

Género y racialización en la dicotomía *arte culto* / *arte popular*

El Movimiento Nacional de Tejedoras Mayas de Guatemala

Liliana López Marín

Universidad Nacional Autónoma de México / L_lmarin@hotmail.com

<https://doi.org/10.57149/re-visiones.11.13>

Resumen

Este artículo ofrece un acercamiento al problema de la división racial del trabajo entre las mujeres, partiendo de un análisis en torno a la estratificación social, de género y racial presente en la dicotomía *arte culto/arte popular*. Se trata de una reflexión feminista acerca del valor que se concede a la producción cultural de las mujeres con base en la racialización.

Se aborda la cuestión desde el ámbito de la producción textil: el arte, el diseño y la práctica textil artesanal, tomando como eje de estudio el trabajo teórico y político del Movimiento Nacional de Tejedoras Mayas de Guatemala para examinar la relación entre racismo y colonialidad, así como para exponer el tema de la apropiación cultural.

Palabras clave

Movimiento Nacional de Tejedoras Mayas de Guatemala; dicotomía arte culto/arte popular; división racial del trabajo; diseño textil; apropiación cultural.

Introducción

La discusión acerca del apropiacionismo cultural que el Movimiento Nacional de Tejedoras Mayas de Guatemala abrió a partir de una batalla legal por la defensa de sus tejidos y diseños (Picq, 2017), renueva el cuestionamiento acerca de lo que, desde la perspectiva occidental, se considera *arte*. A la vez, acusa la vigencia del sistema de clasificación que divide la producción cultural entre *arte culto* y *arte popular*, develando el fondo de una estructura binaria determinada por la división de clases, cimentada en la división sexual y apuntalada en la división racial.

Si bien el debate académico sobre lo *culto* y lo *popular* es ya de larga data en América Latina¹, la lucha emprendida por el MNTMG reactiva esta polémica, desde la que hoy se trazan nuevas preguntas y se articulan potentes argumentaciones elaboradas por pensadoras indígenas.

Aunque es claro que el patriarcado colonial establece jerarquías trazando divisiones por clase, raza y género, estas dos últimas suelen pasarse por alto en los estudios acerca de *lo popular* que mantienen en el centro del debate las diferencias de clase entre creadores. Más aún, si la cuestión del género ha sido escasamente abordada, los distintos cruces que originan dichas jerarquizaciones han sido invisibilizados, por lo que resulta fundamental comenzar a esbozar preguntas que pongan en el centro del análisis la situación específica en que la racialización coloca a las mujeres.

Ya que dicha posición determina el tipo de trabajo que se asigna socialmente a cada grupo, es importante cuestionar: ¿Qué papel desempeña cada una dentro de dicho orden? ¿Qué tipo de relaciones se establecen entre ellas a partir de esta división racial del trabajo? ¿Es posible determinar de qué manera las relaciones entre mujeres reproducen mecanismos de opresión similares a los que operan en las relaciones entre géneros?

Partimos de la tesis de que la forma en que occidente ha dividido la producción cultural refleja cómo actúan algunos mecanismos de dominación (Shiner, 2004), desde los cuales se asignan: a) diferentes labores a las distintas corporalidades según sea su posición en la jerarquía social determinada por el género y la racialización (Cumes, 2014), y b) valores diferenciados a trabajos similares, con base en esta misma clasificación. Esta premisa aporta claves para esclarecer, a través del estudio de la producción cultural, cómo el patriarcado colonial ha estructurado una división racial *intragénero* del trabajo.

El Movimiento Nacional de Tejedoras Mayas de Guatemala

Partiendo de una crítica que expone los efectos e implicaciones de la apropiación cultural, el MNTMG lanzó una Propuesta de Ley de Propiedad Intelectual Colectiva para la Protección de los Textiles e Indumentaria Mayas (Pogrebinschi, 2017). El movimiento, encabezado por la Asociación Femenina para el Desarrollo de Sacatepéquez (Afedes), congrega a mujeres de aproximadamente treinta organizaciones en defensa del patrimonio ancestral de sus pueblos (Picq, 2017). Esta defensa se nutre de un trabajo reflexivo conjunto, vertido en declaraciones y acciones públicas contra el colonialismo, el racismo y la apropiación cultural, cuestiones lanzadas como un legítimo reclamo al Estado y sociedad guatemaltecos, pero que a la vez interpelan al sistema institucional que sostiene el régimen cultural de occidente.

La iniciativa se enfoca tanto en la conformación legal de la noción de propiedad intelectual colectiva como en el reconocimiento de los pueblos

mayas como creadores y autores intelectuales, es decir, como *sujetos colectivos de derecho*. Mediante esta propuesta, el MNTMG reclama su derecho a recuperar y resguardar un patrimonio que ha sido apropiado principalmente por el Estado.

