles mayas, así como ser un centro vivo, multidisciplinario e intercultural, que contribuya al desarrollo de las comunidades de artesanos indígenas, a través de proyectos productivos, culturales, académicos y turísticos, que beneficien a la ciudad de San Cristóbal de las Casas y al estado de Chiapas.

¹⁰² Fomento Cultural Banamex. Consultado el 2 de junio de 2021.
Disponible en: <https://fomentoculturalbanamex.org/quienes-somos/>

En cuanto a la articulación entre Fomento Cultural Banamex y el CTMM, la página de este último indica que:

Una de sus principales actividades es la difusión y el mejor conocimiento de la cultura mexicana y una de sus líneas de acción es el apoyo al Arte Popular Mexicano a través de programas de fortalecimiento y capacitación a artesanos, rescate de técnicas y comercialización, siendo uno de sus mayores intereses los textiles tradicionales. La aportación de Fomento Cultural Banamex al Centro de Textiles del Mundo Maya además de su impulso, gestión y asesoría, es el comodato de sus extraordinarias colecciones textiles, una de ellas representativa de las diferentes comunidades de Guatemala y piezas contemporáneas de diversas comunidades textiles de Chiapas.¹⁰³

Ahora propongo enfatizar dos cuestiones respecto a las declaraciones alojadas en los sitios virtuales pertenecientes a Fomento Cultural Banamex y el sitio web del Centro de Textiles del Mundo Maya. Por un lado, subrayan la promoción y gestión cultural de lo mexicano a través del arte popular y específicamente mediante la atención especial que se da a los textiles, demostrado mediante sus nutridas colecciones la importancia e inversión que han otorgado al tema. En este sentido, llama la atención el papel especializado de un espacio como el CTMM que atiende solamente el tema textil, no la cerámica, tampoco el popotillo, ni las lacas, la cerería u otra técnica. Esto es preponderante por el peso que ha tomado específicamente esta rama. Por otro lado, es necesario señalar los vínculos de la Fundación y el CTMM con la dimensión económica del arte popular, que se manifiesta en sus propuestas de impulso al turismo, los proyectos productivos, la comercialización y otros aspectos del ámbito de los negocios que se desprenden como posibilidades de inversión y desarrollo.

Estamos, por tanto, ante una fundación y un espacio cultural que funcionan como una industria creativa. Desde esta perspectiva empresarial, los espacios exhibitorios privados, son entendidos como lugares insertos en los procesos productivos que ya no se centran solamente en

¹⁰³ Centro de Textiles del Mundo Maya. Consultado el 6 de junio de 2021.
Disponible en: <https://centrotextilesmayas.org/category/quienes-somos/>

la compartición de saberes y conocimientos, sino que se entienden en la amplitud de sus posibilidades relacionales con el comercio, la vinculación con otras empresas, entre otras acciones. Me interesa explicitar que, al subrayar estas cuestiones, no me refiero exclusivamente al capital económico, sino también en esas economías simbólicas que forman parte del capital, desde la concepción bourdiana. Un ejemplo es la fuerte vinculación entre el Museo Textil de Oaxaca de la Fundación Harp Helú y el CTMM de Fundación Banamex, por supuesto, hablamos en términos de estrategias empresariales que trabajan en distintos niveles de acción y proyección de la cultura como un campo de acción.

Otro aspecto importante es que la estrategia de Fundación Banamex no es solo el coleccionismo y la exposición del arte popular, sino también el propio proceso de legitimación del campo académico y artístico, o sea el reconocimiento y trayectoria que van acumulando especialistas y los llamados maestros(as) del arte popular. Muestra de esto, es que especialistas que trabajan o han trabajado para el Estado, contribuyen también con sus conocimientos para la validación y reconocimiento de Fomento Cultural Banamex, a través de sus textos que se han convertido en un referente del arte popular en México. Por tanto, es imposible no reconocer que esta institución bancaria es un agente que produce, reproduce, legitima, válida, autoriza, exhibe, sistematiza saberes comunitarios y genera la circulación del arte popular mexicano e iberoamericano. Así como otorga autoridad a investigadoras e investigadores en sus ramas de especialización del arte popular. Básicamente es un agente que mantiene cierto control sobre la producción, distribución, circulación y consumo del arte popular en México. El peso de Fomento Cultural Banamex es indiscutible.

Por tanto, la Fundación Banamex y el Centro de Textiles del Mundo Maya no centran sus acciones en un mero altruismo, que en términos empresariales se tiende a equiparar como aquella identificación que reconoce a las empresas socialmente responsables. En este sentido, los discursos identitarios que promueven la mexicanidad a través de la cultura y el arte popular, son un campo donde se juegan capitales económicos, simbólicos y culturales desde las llamadas industrias creativas.

Esta propuesta se ha forjado como una especie de evolución de las antes llamadas industrias culturales, que a mi perspectiva es la versión neoliberal de aquella reflexión de

mediados de siglo XX desarrollada por la Escuela de Frankfurt. Este grado de especialización alcanzado por este tipo de industrias es una forma en que se articulan los esfuerzos estatales y empresariales para generar propuestas de desarrollo económico desde lo cultural y lo artístico. Uno de los ejemplos más polémicos en México han sido los Pueblos Mágicos, donde si bien el Estado provee las condiciones, son las empresas las que participan en distintas dimensiones para activar el desarrollo económico desde la economía cultural.

Con la finalidad de profundizar en estas articulaciones producidas desde el CTMM, se realizaron diversas entrevistas con las personas que colaboran y han colaborado en este espacio, con la intención de entender los procesos de patrimonialización en México. Para iniciar esta exploración, propongo examinar la idea de patrimonio cultural y textil que hemos venido discutiendo hasta ahora, pero desde este contexto.

Según Tania Mejía,¹⁰⁴ quien fue guía en el museo, relata su perspectiva del tratamiento que el CTMM le da al patrimonio cultural (textil):

Hablar de patrimonio cultural es como hablar de varios elementos no, y yo creo que si se ha preocupado, siento yo, como de esta parte textil (...) o sea, es como muy específico, engloba más (...) el museo que está en la parte de abajo, el del INAH, ahí si te podría decir, ah es que bueno ahí si, si tienen como otro concepto, porque pues engloban arquitectura, engloban pintura, este, pues si como todo ese legado prehispánico y demás, pero el museo de textiles, o sea, si ve como importante esta parte del textil, o sea, como el patrimonio, pero no se mete a más (...)

Al preguntarle si consideraba las colecciones del museo como patrimonio cultural nacional, indicó que:

¹⁰⁴ Tania Mejía fue guía de la Sala de Arte Textil. Trabajó en el CTMM del 2012 al 2014, donde fungió también como tallerista en el área de servicios educativos. Según su testimonio, salió del lugar por incumplimiento de pagos. Es de origen mam y casada con un hombre tseltal de Huixtán. Se formó en la Universidad Intercultural de turismo y actualmente tiene una tienda donde comercializa textiles. La entrevista fue realizada el 16 de abril de 2021 en la Galería La Antigua.

Pues es que es parte de (...) nuestro país, se rige por muchos pueblos indígenas, y así como esta el traje de la china poblana, pues también el de San Juan Chamula, también es algo importante. Porque es un pueblo que está vivo y que su cultura está viva, y que cuando hablando de turismo, y que cuando vienes a Chiapas, es un pueblo que tienes que conocer, pues también tienes que conocer por qué se visten así no, y por qué se ha mantenido así, y por qué no cambian su ropa por una ropa común no. Entonces si siento que es parte del patrimonio, porque es algo que nos representa, porque si alguien viene de otro país y ve a una persona de Zinacantán va a ir a su país y va a decir, ah es que vi a una persona con un traje como tal y que significa esto, esto y el otro, y que solamente ahí existe no. Pero es muy bonito porque significa tal, porque se hace como tal. Entonces siento que es parte del patrimonio.

Según la respuesta de Tania, el patrimonio toma en cuenta el tema textil, pero abarca temáticas mayores como en el caso de la exposición que presenta el Museo de los Altos de Chiapas que se encuentra en la parte de abajo del CTMM, perteneciente al INAH. Identifica claramente que CTMM tiene una perspectiva institucional distinta.¹⁰⁵ En general se refiere a ciertas expresiones artísticas y el legado prehispánico. Su reflexión recuerda a cierta visión patrimonialista articulada desde las pedagogías de la nación promovidas por el Estado, pero a la vez existe un cierto cuestionamiento a los paradigmas de la mexicanidad. El ejemplo que Tania evoca respecto a la china poblana es emblemático, en tanto que esta indumentaria se convirtió en un estereotipo visual nacionalista de la vestimenta desde hace ya más de 100 años, en contraste con otras prendas usadas por gente de Chamula o Zinacantan que hasta en las últimas décadas han sido revaloradas, aunque no por eso quiero decir que formen parte del imaginario nacionalista hegemónico. Esas representaciones tsotsiles periféricas y ninguneadas de la nación, también son

¹⁰⁵ Este museo como ya mencioné, aborda los procesos históricos de la zona de los altos de Chiapas, enfocándose en la ciudad de San Cristóbal. El recinto, aunque no sigue estrictamente la historia oficial, si reproduce la segmentación institucional clásica: Período Precolombino, Conquista (...) México Moderno, etcétera. Las piezas que exhibe y la museografía corresponden a estos periodos, abordando temas desde la arqueología, la historia, el desarrollo de la región, entre otros temas, tratando de generar los puentes entre la historia local y la nacional, aunque en ciertos puntos no es equiparable debido a que procesos como la independencia o la revolución, no tuvieron el mismo impacto en Chiapas.

interpeladas cuando Tania cuestiona su inclusión como parte de la diversidad del país y del patrimonio cultural.

La identidad, el legado del pasado y el arte se articulan para dar lugar a una conjugación que leemos continuamente en textos institucionales de la UNESCO, las instancias culturales del Estado mexicano, e incluso en los discursos empresariales provenientes de sus fundaciones de tipo cultural. Sin embargo, un giro inesperado surge cuando reflexiona sobre la cotidianidad del patrimonio, afirmando que el pueblo y la cultura está viva, interpelando también la necesidad de conocer los por qué de la vestimenta y sus pocas variaciones a lo largo del tiempo. Es trascendente que desde su lógica, la idea de nación emerge como un gran contenedor de esta diversidad al referirse por ejemplo a identificar una indumentaria de Zinacantán, como una vestimenta específica de México.

En el caso de Eustaquia Ruiz,¹⁰⁶ quien es tejedora tsotsil, guía y parte de la Cooperativa de Sna Jolobil (tienda independiente del museo), indicó acerca del patrimonio cultural:

Pues que según ahí viven todas las cosas o las historias antiguas no, si no, de los antepasados, de los que ya no sabemos no, así como acá en el museo de abajo, pues tiene una historia, pero yo ya no tengo la idea tan bien. De hecho si es interesante, interesante cuando veo algo o cuando escucho algo que es extraño y explicando pues si es interesante, es interesante porque algunas como que a veces ya no creemos no. Hay algunas piezas que así eran antes, que así comían antes, que así usaban antes y eso es pues ahí donde entiendo qué es eso. Donde está exhibido para que este, vean la gente cómo era, o cuál es el cambio que ya se va cambiando.

Eustaquia nuevamente comenta sobre el museo que se encuentra abajo, el del INAH. El referente patrimonial anudado con los procesos históricos en este espacio museístico despierta gran interés,

¹⁰⁶ Eustaquia Ruíz Gómez es una mujer tsotsil de San Andrés Larainzar, se desempeña como maestra artesana, custodia y guía del museo. Concluyó la primaria y ha concursado en distintas ocasiones en las convocatorias de FONART. Colabora en el CTMM desde el 2012. También forma parte de la organización de Sna Jolobil. La entrevista fue realizada el 27 de abril de 2021 en el CTMM.

porque permite entender la fuerza pedagógica de los espacios exhibitorios del Estado mexicano, aquel recinto donde habita la historia. En este sentido, llama la atención la relación patrimonio e historia, que prácticamente se naturaliza como un discurso paralelo, pero también permite pensar la exhibición de los objetos entendidos como patrimonio, los cuales a través de su exhibición comprueban esa historia “verdadera” que se narra en los complejos exhibitorios estatales. Es importante subrayar que, desde la visión de Eustaquia, el “museo de abajo”, podríamos entenderlo como ese dispositivo explicativo del pasado, aunque también es el espacio de la duda, ese lugar que exhibe para demostrar lo que un día fueron, pero que no se tiene seguridad si realmente fue así. Las narrativas de los dos espacios exhibitorios son centrales. La historia que parece ajena se comprueba a través del patrimonio, con la ayuda de aquellas piezas arqueológicas que configuran ciertas escenas cotidianas, por lo que la museografía del museo del INAH, busca la recreación de cómo era ese pasado de las comunidades indígenas. Para Eustaquia, la cotidianidad y su expertiz se encuentra en la sala de Arte Textil del Museo de arriba, la que acostumbra a explicar cada vez que llegan visitantes, en aquella cotidianidad de la indumentaria que porta todos los días sobre su cuerpo. Lo ajeno, lo extraño, lo dudoso, lo que no se sabe si fue así, es exhibido en el Museo del INAH, aquello que necesita comprobar la historia, mientras que lo cotidiano, lo conocido y comprensible habita la sala del CTMM. Es curioso que, a modo de paralelismo, la sala que posee las piezas arqueológicas se encuentre en la parte inferior y lo artístico (los textiles, lo etnográfico) en la parte superior, como en el Museo Nacional de Antropología, una conjugación de la antropología nacional mexicana que confecciona las narrativas de pasado y del presente.

Me parece fundamental pensar estos dos museos precisamente desde la apuesta de Rufer, quien señala las problemáticas sobre las sociedades con historia y sociedades con cultura, donde la colonización y la racialización son ejes de disputa y división de lo histórico y lo cultural. Hasta aquí podríamos decir que la idea de lo patrimonial, todavía no está firmemente anclada a los textiles indígenas, sino a ciertos objetos y espacios que han sido históricamente legitimados en los anclajes que el museo del INAH ha logrado. Esto es interesante, porque las autoridades del CTMM, su página oficial y sus libros argumentan el estatus patrimonial desde el campo del arte. Por cierto, Rufer afirma que la monopolización de una existencia legítima temporalmente narrada

y probada en el lenguaje de la historia es la forma más acabada de conquista sobre la voluntad de pueblo (2017, p. 16). Más adelante, al preguntarle a Eustaquia sobre su consideración si los textiles tendrían que ser patrimonio, respondió:

Si, es lo que queríamos, eso, pero a veces está un poco difícil porque si empezamos a decir eso, piensan, o sea, no toman muy en cuenta no. Si es lo que veo también, como que no les interesa mucho, por eso no ta fácil que lo pongan así también los trajes, o también en un lugar así como de este, de gobierno no. Porque ya ves que esos gobiernos como que no les interesa tanto no (...) Mi idea podía ser este, que así va a seguir vivo, o sea ese patrimonio no, porque va a estar exhibido en un lugar. Ahi no tan fácil que se pierda. Si, hay personas que apenas van creciendo, van naciendo, y ya no saben, porque después de diez, quince años, pues quién sabe cómo va a estar no. Y eso pues es lo que quería para que siga vivo no. Si para que siga vivo no, para que sigamos manteniendo las culturas no. Si más bien, SI. Si es lo que quería eso.

Lo relatado por Eustaquia me parece de sumo interés porque considero que revela una estrategia que ha permitido a las empresas participar a través de sus fundaciones u organizaciones culturales/artísticas en los procesos de patrimonialización. Me refiero a que el abandono por parte del Estado, ha permitido que otras instancias privadas participen en la generación de proyectos patrimoniales, ya sea de salvaguardia, de promoción, de comercialización, turistificación y en general de gestión de esos patrimonios que muchas veces han sido descuidados por los gobiernos. Me refiero a que los resquicios abandonados por el Estado, son resueltos por las instancias privadas que encuentran espacios de poder desocupados, olvidados o simplemente ignorados. Aunque otra posibilidad es que el Estado haya puesto las condiciones o bases para la libre participación de las empresas como en el caso de los Pueblos Mágicos y otros proyectos de turismo cultural. En este sentido, podríamos hablar de la configuración de acuerdos que manifiestan ciertas modalidades para la gestión de poblaciones y sus recursos, en este caso culturales y simbólicos. De alguna manera, expresa parte de las estrategias y efectos del problema patrimonial en el neoliberalismo, donde se instrumentalizan los aspectos culturales con este fin.

Siguiendo las narrativas pasado/presente, museo INAH – CTMM, es interesante que, desde la entrada de los gobiernos que extremaron los discursos neoliberales como los del foxismo y el calderonismo (2000-2012), las fundaciones de instancias privadas se fortalecieron, emprendiendo una fuerte promoción y espectacularización de la mexicanidad a través de las industrias creativas, así como de las empresas tradicionales.¹⁰⁷ De hecho, se impulsaron varias instituciones en el exterior que promovían las empresas mexicanas en el extranjero mediante actividades artísticas, así como la instrumentalización de aspectos culturales como el día de muertos. La colaboración entre Estado y empresas en el período de los gobiernos panistas y hasta el 2018 con el regreso del PRI, fue notable en cuanto a la vinculación poder económico y poder político en el campo cultural, situación que no necesariamente ha cambiado con la actual administración. Al respecto, cabe mencionar que con el gobierno obradorista se han modificado varios aspectos que muestran un viraje con el tema de la política cultural, especialmente lo que respecta al arte popular, las comunidades indígenas y los proyectos comunitarios, que se han convertido en una línea de trabajo con mayor proyección, aunque no necesariamente con mejor presupuesto.

Lo interesante acá, me parece, es conocer si esta actitud estatal es de alguna manera producto del adelgazamiento del poder estatal producido por el neoliberalismo, misma que estaría partiendo de la imposibilidad de generar planteamientos ante el surgimiento de múltiples patrimonios. O si este aumento de participación del Capital privado, responde a la falta de recursos, a la voluntad estatal para que la industria pueda ser participe del nacionalismo empresarial o en cierta apuesta de un Estado que solo se había convertido en un facilitador para la iniciativa privada. También es posible que se haya generado una mezcla de todos los

¹⁰⁷ Durante los festejos del centenario de la Revolución Mexicana y el bicentenario de la Independencia en 2010, surgieron una serie de exposiciones, espectáculos y eventos artísticos que buscaron proyectar de forma grandilocuente a la nación mexicana, con un fuerte apego a la cultura, sin renunciar a esa tan anhelada modernidad y activación de la economía de mercado. La iniciativa privada participó en la producción de los eventos, en la logística y otras actividades bajo las que se contrataron sus servicios, pero no solamente fueron contradas para la logística de los eventos culturales y artísticos, así como su difusión, sino también a través de múltiples empresas que sacaron playeras, cajas de cerillos, plumas, tequilas, coñac, monedas, entre otros productos que utilizaron a los héroes nacionales, personajes históricos y otros motivos nacionales para ilustrar sus producciones que celebraban México. Asimismo, Volkswagen lanzó un Jetta Bicentenario, Coca Cola produjo 32 botellas conmemorativas con dibujos alusivos a los estados de la República, PepsiCo lanzó una línea de dulces típicos, BBVA monedas especiales, entre otros productos que salieron al mercado. (Gutiérrez, 2010). Todo esto ocurría mientras se presentaba un clima de violencia, impunidad e inseguridad a lo largo del país con cientos de desaparecidos y múltiples problemas con el ejército y la policía federal vinculada a violaciones de los derechos humanos. (Nerio, 2010).

componentes anteriores, la cual fue bastante clara, comprendida y negociada entre el Capital y el Estado. Esto lo comento, porque en el caso del comodato entre el CTMM y los gobiernos tanto estatal como federal, lograron bajo un acuerdo que Fomento Cultural Banamex se hiciera cargo de los gastos que implicaría la restauración del Convento de Santo Domingo. De manera que, estos acuerdos y negociaciones estatales/empresariales, han logrado confeccionar una matriz de co-gobierno, la cual tuvo su auge con la entrada de los gobiernos neoliberales del panismo en México.