Inicialmente, las tejedoras se levantaron contra las múltiples manifestaciones de racismo que padecen cotidianamente, entre las que se cuentan varios casos de empresarias y diseñadoras con cierto prestigio en el mercado local e internacional de la moda que deliberadamente han plagiado o se lucran con diseños textiles originarios de diferentes etnias². Como parte de la batalla legal emprendida por el reconocimiento de la propiedad intelectual de sus textiles, en 2016 presentaron ante la Corte de Constitucionalidad una acción de inconstitucionalidad en contra del Estado guatemalteco, solicitando la modificación de artículos específicos de cuatro leyes. En 2017, la CC emitió una histórica [sentencia](#) en la que reconoce el derecho a la propiedad intelectual colectiva indígena y los derechos de autor de las tejedoras mayas. Asimismo, exhorta al Congreso de la República a emitir una ley de protección de la propiedad intelectual de los pueblos indígenas. Aunque a la fecha la propuesta de ley impulsada por las tejedoras aún no ha sido aprobada, el Instituto de Justicia Constitucional publicó en febrero pasado documentos de mediación pedagógica de la Sentencia de la CC sobre [Propiedad Intelectual Colectiva Indígena](#) (IJC, 2021).

Estas acciones desenmascaran a un Estado que las excluye de los marcos constitucionales que regulan el mercado a la vez que obtiene grandes réditos de lucrar con su imagen, folclorizándolas para atraer el turismo (Cumes y Afedes, 2020). En este sentido, promovieron un amparo en contra del Instituto Guatemalteco de Turismo (INGUAT) en diciembre de 2017, amparo que les fue otorgado por la CC en noviembre de 2020 “por folclorización de la imagen de las mujeres mayas de Guatemala” ([Mujeres de Afedes](#), 2020).

La apropiación cultural es el despojo racista sobre el que colectivamente reflexionan desde la experiencia que ha marcado su memoria y sus cuerpos. Es sobre el eje de conclusiones vertidas por miembros de organizaciones como Afedes y autoras como Aura Cumes (MNTMG) o Tajëew Díaz (originaria de Tlahuitoltepec Mixe), que nos acercaremos al problema analizando las implicaciones ético-políticas de la apropiación cultural, así como las estructuras que la hacen posible.

Apropiación cultural

Este fenómeno es habitual en relaciones interculturales, pero mientras que para los pueblos colonizados la apropiación y la transculturación suponen o involucran estrategias de resistencia (Escobar, 2014), el apropiar desde la cultura dominante suele constituir un expolio que conlleva repercusiones e implica serias consideraciones ético-políticas.

Los diseños textiles apropiados por profesionales de la moda constituyen, para sus creadoras, símbolos identitarios en donde se entretajan elementos vinculados al territorio y la memoria de sus pueblos (Arnold y Espejo, 2013).

El MNTMG reitera que dichos símbolos, que conforman su indumentaria, son a menudo causa de discriminación e incluso motivo de persecución política, como ocurrió en el contexto del conflicto armado interno en Guatemala³ (Sentencia por genocidio, 2013). Para ellas, sus textiles son documentos vivos que resguardan saberes ancestrales, que han trascendido procesos de colonización y que registran historias de resistencia; con ellos se ataviaban con dignidad, enfrentando la discriminación y la exclusión, y ataviadas de ellos han sobrevivido al exterminio. En ellos entretajan también sus pensamientos, sentires y experiencias (Cumes y Afedes, 2020). Cada huipil habla de su pueblo originario y configura un [mapa histórico-político de su territorio](#) (Tzul, 2013).

Sin embargo, al ser usurpados y trasladados a la cultura dominante, opera una desactivación de códigos culturales mediante la cual se eliminan su carácter identitario y su trasfondo político.

En este sentido, la apropiación cultural representa un ejercicio de violencia que implica una forma de extractivismo epistémico (Grosfoguel, 2016) y puede considerarse una estrategia etnocida, particularmente cuando forma parte de proyectos de homogeneización social, como fueron los procesos de construcción de los Estados nación latinoamericanos. Este tipo de etnocidio cultural o epistemicidio se efectúa a través de un *cercamiento cultural* que genera un *desplazamiento ideológico forzado* y que involucra mecanismos de dominación como la discriminación y persecución étnica y racial. A través de dichos mecanismos, se empuja a lxs indígenas a abandonar paulatinamente prácticas tradicionales, símbolos y rasgos identitarios como la indumentaria y la lengua. Hablamos de *desplazamiento* y de *cercamiento* no sólo como estrategias de implementación del modelo económico capitalista (Federici, 2013), sino como condiciones sociales perpetuadas por una relación de colonialidad y previas al saqueo que representa la apropiación cultural.

Para el MNTMG, la apropiación cultural reproduce la explotación colonial de mujeres indígenas mediante el plagio, acción que implica un borramiento identitario a partir de la banalización, invisibilización y menosprecio de su trabajo, así como de los contenidos filosóficos, cosmogónicos y epistémicos plasmados en sus textiles (Cumes y Afedes, 2020). Estos contenidos son eliminados al convertir diseños originales en motivos decorativos para prendas que se comercializan a precios bastante superiores a los que ellas cobran por su trabajo.

Aunque el diseño comparte con el arte popular características como la de producir objetos de uso cotidiano, se diferencia de él gracias al proceso de profesionalización que le otorga un valor superior y lo emparenta con el *arte* al posicionarlo entre las actividades asociadas al trabajo intelectual. Esto aporta a las diseñadoras ventajas sobre las tejedoras que se traducen en términos de capital cultural acumulado y que favorecen y perpetúan la opresión intragénero. Entre los antecedentes que impulsaron el MNTMG se cuentan, por ejemplo, dos casos de diseñadoras que prohibieron a las tejedoras reproducir o vender diseños que habían comprado. Esto significa que la posición social adquirida mediante el proceso de profesionalización permite a tales diseñadoras insertarse legalmente en un sistema desde el cual pueden llevar a cabo el registro de propiedad intelectual a través de una firma registrada y demandar o exigir el pago de regalías por el uso de sus diseños a las autoras originales.

Nos piden que le agreguemos una florecita o le agreguemos un colorcito y dicen que todo el tejido lo inventaron ellos, no podemos hacer otro igual porque si no, vamos a la cárcel y les tenemos que pagar. El mundo está de cabeza. Ellos [diseñadores, empresarios, Estado] son los que nos roban. (Nan Lucía Cox en Cumes y Afedes, 2020, p.17)

Estos casos son representativos de la forma en que operan tanto la apropiación cultural como la división racial del trabajo entre las mujeres.

Por otra parte, arte y diseño comparten la noción de un proceso creativo individual donde la *originalidad* aporta al producto un valor añadido que en el diseño comercial cobra importancia capital, dado que remite a una noción de *singularidad* relacionada con la identidad individual y el prestigio en un campo donde se privilegia el valor de cambio sobre el valor de uso de los objetos que produce.

Por contraste, prácticas tradicionales, como el textil artesanal, involucran procesos comunitarios profundamente vinculados al territorio que producen objetos con identidad étnica (Arnold y Espejo, 2013). Así, las acciones del MNTMG se fundamentan en el pensamiento que asume y declara públicamente sus tejidos como elementos que conforman el territorio de sus pueblos. Manuela Picq cita a Angelina Aspuac, representante de Afedes:

Los textiles son parte de los territorios. Proteger el agua y la tierra es proteger los textiles... son nuestros conocimientos. El despojo de los pueblos no ocurre solamente en los territorios, está también en el despojo de nuestros saberes textiles. (2017)

Desde la perspectiva occidental, sin embargo, la originalidad en este tipo de prácticas implica una noción de *origen* asociada a lo *primitivo*. Esto se debe a que el arte occidental se concibe a partir de un evolucionismo que sitúa la producción cultural de otros pueblos en el pasado de la línea de tiempo trazada por Europa, en donde le corresponde la denominación de "arte primitivo" (Novelo, 2002, p. 175). Aníbal Quijano (2014, pp. 786-789) se refiere a este tipo de operación como un proceso de integración de diversas civilizaciones en una sola cultura hegemónica que se llevó a cabo a partir de la conformación del orden capitalista global derivado de la colonización.

Así, cuando se habla de culturas originarias de América, a la vez que se desconoce a los pueblos como legítimos descendientes y herederos de aquellxs antiguxs creadorxs, se designa *arte* casi exclusivamente a obras anteriores a la colonia y empleando nociones antropológicas, lo que permite expropiarlas declarándolas patrimonio cultural de las naciones o de la humanidad. Esta forma de apropiación se efectúa de manera similar a como se lleva a cabo el despojo territorial: mediante una operación que comienza por considerar el territorio ocupado por los indígenas como "tierra deshabitada" (Bonfil, 1972). Tras el borramiento de los pueblos, las obras expoliadas se consideran bienes de propiedad universal, fuentes de las que cualquiera puede abreviar y que deben ser resguardadas por el Estado. De esta manera, se arrebató a los pueblos vivos el derecho a conservar y proteger su legado, tanto como a preservar su identidad. En palabras de Aura Cumes, se les convierte en "*sujetos despojables*" (Cumes y Afedes, 2020, p. 19).

La personalidad occidental se basa así en una identidad que se considera a sí misma universal, que percibe a otras culturas como arcaicas y las asume parte de su legado. Es bajo esta lógica que profesionales del diseño expolian el trabajo de tejedoras indígenas, quebrantando derechos que normalmente se conceden a las creaciones occidentales a través de leyes de propiedad intelectual. Tajëëw Díaz, refiriéndose a los casos de apropiación de la blusa de Tlahuitoltepec Mixe, propone que "el plagio y/o apropiación [...] es la conversión de formas diversas de derechos de propiedad colectiva-comunal a propiedad privada" (2019, p.4).

La industria textil vs. la organización comunal de las Tejedoras Mayas

La industria textil resulta un área representativa de la actual configuración de relaciones entre mujeres. Como campo de trabajo tradicionalmente definido como femenino, ha sido históricamente uno de los más accesibles para ellas, de modo que en él las encontramos ocupando distintos peldaños.

El diseño de modas, una de las áreas más importantes de esta industria, es un terreno en que las mujeres con formación profesional pueden ocupar puestos como creativas a través de emprendimientos para desarrollar firmas. Sin embargo, este tipo de proyectos requieren la inversión de grandes capitales, de modo que quienes alcanzan este nivel generalmente son mujeres blancas de países del Norte global.

A esta escala, la marca o firma de diseño reproduce y se reafirma en la noción de artista individual. Así, las grandes diseñadoras se encuentran sólidamente posicionadas en la frontera blanda que existe entre el arte y el diseño.

Por contraste, en el último nivel se ubican las costureras maquiladoras de países pobres: mujeres precarizadas, sin estudios y, en gran porcentaje, migrantes locales o internacionales que por bajísimos salarios realizan trabajos mecánicos de corte y confección de prendas en serie.