Otro aspecto relevante de lo compartido por Eustaquia, es su reflexión respecto a la conservación del patrimonio, la cual no es transparente. Esto lo pienso porque la idea de mantener vivo algo en “un museo” para que se conserve y lo conozcan otros, es precisamente una de las pedagogías tradicionales de la museología. O sea, la colección, conservación, vitrinización y exhibición de objetos que son transformados en bienes culturales a partir de las operaciones de la museificación y los discursos patrimonialistas para que tales artefactos puedan prolongar su vida, así como las posibilidades de apropiación social mediante ciertos procesos que se supone genera la visita a estos espacios museísticos. Aunque, ante otras miradas, lo que sucede es precisamente un efecto contrario, o sea la inserción de los objetos a una dimensión mortuoria precisamente por la desactivación y descontextualización de los objetos.

La siguiente declaración respecto al patrimonio cultural es de Carla Faro,¹⁰⁸ encargada del área de servicios educativos en el CTMM, quien comentó:

Ese sería como mi slogan: El Patrimonio Cultural, no. porque justo viene el niño y le dices, el patrimonio cultural y dice qué es eso. Y yo parto así tal cual ¿qué es patrimonio?, no. Como que si fíjate. En las visitas guiadas, incluso con los talleres que se dan durante todo el año a excepción de las temporadas vacacionales, partimos del Patrimonio, ¿qué es el patrimonio?, lo planteamos desde un ejercicio de la casa, ¿Cuál es el patrimonio de tu casa?. Tratamos como de desmenuzar de alguna manera el concepto para que a la hora de

¹⁰⁸Carla Faro Ruiz es gestora cultural por la UNICH, no pertenece a un pueblo originario. Se encarga de la Coordinación de Servicios Educativos del CTMM desde 2014. Esta área cambiará de nombre a Comunicación Educativa debido a las circunstancias que se presentaron por la pandemia de COVID. Funge en la formación de públicos, la apreciación y el reconocimiento textil maya, así como del patrimonio cultural de la entidad. La entrevista fue realizada el 27 de abril de 2021 en el área de servicios educativos del CTMM:

estar pisando la sala y haciendo el recorrido, vayamos haciendo esa interpretación desde el patrimonio, no. (...) El patrimonio cultural es el mapa de la República si tú quieres no, y ya de manera muy específica vamos detallando eso que es patrimonio cultural por cada región, no. Y si partimos de que el patrimonio cultural es mucho del legado tanto natural como cultural, este que ha sido heredado desde hace muchísimo tiempo eh. Decimos entonces también en ese sentido, qué puede ser patrimonio y qué no, no. Y por qué el textil si puede ser patrimonio cultural. Y en ese sentido partimos de que el textil forma parte y ha formado parte de la vestimenta no, de los pueblos indígenas, pero también ha tenido cierta importancia en el uso ritual no. En el uso festivo, también desde las distintas cosmovisiones pues desde un sentido de muerte, no. Este, y vemos qué tan importante y tan trascendente es el textil, entonces para una persona, pero luego para un pueblo, y luego para toda una civilización.

En el caso de Carla, sus declaraciones respecto a la idea del patrimonio cultural se vinculan a una visión más disciplinada que posiblemente se relaciona a su formación como gestora cultural, pero también a su trayectoria en el Centro de Textiles. En su discurso encontramos varios aspectos como el énfasis encausado a los procesos pedagógicos para acercar a los públicos al patrimonio cultural, así como la idea de herencia, tan utilizada en las perspectivas patrimonialistas. Por otro lado, como encargada del área educativa, produce una conceptualización donde articula la vestimenta al ritual, las fiestas, la cosmovisión y las creencias, cuya relación en su discurso, permite entender su contacto con la epistemología patrimonial. Es interesante su alusión a la dimensión representativa de la cartografía del territorio mexicano vinculada al patrimonio cultural, en tanto que las diferentes capas metafóricas que podrían construirse con respecto a ese mapa patrimonial, permiten pensar de alguna manera, en un mapa del saqueo y el extractivismo cultural, pero también en un mapa donde se puedan ver reflejados el despojo de recursos naturales, territorios, historias de sometimiento, pero también de las formas en que ese extractivismo cultural sigue presente en la cotidianidad de muchos pueblos indígenas. Tal es el caso de los procesos de apropiación cultural tanto por parte del Estado como de las empresas. Precisamente un buen ejemplo son los textiles y los polémicos eventos que han ocurrido. Estas

cartografías superpuestas, nos permiten pensar en sujetos que viven de alguna manera desdoblados e incluso desde ciertas dinámicas de fragmentación.

Por otro lado, si bien es cierto que existen puestas en escena de los usos de los textiles mediante la recreación de momentos cotidianos, así como una vitrina especializada para la pieza del mes que explica etnográficamente los objetos que se presentan, una de las funciones exhibitorias de este espacio es generar lecturas desde la óptica artística, aunque no siempre se logre. Esto lo comento porque durante las entrevistas, Eustaquia señaló que muchas tejedoras no entendían el sentido de ver su ropa en una vitrina o de mirar prendas que usaban a diario, por lo que la visita al CTMM no les parecía algo atractivo ni novedoso. Esta consideración por parte de las tejedoras, ha generado dificultades para lograr que las tejedoras tengan interés en asistir, especialmente si tienen que pagar un pasaje, alimentación y otros gastos de movilidad que les genera el trasladarse de sus comunidades hasta San Cristóbal. Esta problemática nos permite entender la existencia de dos cosmovisiones o habitus que generan un conflicto en el CTMM en relación a las categorías y las nociones que buscan defender, estabilizar y legitimar.

Hasta aquí, podemos decir que la noción de patrimonio cultural es confeccionada por distintos agentes institucionales que producen y reproducen ciertas nociones más o menos estables. También podemos afirmar que esta configuración surge a través de relaciones significativas con determinados dispositivos como los museos, los libros de texto, talleres, entre otros recursos pedagógicos que acercan a los públicos a la dinámica del proteccionismo y salvaguarda del patrimonio cultural. La influencia del CTMM, ha generado un impacto en los saberes desarrollados por sus colaboradoras, aunque de igual forma, la formación académica ha reproducido ciertas nociones en su imaginario y sus discursos. Por consiguiente, hablamos de un proceso de coproducción conceptual donde participan distintos agentes que van engendrando una visión sobre el patrimonio cultural/textil. Esto no es menor, ya que es como una especie de semilla que se planta para que germine en los procesos de patrimonialización que me interesa problematizar. De igual forma, es importante señalar cómo estos procesos se generan nuevamente por partida doble, por un lado las instituciones del Estado, pero también las empresas. Aunque esta reflexión parece simplista, si se toma en cuenta todo el mecanismo patrimonializador. Sin embargo, es posible indicar que sus matrices organizadoras dependen de estas dos vertientes.

Un aspecto relevante respecto al tema patrimonial configurado en el CTMM; es que a pesar de la acción de Banamex, podríamos argüir que hay una especie de monopolización de los discursos y campos del arte popular por parte del Estado, que sigue siendo el gran tutor. Sin embargo, la situación es más compleja, esto debido a que el Estado mexicano, incluso con sus distintos museos e instituciones vinculados al rubro (artesanías, arte popular, museo indígena, etc), no ha logrado satisfacer las demandas de los artesanos y artesanas. Tampoco es posible decir que estos mismos, no se han beneficiado de los apoyos y el reconocimiento nacional e internacional que ha traído los títulos de Maestros o Maestras del Arte Popular emitidos por Banamex, que se ha convertido en un motivo de orgullo entre quienes son reconocidos con este título.

Durante mi estancia en San Cristóbal, conocí también a una mujer ceramista de Amatenango del Valle y a un artista plumario que forman parte del famoso libro de Maestros del Arte Popular Mexicano. Fue inevitable no percibir los beneficios de estas lógicas que por supuesto producen jerarquías en las comunidades y entre las personas que crean determinado tipo de artesanías que no logran el tan anhelado prestigio. Ciertamente, cada historia de los maestros del arte popular podría ser una película por las múltiples situaciones difíciles que vivieron para ser reconocidos. De manera que la legitimación no proviene sólo de Fundación Banamex, sino de la credibilidad que los propios artesanos y artesanas le han otorgado. También existe como factor, la complejidad a la que se confronta el Estado para atender las problemáticas y dificultades de un sector bastante diverso, complejo y que comúnmente ha vivido bajo fuertes contextos de precariedad. Es así que ante las dificultades, imposibilidades o falta de interés por parte de los gobiernos, las empresas como Banamex han llenado los resquicios del poder en México. Aunque como ya dije, no necesariamente implica una renuncia, sino que se depende de procesos de negociación, concesión y una búsqueda constante para la generación de alianzas que sigan manteniendo la firma del Estado como autoridad. Esto se refleja en múltiples exposiciones organizadas por fundaciones culturales privadas donde los logos de las instancias culturales del gobierno mexicano aparecen, siendo reconocidas de alguna u otra manera como los legítimos gestores de la cultura.

En el caso del Centro de Textiles del Mundo Maya, se ha convertido en una institución bancaria que promueve ideologías nacionalistas, aunque su actual dueño sea extranjero y su capital sea transnacional. En este sentido, lo nacional empapa de alguna manera también a las instituciones privadas. Aunque parezca contradictoria a la creencia del capital que no tiene una identidad nacional, en este sentido, tenemos una institución bancaria que se compromete con una visión nacionalista desde distintos proyectos. Por cierto, el propio edificio donde se encuentra el CTMM es considerado patrimonial por el INAH, lo cual ilustra la concesión a capitales extranjeros y donde se hace más evidente la coestión en acompañamiento del Estado. No olvidemos que en el lenguaje empresarial, existe la figura de las paraestatales, donde un segmento corresponde a la administración del Estado y la otra parte, corresponde a la participación privada.

Como mencioné anteriormente, la dificultad e incapacidad para administrar los denominados recursos culturales que tutela el Estado, le obliga de alguna manera a ir renunciando a la administración de lo cultural. Es así que las empresas encuentran en esos resquicios, la posibilidad de intervenir en estos procesos a través de sus fundaciones, colecciones y evidentemente a partir de los grandes capitales que manejan. Por supuesto, el capital cultural que adquieren las empresas es parte del fenómeno de mecenazgo que desde el surgimiento de la burguesía en el siglo XVI europeo se presentó como parte del poder político, bien conocido es el caso de los Medici.

Estamos, por tanto, ante una serie de dispositivos que han avalado las producciones estéticas cotidianas de los pueblos indígenas, las cuales en un primer momento fueron catalogadas y nombradas como artesanías mexicanas, para posteriormente evolucionar a un proceso de encumbramiento donde se les reconoce su artísticidad, afirmando así, esa categoría que llega apenas a los 100 años de edad, conocida como arte popular y ahora como arte textil o patrimonio textil. Este epítome exhibitorio nacionalista, ha generado la posibilidad de que años más tarde las empresas en co-participación con el Estado, consoliden el discurso del Arte Popular. De esta apuesta, surgirá en gran medida el interés por los textiles, así como su actual proceso de patrimonialización al que he estado aludiendo.

4.6 Maniqués, tecnologías exhibitorias de la etnicidad

Uno de los aspectos que más han atraído a los estudiosos de los museos en las últimas décadas es la confección y diseño de los espacios museográficos, entendiendo la centralidad de la relación existente entre la dimensión espacial y el discurso curatorial a manera de diálogo indisociable, pues cada elemento forma parte de la discursividad (iluminación, disposición de los objetos, visibilidad, colocación, ambientación, paleta de colores, etc). Ante estas circunstancias, los textos, investigaciones, cursos, diplomados, especializaciones y otros dispositivos de aprendizaje abundan en nuestro contexto actual para producir y analizar este fenómeno museológico. Mi interés por atender uno de estos elementos, como son los maniqués utilizados en esta clase de museos y exposiciones textiles, no es subrayar la mera dimensión epistémica de estas disciplinas, sino comprender su alcance político en tanto medio comunicativo, y por supuesto en torno a la producción de representaciones de las alteridades que se exhiben en el Centro de Textiles del Mundo Maya. Enfocaré mi análisis a la disposición y composición de los maniqués que se encuentran en el CTMM, no sin antes colocar una serie de antecedentes, con la finalidad de comprender la construcción corporal y significación que hay con respecto a la mostración de figuras que escenifican a los cuerpos de distintos grupos mayas que portan los textiles de comunidades tanto de México como de Guatemala.

Ahora bien, una de las cosas que es importante tomar en cuenta a la hora de analizar los maniqués es su evocación respecto al cuerpo humano, el cual es capaz de alimentar un sistema de símbolos (Entwistle, 2002, p. 12). Lo que quiero decir es que el cuerpo es un medio de expresión altamente restringido, ya que está mediatizado por la cultura y expresa la presión social que tiene que soportar, en tanto que la situación social se impone en el cuerpo y lo ciñe a actuar de formas concretas; de hecho, el cuerpo se convierte en un símbolo de la situación. Es por eso que la idea del vestir como una práctica corporal contextuada, es necesaria como marco teórico y metodológico para comprender la compleja relación dinámica entre el cuerpo, la ropa y la cultura (Entwistle, 2002). Problemática que nos incita a entender el peso que tienen los maniqués al suplantar los cuerpos en los museos, los cuales son detenidos o suspendidos en el tiempo y el espacio. Por supuesto, esto nos remite a las antiguas prácticas de las exposiciones internacionales donde incluso se llevaban personas mostrándose como si fueron objetos dispuestos a ser

exhibidos, semejantes a los museos de historia natural, donde irremediabilmente eran exotizados (Dorotinsky, 2002), ejercicio que aún se mantiene en algunos casos pero con otro tipo de objetivos. Un ejemplo es el Museo Vivo de Artes y Tradiciones Populares de Tlaxcala (MUVART) donde se encuentran tejedores provenientes de municipios como Contla, quienes se encuentran realizando sus labores textiles dentro de una de las salas y con los cuales se busca que la gente interactúe para conocer de viva voz los procesos, técnicas y otras dudas que se tengan respecto a los tejidos.

Como ya mencioné, uno de los elementos museográficos fundamentales en los museos históricos, etnográficos, antropológicos y de la vestimenta es el uso de los maniqués para recrear montajes que escenifiquen un contexto concreto. Por supuesto es un elemento altamente pedagógico en tanto que aparenta o sustituye la presencia humana, en este sentido, el maniquí es una pieza teatral. Básicamente son figuras que representan seres humanos, los cuales pueden o no ser movibles, se utilizan principalmente para exhibir la indumentaria y/o escenificar ya sean contextos socioculturales mediante dioramas o mostrar ropajes que permitan visualizar el uso de un conjunto de piezas o elementos muy específicos. Cabe mencionar que las representaciones corporales a través de los maniqués dependen mucho de la exhibición, pueden ser cuerpos completos, dorsos, manos, bustos, entre otras partes del cuerpo humano. En el caso de la mostración de textiles, son uno de los recursos que se manejan de manera reiterada, precisamente por la exigencia tridimensional que el objeto requiere, así como la intención de que la mirada de las personas visitantes puedan percibir la mayor parte de elementos que componen la(s) pieza(s) exhibida(s). También es necesario mencionar, que no siempre se utilizan estos elementos, ya que en muchos casos, los textiles se montan como lienzos sobre bastidores o sobre ciertas superficies planas, imitando a las obras plásticas bidimensionales.

Respecto al estudio de los maniqués en los museos, Entwistle, rescata a Elizabeth Wilson afirmando que:

Elizabeth Wilson (1985) capta la importancia del cuerpo en términos de comprensión del vestir y describe la incomodidad que uno siente ante la presencia de los maniqués del museo de la indumentaria. Lo inquietante del encuentro procede del «polvoriento

silencio» y quietud de los trajes y de una sensación de que el museo está «habitado» por los espíritus de los seres humanos vivos cuyos cuerpos adornaron una vez esas prendas: El observador se mueve con una sensación de pánico creciente por el mundo de los muertos [...]. Al contemplar los trajes que tuvieron una estrecha relación con seres humanos que yacen ya desde hace mucho en sus tumbas, experimentamos el sentido de lo inexplicable, pues los trajes forman parte de nuestra existencia hasta tal punto que al mover identidades, congeladas en su exposición en los mausoleos de la cultura, indican algo comprendido sólo a medias, siniestro, amenazador, la atrofia del cuerpo y la evanescencia de la vida (Wilson en Entwistle, 2002, p. 15).

En este sentido, la suplantación de los cuerpos vivos hacia el uso de representaciones inertes para portar la indumentaria que en algún momento utilizaron los vivos, son nuevamente un problema de la descontextualización museal. Al respecto Entwistle sigue explicando:

Cuando el traje es separado del cuerpo-identidad, como en el caso del museo de la indumentaria, captamos sólo un fragmento, una instantánea parcial del vestido, y por ende nuestra comprensión queda limitada. El museo de la indumentaria convierte el traje en un fetiche, explica cómo se fabricó, las técnicas de costura, los bordados y adornos empleados, así como la etapa histórica en la que fue usado. Lo que no nos puede decir es cómo se llevó ese traje, cómo se movía cuando estaba en un cuerpo, cómo sonaba al moverse y cómo hacía sentir a quien lo llevaba. Sin un cuerpo, un traje carece de plenitud y de movimiento, no está completo (2002, p.16)

La importancia de analizar los maniqués en este caso, es precisamente los efectos de esta operación, especialmente cuando hay un factor que interviene en todo este proceso, me refiero al hecho de que las figuras representadas son cuerpos “indígenas” que históricamente han sido pensados y recreados desde la práctica mediadora del museo antropológico y/o etnográfico. Un detalle que tiene especial relevancia en países como México donde el discurso arqueológico, antropológico y etnográfico conforman las madejas que traman el tejido nacional. Precisamente,

esta práctica de la utilización de maniquíes se remite a finales del siglo XIX en el caso mexicano, coincidiendo con el XI congreso de Americanistas reunidos en 1985 según Dorotinsky:

Para este montaje se utilizaron numerosas fotografías, descritas en el catálogo de la colección de Antropología, publicado por la imprenta del museo ese mismo año. Estas fotografías se exhibían colgadas en las paredes, junto a objetos de procedencia indígena: canastos, ollas, baúles de madera pintados a mano, así como textiles y piezas de indumentaria. En las imágenes que documentan las salas del Museo Nacional, pueden apreciarse las fotografías de tipos étnicos y la indumentaria que aparece desplegada dentro de vitrinas, colgada de ganchos con trípodes como base. En el catálogo (...) citado, no se hace referencia a la existencia de maniquíes, salvo en un único caso, registrado con el número de entrada 947, de un maniquí con el traje de los apaches (2002, p. 63)

Según la autora es hasta los años sesenta con el Museo Nacional de Antropología que el Departamento de Etnografía, donde Fernando Cámara fungía como jefe de sección, que se empieza a considerar la utilización de maniquíes con rasgos indígenas para exponer las colecciones textiles, o sea de indumentaria. De hecho, según se registra, es en 1967 que se genera una de las primeras exposiciones de indumentaria indígena en el museo, proyecto a cargo de Eusebio Dávalos. Dorotinsky registra tres tipos maniquíes que fueron utilizados desde la apertura del museo hasta nuestros días. Los primeros elaborados de madera y con figuras muy sencillas, mientras que los segundos gruesos, de baja estatura. En esta segunda etapa las mujeres se representaban con caderas amplias y busto pronunciado. Especialmente estos últimos generaron problemas precisamente por que las prendas de las colecciones de etnografía eran más estrechas y se tenían que descoser para colocarse sobre los maniquíes, lo cual generaba problemas técnicos y de conservación (2002, p.65). Finalmente la tercera generación de maniquíes se fabricó hacia 1999. Al respecto, Dorotinsky (2002), detecta una serie de problemáticas respecto al uso de este tipo de maniquíes, de entrada por el hecho de crear una representación de culturas vivas, aunado a la inserción de estos dioramas en vitrinas, lo cual implica un carácter taxonómico, algo muy similar a lo que ocurría con la exhibición de personas vivas en las exposiciones internacionales

que evocaban los museos de historia natural con animales disecados. Otro detalle que encuentra en las distintas salas de etnografía, es la variación en cuanto a tipos de montaje, considerándolos tan diversos como las distintas culturas que son representadas. Al igual que Etnwistle, encuentra una fluctuación entre lo fantástico y lo siniestro. Mientras que hay piezas colocadas con suma delicadeza, detecta maniquís estilizados y escuálidos con rasgos rígidos y grotescos, los cuales de alguna manera reafirman la monstruosidad de la diferencia.