Por fuera de esta estructura industrial se ubican las tejedoras artesanales, que habitualmente tejen para consumo local y que, debido a su posición social desventajosa, pueden llegar a participar en los procesos industriales aún sin ser integradas legalmente a ellos, mediante formas que escapan a toda regla de intercambio comercial o laboral justo, como la apropiación o ciertas iniciativas "colaborativas". Aunque existen proyectos colaborativos planeados con responsabilidad social, un alto porcentaje se basa en los mismos criterios de "desarrollo" con que diversos Estados nación han emprendido proyectos integracionistas extractivos en territorios indígenas. Es decir, desde una mirada condescendiente, teñida de superioridad moral y entretejida con discursos progresistas que prometen mejorar las condiciones de vida de sus habitantes.

Así, la industria textil, a través del diseño, incorpora simultáneamente procesos artísticos y artesanales, involucrando el trabajo que a diferentes niveles realizan mujeres de distintas clases, dentro de una estructura que reproduce un sistema de opresión intragénero.

Como contraparte, el MNTMG se estructura a partir de las formas comunales en que tradicionalmente se organizan los pueblos mayas (Tzul,

2019). En 2014, Afedes comenzó a convocar a mujeres indígenas y tejedoras a foros de reflexión, a partir de los cuales fueron creando Consejos comunitarios de Tejedoras hasta conformar el Movimiento (Cumes y Afedes, 2020). Las representantes de los Consejos son elegidas por consenso considerando el trabajo y los aportes que han hecho en sus comunidades y los Consejos se definen por medio de la votación asamblearia. “Para nosotras, la forma más sostenible, quizá más segura, de protección de nuestras creaciones y de nuestra comunidad, y de todo lo que hay en ella, es la misma comunidad, la organización comunitaria’, asegura Angelina Aspucac” (Rodríguez, 2021). Su iniciativa de ley, las victorias judiciales obtenidas en contra del Estado guatemalteco y la publicación en 2020 de su libro, titulado *Nuestros tejidos son los libros que la colonia no pudo quemar*, entre otros, son logros compartidos, fruto de las decisiones tomadas a partir de la reflexión y el trabajo conjunto tejidos desde este entramado comunitario.

Aunque sus movilizaciones y batallas legales han repercutido en la sociedad guatemalteca y las han visibilizado a nivel internacional como referente, su lucha trasciende la propuesta de ley. Se enfoca sustancialmente en fortalecer las redes comunitarias desde las que asimismo impulsan procesos de autonomía y se suman al movimiento por la conformación de un Estado plurinacional. Se trata de un trabajo político extenso y profundo que abarca diferentes áreas y que se despliega en acciones como movilizaciones, foros, encuentros de tejedoras, talleres de formación política y la apertura de escuelas de tejido en diversas comunidades (Cumes y Afedes, 2020).

Así, mientras el orden patriarcal/colonial perpetuado por el sistema económico mantiene vigente la estratificación racista que permite que aquellas que se encuentran mejor posicionadas se beneficien del trabajo de quienes se ubican en puestos más bajos en la jerarquía social, las Tejedoras Mayas producen y se movilizan en torno a principios de organización basados en el intercambio y el respeto por el trabajo de reproducción y sostenimiento de la vida, privilegiando el valor poético, patrimonial e identitario de sus creaciones.

Los fundamentos de la división

La división racial que el patriarcado colonial trazó sobre el contexto latinoamericano determinó las relaciones que se establecen entre mujeres de distintas clases, las mismas que se estructuran en gran medida con base en una división racial intragénero del trabajo.

Si bien esta división atraviesa los diversos ámbitos de la vida social, en las prácticas textiles se observa claramente la forma en que suele dividirse el

trabajo y la producción cultural de las mujeres, especialmente a partir de nociones como la que encierra la dicotomía *culto/popular*. Pero ¿cómo se configura y de qué forma actúa este sistema binario?

I.

Entre las bases de la división *culto/popular* se halla un antiguo criterio occidental que considera ciertas tareas asociadas principalmente al pensamiento y otras más ligadas al esfuerzo físico, y que valora el trabajo intelectual por encima del trabajo manual.

Este criterio se extendió durante el Renacimiento, cuando las artes se separaron de los oficios para vincularse a las nociones griegas de belleza y armonía y a las actividades relacionadas con el conocimiento. Al distanciarse de los artesanos, los artistas alcanzaron una posición cercana a la de los eruditos, cuyas ocupaciones eran consideradas superiores a los oficios. El arte comenzó entonces a tomarse como una inversión económica, de modo que las primeras aproximaciones a las nociones contemporáneas, que sentaron las bases para la consolidación de la figura del artista individual, están estrechamente asociadas con el desarrollo del capitalismo en Europa (Tatarkiewicz, 2001).

Sin embargo, no es hasta el siglo XVIII cuando los conceptos de *arte* y *artista* y la división entre lo que hoy se conoce como *arte culto* y *arte popular* comienzan a configurarse (Shiner, 2004).

Si consideramos entonces el desarrollo del pensamiento y las transformaciones sociales que llevaron al surgimiento de dicha división en el lapso comprendido entre el Renacimiento y la Ilustración, que coincide con el periodo colonial, se explica en parte el porqué, aunque la dicotomía se origina en Europa, el debate en torno a la tensión generada entre ambas nociones cobra especial importancia en Latinoamérica, donde toma un cariz singular debido a la profunda conexión que guarda con procesos de colonización que se extienden hasta nuestros días (Escobar, 2014). Aquí, el binomio *culto/popular* representa las hondas raíces de la racialización que sostiene el colonialismo interno (González Casanova, 2003).

Mignolo (2009) aborda el vínculo entre arte y colonialidad señalando que "fuera de Europa, la estética emerge como un nuevo concepto y criterio para (de)evaluar y jerarquizar la creatividad sensorial de otras civilizaciones" (p.11), mientras que Palermo (2009) afirma que "La construcción colonial en el campo de las artes como una de las formas de producción social se inicia con la conquista" (p.16) y que la conformación de

escuelas de arte durante la colonia impulsó los criterios de validación del arte.

Así, entre el inicio de la colonia y el proyecto criollo que fundó las academias, encontramos un forzado proceso de aculturación y transculturación que comienza con las primeras interpretaciones que lxs indígenas hicieron de las imágenes que los frailes les proporcionaron como modelos⁴. Este proceso, que en sí mismo refleja la transformación que generó la racialización en Latinoamérica, distingue entre dos categorías de creadorxs desde el momento en que se coarta las expresiones de un grupo para colocarlo en la posición de imitador y reproductor de las creaciones del grupo dominante. Es decir, la dicotomía *culto/popular* se funda en lo que Aníbal Quijano denomina "división racial del trabajo" (Quijano, 2014, p. 781) y tiene un doble basamento: el primero fraguado en Europa a partir de categorizaciones por clase y género, el segundo originado en Latinoamérica por la racialización.

De este modo, en el momento en que se fundan las academias ya es posible distinguir el carácter de la línea divisoria entre clases sociales. Esta línea, trazada durante el proceso de colonización, describe la profunda estratificación social que, basada en la racialización, configura nuestras relaciones hasta la actualidad y se encuentra representada en la clasificación que divide la producción cultural en arte académico y arte popular.

II.

Aunque actualmente la frontera entre una y otra tiende a ser franqueada, las categorías *culto/popular* establecen, en primer término, una clara distinción entre clases sociales: el *arte culto* suele ser cultivado por *artistas* de y para las élites, mientras que el *arte popular* generalmente es realizado por *artesanxs* de clases menos favorecidas. El primero se relaciona con la estética desarrollada a partir del pensamiento kantiano (Eagleton, 2006) y se encuentra hoy estrechamente ligado a la producción académica de pensamiento; el segundo se asocia con actividades propias de la esfera cotidiana que producen objetos con funciones utilitarias.

Sin embargo, las dicotomías *culto/popular* y *artista/artesanx* conllevan distinciones raciales y de género que suelen ser obviadas tras la categoría de clase. Como sistemas binarios, invisibilizan la gradación existente entre ambos polos, de modo que las diferentes ubicaciones que ocupan las mujeres han sido en gran medida ignoradas en los estudios del tema. Son pocxs lxs autorxs que lo abordan analizando cuestiones de género o racialización, probablemente porque el análisis se ha centrado casi

exclusivamente en la producción, obviando así consideraciones respecto a la identidad de lxs creadorxs que podrían aportar nuevos giros interpretativos a las obras.

Se pensaría que el arte popular visual es simplemente aquel que hace el pueblo, pero como el pueblo tampoco existe, sino hombres y mujeres concretos de diferentes edades, etnias y preferencias de diversa índole, es quizá más afortunado decir que lo hacen personas de escasos recursos; y, en este caso, las de menores recursos obtenidos por su trabajo parecen ser las mujeres [...] Entonces es quizá el "pueblo", con comillas, el que crea el arte popular, [...] pero entendido no como una abstracción, sino como ese conjunto de sujetos diversos pero específicos. (Bartra, 2015, p. 21)

Aunque Bartra y otras autoras feministas han visibilizado el papel preponderante que como creadoras tienen las mujeres en el arte popular, resulta de vital importancia señalar que, en su mayoría, *son mujeres racializadas*. En otras palabras, el arte popular es realizado en gran medida por mujeres indígenas invisibilizadas cuyo trabajo es infravalorado.

III.

Aunque todo tipo de mujeres desempeñan labores no asalariadas relacionadas con la reproducción de la vida, la racialización perpetúa el estereotipo que asocia a las indígenas con el trabajo doméstico y los puestos de servicio (Cumes, 2014). En este sentido, el MNTMG señala que

La explotación colonial incidió de manera decisiva en la forma en que ahora se valorizan monetariamente los tejidos. La colonización impuso una división racial del trabajo donde todo lo que realizan los cuerpos indígenas, más aún rurales, tiene un ínfimo valor. La colonización también trae una estructura sexista patriarcal, producto del sometimiento de las mujeres europeas, donde las mujeres 'no producen', pero cuando 'producen' lo que hacen vale menos que el trabajo de un hombre, lo que se llama división sexual del trabajo. En el trabajo de las mujeres indígenas se imbrican las tres divisiones del trabajo: división racial, división sexual y división social, conformándose así tres grandes argumentos para el despojo y desvalorización contemporáneos. (Cumes y Afedes, 2020, p. 42)

La explotación colonial a que se refieren se relaciona con el trabajo que hilanderas y tejedoras estaban obligadas a realizar para entregar el hilo de algodón y las mantas para pagar tributo a los españoles. Según apunta Palomo (2011), las hilanderas debían realizar su trabajo, que "nutría el mayor ingreso que tuvo la Corona proveniente de sus colonias" (p. 79), encerradas en corrales, en condiciones infrahumanas y separadas de sus familias. Formaba parte de los trabajos forzados a que eran sometidas las indígenas y que fueron invisibilizados por el régimen tributario, que sólo

registraba el pago del tributo exigido a los hombres, sin considerar que representaban a familias enteras obligadas a trabajar para cubrirlo (Cumes, 2014, p. 54).