En la voz de otro investigador, en esta ocasión de Mario Arriagada Cuadriello detecta en los “polvosos maniqués morenos que realizan actividades “típicas”, una grandeza nacional estática, caduca y deshumanizada, donde “los mexicanos” forman parte de la culposa celebración nacional:

(...) el Museo de Antropología es, más bien, el espejo de una idea de grandeza nacional caduca, estática y deshumanizada. Una idea de grandeza que esconde un indigenismo aséptico, atemporal y, finalmente, injusto. El servicio que da el museo a los pueblos indígenas es ahora poco cuando no dañino. Para este museo, que aún vive de la preservación de una idea particular de lo indígena, el mejor indio es el indio maniquí (...) Los verdaderos herederos del asesinato del mundo prehispánico no son los españoles sino “nosotros [...] los mexicanos que hablamos castellano” quienes, para lidiar con este hecho y para efecto de descarga psicológica, hacen que “la culpabilidad se transfigure en glorificación de la víctima” (...) El problema mayor es que la pretendida “celebración” de los pueblos indígenas no busca comprenderlos, los congela, los caricaturiza y así, al neutralizar su realidad, se ha acomodado en una museografía que por décadas los ha ignorado sin mayores consecuencias (2014).

Arriagada, revela un problema mayor: la glorificación de la víctima, situación que podríamos trasladar a muchos de los eventos, exposiciones y actos gubernamentales que se han realizando desde la exposición de artes populares en 1921. De alguna manera, el discurso se ha transformado ciertamente, pero sin cuestionar el lastre discursivo que se sigue reinventando con la intención de no cambiar. En este sentido, los textiles han sido una pieza fundamental de la glorificación de los

indígenas, al igual que todo lo que implica “su cultura, su patrimonio” (gastronomía, poesía, tradiciones, etc), misma que pasa por un proceso de apropiación mestiza al considerarla que “nos pertenece” legítimamente porque son/somos mexicanos. En este sentido, es interesante que la fórmula funcione precisamente con la apropiación cultural, pero no así con la historia particular de cada comunidad que queda suturada. Mientras que la cultura puede pluralizarse en cuanto a pertenencia, la historia no. Una trampa del discurso nacional envuelta en la ideal del mestizaje. Respecto al peso del tema textil, Arriagada agrega:

Frente al mural y al centro de la sala hay un gran montaje que presenta los trajes típicos de las regiones de Oaxaca flotando sobre una base cuadrangular. La centralidad de los trajes típicos en la valoración de los pueblos indígenas (cosa que nos acompaña hasta nuestros días, como el muralismo) es también una estrategia retórica que se volvió lugar común en aquellos lustros de medio siglo. Una retórica que, al asentarse, nos convirtió en una especie de nación textil (2014).

Esta nación textil, configurada por el Estado, apropiada por el mestizaje y mercantilizada por las lógicas capitalistas, es parte de una tecnología visual que instrumentaliza los maniqués y los textiles para configurar ciertos discursos de la etnicidad. En este sentido, Arriagada (2014) ratifica que la des-racialización del mestizaje puso a los trajes típicos en un pedestal, como lo hace el Museo de Antropología. De manera que estos dispositivos exhibitorios estatales y toda la maquinaria que colabora en estos procesos, lograron que los textiles indígenas pudieran desindigenizarse, para pasar a ser propiedad de los mexicanos, un bien cultural del Estado, patrimonio de la nación y por tanto del sujeto mestizo creado por la nación. Hasta aquí detectamos una serie de elementos que incitan a aseverar que estos actos forman parte de las violencias fundantes estatales, y por supuesto de la brutalidad que ha implicado la idea del mestizaje. Este tema lo retomaré más adelante, no sin antes señalar que siendo un museo de tal magnitud, marcó una tendencia museológica con respecto al uso de los maniqués “racializados”. Este antecedente histórico es la base de la cual me interesa partir para poder analizar los maniqués de las salas del CTMM

Hacia 2017 realicé un viaje a san Cristóbal de las Casas, el cual fue mi primer encuentro con el CTMM, donde pude contemplar una escena que contenía un grupo de maniquíes que representaban una boda en una comunidad indígena de los Altos de Chiapas. Aparte de lo increíble que me parecieron los tejidos, en especial el traje de boda de las mujeres al cual se le insertan plumas blancas de aves en la parte inferior del huipil, llamó mi atención la figura y composición de los cuerpos representados, sin entender mucho del contexto de lo que estaba observando.



Detalles de la escena: Boda en Zinacantán
en el CTMM - A, 2017.

Foto: Maai Ortíz



Detalles de la escena: Boda en Zinacantán
en el CTMM - B, 2017.

Foto: Maai Ortíz



Foto: Autor desconocido. *Andrés y Rosa de La Cruz con comitiva nupcial*, 1963.
Zinacantán, Chiapas, México

Archivo CTMM. Una boda en Zinacantán
Los trajes de la corte nupcial de Rosa y Andrés de la Cruz, año 1963

Posteriormente, cuando realicé el levantamiento etnográfico en 2021, ya no encontré este diorama, que tanto me había conmovido. Sin embargo, a través del material que me ofrecieron en el CTMM¹⁰⁹ entendí que la escena reproducida en el museo, era la reconstrucción de un momento captado por un registro fotográfico en los años sesenta. Así descubrí que la escenificación que se mostraba en el diorama del Centro, era la imagen de un evento que había ocurrido realmente: una boda tsotsil en Zinacantán. Al mirar el registro fotográfico en que se basaron para reproducir la escena, me interpelaron varios aspectos visuales.

Fue inevitable no comparar el diorama con la foto de la boda de Andrés y Rosa de la Cruz. En el caso del diorama, prácticamente era una evocación no solamente de las dos personas que habían contraído nupcias con sus acompañantes, sino que utilizaron la representación como una generalización del ritual matrimonial de aquella comunidad de Zinacantán. En este acto

¹⁰⁹ Durante mi estancia en San Cristóbal, me entregaron un documento que contenía la descripción detallada respecto a las muestras temporales que se habían realizado en este espacio desde que se inauguró el CTMM.

comparativo, me pareció curioso que el diseño de los maniqués fueran desprovistos de cualquier rasgo facial, un borramiento total de algún indicio que permitiera identificar a las personas que eran representadas, aún cuando en el documento tenían la información: nombres, apellido y año del evento. Por otro lado, tanto las manos como los pies eran una especie de bultos sin la separación de los dedos, una composición totalmente burda. En el caso de los pies de los personajes se presentaban completamente desnudos, mismos que poseían una particularidad, estos se encontraban torcidos, como si tuvieran algún tipo de enfermedad o deformidad. De forma particular el pie izquierdo. Este aspecto era algo reiterado en la mayoría de los maniqués de la sala principal (no solamente de este diorama) emergiendo así una especie de monstruosidad a la que hace referencia Dorotinsky, una especie de caricatura como indica Arriagada. Al observar nuevamente la foto, era evidente que esta imagen no correspondía a ninguno de los cuerpos que se presentaban en el diorama recreado por el CTMM, ya que ninguna de las personas en la fotografía parecía tener alguna deformación, enfermedad, torcedura o padecimiento. Sin embargo, tanto hombres como mujeres en esta escena, y en todos los maniqués del museo poseían este rasgo: pies torcidos y manos deformes. Respecto a esta clase de representaciones en maniqués, Entwistle afirma que:

Esta sensación de alienación del cuerpo es aún más profunda cuando la prenda o los zapatos todavía llevan las marcas del cuerpo, cuando la forma de los brazos o de los pies son claramente visibles. Sin embargo, la prenda cotidiana siempre es algo más que una concha, es un aspecto íntimo de la experiencia y la presentación de la identidad y está tan estrechamente vinculada con la identidad de estos tres —prenda, cuerpo e identidad— que no se perciben por separado, sino simultáneamente, como una totalidad (2002, p.16)

La aseveración de Entwistle, nos incita a cuestionar por qué razón surgió esta disociación entre maniqués con los cuerpos que inspiraron la escena. Por supuesto, la intención museográfica era resaltar las prendas por encima de la composición corporal y por encima de la identidad de las personas representadas. En este sentido, la contemplación que pone al centro el CTMM ya no es siquiera al indio glorificado, sino sus prácticas, costumbres, tradiciones, sus creaciones, su

cultura, el patrimonio, el arte textil, provocando el borrado total de sus identidades, sus rostros, para exaltar la técnica, el color, el brocado, la misma cirugía que se ejecuta cuando se exalta la artísticidad de los textiles.



Imágenes de la exposición Beatriz Russek. indumentaria y Moda en Chiapas, 2017.

Foto: Maai Ortíz

Esta situación que señalo sobre la deformación corporal tanto en las manos como en los pies se hizo más evidente cuando accedí a otra sala en aquel mismo año de 2017, donde pude visitar una muestra temporal, en la cual se exhibía “Indumentaria y moda en Chiapas de Beatriz Russek”. En este espacio nuevamente se utilizaban maniquíes para presentar las prendas creadas por la diseñadora, la cual por cierto no ofrecía el nombre de ninguna de las personas que habían tejido los lienzos que insertaba en sus prendas. En esta ocasión los maniquíes eran completamente distintos, estos representaban a mujeres delgadas, altas con una figura estilizada y en posiciones que rememoraban un desfile de modas. Las manos y pies de estos maniquíes eran sumamente expresivos, estilizados, delgados y con gran detalle en sus manos y pies, aunque nuevamente las cabezas carecían de cualquier rasgo o facción.

Al retornar a la sala de arte textil indígena, y mirar nuevamente otros maniquíes que representaban a las mujeres indígenas portando sus textiles tradicionales, las diferencias eran más que evidentes. Los cuerpos que evocaban los maniquíes habían sido diferenciados racialmente, mientras los que representaban a las mujeres indígenas no tenían separación en los dedos de manos ni pies, eran toscos y no respetaban las proporciones en las extremidades, los cuerpos de los maniquíes de la diseñadora eran definidos, proporcionados, estilizados e incluso idealizados. Las dos representaciones evocaban corporalidades exageradas. Ante la producción de estas escenas ¿qué significaciones se producen en torno a estas representaciones? Uno de los aspectos que se manifiestan de forma evidente es que los propios maniquíes respondieron a una visión racializada de los cuerpos. Aunque desconozco la razón del por qué los maniquíes fueron diseñados tan diametralmente distintos, es posible identificar que mientras los maniquíes que representan las corporalidades indígenas no miden más de 170, los de la exposición de Russek, son corporalidades exageradamente estilizadas, evocando a mujeres que tampoco responden a la estatura del grueso de las mujeres en México, son más bien la representación que evoca a las mujeres modelos insertas en las pasarelas de moda. Esto llama la atención porque genera una evidente distinción entre la indumentaria tradicional portada por las mujeres en sus contextos comunitarios y cotidianos, en contraste con el uso de la moda que “mezcla la tradición milenaria con la moda actual”, logrando “colocar con gran dignidad los tejidos mexicanos”, tal cual lo afirmaba el folleto de aquella exposición temporal.

En este sentido, es posible indicar que efectivamente no es que haya “cuerpos humanos con estas características”, en tanto que es una evocación no naturalista, sino un soporte, digamos que en cierta forma idealizado. Sin embargo, este lenguaje codificado e impulsado por la industria de la moda ha sido impuesto a través de la práctica de producir cuerpos irreales que han terminado siendo la generación de deseo de un mundo específico de mujeres y hombres. Esta tensión entre moda y patrimonio, con lo que implica este tradicionalismo textil, muestran de alguna manera, la intención de diferenciar dos mundos que no deben contaminarse el uno al otro. En este sentido, podría entenderse que la moda es para ciertos cuerpos y sectores sociales, generalmente blancos de cierta clase, mientras que los sujetos de cultura, los indígenas, producen patrimonio, tradición, huipiles. Esta persistencia por mantener el orden de la reliquia, de lo

sagrado en los textiles y diferenciarlos incluso a través de las representaciones y puestas en escena, ponen en entredicho el problema de la nación, aunque esto no implica que no se recurra a la reedición y reconfiguración, como en el caso de las pasarelas impulsadas por Original, donde se juega con estos préstamos y prácticas exhibitorias. Sin embargo, en los museos, guardianes del patrimonio, se produce la necesidad de mantener la diferencia entre sujetos históricos y sujetos de cultura. De hecho en la exposición realizada en el Palacio de Iturbide en 2016 por Banamex,¹¹⁰ la segmentación museográfica y el discurso curatorial dividían las dos salas bajo este discurso: moda y tradición. Aunque cabe destacar que en medio, en el espacio central, se encontraban nuevamente varias piezas de Russek, que reproducían estos mestizajes estéticos y de alguna manera “raciales”.

La tosquedad de los maniqués en cuanto a las manos y pies, así como la deformidad de estos últimos, la altura, la complexión de los cuerpos, entre otros aspectos estéticos, indican la construcción de cierta mirada, como ya dije, racializada, hacia estas comunidades, misma que produce y reproduce estereotipos que llegan hasta estas instituciones museísticas. Me parece fundamental plantearnos por qué esta imagen tosca se naturaliza y pasa hasta cierto punto desapercibida. Más allá de exigir prácticas de hiperrealismo en los maniqués utilizados por los museos, es conveniente pensar en los procesos de naturalización de estas prácticas museográficas que reconfiguran los discursos de la racialización. Al respecto de la exposición de Russek, me

¹¹⁰ Una exposición icónica de Banamex fue “El arte de la Indumentaria y la moda en México. 1940-2015, la cual exhibió 225 maniqués, vestidos por reconocidos diseñadores y por “manos artesanas” de diversas comunidades indígenas de México. La muestra se realizó en el Palacio de Iturbide, en la Ciudad de México por parte de Fomento Cultural Banamex. Esta exposición ofrecía cierta lectura sobre el tema de la moda en México, donde también participó Vogue, el INAH, Palacio de Hierro, la Secretaría de Cultura y la Dirección General de Culturas Populares. La exhibición inaugurada en mayo de 2016 causó gran conmoción por buscar un diálogo entre distintas tradiciones de indumentarias. Al respecto, Cándida Fernández de Calderon, la directora de Fundación Cultural Banamex, declaró: “Los grandes museos en el mundo de diez, ocho años para acá, han incrementado mucho las exposiciones de moda y cada vez más grandes, más ambiciosas, y en mejores, digamos, sedes. Para Fomento Cultural Banamex tanto el diseño como el arte popular son dos temas centrales. El arte popular desde el año noventa y seis, que arrancamos nuestro programa de Grandes Maestros del Arte Popular, pues no hemos hecho más que muchas acciones en pos de que lo revaloremos, lo entendamos como arte, que a los grandes maestros los veamos como artistas. Si nos parecía importante hacer una exposición más incluyente, más como es la realidad mexicana, que es pluricultural, y que convive todos los días a diario también lo indígena, lo mestizo y lo cosmopolita. Creo que era un pretexto perfecto para unir estas dos vocaciones o estos dos gustos temáticos que tenemos desde hace muchos años y dignificar también a la indumentaria indígena, como una indumentaria bella. Las dos vertientes del vestir en México, tanto el cosmopolita, como el indígena y mestizo, conviven muy bien en la sala. Y también se prueba como a lo largo del siglo XX, se influye el uno al otro, que hay una moda mexicana, que es una moda que comparten todos los sectores de la población, todas las etnias de la población, y que conviven y que coexisten, que tienen belleza, que tienen diseño. Y que yo creo que vale la pena con esta primera mirada de 75 años de interpretación de este proceso histórico”. #ModaenMéxico - Entrevista con Cándida Fernández de Calderon. Fomento Cultural Citibanamex. Disponible en: <https://youtu.be/CCiAeZSnrHg>. Consultado el 9 de mayo de 2022.



Maniquí de la exposición Beatriz Russek. indumentaria y Moda en Chiapas, 2017.
Foto: Maai Ortíz



Maniquí de la exposición Beatriz Russek. indumentaria y Moda en Chiapas, 2017.
Foto: Maai Ortíz

interesa recuperar lo argumentado por Arriagada, el cual retoma a Laura Mourse, quien considera que esta clase de representaciones tiene una función política, la cual produce la identidad nacional a partir del mestizaje:

(...) estas mujeres de rasgos blancos pero vestidas de indígenas tenían una función particular en la construcción de la identidad nacional: reinterpretar el mestizaje para una era de unidad, de paz y de progreso. El objetivo era quitarle sus implicaciones violentas y pasarlo de una noción sangrienta y racial a una amable noción cultural y sincrética de la que todo mundo, ricos y pobres, podían participar (...) En sus propias palabras: el objetivo fue la “cancelación de la violencia del mestizaje – que también oculta la violencia hacia lo indígena en el México post revolucionario [ofreciendo] una imagen

triunfante, orgullosa de sus orígenes, ajena a toda envidia de lo extranjero, autosuficiente”. Así, la identidad indígena en su versión textil podía convivir con el cuerpo mestizo o europeo, propio, en términos de clase, de los estratos acomodados del país: no era necesario ser indio para poderse identificar como mexicano [...] la construcción de la identidad nacional, no necesitaba excluir de su proyecto de nación a las clases altas (2014)

La postura de Arriagada, nos lleva de fondo a uno de los problemas centrales que se ha reiterado a lo largo de este análisis, el problema de la racialización en la llamada cultura material, así como en la producción de sus representaciones en los procesos de patrimonialización. Con lo cual no me refiero solo a la patrimonialización de instancias mundiales mediante títulos, ni tampoco a los patrimonios que algunos consideran que solamente son producidos y legitimados desde la comunidad, me refiero a la patrimonialización institucional del Estado. Con esto tampoco me refiero solamente a las declaratorias y títulos otorgados por instancias de poder, las cuales son frutos de procesos legales, sino a la patrimonialización tanto institucional como simbólica que surge a partir de los procesos de anexión mediante la gran maquinaria del patrimonio. Donde la museificación es solo uno de los tantos dispositivos utilizados.

Regresando al tema de los maniqués es cierto que han existido otras formas de exhibición. Algunas de ellas han sustituido partes del cuerpo por objetos artesanales como ollas de barro, las cuales han sido colocadas como cabezas. Según la entrevista que tuve con la especialista en textiles Lorena San Román (ENCRYM), fue Teresa Castelló en México, una de las que inició esta práctica. Tal propuesta museográfica también ha sido utilizada en la exposición de textiles del Museo Ixchel en Guatemala.



Autoría desconocida. Registro fotográfico tomado de internet, respecto a las salas del Museo Ixchel en Guatemala.

Estas formas de representación no son transparentes. La producción de sentido con respecto a la corporalidad del otro, en este caso, se constituye como una forma de construir una representación racializada. Desde el uso del cuerpo de indígenas como molde, hasta la utilización de un material como el bronce, las ollas de barro como cabezas e incluso los maniqués deformes, sin omitir los tan utilizados dorsos sin cabeza, constituyen interesantes discursos visuales sobre la alteridad en las exposiciones sobre textiles. Aquí cabe recordar la reflexión de Stuart Hall respecto a las representaciones como fuentes de la producción de conocimiento social, pensadas como sistemas más abiertos, y conectadas de modo más íntimo con prácticas sociales y asuntos de poder (2010, p. 468). En este sentido podríamos argumentar que tales representaciones se constituyen como discursos de saber/poder, donde los museos siguen teniendo la ventaja en cuanto a la decisión sobre las formas de representación, así como la creación de metáforas, analogías, etc, en relación a la otredad. De manera, que las instituciones museísticas, no renuncian a la producción de las alteridades institucionalizadas, pues parten desde narrativas hegemónicas que codifican prácticas

sociales y creencias en torno al otro. Por supuesto, el modelo antropológico y etnográfico de los museos nacionales, tiene mucho que decir al respecto.

Es así que, a través de la gestión de ciertos patrimonios indígenas, subsumidos en el discurso de la nación, se han generado procesos de racialización de lo cultural (rituales, costumbres, tradiciones y por supuesto indumentaria/textiles). Me parece por tanto, que este fenómeno de la administración de la representación de los cuerpos en el ámbito museográfico muestra desde el uso de los textiles, los procesos de racialización de la cultura que he tratado de explicar. Respecto a la gestión de la representación del otro, Hall explica:

El conocimiento vinculado al poder no sólo asume la autoridad de “la verdad” sino que tiene el poder de hacerse él mismo verdadero. Todo conocimiento, una vez aplicado en el mundo real, tiene efectos reales, y en ese sentido al menos, “se vuelve verdadero”. El conocimiento, una vez usado para regular la conducta de los otros, implica constricciones, regulaciones y prácticas disciplinarias (2010, p. 474)

Stuart Hall, a través de su reflexión en torno a la verdad, el conocimiento y su aplicación en el mundo real, nos permite entender cómo el poder tiene la capacidad de hacer verdadero un determinado conocimiento, en este caso, las representaciones de las corporalidades tsotsiles, naturaliza la relación con ciertos materiales como el barro o el bronce e incluso ciertas características fisionómicas que revelan tosquedad, deformidad: la monstruosidad de la alteridad. En este sentido, no podemos omitir que los espacios mueísticos siguen imponiendo su autoridad institucional y su capacidad como dispositivos de reproducción cultural, para producir y mantener un imaginario racializado a través de sus disposiciones museográficas. Esto puede analizarse desde la posición tutelar que reiteran las instituciones museísticas. Sin embargo, el problema en el CTMM no queda ahí. Ya que las dos exhibiciones, al convivir en el mismo espacio, entrelazan también con una cuestión de clase y con las violencias del mestizaje. Arriagada sugiere poner énfasis en estos procesos de huipilización como parte de la discursividad del mestizaje:

Aquellos gobiernos de medio siglo quería hablar de una integración hecha de estabilidad, de comunión, de progreso y de un huipil que todos nos podemos poner para igualarnos. El problema: compartir el huipil no nos hizo ni nos hace iguales y, en ese contexto, sólo sirvió para esconder las diferencias (2014)

Finalmente Arriagada sugiere:

Las pretensiones posrevolucionarias de autonomía, modernización y diálogo de civilizaciones terminó, por su lado, en un internacionalismo inflamado, que endiosó a las rocas y las colocó acríticamente junto a los sarcófagos y, en cambio, olvidó a los vivos (...) el museo debe erradicar la parodia de esa idea de grandeza que dice representar. Debe enfrentar y hacer suyas las revelaciones del temible espejo de Torres Bodet, pero responderlas con autoconsciencia crítica, como él hubiera querido. Pero sobre todo debe eliminar al indio maniquí, debe volver a mirar a los que son diferentes y a los que siguen desposeídos. Centrarse en aquellos a quién, al comienzo, dedicó el museo, pero que, al pasar de los años, no supo cómo ayudar (2014)

En este análisis sobre los maniqués en las instancias museísticas tanto estatales como privadas, es posible entender el poder de la coestión entre el Estado y el Capital Privado mediante las fundaciones, las cuales no salen del guión prescrito por la cultural nacional. Es así que la fuerza de la tradición exhibitoria mantienen representaciones racializadas, aparentemente inocuas, pero que encierran las violencias fundantes del Estado nación más peligrosas, en tanto que se disfrazan y se reeditan como nuevos discursos de inclusión y reconocimiento. Los maniqués sin rostro con pies deformes son tan solo la punta del iceberg del fenómeno de la racialización de lo cultural, de aquellas alteridades a las que se les ha negado la auto representación en los espacios exhibitorios, los cuales siempre son mediados por los especialistas y otras voces de autoridad que se mantienen por encima. Bien lo describe Arriagada; compartir el huipil no nos hace iguales.

5. Reflexiones Finales

*A veces no somos reconocidos, estamos como un papel archivado
en un lugar, no se dan cuenta de nosotros; necesitamos abrir ese archivo.*

Teófila Palafox, tejedora y cineasta ikoots

*(...) por mi voz, habla la voz de muchos hermanos y hermanas indígenas,
porque es el mismo sentimiento, el sentimiento de la justicia social,
porque muchos nos han considerado nomás como museo.*

No somos museo Señor Presidente

Emilio Ramón

Me parece fundamental comenzar este cierre desmenuzando y dando cuenta sobre qué entiendo como racialización cultural y cultura material racializada. Quisiera retomar lo explicado en el primer capítulo. El problema nos remite al momento en que se forjó el propio concepto de cultura desde la antropología en 1871 con Edward B. Tylor y siendo su antecedente directo la noción de raza. Dicho concepto permeó en distintos campos de conocimiento, por lo que su rápida adaptación epistemológica y potencia explicativa de las diferencias humanas expresadas desde las alteridades manifestadas y evidenciadas por los procesos coloniales, le permitió tener una mayor capacidad de acción en el contexto occidental. El desarrollo y evolución del concepto sirvió como herramienta para explicar las otredades colonizadas por los imperios coloniales, dándoles ventaja, ya que la antropología fungió como ese dispositivo de auscultación del otro, de los pueblos conquistados. Tal vez nadie imaginó que esa misma capacidad explicativa se extendería a tal grado que se convertiría en un concepto articulador que le dotaría de capacidades administrativas para organizar y clasificar el mundo, una especie de poder taxonomizador: subcultura, contracultura, aculturación, transculturalidad, diversidad cultural, multiculturalismo, pluriculturalidad, entre otros conceptos que poseen como núcleo la cultura, manifestando así una gran capacidad de adaptación sin precedentes. Su potencia le ha permitido a la intelectualidad, pero también a los grupos de poder, construir paradigmas explicativos de la totalidad, o sea, la

propia existencia humana era posible entenderla a través de esta noción, en tanto que solo era diferenciada y contrastada en sus inicios con la idea de “naturaleza”.

La religión, las creencias, las formas de entender el mundo, los gustos, la apariencia, vestimenta, alimentación, las formas de organización social, los procesos de producción para el sustento, las construcciones creadas para proteger el cuerpo de la intemperie y de los fenómenos naturales, las lenguas, los modos de pensar, las narraciones creadas de los pueblos para explicar su origen, la forma de ver, entender y estar en el mundo, en fin, todo acto humano pasaría por el lente “cultural”. Es así que este concepto se convierte en una herramienta transhistórica. Básicamente la vida de cualquier grupo humano ha sido y es explicado desde esta noción, lo cual también significa que la existencia y sobrevivencia de la humanidad no se explica sin su especificidad cultural, sin sus diferencias.

Es posible considerar que hay dos nociones que hasta ahora no se han separado de las explicaciones que organizan el mundo: raza y cultura. Abuh Lughod constata:

El concepto de cultura es un término escondido en todo lo que se acaba de decir sobre antropología. La mayoría de los antropólogos estadounidenses creen o actúan como si “cultura”, término notoriamente resistente a la definición y a la ambigüedad del referente, fuera, sin lugar a dudas, el verdadero objeto de la indagación antropológica. No obstante, también se puede argumentar que la cultura es importante para la antropología porque la distinción antropológica entre el yo y el otro se basa en ella. La cultura es una herramienta para hacer otras herramientas (...) el concepto de cultura opera muy parecido a su predecesor —la raza— aunque en su forma del siglo xx tiene algunas ventajas políticas importantes. A diferencia de la raza, e incluso del sentido de cultura del siglo XIX como sinónimo de civilización (en comparación con barbarismo), el concepto actual permite no dos sino múltiples diferencias. Esto de inmediato frena el paso fácil a la jerarquización; el cambio a “cultura” (con “c” minúscula y la posibilidad de una “s” al final (2012, p.138)

Aníbal Quijano, por su parte, explica cómo la jerarquización de la humanidad se produjo mediante la división y jerarquización de razas, ya que este sistema clasificatorio logró mantener un orden mediante las diferencias fenotípicas:

Con el tiempo, los colonizadores codificaron como color los rasgos fenotípicos de los colonizados y lo asumieron como la característica emblemática de la categoría racial. Esa codificación fue inicialmente establecida, probablemente, en el área britano-americana. Los negros eran allí no solamente los explotados más importantes, pues la parte principal de la economía reposaba en su trabajo. Eran, sobre todo, la raza colonizada más importante, ya que los indios no formaban parte de esa sociedad colonial. En consecuencia, los dominantes se llamaron a sí mismos blancos (2000, p. 203)

Tanto Quijano como Lughod, permiten comprender la forma en que las nociones de raza y cultura lograron desde su trinchera producir un concepto multifacético, una herramienta productora de más herramientas explicativas de las diferencias, de las alteridades. Es así como esta primera noción de cultura se convirtió en un arma de conquista, manifestándose como ahistórica, esencializadora y exotizante, con capacidad de explicar jerarquías mediante el silenciamiento y el ocultamiento de las relaciones de poder. En este sentido, se configuró como un dispositivo de administración o de gestión de las diferencias (Rufer, 2019b). Esta herramienta o dispositivo permitió justificar el colonialismo y el imperialismo, construyendo tipologías y categorías de la humanidad, por lo que se forjó una especie de mecánica de las sociedades. Aunque las actuales antropologías en el mundo han tenido que cargar con este señalamiento, el poderío conceptual de “la cultura” les rebasó, llegando esta noción al ámbito gubernamental nacional e internacional. Tal fue el alcance que después de los procesos de emancipación y de luchas independentistas en distintos lugares del mundo como México, los gobiernos actuales de los estados nacionales, adoptaron y adaptaron esta noción, otorgándole también facultades de administración dentro de sus ministerios, secretarías y/o instancias dedicadas exclusivamente a la gestión del ámbito cultural. Por cierto, es importante señalar que lo cultural no se quedaría atrincherado en estos organismos de gobierno que tratan específicamente con la oferta cultural

(eventos de danza, teatro, música, educación artística, etc), sino que atravesaría otras instancias como la diplomacia cultural, el turismo cultural, entre otros campos de gobernanza como lo militar.¹¹¹ De hecho, en el caso mexicano, es muy evidente como el tema cultural, por cierto, exacerbado y enaltecido en este período obradorista, se ha convertido en un elemento fundamental del discurso político. Como ya se ha explicado, este énfasis, ha fungido como piedra angular para el (re)surgimiento de lo nacional, teniendo un gran impacto en los procesos coloniales internos. De manera especial con las comunidades “indígenas”, Rufer explica al respecto:

O bien la cultura indígena es el blasón, el signo de hidalguía en el que se funde el origen atávico de la historia nacional pero cuyos sujetos no tienen ninguna correlación con el indio presente, que estaría depreciado por la dominación–, o bien es el complemento de una cultura nacional que necesita del reconocimiento plural de una civilización para realizarse (...) la cultura no tiene temporalidad ni política: es una unidad discreta que se revela sobre el fondo de un not tiempo. El rédito ha sido claro: lo que puede ser captado por fuera del cambio, se revela como una parcela de mundo que admite la administración y la extensión de soberanía. Si en la distribución clásica del complejo pedagógico–performativo de la nación mexicana, el tiempo es el atributo de la historia y fija los patrones de la movilidad y el progreso, la cultura es el diacrítico antropológico clave para

¹¹¹ Respecto al tema militar, me interesa subrayar que un fenómeno de gran relevancia, es la amplitud de facultades otorgadas por parte del actual gobierno sobre el turismo cultural, los patrimonios y otros bienes culturales. Una preocupación que se tiene actualmente entre los investigadores del INAH, es precisamente la pérdida de capacidad de gestión con el gobierno central. En la entrevista realizada en el Museo Nacional de Antropología, Hugo García Valencia, curador e investigador del INAH, el cual colabora como curador de la Costa del Golfo y textiles del Museo Nacional de Antropología, se expresaba sumamente preocupado por las aptitudes de gestión de Diego Prieto, actual director del INAH, ya que había cedido la dirección del rescate arqueológico completamente a la Secretaría de Defensa Nacional, lo cual se traducía en una precaria habilidad administrativa sobre temas patrimoniales al permitir que el Ejército coordinara todo el rescate arqueológico en los 5 estados de la ruta del Tren Maya, inaugurado en diciembre de 2023. Esta disminución de poder institucional se revelaría de forma paralela en la construcción del Aeropuerto de Santa Lucía (AIFA), ya que el rescate paleontológico en este caso también fue liderado por el ejército, al igual que otros megaproyectos. El foco rojo se ha encontrado sobre todo en la gestión militar alrededor de todos los megaproyectos implementados en el gobierno obradorista. Sin embargo, el presidente ha defendido su postura argumentando que pretende evitar una futura privatización, generando una crispación respecto a todo lo que implica esta herencia presidencial para los militares: red de trenes, hoteles, aeropuertos, puertos, entre otros recursos. La contradicción es que un viraje a otro tipo de política, de todos modos podría generar un problema mayor a través de la acumulación de poder por parte de esta gestión militar y cultural que ya de por sí había arriesgado con los gobiernos de derecha desde el 2000.

sostener la gestión de la diferencia (...) El primero es el gesto visual por excelencia de la antropología indigenista: mostrar la heráldica cultural indígena que sostiene (en el remoto pasado fundido en la piedra) al México mestizo que deberá forjar el futuro. El segundo, fundado por el propio Bonfil, como director del Instituto Nacional de Antropología e Historia, pretende exhibir “la civilización” presente de los pueblos indígenas, pero denominadas ahora “culturas populares” (2019b, p. 177)

Es así que Quijano, Lughod y de manera especial Rufer, nos permiten encontrar los signos de la racialización cultural a través lo popular, donde detecta la cesura de la clase y la deuda transferida de cierto indigenismo, ocultando la derrota y la conquista (2019b). Acorde con esta postura de entender lo popular como lo colonizado, es posible aseverar mediante lo que se ha explicado hasta ahora: rituales estatales, museos públicos, privados, eventos estatales, estrategias de mercados y otros dispositivos que se han abordado, la evidente maquinaria que estratégicamente ha sostenido una racialización-cultural sobre las comunidades y sujetos indígenas. Por tanto, entiendo raza como un signo (Segato, 2007) inserto en un universo simbólico y político, el cual ha sido calificado ante una mirada que le ha otorgado cierta atribución y valoración, desde una lectura socialmente compartida, delimitada por un contexto específico (momento histórico y espacio geográfico). En este sentido, no considero la raza como algo natural inherente a una característica somática, como lo afirma Quijano, sino como aquella capacidad de significar proveniente de ciertos indicadores afectados históricamente por procesos singulares y que tienen una representación política (Segato, 2007).

Ahora bien, esta racialización que a la vez es un proceso de significación, empapa también la materialidad de los objetos producidos y usados en el seno de las comunidades indígenas, tal cual sucedió con los usos del pasado respecto al llamado patrimonio arqueológico. De forma que hay una repetición o reiteración del discurso arqueológico nacionalista, ahora con la narrativa configurada desde lo popular (arte popular, culturales populares, tradiciones y costumbres populares, etc). Así como en algún momento se buscó destruir y ocultar los monolitos de las civilizaciones colonizadas (prehispánicas), para posteriormente venerarlas, lo mismo ha sucedido con las llamadas artes populares, y de manera específica con los textiles. Este

fenómeno encierra un proceso que demuestra al gran aparato fagocitador desarrollado por el tejido de la cultura nacional. Cada hebra, cada elemento cultural, ha sido susceptible de ser apropiado mediante otro dispositivo: el patrimonio. La patrimonialización ha permitido la extracción y apropiación cultural de las otredades colonizadas/conquistadas, o sea, aquellas diferencias estéticas y prácticas expresadas en la dimensión material e inmaterial de las comunidades, configurándolas como valiosas, dignas de ser conocidas y reconocidas. La nacionalización de las alteridades indígenas y sus producciones materiales e inmateriales por parte del Estado mexicano (patrimonios), es una expresión más de su extensión soberana.

Desde mi perspectiva, si realizamos una lectura racializada de la cultura, esta nos podría ayudar a dar cuenta de algunas de las razones que permitieron inferiorizar las producciones estéticas de otros grupos humanos, que pasaron de ser ignoradas a ser parte del discurso de lo nacional, e incluso hasta décadas posteriores, a conformar parte del sistema artístico, en su categoría como arte popular o arte indígena, o en el mejor de los casos, simplemente arte, teniendo como ejemplo el esfuerzo realizado en la exposición de los pueblos en Bellas Artes. Sin prescindir que sus representaciones iconográficas han alimentado el imaginario que conforma parte del arte hegemónico nacional, el cual se convirtió en su momento, en la fuente de inspiración para tendencias como el muralismo, el paisajismo mexicano o el llamado neomexicanismo.

En esta misma línea, es necesario entender cómo se ha configurado la racialización de lo cultural, por lo que tendremos que articular también el problema de la colonialidad. En primera instancia, es necesario explicar desde dónde pienso la colonialidad. Eduardo Restrepo indica que:

La colonialidad es un fenómeno histórico mucho más complejo que se extiende hasta nuestro presente y se refiere a un patrón de poder que opera a través de la naturalización de jerarquías territoriales, raciales, culturales y epistémicas, posibilitando la re-producción de relaciones de dominación; este patrón de poder no sólo garantiza la explotación por el capital de unos seres humanos por otros a escala mundial, sino también la subalternización y obliteración de los conocimientos, experiencias y formas de vida de quienes son así dominados y explotados (2010, p. 15)

En este mismo sentido, Restrepo profundiza respecto a la colonialidad y sus distintos formatos en que ha actuado sobre el sistema mundo, extendiéndose hasta nuestro presente, teniendo como eje articulador la racialización:

(...) colonialidad es un patrón o matriz de poder que estructura el sistema mundo moderno, en el que el trabajo, las subjetividades, los conocimientos, los lugares y los seres humanos del planeta son jerarquizados y gobernados a partir de su racialización, en el marco de operación de cierto modo de producción y distribución de la riqueza (...) Una vez concluye el proceso de colonización, la colonialidad permanece vigente como esquema de pensamiento y marco de acción que legitima las diferencias entre sociedades, sujetos y conocimientos (...) la colonialidad no se agota en el colonialismo sino que incluye muchas otras experiencias y articulaciones que operan incluso en nuestro presente (poscolonialidad) (2010, p. 16)

Hasta aquí, se entiende que la racialización tiene su fundamento en el problema del eurocentrismo y la colonialidad. Para comprender más a fondo sus campos de acción y formatos, es importante entender que la inferiorización de seres humanos (colonialidad del ser), la marginalización e invisibilización de sistemas de conocimientos (colonialidad del saber) y la jerarquización de grupos humanos y lugares en un patrón de poder global para su explotación en aras de la acumulación ampliada del capital (colonialidad del poder), son parte de la maquinaria de la colonialidad (Restrepo, 2010, p. 38). Por consiguiente, podríamos decir que este proceso de racialización cultural, es posible detectarlo primero como un racismo cultural. Esto, debido a que el racismo es consustancial a la experiencia colonial, y que, si bien el racismo en un inicio se presentó como biológico, posteriormente cambió con la transformación de las condiciones de dominación, por lo que se hizo más elaborado (Restrepo, 2010, p. 47), dando lugar al racismo cultural.