Asimismo, las tejedoras acusan que los *repartimientos de algodón y de hilo*, mediante los cuales los españoles entregaban a las indígenas algodón para hilar e hilo para tejer, constituyeron el despojo de su fuerza de trabajo y sus saberes que hoy se replica mediante el plagio: un tipo de expolio que anula el valor artístico y los procesos culturales invertidos en su realización, para obtener un lucro económico del que no son beneficiarias (Cumes y Afedes, 2020, pp. 39-44).

Los repartimientos de algodón y de hilo fueron procesos similares al que menciona Federici (2013, p. 125) cuando describe la implementación, durante los siglos XVI y XVII en Europa, del "sistema doméstico", cuando los primeros capitalistas distribuían lana y algodón para integrar a las comunidades rurales a la industria textil a través del trabajo artesanal en el hogar, como una forma de abaratar los costos de los gremios de artesanos urbanos, estableciendo un sistema rural de bajos salarios para los trabajadores basado en la cooperación familiar y el servicio doméstico gratuito de las mujeres.

El proceso para expoliar el trabajo de las mujeres anulando su valor económico se reprodujo en Latinoamérica también en la forma de trabajo forzado, que recayó sobre el cuerpo de las mujeres indígenas y negras. Las españolas y criollas, aunque sometidas al régimen económico patriarcal que asimismo extraía de ellas el trabajo de reproducción, mantuvieron una posición de privilegio frente a sus congéneres racializadas. Esta ubicación, conferida por su condición de madres y esposas de los hombres blancos, les permitió a su vez extraer el trabajo de las mujeres negras que tuvieron a su servicio como esclavas, así como de las indígenas que fueron forzadas incluso a amamantar a sus hijos (Palomo, 2011).

En su tesis doctoral, Aura Cumes (2014, p. 57) se refiere a la jerarquización racial del trabajo como una diferenciación que determinó el puesto que ocuparían lxs indígenas frente a lxs españolxs y criollxs: el de realizar labores físicas y manuales que representaron las de menor retribución, mientras se reservaron para los varones criollos y españoles los trabajos de liderazgo, planeación y dirección del sistema social, económico y político⁵.

En cuanto a las mujeres, Cumes señala que la diferencia entre unas y otras estribó en que las indígenas y negras fueron integradas a las fuerzas productivas del sistema colonial a la par de sus compañeros, a la vez que desempañaban trabajos de reproducción de la vida. Esta diferenciación constituye una de las bases sobre las que se establecieron las relaciones

entre mujeres que continúan reproduciéndose, adaptadas a las condiciones actuales, en diferentes contextos de colonialismo interno a partir de estereotipos raciales.

Así, mientras las indígenas hilaban y tejían forzadamente para pagar tributo, las mujeres blancas desarrollaron labores paralelas, como el tejido y el bordado, en el ámbito doméstico y para consumo familiar. Desde estas dos situaciones sociales se desplegaron estereotipos femeninos que prevalecen en el imaginario latinoamericano: por una parte, el estereotipo del "ángel del hogar" al que las mujeres blancas debían ajustarse para mantener el prestigio social y, por otro lado, el estereotipo que aún asocia a las indígenas con el llamado "servicio doméstico".

Este orden de cosas se ha mantenido actualizado básicamente porque, mientras el estereotipo del ángel del hogar fue una de las primeras condiciones de opresión contra las cuales se levantó el movimiento feminista, el que asocia a las indígenas a trabajos de servicio se sostiene con base en el mismo orden colonial/racial sobre el cual mujeres de clases medias y altas han podido avanzar hacia la esfera pública para integrarse al sistema de producción. Así, han logrado minar en cierto grado la división sexual del trabajo, aunque en gran medida apuntaladas sobre la división racial, es decir, afianzadas en los cuerpos y el trabajo de mujeres indígenas y precarizadas.

Conclusiones

Los mecanismos de dominación que fundamentan el sistema cultural de occidente animan los conceptos de *arte* y *artista* y conforman el orden social oculto en la dicotomía *culto/popular*, de modo que los criterios empleados para clasificar la producción cultural son parciales y determinan su valor con base en la identidad de lxs creadorxs. Así, por ejemplo, se valúan y se comercializan los textiles de las mujeres mayas casi exclusivamente como trabajo manual, ignorando deliberadamente el trabajo intelectual que involucran sus diseños, como el trabajo de cálculo que implica su elaboración o el trasfondo filosófico que guarda cada figura, así como su dominio del arte sintético y de la dimensión poética asociada al pensamiento simbólico de los pueblos mayas.

Por otra parte, los ejes que atraviesan las distintas identidades de las mujeres cruzan también sus prácticas estéticas. Considerar estas diferenciaciones evidencia las desigualdades a partir de las cuales se valora y distribuye inequitativamente el trabajo entre ellas.