Una vez abordando el problema del racismo cultural como una transformación del racismo biológico, podemos decir que, si la raza es un signo, la racialización cultural, puede

entenderse como ese proceso en el que se construye una gramática que produce campos semánticos y códigos socioculturales, organizados como sistemas de signos inferiorizados en relación con otros campos semánticos hegemónicos valorados y apreciados en un determinado contexto. Lo cual no implica que estos campos semánticos se toquen, se compartan o se reorganicen para dar lugar a nuevas lecturas o nuevos ordenamientos. Estos campos semánticos, son de alguna manera, contenedores de otros signos que se racializan en conjunto, a la par de los cuerpos. En este sentido, tendríamos que entender que estos signos pueden ser anexados, desplazados o cooptados por las estructuras hegemónicas, que básicamente es uno de los procesos ocurridos en la historia del arte y de la estética occidental, demostrado un esfuerzo por artificar lo popular, lo racializado. Por cierto, este proceso de reordenamiento, implica dinámicas de conjunción, de compartición y mixturas donde es posible encontrar desplazamientos no solo desde una dirección, sino que estos movimientos o cambios son multidireccionales. Por tanto, podemos afirmar que el hecho de que muchos pueblos hayan adoptado los bordados, algunos materiales como la lana o cierta iconografía europea, entre otros aspectos que encontramos en los textiles influenciados por occidente, esto no necesariamente impacta el hecho de que tales textiles sean producido dentro de las mismas comunidades indígenas y se considere como parte de su producción material.

Al hacer referencia sobre la cultura material racializada, hago alusión a esos objetos tangibles (signos que componen campos semánticos) los cuales son leídos e interpretados desde una mirada que no solamente produjo una marcación sobre los cuerpos, sino que también trastocó aquellas producciones creadas y usadas por esos cuerpos indios o indígenas (indianizados). A la par de sus corporalidades, estos objetos fueron jerarquizados e inferiorizados, y por supuesto, organizados desde una posición de poder, reconocimiento y/o valoración que funcionaba bajo ciertos paradigmas. En este sentido la indumentaria y estética de las comunidades,¹¹² pasó por este proceso de racialización hasta que fue impactada por el proceso de nacionalización, siendo anexada (patrimonializada) y más tarde mercantilizada. Este fenómeno también se manifestó con otros artefactos: petates, metates, comales, cierto tipo de construcciones como las casas de adobe,

¹¹² Sin que necesariamente importe si se considera artesanal o no, pero si enfatizando en el caso de los textiles elaborados y/o usados por comunidades indígenas. Esto es importante, ya que una gran parte de la indumentaria no necesariamente responde a la producción elaborada a mano.

formas de cocinar, modos de hablar, visiones del mundo, ritualidades, entre otros aspectos materiales e inmateriales que fueron vinculados y naturalizados como parte de la cultura indígena. Es así como surgen estos campos semánticos, como procesos de significación marcados históricamente bajo la mirada colonizadora que ha mantenido el Estado nación mexicano. Su producción se remite a los discursos de la antropología nacionalista que los aprisionó dentro de un universo particular correspondiente a ciertas alteridades no hegemónicas.

Quiero subrayar indicando que lo intangible o inmaterial es igualmente racializado, como ya lo comenté. Tan solo es necesario pensar en casos como las entonaciones y acentos del español que identifican ciertos modos de habla (pronunciación y entonación) de varias comunidades indígenas cuya primer lengua no es el español. Este fenómeno lingüístico, fue mal visto, incluso por las instituciones educativas, acusando a indígenas por la “mala pronunciación del español”. Tal situación produjo sentencias y juicios racistas que sostenían que cierta persona “hablaba como indio”, ya que su forma de hablar y jerga lingüística no se consideraba legítima. Aunado a esta habla racializada, también podemos sumar ritos, costumbres, celebraciones, tradiciones, olores, alimentos, etcétera, que también han pasado por procesos de racialización cultural.

Me interesa enfatizar cómo ese proceso de racialización se produce a través de un anclaje simbólico, porque considero que es necesario descentrar las corporalidades de la taxonomía producida por el racismo, y entender que sus efectos empapan una complejidad de elementos que rebasan los cuerpos. Esto lo subrayo sin el afán de quitar la importancia y centralidad de los cuerpos, sino con el fin de complejizar las discusiones. Por tanto, insisto en que sí las corporalidades cargan con la distinción que ha producido la raza entendida como un signo, este proceso de significación va acompañado de otros aspectos relacionales que constituyen aquellas semánticas que abarcan aspectos materiales e inmateriales que se han adjudicado históricamente a un determinado grupo social: los indios.

Para ilustrar y profundizar mi argumento, quisiera ejemplificar con el uso de prendas como los huaraches con suela de llanta, los morrales de fibras, cierto tipo de sombreros, entre otros objetos, que fueron convertidos en signos que evocaban las marcas de la racialización. El caso de la vestimenta es uno de los más evidentes por causa de su expresión visual, es así que considero que los textiles y bordados producidos por pueblos indígenas se convirtieron en signos

racializados que extendieron la significación de los cuerpos a los objetos como si fuera una segunda piel. Es la razón por la que un huipil tiene el potencial de evocar a mujeres indígenas, aunque solo estemos observando la prenda. Esta fórmula es utilizada precisamente por la sala de exhibición del Centro de Textiles del Mundo Maya.

Quiero detenerme por un momento para explicar esta noción de segunda piel, tan utilizada en la jerga de la moda o la alta costura, aunque la comenté en el primer capítulo. Más allá del lugar común que ocupa esta expresión en decenas de artículos y textos sobre indumentaria, me interesa enfatizar la relación que existe entre la construcción de un racismo que vinculó ciertas características somáticas como parte del imaginario racial, en anudamiento con ciertos símbolos u objetos artificiales, adheridos al cuerpo de forma permanente o sobrepuesto de forma temporal. En este sentido, entiendo esta segunda piel como una relación (no natural), entre el cuerpo y sus formas de expresión a través de la ornamentación, como lo explica Entwistle (2002). No me refiero solamente a la indumentaria, sino a cualquier otro signo que se adhiera a este gran órgano como es la piel. Tales signos pueden ser desde los permanentes, como escarificaciones, tatuajes o modificaciones corporales, así como los emergentes o temporales, o sea, los que son colocados por encima de esta primera piel o del cuerpo, los cuales pueden ser adornos u ornamentaciones desde textiles, hasta collares, pulseras, tocados, entre otros. La finalidad de esta segunda piel es generar un sistema codificado de signos que comuniquen un determinado mensaje en su contexto sociohistórico y político.

Uno de los momentos que me parece fundamental reflexionar en términos de los procesos de racialización, no es solamente en lo referente a las características visibles de la pigmentación somática de los cuerpos de las comunidades indígenas cuando se encontraron con los conquistadores, sino que es imprescindible reflexionar en torno a las distintas producciones culturales y estéticas que estos cuerpos generaban. Tomemos, por ejemplo, que parte de esa cultura material que rodeaba la cotidianidad de los pueblos conquistados, fue destruida en varias ocasiones, aunque también fue reutilizada como materia prima, y en otros casos, enterrada con intenciones de ser borrada, como lo fue el caso de las imágenes que honraban. Sin embargo, esta racialización no solo se manifestó en el aspecto religioso, sino también en los objetos que se utilizaban en la cotidianidad de estos pueblos, incluyendo la vestimenta. En este sentido, este

proceso racializador se expresó a través de las formas en que la colonialidad como sistema de jerarquización de las diferencias se manifestó en los distintos aspectos de vida de los colonizados (la cultura). Como ya expliqué, no solo las corporalidades y aspectos somáticos fueron utilizados como pretexto para la dominación, sino que ciertos elementos representativos de estos pueblos como la indumentaria, fueron colocados bajo este sometimiento para producir un sistema binario de lo aceptable y lo no aceptable desde una lógica de poder.

Aunque una parte de la indumentaria antes de la conquista sobrevivió, no es posible afirmar que su producción e iconografía se mantuvieron intactos, por lo contrario, el contacto con los europeos trajo como ya mencioné, nuevos materiales, colores y símbolos que se mezclaron para dar lugar a lo que es posible mirar hoy en la indumentaria de muchos pueblos. Esta asimilación dio forma a lo que hoy en día se usa cotidianamente en los diversos pueblos.

La diferenciación entre la cultura material del conquistador y los conquistados, fue seguramente una problemática que se cuestionaron los colonizadores en cuanto a qué sucedería con estas expresiones y prácticas. Muchos de los efectos de esta dominación cultural, lo vemos en la pérdida de ciertos tipos de prendas, así como en el uso de la indumentaria prehispánica. Para varios especialistas el caso más evidente es el desuso y transformación de la ropa que utilizaban los hombres. Tampoco podemos olvidar que muchas de estas pérdidas y cambios se dieron por causa del proceso de modernización (desindianización) que generó esa insistencia por civilizar a los indios, la cual tuvo mayor potencia y efectos, después del período posrevolucionario.

Si bien es cierto que mucho de la cultura precolombina se mantiene entre mestizos e indígenas hasta nuestros días, también se reconoce que varias de estas expresiones se mezclaron y otras simplemente desaparecieron. El caso de la indumentaria es uno de los temas más relevantes porque, aunque han pasado más de 500 años de la Conquista, muchas prendas se siguen utilizando como es el caso de los quexquemetl. Esto implica su singular permanencia y fuerza ante los embates de la modernidad, la dominación y las imposiciones civilizadoras occidentales. Si bien para muchos esto es un triunfo traducido como parte de la resistencia de las comunidades, otras visiones críticas ante este proceso, han reflexionado el poder del multiculturalismo desde una óptica neoliberal, que ha terminado apropiándose de varios aspectos de estas culturas, incluyendo la indumentaria. Es notable señalar que una de las estrategias y tecnologías para

emprender esta tarea, ha sido la conversión de artefactos, prácticas, fiestas, recintos y otros objetos en patrimonio cultural. Este proceso de patrimonialización ha logrado crear y activar una serie de industrias creativas que acuñadas con el turismo han producido nuevas ofertas para un mercado que no necesariamente busca homogeneizar a todos, sino que ha encontrado en la diversidad, toda una mina para la extracción de elementos culturales y estéticos que alimenten nichos de mercado emergentes y otros ya más consolidados. Es aquí donde se muestra parte de la potencia de esta maquinaria patrimonial, Pablo Alonso, explica al respecto:

Los mecanismos de emergencia que constituyen la máquina patrimonial son las relaciones sociales mediadas por la lógica del valor, es decir, el abandono de la relación real entre personas y cosas y el paso a una relación fetichista. en este sentido, la máquina no tiene una serie de propiedades definibles, sino una capacidad de hacer cosas (...) según la describe Deleuze, la máquina conecta materialidades y discursos, permitiendo la emergencia de nuevos entramados productores de subjetividad y representaciones. La máquina es una unidad de producción de un conjunto de flujos que funcionan de acuerdo a la intercomunicación de sus partes. si desaparecen los flujos entre los objetos parciales, la máquina se desvanece. al contrario que la noción de ‘estructura’, que implica una repetición de lo mismo, la máquina implica un proceso de repetición con diferencia, lo que lleva a cambios infinitesimales pero constantes en la concepción e implementación del patrimonio (2017, p. 47)

A estas alturas, se vuelve imprescindible reflexionar cómo la cultura material racializada se desplazó hacia un terreno que actualmente transforma una gran cantidad de aspectos culturales en productos para alimentar la industria de la moda, el turismo y otros mercados, o sea un empaquetamiento de la cultura.

Regresando al Centro de Textiles del Mundo Maya que se ha analizado, es interesante que en la sala de arte textil no se presentan fotografías de los contextos comunitarios y cotidianos donde se utilizan las prendas, ya que solo se exhiben algunos maniqués. Pero entender la maquinaria patrimonial, exige entender que las exhibiciones textiles forman parte de la validación

y legitimación del discurso museal a través de las corporalidades y presencia de guías que provienen de los pueblos indígenas, o sea las mujeres indígenas de los Altos de Chiapas (tsotsiles, tseltaltes, entre otros grupos). Esta estrategia de legitimación convierte a este recinto en una de las propuestas que buscan dinamizar a los espacios exhibitorios convirtiéndolos en los denominados museos vivos. Esta clase de proyectos se han presentado como interculturales, deconstructivos y progresistas en el ámbito museológico, aunque en el fondo reediten diversas formas de tutelaje.

No es que las tejedoras o las comunidades hablen en primera persona desde su interés por buscar un vínculo o puente con los otros, sino que estas mujeres fueron examinadas y elegidas por autoridades de Fomento Cultural Banamex, quienes revisaron sus perfiles para ser contratadas por el CTMM. En este sentido, la relación jerárquica y vertical se mantiene. La autonomía cultural, o sea la posibilidad de controlar los discursos sobre eso que en el museo se entiende como patrimonio cultural, se quiebra al momento en que son entrenadas con diversas estrategias de las instituciones museísticas para direccionar la palabra de estas colaboradoras. Por supuesto este entrenamiento no evita la toma de distancia, los cuestionamientos e incluso las contradicciones, como hemos visto. Por lo que el control del discurso no es total. Esto es posible ejemplificarlo en el caso que comenté sobre Anastasia Gómez, encargada del área de educación, quien puso en tela de juicio junto con otra tejedora, al antropólogo curador invitado por parte del CTMM, el cual hizo distintas “afirmaciones erróneas” en los textos del museo sobre una técnica textil que evidentemente desconocía. Aunque las dos mujeres tejedoras tsotsiles se dieron cuenta de los errores de la investigación realizada por el antropólogo, el problema no logró invalidar los discursos de autoridad emitidos desde el CTMM, ni tampoco llegó a la dirección del museo. Esta situación ejemplifica el problema de racialización de las instituciones ya sean públicas o privadas, pues al final, son estas instancias las que siguen detentando el poder de la voz autorizada, la representación válida y la exhibición de los otros.

Si bien no podemos hablar de una dominación o imposición directa y evidente, dado que las mujeres que han trabajado o trabajan con el museo han llegado por su propia voluntad a través de una convocatoria, es posible detectar que las estructuras de jerarquización se mantienen y que no necesariamente se construye la deseada interculturalidad que se predica desde cierto

multiculturalismo empresarial. Me refiero a que esta visión multicultural institucional no se promueve solamente como una práctica filantrópica desde el discurso de las empresas socialmente responsables, sino que se ejerce con una doble intención que permite articular dinámicas mercantiles con la cultura de los subalternos, así como la capitalización simbólica que implica atender a los grupos vulnerabilizados históricamente. Este tipo de acciones se ven de manera frecuente en los museos de la memoria que provienen de la iniciativa privada. Incluso y a pesar de que las trabajadoras de los altos puestos administrativos valoren y utilicen los textiles de las mujeres de los Altos de Chiapas. Parafraseando nuevamente a Arriagada (2014): el uso de huipil no genera igualación.

Por otro lado, refiero a cierta vulnerabilización histórica porque las marcas raciales cercenaron e impidieron el desarrollo y autonomía de los pueblos indígenas. Tanto así, que su cultura ha sido instrumentalizada como la urdimbre/fundamento para tejer la nación mexicana sin que fueran escuchados. De alguna manera, estos pueblos se han mantenido metafóricamente deshilachados, por causa del tutelaje, el racismo y el paternalismo estatal, que aún no logra ofrecer los mecanismos ni el contexto para que puedan decidir sobre su propia cultura. Ante este impedimento, las comunidades siguen experimentando los procesos de nacionalización, siendo anexadas a través de del patrimonio cultural nacional, incluso con la propia colaboración y permiso de las propias comunidades. Aclaro que, esta afirmación tampoco es total, debido a que han surgido luchas, demandas y contestaciones a estas formas de dominación y opresión. Sin olvidar por supuesto, las formas de negociación y gestión que los propios pueblos han tenido que aprender y experimentar para subsistir. Por otro lado, tampoco es posible evadir la insistencia estatal y de esa práctica de la “mexicanidad” que insiste en nombrarles como “nuestra raíz”, negándoles toda agencia como sujetos políticos para decidir sobre sí mismos, obligándoles de manera reiterativa a realizar tal o cual cosa con sus “patrimonios”, llámense costumbres, tradiciones, vestimenta, lenguas, festividades, etc. Razón por la cual, la extinción, renuncia, recuperación, entre otras prácticas de la gestión del llamado “patrimonio indígena”, se convierte en un problema de las instituciones nacionales, así como de los mexicanos, aunque a la par se evada y se niegue la responsabilidad que se ha tenido con la producción y reproducción de prácticas racistas, que son en gran parte, la razón del por qué se renuncia, se pierde o se niegan

estos elementos de las comunidades. En este sentido, es más fácil hacerse cargo de la gestión del patrimonio, que del racismo que genera estragos y violencias.

Por tanto, hasta aquí es posible decir que el proceso de racialización de la cultura en los pueblos indígenas se presenta como una extensión simbólica del signo racial hacia las cultura material e inmaterial producida por estas colectividades. Tal racialización se manifiesta en aspectos lingüísticos, alimenticios, rituales, festivos, en la indumentaria, así como en otras modalidades que reflejan la cotidianidad de estos grupos. Es posible considerar que ciertos aspectos de esa cultura racializada de las comunidades originarias son en gran parte el corazón de lo que se desplazó hacia discursos hegemónicos, los cuales permitieron confeccionar y gestionar la idea de lo que hoy conocemos como patrimonio cultura nacional y arte popular en México, hoy llamado también arte indígena. Aquello que no necesariamente alcanzará a ser como el arte hegemónico, pero que intenta disfrutar de los beneficios de construir nuevos campos para la legitimación dentro de los discursos de lo nacional, ganando más terreno año con año. Aunque esto no implica que sea equivalente a ser parte de la aún insistente alta cultura, la cual es vinculada a la tradición y herencia de lo eurocéntrico.

La racialización de lo cultural en las comunidades indígenas, reafirma el argumento de Abuh Lughod (2012) respecto a las ventajas políticas del concepto de cultura, en contraste con su antecesor: raza. Es importante mencionar que la reflexión de esta antropóloga feminista, parte precisamente de cómo se instrumentalizó el concepto antropológico de cultura para encarcelar a personas no occidentales, al impedirles la oportunidad de desplazamiento, mismas a las que se les sigue negando la historia (2012, p. 141). Este argumento es potente para analizar el CTMM, precisamente porque en esta idea divisoria que parte del concepto de patrimonio cultural, se hace una comparación reiterada del museo de abajo (INAH) y el museo de arriba (Centro de Textiles). Desde estos dos recintos, es posible entender que la narrativa histórica de la nación esta bajo tutela del Estado, mientras que la gestión de lo cultural, del arte popular, del arte indígena, del patrimonio textil, puede ser compartida con diversas instituciones, e incluso dejada a la gestión privada como se ha visto en gran medida con el tema del arte popular e indígena. Es interesante en este sentido, que es la narrativa cultural donde hasta cierto punto es posible escuchar la voz de las personas tejedoras en las comunidades indígenas, o sea, bajo el discurso cultural del textil.

Mientras que lo histórico les es negado, impedido e imposibilitado en las salas de inferiores del Museo de los Altos, donde la antropología y la arqueología siguen llevando la voz cantante, al igual que en el Museo de Antropología. Sea una lectura antropológica o artística, como en el Museo Nacional de Antropología o en Bellas Artes, las discusiones históricas sobre estas comunidades aún no tienen oportunidad en los espacios de la historia nacional.

La singularidad de los textiles indígenas en cuanto a su gestión, es su capacidad para hilvanarse casi naturalmente con el mundo de la moda occidental. Me refiero a que pocas ramas de las llamadas artesanías han tenido la posibilidad de insertarse en el mercado tan fácilmente. Tal vez a excepción de la orfebrería o platería, pero actualmente el caso de las tejedoras y tejedores es de los más exitosos en medios de comunicación, así como en el mundo de los museos y los emprendimientos comerciales. La amplia cantidad de productos utilizables en la cotidianidad de las sociedades citadinas es posible que sea uno de sus factores de éxito en el mercado, ya que actualmente, los textiles se insertan en zapatos, bolsas, cinturones, blusas, faldas, abrigos, muñecas, camisas, playeras, sudaderas, pantalones, fundas para computadoras, chalecos, bufandas, tapetes, caminos de mesa, entre una amplia variedad de productos que además se encuentran en constante innovación. De manera que muchas comunidades han encontrado en el textil una forma de subsistencia, razón por la cual quienes tejen y bordan han decidido hacer del textil su forma de vida y campo de trabajo.

Aunado a este fenómeno de expansión y alcance de los textiles indígenas, el reconocimiento ha crecido tanto que medios de comunicación nacionales e internacionales dan cobertura a tejedoras o tejedores sobresalientes, como fue el caso de Alberto López (tsotsil), Hilan Cruz (nahua), Teresa Lino (nahua) o Feliciano Bautista (purépecha) quienes provienen de distintas comunidades indígenas del país, y que se han convertido junto con otros(as) tejedores(as) en un icono de la llamada moda étnica. Su participación en eventos internacionales de moda, les ha colocado en un lugar poco accesible para la mayoría de las tejedoras y tejedores de los pueblos indígenas.

La mirada de las industrias creativas hacia este sector es un fenómeno que empieza a tomar mayor fuerza. Hoy en día, es cada vez más común encontrar la colaboración de tejedores(as) con diseñadoras(es) que intentan insertarse en estos novedosos mercados que cada

vez se vuelven más especializados y exigentes. Cabe señalar que este fenómeno se ha extendido a otras ramas artesanales donde se busca generar innovaciones que intercambian y mezclan soportes, formatos, técnicas, materiales, etcétera que van evolucionando en piezas tan exquisitas que se convierten en productos de lujo para el consumo de privilegiados sectores de coleccionistas, especialistas y otros grupos con alto poder adquisitivo. Esto ha generado la imposibilidad de adquisición al grueso de las comunidades, precisamente por la falta de recursos económicos. El mercado de lujo se va consagrando.

Esta valoración hacia la cultura y el arte popular no surge como una coincidencia y obra de la casualidad. Como ya he explicado, surge de la combinación del fomento a la identidad nacional, los discursos de la gestión cultural estatal, así como de la sumatoria que realizan empresas interesadas en el mecenazgo y el potencial de la mercantilización del patrimonio entendido como industria creativa, mezclado con una buena dosis de altruismo empresarial. Sin dejar de lado, por supuesto, al fomento de emprendimientos en las comunidades para la creación de etnoempresas. En este sentido, como lo señaló Arturo Gómez, subdirector de Etnografía del MNA, la adjudicación de “lo cultural” a la noción de “producto” hacia principios del 2000, le permitió acceder a otro tipo de mercados que le dieron el éxito deseado que desde los setenta se pretendía con la creación del FONART. El viraje hacia lo artístico, es posible que busque precisamente consagrar estos “productos culturales” y disponerlos para el mercado de lujo.

Podemos decir que esta traducción y desplazamiento de los textiles entendidos como obras artísticas se dio por medio de la museificación que implica colocar estos objetos en pedestales, vitrinizando la indumentaria de los otros, enfatizando ciertas características y construyendo desde la museografía y la curaduría, propuestas de lectura para que estas indumentarias sean leídas por los visitantes como arte, como se hizo en el Palacio de Bellas Artes. El detalle es que este encumbramiento exalta la técnica, los materiales, los colores y otros aspectos formales de la composición, descontextualizando muchas veces sus usos cotidianos, y hasta cierto punto, despolitizando esas marcas de racialización y estigmas experimentados por las personas que usan su indumentaria de forma común. Hasta ahora, no he visto una exposición textil que atienda los estigmas relacionados a la indumentaria de las mujeres, lo cual es bien sabido en la Ciudad de México. Esto sucede por ejemplo, cuando se les llama a todas

despectivamente como “Marías”, nombre genérico bajo el cual se disfrazó el racismo durante muchos años. A lo que me refiero, es que el problema del racismo y sus distintas formas de presentarse por causa de la indumentaria no se enuncia en ningún discurso curatorial de las exposiciones y museos que se han analizado.

En el caso de la creación de la Ley Federal de Protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanas que ahora busca proteger ciertos elementos culturales, para muchas comunidades, la idea de arte, artesanía o patrimonio, no tiene un peso significativo. Es importante mencionar esto, porque muchos de estos conceptos son totalmente ajenos a las comunidades, por lo que su comprensión y uso lingüístico, pasa forzosamente por el contacto que tienen con el circuito de distribución, circulación y consumo del arte (sea adjetivado como popular o no), llámense libros, ferias, eventos, museos, centros culturales, encuentros, coloquios, entre otras actividades. Estas acciones de difusión, promoción y gestión de la cultura y el arte, son organizadas por el Estado, la iniciativa privada, organizaciones no gubernamentales y otros agentes que buscan activar y posicionar el tema en distintos circuitos. Sin embargo, es importante entender que la dependencia económica de muchas familias se fundamenta en la posibilidad de venta de sus producciones, por lo que es necesario dimensionar la importancia que tiene para las/los creadoras(es), aprender, colaborar y participar en estas actividades. Así como llegar a negociaciones que les permita ampliar sus posibilidades de venta, por lo que han entendido que este lenguaje patrimonial les beneficia a la hora de colocar sus productos textiles en el mercado.

Desde mi perspectiva, el museo genera dos acciones que pueden parecer contradictorias. Por un lado se propone visibilizar el arte textil de las comunidades de los Altos de Chiapas, pero también ejecuta un borramiento de la dimensión racial, que es por supuesto una dimensión política y que históricamente ha marcado a estas comunidades. En las exhibiciones que enaltecen al textil como obra de arte y patrimonio cultural, se suspenden las problemáticas que han implicado el uso de textiles. Me refiero a que esta indumentaria objeto de burlas, discriminación, exclusión, violencia verbal y símbolo de otras opresiones en otro momento es vaciada de toda experiencia racial. No es posible decir que esta indumentaria siempre fue valorada y admirada,

porque ni siquiera en la actualidad se puede argumentar tal cosa. Esto lo fundamento incluso con los testimonios que obtuve a partir de las entrevistas realizadas en el CTMM.

Por más acciones reivindicativas que se hagan por parte de los gobiernos, las empresas y otras instancias, la indumentaria de las comunidades ha cargado con significaciones políticas, culturales, sociales y económicas que no se pueden borrar de la noche a la mañana. En este caso, los espacios expositivos nunca tocan esas problemáticas históricas, sino que su intención es construir desde un discurso artístico-reivindicativo, aunque esto implique borrar las marcas raciales que perviven para las comunidades. En este sentido, me refiero a que, si bien los textiles son contextualizados a través de la evocación de algunas referencias históricas, cuestiones técnicas y otras narrativas explicativas que buscan justificar la importancia de su valoración, así como entender su artisticidad, esto conlleva el precio de la despolitización de las dinámicas de estigmatización y discriminación que aún se viven por la forma de vestir. No así cuando estos textiles son usados por cuerpos blancos (hombres y mujeres). Con esto quiero decir que se desdibujan esas otras interpretaciones y cargas simbólicas negativas que han tenido estas prendas. En las entrevistas realizadas en el CTMM, todas las mujeres tenían muy clara la experiencia racista que se mantiene hacia las comunidades indígenas en la actualidad por causa de la vestimenta. De igual forma, es claro que vestir con textiles es una marca de diferenciación, por lo que su uso implica experiencias particulares según el cuerpo que la utilice. Me interesa resaltar el testimonio de Anastasia Gómez, quien como ya comenté, es proveniente de una comunidad tsotsil de Zinacantán, la cual también se desempeña en el área de capacitación para artesanas del CTMM. En la entrevista con Anastasia le preguntaba sobre su experiencia de discriminación por el uso de su traje, así como algunas cuestiones sobre la identificación que implicaban los textiles. A lo que me respondió:

Aquí, cuando trabajo en el museo, pues no se siente. A veces yo me pongo mi traje y me siento muy muy bien (...) pero donde sí sentía como en la universidad. Si llevaba mi traje, sentía como esa de que me discriminaban. Porque a veces me venía con traje (al CTMM), me siento muy cómoda, como que no sé, bien. Siento como que si respetan como mi traje, como soy. Pero si creo que, como en universidades y otros espacios que no sea como

intercultural, es donde si se siente la discriminación (...) Antes como que no me gustaba poner mucho mi traje, pero ya cuando vine aquí, ya vi como le dan mucho valor. Entonces dije ah si. Ahora porto mi traje con orgullo. Ahora si ya me siento muy orgullosa, si ya porto más mi traje. Antes cuando estudié como en la prepa y la universidad casi si no usaba traje (...) no llevaba traje¹¹³

El testimonio de Anastasia, permite entender el mecanismo museológico de reivindicación por un elemento cultural como lo es la vestimenta, generando lecturas positivas e incluso de orgullo por la vestimenta, pero también el borramiento de la experiencia racial. En este sentido, el museo no le explica a Anastasia por qué experimentó tal discriminación al usar sus textiles, por más reivindicativo que intenté ser. Es ahí donde encuentro la despolitización y la nula reflexión respecto a las experiencias que se viven en la cotidianidad. De manera que los discursos museales en el CTMM, suprimen abordar de fondo el racismo, enfatizando una visión de lo artístico, aunque el uso de la indumentaria de los pueblos originarios haya tenido históricamente una fuerte carga simbólica de exclusión. Por otro lado, es interesante resaltar el tema del valor, que resulta de cierta vaguedad al afirmar que hay un cierto reconocimiento sobre los textiles, pero no queda claro cuál es ese valor.

Otro aspecto relevante en relación al uso de los textiles indígenas, es cómo las industrias creativas han logrado crear productos vendibles a partir de la cultura racializada de las comunidades que los insertan en lógicas de mercado muy particulares. Esto también implica a los museos que de igual forma han logrado instrumentalizar y capitalizar la diversidad cultural, en este caso, la vinculada a la indumentaria. Con esto quiero decir que no es gratuita la instrumentalización de los textiles en museos como el de Oaxaca o el CTMM, los cuales han surgido estratégicamente en momentos donde la valoración de los textiles se ha elevado en los últimos años, misma que fortalecen y promueven. Estas prácticas responden adecuadamente al multiculturalismo adoptado por las empresas, donde la diversidad cultural, sexual y otras, constituyen nuevos marcos en los discursos de inclusión capitalista, pero también vinculadas a

¹¹³ Entrevista realizada el 4 de mayo de 2021 en las instalaciones del CTMM.

nuevas fórmulas de marketing donde se presumen las políticas de inclusión, convirtiéndose en un capital simbólico en la lógica de los derechos humanos. Pablo Alonso refiere:

(...) la cuestión central del patrimonio y, en general, de los elementos de la cultura popular o conocimientos sociales acumulados, gira en torno al problema de la propiedad privada. Los regímenes discursivos de la modernidad habrían llevado a la subordinación de las personas, sus patrimonios y saberes debido al surgimiento de las leyes de autoría y los regímenes de propiedad intelectual. ante esta apropiación del saber popular éticamente reprochable necesitamos una gramática alternativa de la creatividad y una nueva forma de entender cómo circulan las expresiones culturales (...) el patrimonio no 'es' un recurso, una forma de propiedad privada, un concepto ideal, o un elemento renovable, sino un tipo de relación social que emerge en contextos específicos, y no en otros (2017, p. 39)

Si aceptamos que el patrimonio cultural y sus usos tienen una dimensión política, podemos afirmar que la creación de un museo también obedece a ciertos intereses de distinto tipo. En una primera lectura, que forma básicamente parte del discurso de quienes trabajan en el CTMM, el espacio es parte de una serie de intereses que la empresa Banamex (Citigroup) tiene para ejercitar su responsabilidad social a través de la Fundación Banamex. Sin embargo, autores como Bourdieu, nos han enseñado a repensar la importancia del capital simbólico en las relaciones sociales que se establecen en un campo determinado. Por supuesto, que la creación y gestión de un museo obedece a múltiples intereses, no solo a esta inquietud humana por el coleccionismo de cierta clase de cosas, sino que nos obliga a pensarlo como aspectos que se conjugan de manera compleja bajo ciertas lógicas de poder.

Me interesa subrayar por otro lado, que San Cristóbal de las Casas en Chiapas, es un lugar central para la discusión sobre el tema de los textiles indígenas. Este sitio fue un referente a nivel nacional sobre el impulso que el propio estado mexicano le dio a la mercantilización de la indumentaria de las distintas comunidades mayenses, pero también es un referente de las contradicciones respecto al trato racista que se le ha dado a muchas de estas comunidades. Tan solo basta recordar cómo en 2013, Balcorta Sobrino, una estudiante maya k'iche, proveniente de

Guatemala, la cual cursaba el doctorado en San Cristóbal de las Casas, realizando su estancia en el Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, fue expulsada de la cafetería “Oh lala! Pastelería Francesa” por ser considerada una vendedora ambulante, esto precisamente, por vestir su ropa tradicional. La estudiante se hizo viral en distintos medios de comunicación mexicanos por su queja en contra de la violencia racista con que fue tratada por los empleados de este espacio. Y aunque el establecimiento pidió disculpas por el maltrato, otras estudiantes del doctorado se mantuvieron indignadas porque esta situación la viven a diario las mujeres que visten la indumentaria de sus distintas comunidades. A pesar de que San Cristóbal de las Casas, puede considerarse como un lugar cosmopolita por su proyección nacional e internacional, el cual está experimentando también un fuerte proceso de gentrificación, esto no ha mermado las prácticas racistas en este “pueblo mágico”, el cual se identifica por una amplia cantidad de galerías y boutiques que comercializa con los textiles indígenas teniendo como compradoras principales a mujeres blancas que provienen principalmente de Europa, Estados Unidos y Canadá. Mismas, que en muchos casos se han convertido en revendedoras de textiles ya sea en sus propios países o emprendiendo negocios en las principales calles del centro de San Cristóbal, donde se han convertido en dueñas y jefas de decenas de tejedoras y tejedores. Hasta ahora, pocos son los(as) tejedores(as) indígenas que han logrado abrir alguna tienda parecida, debido a los altos precios de las rentas.

La penosa realidad es que las comunidades hasta ahora no han logrado autogestionar por completo sus producciones materiales sin la intermediación del Estado o las empresas, por lo que revendedores(as), museos, las instancias estatales, la industria de la moda, influencers y otros agentes han sido mediadores de estos procesos. Es así que la industria textil y de la moda ha reproducido la explotación, el mercantilismo y el colonialismo mediante una supuesta actitud filantrópica, que en medio de su romantización promueve la apropiación cultural indebida, la cual no necesariamente interpela a las personas que compran o portan textiles, sino a los agentes de poder que se benefician de mantener el orden colonial, empezando con el propio Estado.

En cuanto al tema artístico, en el corazón de esta disputa se mantiene una lucha colonial para jerarquizar lo estéticamente valioso, o sea una tensión que se entreteje entre la clase y lo civilizado (lo no primitivo), que oscurece de alguna manera las tensiones que hay de fondo por el

problema racial. Las intenciones de los museos, ya sean provenientes de proyectos de los gobiernos en turno o por parte de la iniciativa privada, han buscado bajo un discurso de reivindicación y revalidación, formatear el pasado de los textiles en un momento en que fueron racializados. Sin embargo, esta negación de su exclusión, no permite entender a fondo las problemáticas por las que la indumentaria indígena tuvo que pasar para ser “valorada” tanto por el Estado como por el mercado. La supresión del pasado incómodo es una situación que se reproduce exposición tras exposición, sin importar quién organice las exhibiciones. Sin embargo, el lenguaje político y empresarial insisten en huipilizarse para expresar amor a la patria, al pueblo, a las comunidades y a la nación, aunque esto no implique una reivindicación política, histórica y económica que mejore las condiciones reales de las comunidades indígenas y en muchos casos, ni siquiera de la mayoría de las tejedoras y tejedores. En este sentido, el dispositivo patrimonial mantiene procesos de borramiento y olvido para suprimir las escenas y eventos incómodos relacionados al tema textil, ya sea desde el museo, galerías y/o diversas plataformas de exhibición, sin dejar de lado los discursos académicos, al igual que los/las empresarias del textil que comercian con estas prendas, en tanto que insiste en no tocar el problema del racismo que ha conllevado el uso de esta clase de indumentaria. El silencio en este sentido, también se convierte en cómplice de la racialización que fomenta el tutelaje, el paternalismo y la posición acrítica de estos agentes que forman parte nodal de los circuitos textiles.

Lo cierto es que la extensión gubernamental no solo se ejecutó sobre los cuerpos a través de procesos de racialización, sino sobre lo producido por aquellos cuerpos. Los productos de esa creatividad que hoy se denominan como artesanías o arte popular muestran los efectos de la racialización cultural. De manera que las categorías estéticas como artesanía o arte popular no son meras formas epistemológicas para la clasificación transparente de objetos, sino mecanismos de marcación ideológica y política que se han utilizado para la jerarquización estética de cuerpos, objetos y prácticas.

Uno de los problemas preocupantes en la producción académica me parece que ha sido el centrarse en la disputa conceptual, me refiero a la añeja discusión sobre las diferencias entre arte, artesanía y diseño, dejando de lado el problema de la racialización y el clasismo que ha imperado

para marcar la producción material e inmaterial de las comunidades indígenas, ya que como he intentando explicar, su clasificación ha respondido a una mirada occidental y colonial. Disputar por lo que es legítimamente “artístico” mantiene de alguna manera la discusión desde la perspectiva colonial, por lo cual es una lucha incansable y tediosa por tratar de alcanzar una categoría que desde un inicio fue negada a los “indios” y sus creaciones. Aunque esto implicaría por otro lado no dar una batalla que Ticio Escobar considera necesaria en un terreno que también se debería disputar como lo es el campo artístico, por lo que no invoco a su renuncia, sino a insistir en la profundidad compleja de sus entramados que tienen de fondo serias disputas raciales.