Sin embargo, es importante también puntualizar que las acciones emprendidas por el MNTMG constituyen aportes significativos a las luchas antirracistas y anticolonialistas de mujeres. Su propuesta de propiedad intelectual colectiva, que plantea la conformación legal del sujeto colectivo como artista, promueve y defiende principios de organización comunal que se mueven en contrasentido del sistema patriarcal/colonialista, repercutiendo asimismo sobre fundamentos clave del arte occidental como la figura del artista individual y el principio de autonomía del arte. Asimismo, las Tejedoras obligan a replantear la manera en que occidente cataloga las prácticas estéticas de culturas contemporáneas y exigen respetar el contexto en que se desarrollan y considerar la perspectiva desde la que son concebidas y nombradas por sus creadorxs.

El MNTMG, a través de sus acciones, nos permite examinar y valorar la forma en que estas mujeres entretejen sus prácticas estéticas con su praxis política, visibilizando un punto de intersección poco considerado y que se relaciona con la situación social que las coloca en el intersticio entre su propia cultura y la cultura dominante, locus a través del cual se ven constantemente forzadas a desplazarse, pero a partir del cual también impulsan procesos de agenciamiento colectivo para reivindicar y preservar su identidad.

Su lucha configura un argumento político originado en el ámbito de reproducción de la vida: un discurso antisistémico en defensa del bien común que opone las formas tradicionales y el trabajo colectivo a los modos de producción capitalista, dignificando así el sentido simbólico del *hacer* como ejercicio o praxis del *saber*.

Bibliografía

Arnold, D. y Espejo, E. (2013). *El textil tridimensional: La naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*. La Paz, Bolivia: Edición ILCA.

Bartra, E. (2015). "Apuntes sobre feminismo y arte popular". En Bartra, E. y Huacuz, M. G. (Eds.), *Mujeres feminismo y arte popular*. México: UAM-X, pp. 21-29.

Bonfil, G. (1972). "El concepto de indio en América: una categoría colonial". En *Anales de Antropología. Revista del Instituto de Investigaciones antropológicas*, vol. 9. México: UNAM.

Cumes, A. (2014). *La "india" como "sirvienta": servidumbre doméstica, colonialismo y patriarcado en Guatemala*. [Tesis de doctorado no publicada]. CIESAS.

Cumes, A. y Afedes (2020). *Nuestros tejidos son los libros que la colonia no pudo quemar. El camino del Movimiento Nacional de Tejedoras Mayas de Guatemala*. Guatemala: Tujaal Ediciones.

Eagleton, T. (2006). *La estética como ideología*. Madrid: Trotta.

Escobar, T. (2014). *El mito del arte y el mito del pueblo*. Buenos Aires: Ariel.

Federici, S. (2013). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. México: Pez en el árbol.

González Casanova, P. (2003). *Colonialismo interno. (Una redefinición)*. [Versión electrónica] http://conceptos sociales.unam.mx/conceptos_final/412trabajo.pdf

Grosfoguel, R. (2016). "Del 'extractivismo económico' al 'extractivismo epistémico' y 'extractivismo ontológico': una forma destructiva de conocer, ser y estar en el mundo". En *Tabula Rasa*, 24, pp. 123-143. ISSN: 1794-2489. [En línea] <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39646776006>

Instituto de Justicia Constitucional (2021). *Propiedad Intelectual Colectiva Indígena. Sentencia de la Corte de Constitucionalidad del 24 de octubre de 2017 No. 2112-2016*, Guatemala.

https://cc.gob.gt/ijc/?p=2710&fbclid=IwAR3bVaV9eKwqY2IiOprUIp0Geti1CTdliSw2jye5_U1qTcyL5TRGiN3-1tw

Mignolo, W. (2009). "Prefacio". En Palermo, Z. (Ed.), *Arte y estética en la encrucijada decolonial*. Buenos Aires: Ed. del Signo, pp.7-13.

Mujeres de Afedes, *CORTE DE CONSTITUCIONALIDAD ¡OTORGA AMPARO A FAVOR DE LAS TEJEDORAS! EN CONTRA DEL INGUAT*, entrada de Facebook, 6 de noviembre de 2020.

<https://www.facebook.com/mujeresafedes/posts/1286383815093560>

Palermo, Z. (2009). "El arte latinoamericano en la encrucijada decolonial". En

Palermo, Z. (Ed.), *Arte y estética en la encrucijada decolonial*. Buenos Aires: Ed. del Signo, pp.15-26.

Palomo, B. (2011). "Del trabajo al trabajo". En Cofiño, A. y Hernández Alarcón, R. (Eds.), *Nosotras, las de la historia. Mujeres en Guatemala (Siglos XIX-XXI)*. Guatemala: Coedición de la Asociación La Cuerda y la Secretaría Presidencial de la Mujer (SEPREM), pp.74-135.

Picq, M. (2017). "Tejedoras mayas proponen ley de propiedad intelectual colectiva", en *IC noticias*. <https://intercontinentalcry.org/es/tejedoras-mayas-proponen-ley-de-propiedad-intelectual-colectiva-2/>

Pogrebinschi, T. (2017). "Propuesta de Reformas de Ley para la Protección de la Propiedad Intelectual Colectiva sobre Textiles e Indumentaria Maya". En *LATINNO Dataset*. Berlin: WZB. <https://latinno.net/es/case/10062/>

Quijano, A. (2014). "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". En *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórica-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO, pp.777-832.