Entorno a lo indígena, si bien entendemos que este concepto sirvió para homogeneizar a todas las comunidades colonizadas, podemos entender que este apelativo ha sido válido y útil para pensarlo como una estrategia de lucha, entendiendo que esta noción, herencia de un orden colonial, instrumentalizó este concepto para instaurar un orden de poder, un orden racial que determinó social, histórica y políticamente a decenas de comunidades que quedaron atrapadas en la dinámica nacional como diría Yásnaya. Sin embargo, su disputa es central para entender el poder clasificatorio y de gestión que el Estado ha ostentado desde que se vio en la necesidad de forjar la patria sobre un nacionalismo que utilizó a los colonizados para reinventar una historia que fundamentara el surgimiento del mestizaje (base de la mexicanidad) insistiendo en que estas comunidades eran la raíz de la nación, y por lo tanto, sus creaciones/producciones, pasaran a formar parte de la cultural ya sea nacional o popular, legitimando el extractivismo y negándoles su posibilidad como sujetos políticos e históricos.

Este indigenismo formateado se basa en el proceso de mestizaje, un fenómeno que tuvo su origen en la anexión, el despojo y el extractivismo para patrimonializar los elementos de las comunidades indígenas que servirían para dar identidad a la raza de bronce, al mexicano. Este fenómeno ha tenido repercusiones a escala mundial, pues ha sido evidenciado en lo que hoy llamamos patrimonio cultural de la humanidad, donde ciertas prácticas, creencias, tradiciones, costumbres, etc, que pertenecen a determinadas comunidades, ya no solo le pertenecen a la nación, sino que son expoliadas institucionalmente para ponerlas al servicio no solo del gobierno, sino de los organismos internacionales y por supuesto del capital. En este sentido cabe resaltar

que uno de los problemas de esta fórmula es la supresión de la pertenencia a determinada comunidad, para presentarla como nacional o mundial como si naturalmente le perteneciera a todos, pero borrando a colectividades específicas que son las depositarias que practican y mantienen vivas sus propias ritualidades, tradiciones, creencias, técnicas, saberes, etcétera. Lo cual no ha sido un logro nacional o mundial, sino la lucha constante de las propias comunidades, quienes generalmente no poseen recursos para lograrlo.

No se trata solamente de señalar “la maldad” capitalista de los empresarios y fundaciones privadas, sino el entrenamiento y pedagogía con que se institucionaliza las miradas en torno al patrimonio cultural, de manera especial el que está anclado a comunidades otrificadas. De hecho, la propia convención y declaratoria de la UNESCO, respecto al patrimonio cultural inmaterial es un dispositivo colonial que dota a los Estados nacionales de un instrumento global para mantener el control y gestión sobre la cultura de las comunidades, ya que la autorepresentación sin mediación del Estado que tutela las declaratorias, no es permitida. Esto ha sido evidente en las confrontaciones entre comunidades y el Estado con el caso de ciertos patrimonios inmateriales como la Pirekua, los Voladores de Papantla, los Parachicos, entre otros, cuyos portadores se han quejado amargamente de no haber sido consultados respecto a las declaratorias.

En este indigenismo contemporáneo es sumamente trascendente entender quién produce las representaciones. Esta investigación permite entender que tanto el Estado como las empresas siguen teniendo la voz cantante, pues son quienes tienen el poder de hacer circular y distribuir las representaciones que serán consumidas para alimentar el imaginario social nacional. Aunque no se puede suprimir la agencia que tienen estas comunidades en su capacidad de gestionar, negociar, luchar o incluso jugar (apropiarse) de las reglas del juego, aunque esto no debe ocultar sus desventajas. Si bien es innegable que se generan negociaciones con las comunidades, aún no se logra que el control lo tengan las propias comunidades. Esta intermediación institucional mantiene la intervención del Estado gestor que sigue hilando la cultura nacional con las hebras de la producción material e inmaterial de los pueblos indígenas.

Uno de los problemas que interpela al campo de la gestión del patrimonio cultural, es la necesidad de repensar las lógicas de poder que se insertan en este campo. Ya que en muchos casos, se instrumenta casi naturalmente la racialización mediante un multiculturalismo que

aparentemente promueve procesos de horizontalidad e interculturalidad, pero que sigue manteniendo el mismo orden, donde la producción de la alteridad es estilizada y exotizada para la gran industria del turismo cultural. En este sentido, se mantiene al indio como la piedra/monumento explicada por Rufer, un paralelismo que reedita los discursos de la arqueología nacionalista mexicana, donde el indio es guía del pasado, monumento, museo, vestigio, heráldica, producto turístico, un maniquí expuesto y dispuesto para la venta de su identidad y su cultura.

El patrimonio cultural se presenta como un concepto abarcador, flexible, maleable, cuya amplitud y potencia puede implicar objetos, edificios, prácticas, técnicas, personas e incluso el ámbito inmaterial como creencias, cosmovisiones, etc. Esa amplitud es la misma que nos remite a su peligrosidad, ya que los efectos de la patrimonialización no siempre son los más deseables. En contraste con el concepto de arte, el cual está en constante disputa y hasta cierto punto es limitativo, el patrimonio posee una flexibilidad que lo rebasa, ya que ha tenido la capacidad de absorber las expresiones artísticas mediante el llamado patrimonio artístico. Esta potencia del patrimonio con sus diversas caras, son comparables a la hidra, a la cual siempre le crecen más cabezas aunque sean cortadas.

Respecto a la Ley Federal de Protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanas, considero que es un dispositivo regulador que intenta controlar los procesos de comercialización y las formas de explotación de los elementos culturales de las comunidades, entendiendo estos como recursos culturales. Por tanto, los procesos de patrimonialización, son en gran medida procesos de regulación para la explotación de las etnicidades. El Estado se convierte a través de esta ley en regulador de la comercialización de la diferencia, de la cultura perteneciente de los llamados pueblos originarios, así como de los afromexicanos y como diría la nueva ley: los equiparables. O sea, donde entra todo aquello que aún está por convertirse potencialmente en patrimonio.

La maquinaria patrimonial ha incitado la creación de las famosas etnoempresas explicadas por los Comaroff, esto debido a la necesidad que tienen los pueblos y comunidades para subsistir vendiendo y/o comercializando sus bienes, ya sean fiestas, tradiciones, costumbres, etcétera. Optar por la auto exotización y satisfacer la imaginación del turismo cultural se ha convertido en una opción de vida. Esto se hace más evidente en celebraciones creadas, gestionadas y

fomentadas por el Estado, como el caso de la Guelaguetza en Oaxaca, donde se ha producido a lo largo de los años una especie de acuerdo no firmado oficialmente, donde el espectáculo de la etnicidad es un espacio de tensión, pero que las propias comunidades siguen legitimando. Aunque no sin contradicciones, como es el caso de la la lucha que la APPO (Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca) ha impulsado, en su insistencia por conservar la Guelaguetza Popular, un símbolo de la disputa por la representación y contra la gestión del Estado. Razón por la que la administración de los activos simbólicos y materiales son campo de tensiones y contradicciones en la economía de la identidad.

A lo largo de esta indagación, me he percatado como los discursos patrimonialistas se han centrado en la posibilidad de poner en circulación y a disposición del mercado los distintos patrimonios de las comunidades como una forma de sobrevivencia. Esto se da en medio de un escenario donde se manifiesta una falta de oportunidades laborales, académicas, económicas y donde se hacen evidentes las pocas posibilidades de mejoras sociales en la gran mayoría de comunidades indígenas en México. El activo patrimonial, surge desde la lógica economicista como una forma de solventar las carencias. Una frase curiosa que se mencionaba de forma reiterada en Original, por ejemplo, era que en los lugares con mayores carencias, era dónde surgía la mayor creatividad, apelando a la riqueza cultural. En términos económicos, podríamos decir que ante la carencia, creatividad. Una forma de folclorización de la pobreza, evidentemente racializada, donde la etnoriqueza se va consolidando como medio único para salir del atraso socioeconómico. De hecho la creación del Tren Maya, demuestra parte de ese discurso que busca detonar el desarrollo económico mediante la riqueza cultural maya de los sitios (diversos patrimonios culturales) por donde se construyeron las estaciones del tren.

Este culto al patrimonio busca sostener un tipo de economía cultural que se inserta en un proyecto global de enormes proporciones. Esta problemática ha sido señalada por grupos de investigación como la Red de Información y Discusión sobre Arqueología y Patrimonio (RIDAP). En este sentido, la etnocomercialización de los textiles ha permitido alimentar no solo las etnoempresas, sino la industria de la hoy llamada moda étnica, aún con las polémicas sobre el papel de los derechos de autor y la propiedad intelectual, que forman parte de los juegos de la

lógica capitalista. Ya que la propiedad colectiva de las creaciones textiles, sigue sin comprenderse en su totalidad.

Otro aspecto alarmante es la falta de colaboración con las comunidades, lo cual refleja la debilidad que nociones como la de patrimonio tienen al funcionar como un concepto operativo para los distintos pueblos. En ese sentido, se han buscado diferentes formas para entrenar a las comunidades depositarias de los saberes textiles bajo ciertos paradigmas epistemológicos que permitan producir la idea del patrimonio, como el evento de Original donde se les dan una serie de capacitaciones que son básicamente procesos formativos y pedagógicos. En las distintas entrevistas realizadas en el Museo, se evidenciaba que el concepto de patrimonio era ajeno y que el paso por esta institución, había influido en la concepción que se tenía respecto al tema patrimonial. Por tanto el concepto de patrimonio cultural, en este caso textil es un concepto construido, ajeno a las comunidades e inserto artificialmente, al igual que el de arte, como lo vimos en la exposición de Bellas Artes. Sin embargo, instituciones públicas, privadas, nacionales, internacionales y locales, se han dado a la tarea de “sensibilizar” bajo los discursos de salvaguarda, protección y otras estrategias que permitan instalar una batería de conceptos que permitan producir la idea patrimonial. Esta función pedagógica es fundamental para mantener la maquinaria patrimonial activa.

La patrimonialización de “lo indígena” ha sido por tanto, un dispositivo de anexión colonial que se mimetiza con la política cultural reivindicadora, al grado de usar los derechos humanos, en específico la faceta de los derechos culturales que promueven el acceso y disfrute del patrimonio cultural. Sin olvidar que quien en realidad gestiona las dinámicas patrimoniales son las instituciones estatales y privadas. De manera que el precio de la nominación, protección, preservación y difusión del llamado patrimonio cultural indígena, ha sido la anexión institucional, una especie de expropiación o nacionalización de la cultura de los otros. Este aparato colonial suprime la autonomía comunitaria, en el sentido que la gestión estatal estaría implicando la tutela de todo aquello que se denomine como patrimonio. Esa intervención constante del Estado a partir de sus distintos brazos se convierte en una política cultural legitimadora de las prácticas coloniales.

No es casual que ciertas publicaciones autores, personajes, exposiciones, instituciones y otros elementos surjan en determinado momento histórico, lo cual permite pensar que en realidad forman parte de esta maquinaria que se ha discuto a lo largo de esta investigación. Por tanto, el fortalecimiento que han tenido las producciones estéticas denominadas populares/indígenas en los últimos años no es casual, responde a una renovación nacionalista y por supuesto beneficiando a la par, a intereses empresariales. De manera que, la necesidad de las comunidades ha sido imperante y fundamental para poder articular estos discursos y acciones en favor de la preservación de ciertas prácticas. Los procesos de patrimonialización y todo lo que implican, incluyendo toda la batería conceptual, son reflejo de voluntades que buscan los beneficios de sus efectos: proyección, reconocimiento internacional, colocación de los productos, beneficios económicos, apertura de nuevos mercados, entre otros escenarios que ciertamente aportan, pero que no son gratuitos, sino que tienen un alto costo social, político y cultural.

Como diría Cesaire, el problema del colonialismo no se trata de revivir a las sociedades muertas y disfrutar del exotismo que se promueve en las industrias culturales y creativas en el contexto de las sociedades colonizadas, sino crear una sociedad nueva que promueva otra clase de fraternidad, suprimiendo las máquinas del olvido confeccionadas por el capitalismo colonialista que ha infantilizado y tutelado a los colonizados. La supresión de esta maquinaria, implica repensar incluso la producción de etnografías occidentales desde la academia que han mantenido el proceso colonial, extrayendo los saberes de las comunidades. Esta maquinaria ha reeditado el proceso de conquista: explorar, conquistar, apropiarse.

Es así que el problema colonial significa por otro lado, no permitir que una hegemonía intelectual, burócrata o empresarial piense y hable por todos, sino la necesidad de pensar por nosotros como diría también Cesaire, devolviendo la libertad a los pueblos conquistados/colonizados.

Existen otras visiones respecto al tema textil como el de la tejedora indígena proveniente de Guatemala: Angelina Aspuac.¹¹⁴ La cual participó en el evento de Original con una postura disidente que cuestionaba el sistema capitalista por su capacidad de apropiación, así como por la insistencia de fomentar el individualismo en las comunidades, considerando el malestar que esto

¹¹⁴ Participante invitada en una de las mesas del evento de Original 2021 en el Centro Cultural los Pinos.

provocaba. Para Angelina, la lucha por los textiles no se trata solamente de un elemento de identidad, sino de lucha por la vida, por el territorio, la tierra, el agua y otros recursos que les han arrebatado. Desde su perspectiva ni el Estado ni las empresas debían entrometerse en los procesos comunitarios, ya que muchas leyes podrían ser utilizadas para el despojo, siendo innecesario entregar a manos del Estado sus creaciones. Por otro lado defendía la organización comunitaria así como todos los sistemas propios de su comunidad (justicia, salud, indumentaria, etc). Aspuac consideraba que la mercantilización no era solo de su ropa, sino de la propia vida de las tejedoras, por lo que consideraba que lo principal era el fortalecimiento de la libre determinación de los pueblos y no la esperanza en las resoluciones institucionales que incluso han tenido miedo en fortalecerlas desde el Estado guatemalteco. Su postura antiestatal se evidencia al considerarlo como uno de los productores del desprecio y el racismo hacia las comunidades indígenas de Guatemala.

En México, una postura paralela a la de Angelia Aspuac, ha sido la de Yásnaya Aguilar, quien también ve en el Estado el máximo apropiado cultural. Estas visiones, son el contradiscurso de la institucionalización de los patrimonios, así como de su proceso de nacionalización. Aunque no es posible aseverar que es la postura de la mayoría de las comunidades, muchas de las cuales por el contrario, buscan participar e insertarse en los circuitos institucionales que se están creando, aunque generando también problemáticas de jerarquización entre tejedoras y tejedores. Esto debido a que solo un puñado es elegido para participar de manera reiterada tanto en los consejos como en los eventos, al igual que en los concursos nacionales organizados de manera colaborativa por el Estado y las grandes fundaciones de las empresas bancarias principalmente.

El proceso histórico y social de los textiles indígenas en México muestran las dinámicas estatales explicadas por Rita Segato, donde la alterofobia, la alterofilia y la fagocitación se hacen presentes. De ser elementos estéticos excluidos, indeseables, incivilizados y abyectos, han emergido gracias a la nacionalización y la anexión cultural como algo valioso, a tal grado que se produce el fenómeno huipilizador, que hoy en día se constituye como parte del performance de la clase política.

A través de esta indagación he intentado explicar como el comer maíz, usar huaraches, usar un huipil, vivir en una casa de adobe, hablar el español con cierto acento “de pueblo”, entre otras

expresiones que se han vinculado con lo rural y específicamente con el contexto de vida comunitaria de las comunidades indígenas, no es una cuestión meramente “cultural”, sino que dibuja y disfraza las lógicas de la racialización. Dispositivo que ha producido sujetos marginalizados y excluidos, que han sido jerarquizados por sus cuerpos, prácticas, creencias, hábitos, indumentarias, alimentos, cosmovisiones, etc.

No es posible, ni tampoco es mi interés afirmar que existe una resistencia mediante una disputa frontal y confrontativa de los distintos pueblos originarios hacia las políticas patrimoniales del Estado. De manera que hasta ahora, ni una actitud antipatrimonial o patrimonialista es absoluta, en realidad se gesta desde una postura de negociación, momentos donde los ánimos logran generar procesos donde se logran ciertos beneficios para todos los agentes involucrados, pero también circunstancias en que surgen tensiones y confrontaciones. Original es una de esas propuestas donde la negociación es evidente. Decenas de tejedoras, tejedores y otros artesanos/artistas buscan participar y beneficiarse de las promesas del evento: proyección nacional e internacional, capacitación, utilizar los escaparates institucionales del Estado y las industrias creativas, así como otros instrumentos que van desde la protección de sus diseños, el reconocimiento, los apoyos para la creación, la participación en concursos y otros beneficios ofrecidos. En ese sentido, las posibilidades ofrecidas son un anhelo por vivir de los productos textiles creados.

En suma, lo cierto es que los textiles han sido utilizados como moneda de cambio desde antes de la conquista. De hecho las tejedoras en tiempos prehispánicos formaron parte de un sistema comercial y tributario bastante complejo. El intercambio cultural y económico, en lo que hoy denominamos como Mesoamérica ya era bastante activo y dinámico. Las dinámicas de tributo, trueque e intercambio formaban parte de los procesos de producción, distribución, circulación y consumo entre aquellas comunidades. Tan solo es necesario revisar el código Mendocino o la Matrícula de Tributos para entender el desplazamiento de los textiles. Sin embargo, en aquel tiempo, el racismo no se había forjado todavía como dispositivo de dominación, no por nada Anibal Quijano (2000) ha llamado a la raza como el más eficaz instrumento de dominación social inventado en los últimos 500 años.

6. Bibliografía

Acha, J. (1994). Las Culturas Estéticas de América Latina. UNAM. México D.F.

Abuh-Lughod, L. (2012) Escribir contra la cultura. Andamios, Revista de Investigación Social, [S.l.], v. 9, n. 19, p. 129-157, aug. 2012. ISSN 2594-1917. Disponible en: <<https://andamios.uacm.edu.mx/index.php/andamios/article/view/399>>. doi:<http://dx.doi.org/10.29092/uacm.v9i19.399>.

Aguilar, Y. (2022) “¿Arte? ¿Indígena? Estéticas Colectivas y Pueblos Indígenas” en Catálogo Arte de los Pueblos de México. Disrupciones Indígenas. Secretaría de Cultura, INBAL - Museo del Palacio de Bellas Artes, México. Pp. 241-252

_____ (2020). “Disfrazarse de mexicanidad” En Revista Gatopardo (versión digital). Disponible en: <https://gatopardo.com/opinion/yasnaya-aguilar-disfrazarse-de-mexicanidad/>. Consultado el 10 de abril de 2024.

_____ (2018). El estado mexicano como apropiador cultural. En Revista de la Universidad de México. Julio/2018. UNAM. México. Disponible en: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/0bb50a13-2ad8-40e3-9972-5f35dd35184f/el-estado-mexicano-como-apropiador-cultural>. Consultado el 15 de noviembre de 2020.

_____ (2018). Nosotros sin México: naciones indígenas y autonomía. Mayo 18 de 2018. Disponible en <https://cultura.nexos.com.mx/nosotros-sin-mexico-naciones-indigenas-y-autonomia/>. Consultado el 10 de noviembre de 2023.

Alonso G., Pablo (2017): El antipatrimonio: fetichismo y dominación en Maragatería. Biblioteca de dialectología y tradiciones populares, no 56, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid

Anderson, B. (1993). Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo”. Edit. Fondo de Cultura Económica, México.

Arriagada, M. (2014). Indio maniquí. Disponible en: <https://www.nexos.com.mx/?p=22516>, Consultado el 28 de diciembre de 2023.