Rodríguez, J. (2021). "Las tejedoras mayas que defienden sus creaciones como memoria histórica y modelo de desarrollo". En *El País. Planeta Futuro*. Santiago Sacatepéquez, Guatemala, 11 de junio de 2021.

https://elpais.com/planeta-futuro/2021-06-12/las-tejedoras-mayas-que-defienden-sus-creaciones-como-memoria-historica-y-modelo-de-desarrollo.html?fbclid=IwAR0SppvuNadTmiBUFT1vmdIj0hVLbFrBIiZqTq728tTB_ZC WY69kvVb0kVE

Sentencia por genocidio y delitos contra los deberes de humanidad contra el pueblo Maya Ixil. Sentencia C-01076-2011-00015 Of. 2º. Tribunal Primero de Sentencia Penal, Narcoactividad y Delitos contra el Ambiente "A". Guatemala, 10 de mayo de 2013, Hoja 5, p.12.

Shiner, L. (2004). *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Tatarkiewicz, W. (2001). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid: Tecnos.

Tzul, G. (2019, abril). "La forma comunal de la resistencia". En *Revista de la Universidad de México*, Abya Yala/ Dossier.

<https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/7a052353-5edf-45fe-a7ab-72c6121665b4/la-forma-comunal-de-la-resistencia>

Tzul, G. (2013). "Ser mujer y ser indígena, un peligro en la Guatemala del despojo. Videoconferencias de Gladys Tzul y Silvia Federici, enviadas a un encuentro a celebrarse este 4 de noviembre con la comunidad de Totonicapán, al que no pudieron asistir por amenazas de las élites locales". En Muñoz Ramírez, G., *Desinformémonos*, 3 de noviembre de 2013. <https://desinformemonos.org/ser-mujer-y-ser-indigena-un-peligro-en-la-guatemala-del-despojo/>

Notas

¹ El I Coloquio Internacional de Historia del Arte, organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y titulado *La dicotomía entre arte culto y arte popular*, se llevó a cabo en 1975 y se considera el primer debate académico latinoamericano de historia del arte en torno al tema. En general, este debate se centra en aquellas cuestiones que establecen las diferencias entre ambas categorías, así como en su definición.

² El Consejo de Tejedoras de Santo Domingo Xenacoj, Sacatepéquez, interpuso denuncia en contra de Árida Boer, dueña de María's Bag, por discriminación en el uso del término "maría" para promocionar bolsas con tejidos mayas, así como por uso indebido de imágenes en videos que fueron obtenidos mediante engaño y difundidos sin consentimiento de las tejedoras. Sin embargo, el Ministerio Público ha venido desestimando el caso por no comprender las connotaciones discriminatorias, racistas y sexistas

contenidas en expresiones como "bolsas hechas por las manos de muchas `marías"". Asimismo, en 2017, la Comisión Presidencial contra la Discriminación y el Racismo hacia los Pueblos Indígenas en Guatemala (CODISRA), interpuso demanda en contra de María Andrea Flores, comerciante de huipiles mayas, tras la denuncia en redes por parte del MNTMG del racismo contenido en el nombre de su tienda virtual, a la que llamó: María Chula. En este caso, la comerciante se disculpó, con lo que recibió gran apoyo de algunos sectores de la sociedad guatemalteca y la denuncia quedó sin efecto (Cumes y Afedes, 2020, p.73).

³ Durante dicho conflicto, miles de personas no combatientes fueron torturadas, asesinadas y desaparecidas. El periodo más violento se registró durante la dictadura de Efraín Ríos Montt, quien junto con la cúpula militar y aplicando diversas estrategias de contrainsurgencia llevó a cabo un brutal genocidio de los pueblos mayas. La teoría de una supuesta alianza de estos pueblos con la guerrilla se usó para justificar el exacerbado racismo con que el ejército atacó cientos de comunidades, especialmente en el departamento del Quiché, donde, aplicando tácticas de extrema crueldad como la desaparición forzada, la tortura sexual e innumerables ejecuciones extrajudiciales, los militares se concentraron en el exterminio del pueblo maya ixil.

⁴ Varias autorxs consideran estas obras el inicio del arte popular en Latinoamérica. Sin embargo, el concepto comenzó a emplearse durante los procesos de conformación de Estados nación que asociaron su imagen a la tradición, misma que se entendía como una mezcla del arte precolombino con la cultura popular. Así, por ejemplo, en México el término comenzó a emplearse en 1921. Esta primera noción respondía a un nacionalismo posrevolucionario, "fincado en la reivindicación del pueblo" y asociado también con el indigenismo, que impulsó el rescate de las artesanías y en cierto modo inspiró al muralismo. Superado este último, el término cayó en desuso, hasta que la efervescencia sociopolítica que llevó al triunfo de Allende en Chile y desembocó en el Movimiento estudiantil del 68 en México reavivó el interés por el arte popular en Latinoamérica. A partir de este momento, el concepto comenzó a ampliarse más allá de lo popular indígena. Jorge Alberto Manrique, organizador del I Coloquio Internacional de Historia del Arte, se cuenta entre los primeros autores latinoamericanos que empezaron a considerar algunas expresiones urbanas y elementos de la cultura de masas dentro de la categoría *arte popular*. La noción asociada al actual concepto de *arte culto*, por otra parte, antecede a la de arte popular y surge durante la transición hacia la Modernidad en Europa (Ovando, 2005).

⁵ Como vemos, el criterio empleado para la valoración del trabajo en este contexto es similar al empleado para valorar la producción cultural al que nos referimos anteriormente, el cual es determinante en la clasificación *culto/popular*.