- Báez, L. (2004). en Etnografía. Museo Nacional de Antropología - México. (Libro Guía publicado en ocasión del 40 aniversario del Museo Nacional de Antropología - México). CONACULTA-INAH, pp. 69-73.
- Bennett, T. (1988). The exhibitionary complex. *New formations*, n. 4, p. 73-102.
- Briones, C. (2012). Madejas de alteridad. Entramados de Estados nación: diseños y telares de ayer y hoy en América Latina. UAM Cuajimalpa-Colmex. Ciudad de México
- Bhabha, H. (2000). Narrando la nación. En Fernández Álvaro (comp). La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha. Edit. Manantial. Buenos Aires.
- Bonfil, G. (2004). Nuestro patrimonio cultural: un laberinto de significados". El patrimonio nacional de México. México: FCE, CONACULTA pp. 28-56.
- Césaire, A. (2006). Discurso sobre el colonialismo. Akal, Madrid, España.
- Chatterjee, P. (2000). El nacionalismo como problema en la historia de las ideas políticas. En Fernández Álvaro (comp). La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha. Edit. Manantial. Buenos Aires.
- Chavolla, A. Política Cultural. En Proyecto: Diccionario del Pensamiento Alternativo II. Disponible en: <http://www.cecies.org/articulo.asp?id=193>. Consultado el 16 de noviembre de 2020.
- Colombres, A. (2014). Nuevo Manual del Promotor Cultural. Ediciones del Sol. Buenos Aires, Argentina.
- Comaroff, J. y Comaroff, J. (2011). Etnicidad S.A. Edit. Katz. Buenos Aires.
- De Oto, A. y Catelli, L. (2018). "Sobre colonialismo interno y subjetividad. Notas para un debate", *Tabula Rasa*, 28, pp. 229-255
- De Souza Chaui, M (2013). Ciudadanía Cultural: el derecho a la cultura. Ministerio de Cultura de Brasil / Fundación Biblioteca Nacional - RGC Libros. Argentina.
- Díaz, T. (2020). Dinámicas Comunitarias de la identidad textil. Revista de la Universidad de México. Cultura Dossier, Enero de 2020. UNAM. Disponible en: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/9697b7cd-80bb-44b3-95d3-571d5d3c32d5/dinamicas-comunitarias-de-la-identidad-textil> Consultado el 10 de abril de 2024

- Dorotinsky, D. (2002). Fotografía y Maniqués en el Museo Nacional de Antropología en Revista Luna Córnea, Vol. 23. CONACULTA-CENART. Pp. 60-65.
- Entwistle, J. (2002). El cuerpo y la moda. Una visión sociológica. Paidós. Barcelona.
- Escobar, T (2022). “Arte Indígena en tres tiempos” en Catálogo Arte de los Pueblos de México. Disrupciones Indígenas. Secretaría de Cultura, INBAL - Museo del Palacio de Bellas Artes, México. Pp. 253-270
- Félix, S. (2012). “México esta de moda. Un recorrido por nuestro vestir” en Revista Mexicanísimo. Año 5, N. 49. México. Pags. 24-34.
- Foucault, M. (1996). Genealogía del racismo. Edit. Museos de Buenos Aires, Argentina.
- _____ (2006). Seguridad, Territorio, Población. Curso en el Collège de France (1977-1978). Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires/México D.F.
- Gamio, M. (1916). Forjando Patria. Librería de Porrúa Hermanos. México D.F.
- Garciadiego, J. (2008). La Revolución. En Nueva Historia Mínima de México. COLMEX, México D.F. pp. 225-261.
- García C. N, y Piedras E. (2006). Las industrias culturales y el desarrollo de México. Siglo XXI Editores. México.
- Gnecco, C. (2012). Paisaje con Golem. En Los pueblos originarios en los museos. ArtEncuentro / Museo Chileno de Arte Precolombino, Chile. pp. 53-60
- _____ (2019). El señuelo patrimonial. Pensamientos post-arqueológicos en el camino de los incas. En Diálogos en Patrimonio Cultural No. 2. Maestría en Patrimonio Cultural-Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. pp. 13-50.
- _____ (2022) Políticas Patrimoniales y Procesos de Despojo y Violencia en América Latina. Edits.. Carina Jofré y Cristóbal Gnecco. Editorial UNICEN. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires
- _____ “Las ruinas de los otros. Extractivismo y alterización en el Camino de los Incas”, en Mario Rufer y Cristóbal Gnecco (eds). El tiempo de las ruinas. Bogotá: INCAAN (en prensa).

- Goldman, S. (2008). Tres mil años de arte mexicano. UACM-INBA-CENIDIAP-CENART. México D.F: Pp. 463 – 474
- Gómez, A. (2014). “El arte textil indígena de México. Tramas y procesos culturales” en Revista Mexicanísimo. Mayo. Año 7, Núm. 74. p. 48-53.
- González, A. (2004). “Pueblos Indios” en Etnografía. Museo Nacional de Antropología - México. (Libro Guía publicado en ocasión del 40 aniversario del Museo Nacional de Antropología - México). CONACULTA-INAH. Pp.5-14
- González, C. (2017). Explotación, Colonialismo y Lucha por la Democracia en América Latina. AKAL, Ciudad de México.
- González, V. (2015). La Exposición de Arte Popular o el surgimiento de la vanguardia, México 1921 en Revista Historias número 90 (enero/abril). INAH. México.
- Grossberg, L. (2006). Stuart Hall sobre raza y racismo: Estudios culturales y la práctica del contextualismo. En Tabula Rasa. No. 5, julio-diciembre 2006. pp. 45-65.
- _____ (2009). “El corazón de los Estudios Culturales: Contextualidad, construccionismo y complejidad”, Revista Tabula Rasa. Bogotá - Colombia, No.10: 13-48, 2009.
- Guerrero, D. (2012). “Historia y vestido en México” en Revista Mexicanísimo. Año 5, N. 49. México. Pags. 6-8.
- Gutiérrez, V. (2010). Bicentenario, llévelo, llévelo. El economista. 18 de agosto de 2010. Disponible en: <https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/Bicentenario-llevalo-llevalo-20100818-0039.html>, Consultado el 1 de agosto de 2021
- Hall, S. (1999). ¿Patrimonio de Quién? El impacto de de la diversidad cultural en el patrimonio vivo británico, que tuvo lugar en Manchester, Inglaterra. Trad. Daniel Ramírez. Original. “Whos heritage? Un-settling ‘The heritage’, re-imagining the post-nation” en: *The politics of heritage: The legacies of ‘race.’* (Jo Littler y Roshi Naidoo eds). Londres y Nueva York: Routledge. Pp. 21-31
- _____ (2010). Sin Garantías: trayectorias y problemáticas en Estudios Culturales. Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (editores). Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana Instituto de Estudios Peruanos. Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador. Enviñón Editores

Hernández, F. (1998). El museo como espacio de comunicación. Ediciones Trea. Gijón, España.

INBAL (2022). Arte de los pueblos de México. Disrupciones indígenas. Secretaría de Cultura, INBAL y Fundación Jenkins. México.

Johnson, I. W. (2005). El vestido prehispánico del México antiguo. En *Arqueología Mexicana*, Edición especial (19), pp. 8-9.

Jofré, I. C. (2022). Los caminos de servidumbre megaminera y narrativas del despojo en los procesos de patrimonialización neoextractivistas del Qhapac Ñan. En *Políticas Patrimoniales y Procesos de Despojo y Violencia en América Latina*. Edits. Carina Jofré y Cristóbal Gnecco. Editorial UNICEN. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

Kirshenblat-Gimblett, Barbara. Objetos de etnografía. In: TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela (Ed.). *Estudios avanzados del performance*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

Lechuga, R. (1982) La indumentaria en el México indígena. Las técnicas textiles en el México indígena. México, Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías y Secretaría de Educación Pública.

Murillo, O. (2022). De la Propuesta a la Muestra. Las Artes de los Pueblos en Bellas Artes. en *Catálogo Arte de los Pueblos de México. Disrupciones Indígenas*. Secretaría de Cultura, INBAL - Museo del Palacio de Bellas Artes, México. Pp. 31-58.

Morales, L. G. (2007). Tendencias Museológicas. Problemas y vertientes de investigación en México. *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, XXVIII (111), 31-66.

Navarrete, F. (2016). México Racista. Una denuncia. Debolsillo. Ciudad de México.

_____ (2022). “Las culturas indígenas y las culturas no indígenas, una relación colonial” en *Catálogo Arte de los Pueblos de México. Disrupciones Indígenas*. Secretaría de Cultura, INBAL - Museo del Palacio de Bellas Artes, México. Pp. 85-98

Negrín da Silva, D. (2020). Mercadotecnia y apropiación cultural en el arte wixárika. *Revista Digital Nexos. Cultura y vida cotidiana*. Disponible en: https://cultura.nexos.com.mx/?a_u_t_h_o_r_=n_a_m_e=d_i_a_n_a-n_e_g_r_i_n-d_a-silva&fbclid=IwAR3Kn9tiS-5Ae9m6u06M4IWoiszs5Mznj4l2lg9_oGNxXerZLipKF26tXDc.

Consultado el 15 de noviembre de 2020.

- Nerio, A. (2010). Los derechos humanos en los festejos del bicentenario y el centenario. 10 de octubre de 2010. Disponible en: <https://contralinea.com.mx/los-derechos-humanos-en-los-festejos-del-bicentenario-y-el-centenario/>. Consultado el 2 de agosto de 2021.
- Novelo , V. (1997). “Las artesanías mexicanas” en Enrique Florescano (Coord). El Patrimonio Nacional de México II. CONACULTA - FCE. México, D.F.
- _____ (2007). (Comp.) Artesanos, Artesanías y Arte popular de México. Una historia ilustrada. Dirección General de Culturas Populares - CONACULTA. México.
- _____ (2015). De eso que llamamos artesanías mexicanas. Artesanía y saberes tradicionales Vol. 1. México: El Colegio de Michoacán, pp. 29-45.
- _____ (2022). “Artesanías, viejos problemas, nuevos discursos” en Evadido Garduño y Giovanna Gasparello (coords.) ¿Hacia un nuevo proyecto de nación?. Patrimonio, desarrollismo y fronteras en la 4T. Edit. Bajo Tierra A.C. - Abismos Casa Editorial, México.
- Ortiz, A. (2012). “El tejido, un patrimonio familiar” en Revista Mexicanísimo. Año 5, N. 49. México. Pags. 58-61.
- Ortiz, M. (2013). Pueblos Mágicos: análisis de la dinámica cultural y económica. En Economía y Cultura. Coord. Marissa Reyes Godínez y Jorge Linares Ortiz. UNAM-UACM. México.
- _____ (2014). “Los museos comunitarios como dispositivos de reproducción y cambio cultural; el caso de los lacandones en Nahá, Chiapas”. En Revista Discurso Visual Número 34, julio/diciembre 2014, México.
- Pastrana, J., Jofré, C. Díaz, M. y Ortiz, M. (2022). “Una crítica desencantada de los procesos de turistificación y extractivismo en Argentina: el caso de los Pueblos con Encanto” en Políticas Patrimoniales y Procesos de Despojo y Violencia en América Latina. Edits.. Carina Jofré y Cristóbal Gnecco. Editorial UNICEN. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Buenos Aires. p. 147-170
- Parekh, B. (2000). El etnocentrismo del discurso nacionalista. En Fernández Álvaro (comp). La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha. Edit. Manantial. Buenos Aires.

- Paz, R. (2021). Firman convenio las secretarías de Cultura y Economía. Periódico Crónica. 10 de marzo de 2021. Consultado el 3 de junio de 2021. Disponible en: <https://www.cronica.com.mx/notas-firman-convenio-las-secretarias-de-cultura-y-economia-1179852-2021>
- Pazos, A. (1998). “La re-presentación de la cultura. Museos etnográficos y antropología” en Política y Sociedad. Universidad Autónoma de Madrid. Madrid. p. 33-45.
- Piedras, E. (2004). ¿Cuánto vale la cultura? Contribución económica de las industrias protegidas por el derecho de autor en México. CONACULTA-CANIEM-SOGEM. México.
- Pla, D. (2011). Más desindianización que mestizaje. Una relectura de los censos generales de población. En la revista Dimensión Antropológica, Año 18, Vol. 53, Septiembre/Diciembre. México.
- Postrel, V. (2021). El Tejido de la Civilización. Cómo los textiles dieron forma al mundo. Ediciones Siruela. Madrid.
- Quijano, A. (2000) “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina” en Lander, Edgardo (comp.) La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas-CLACSO. Buenos Aires, Argentina. p. 201-246.
- Ramírez, A. (2014). Tejiendo la identidad. El rebozo entre las mujeres purépechas de Michoacán. México: El Colegio de Michoacán, A. C.
- Ramírez, P. (2008). Museo Nacional de Antropología. Gestación, Proyecto y Construcción. INAH. México, D.F.
- Renan, E. (2008). ¿Qué es una nación?. UAM-X, México.
- Restrepo, E. (2010). Inflexión decolonial: fuentes, categorías y cuestionamientos, Editorial Universidad del Cauca, Colombia.
- _____ (2013). Presentación. En Stuart Hall en Discurso y Poder. Edit. Ricardo Soto Sulca. Huancayo, Perú.
- Rufer, M. (2006). La nación en escenas. Memoria pública y usos del pasado en contextos poscoloniales. COLMEX. México
- _____ (2016). El patrimonio envenenado: una reflexión sin garantías sobre la palabra de los otros. En Frida Gorbach y Mario Rufer (Eds). (In)Disciplinar la investigación: archivo, trabajo de campo y escritura. México: Siglo XXI Ed. – UAM.

_____ (2019). La cultura como pacificación y como pérdida: sobre algunas disputas por la memoria en México. En Políticas, Espacios y Prácticas de Memoria. Disputas y tránsitos actuales en Colombia y América Latina. Eds. Carlos Salamanca Villamizar y Jefferson Jaramillo Marín. Pontífica Universidad Javeriana, Colombia.

_____ (2019b) "Estudios Culturales en México: notas para una genealogía desobediente" en Ciências Sociais Unisinos, São Leopoldo, Vol. 55, N. 2, p. 174-192, mai/ago

_____ (2020). El perpetuo conjuro: tiempo, colonialidad y repetición en la escritura de la historia. *Historia Y Memoria*, (especial), 271-306. <https://doi.org/10.19053/20275137.nespecial.2020.11590>

Segato, R. (2007). La nación y sus otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de identidad. Prometeo Libros, Buenos Aires.

Stresser-Péan, C. (2013). De la vestimenta y los hombres. Una perspectiva histórica de la indumentaria en México. México: Fondo de Cultura Económica. Versión Digital.

Speckman, E. (2008). El Porfiriato. En Nueva Historia Mínima de México. COLMEX, México D.F. pp. 192-224

Tenorio, M. (1998). Artilugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales 1880-1930, FCE. México.

Turok, M (1988). Cómo acercarse a la artesanía. Plaza y Valdes / CONACULTA. México.

Villoro, Luis (2022). Los grandes momentos del indigenismo. FCE. Ciudad de México (tercera edición).

Yúdice, G. (2002). El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global,. Editorial Gedisa, Barcelona

Zurián, C. (2010). "1910: el año que fuimos centenario. Del festejo a la memoria escrita" en Antropología. Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Nueva Época. enero/abril. INAH. p. 2-13.

Webgrafía

Autorizó Gil Díaz venta de Banamex que provocó enorme quebranto fiscal. Domingo 21 de septiembre de 2008. Consultado el 1 de junio de 2021. Disponible en: <https://www.jornada.com.mx/2008/09/21/index.php?section=politica&article=003n1pol>

Banamex debe donar sus bienes artísticos a México / Marcelo Ebrard. Disponible en: https://www.jornada.com.mx/notas/2022/01/18/politica/banamex-debe-donar-sus-bienes-artisticos-a-mexico-marcelo-ebrard/?fbclid=IwAR25451bRMa4V-bNQamWHCRAxKTX4WUtp38BCOi7vEq-lIDUSCSaJdz_oPk. Consultado el 18 de enero de 2022.

Centro de Textiles del Mundo Maya. Consultado el 2 de junio de 2021. Disponible en: <https://centrotextilesmayas.org/>

Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos. Consultado el 1 de junio de 2021. Disponible en: http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf_mov/Constitucion_Politica.pdf

DECRETO por el que se expide la Ley Federal de Protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanas. Disponible en: https://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5640770&fecha=17/01/2022. Consultado el 18 de enero de 2022.

Dictamen de Ley de Salvaguardia de los Elementos de la Cultura e Identidad de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanos. Consultada el 5 de junio de 2021. Disponible en: http://www.susanaharp.org/susanaharp/wp-content/uploads/2020/05/031219-Dict_Cultura_Com_Indigenas-con-reserva.pdf

Dior Cruise 2024 Pueblan Savoir-Faire. (Hilán Cruz). Disponible en: https://youtu.be/-2nJMQ_wdEo. Consultado el 25 de mayo de 2023.

Discurso de Yasnayá Elena Aguilar en Mixe. Canal del Congreso de México. Disponible en: https://youtu.be/UypSzBTIIz0?si=OlsvcoDOhV_Z4UkC. Consultado el 1 de noviembre de 2023.

Escuela de Diseño (Página oficial). Historia. Disponible en <https://edinba.inba.gob.mx/escuela-de-diseno/historia.html>. Consultados el 10 de noviembre de 2023.

Fomento Cultural Banamex. ¿Quiénes Somos?. Consultado el 2 de junio de 2021. Disponible en: <https://fomentoculturalbanamex.org/quienes-somos/>

Los riesgos de la patrimonialización (documental), difundido por la Coordinación Nacional de Antropología del INAH. Disponible en: <https://youtu.be/h7X98fqBZM?si=QfircocheQ5xyeg->. Consultado el 31 de octubre de 2023.

Militares, paseantes y hasta personal de limpia salvan la bandera del Zócalo de la CDMX. Disponible en: <https://youtu.be/OKi0zykwARU?si=7zVYli1MBwRjHA4L>. Consultado el 2 de noviembre de 2023.

Museo de los Altos de Chiapas Ex Convento Santo Domingo de Guzmán. Consultado el 20 de julio de 2021. Disponible en: <https://www.inah.gob.mx/red-de-museos/270-museo-de-los-altos-de-chiapas-exconvento-santo-domingo-de-guzman>.

Museo Nacional de Antropología. Disponible en https://mna.inah.gob.mx/el_museo.php#la_institucion. Consultado el 1 de diciembre de 2023

Original México. Disponible en: www.original.cultural.gob.mx. Consultado el 16 de septiembre de 2021.

-----Encuentro de Arte Textil Mexicano. Disponible en: <https://original.cultura.gob.mx>. Consultado el 20 de enero de 2022 (Página actualizada)

Real Academia de la Lengua Española. <http://dle.rae.es>

Recomendación General 35/2019. Sobre la Protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas de la República Mexicana. Consultado el 30 de marzo de 2021. Disponible en: https://dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5550759&fecha=20/02/2019&print=true

Secretaría de Cultura ¿Qué hacemos? Gobierno de México. Disponible en: <https://www.gob.mx/cultura/que-hacemos>. Consultado el martes 10 de noviembre de 2020

The Dior Cruise 2024 Show (Desfile en San Ildefonso). Disponible en: <https://www.youtube.com/live/um6Fp8-Xneg?feature=share>. Consultado el 25 de mayo de 2023.

Visitantes a museos y zonas arqueológicas administrados por el INAH por sitio visitado y residencia del turista según mes, 2020. Disponible en: https://www.inegi.org.mx/app/cuadroentidad/CDMX/2021/21/21_7 Consultado el 10 de diciembre de 2023

Documentos oficiales

Dictamen de la Comisión de Pueblos Indígenas a la Minuta con Proyecto de Decreto por el que se expide la Ley Federal de Protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanas.

Recomendación General 35/2019 de la CNDH. Sobre la protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas de la República Mexicana

Archivo del CTMM

Boletín de Prensa. 10 de junio de 2016. BANAMEX PRESENTA EN CHIAPAS LA EXPOSICIÓN EL MÉXICO DE LOS MEXICANOS