

os (ni noches, ni café al despertar), pero si

soña

los



# ARTE TEXTIL

Colecciones del Centro de Textiles del  
MUNDO MAYA

BIBLIOTECA DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA



0701228015



# ARTE TEXTIL

---

Colecciones del Centro de Textiles del  
MUNDO MAYA



# ARTE TEXTIL

---

Colecciones del Centro de Textiles del  
MUNDO MAYA

TEXTOS

MARÍA TERESA POMAR  
JUAN RAFAEL CORONEL RIVERA

CONACULTA-INAH

Fomento Cultural  
**Banamex**

Fomento Cultural Banamex, A.C.





Primera edición, 2003  
DR © Fomento Cultural Banamex, A.C.  
Madero 17, Centro, 06000, México, D.F.  
ISBN 968-5234-29-9  
Depósito legal: M-42.024-2003



Autor desconocido  
*Cuello de blusa*, 1985  
Quiché. Santa Lucía Utlatlan, Sololá, Guatemala  
Bordado a mano  
57 cm diám.  
Col. Fomento Cultural Banamex, A.C.

# CONTENIDO

PRESENTACIÓN	11
RITOS QUE SON ROPAS	17
TELAR DE VIENTO	35
BIBLIOGRAFÍA	79
CRÉDITOS	83
AGRADECIMIENTOS	87



# PRESENTACIÓN

Tal vez no resulte aventurado afirmar que los textiles artísticos indígenas han sido, a lo largo de nuestra historia, los objetos más apreciados de la creatividad popular. De ellos se valora cada detalle: desde el uso de materiales y singularidad de sus manufacturas, hasta la distribución de los colores, la reiteración de símbolos y aun sus motivos originales. También son garantía de ubicación cultural de tejedores y usuarios: de las laboriosas manos que obedecen a impulsos tradicionales surgen diseños, volúmenes, flora y fauna fantásticas, abigarramientos y vacíos intencionados.

Los textiles indígenas siempre llevan implícito el sello de sus creadores y su geografía: son reflejo tanto de gustos particulares como de costumbres distintivas de las múltiples etnias nacionales. Así se han entendido y valorado hasta ahora. Curiosamente, sin embargo, esta es la primera ocasión en la que un notable conjunto de testimonios tejidos, bordados y brocados perteneciente al mundo cultural maya es visto con una mirada heterodoxa.

Sin pretender olvidar su contenido etnográfico, utilidad cotidiana y sentido ritual, tanto la exhibición temporal que se ofrece en el magno recinto del Museo Nacional de Antropología como su catálogo explicativo, se plantearon acercar al público a las facturas textiles mayas desde una perspectiva igualmente medular: la de su carácter estético propio. Con la intención de admirar el alma de la creación de estos objetos extraordinarios, esta vez se profundiza en el contenido de signos y facturas en tejidos, bordados y brocados de la misma manera como se observa una obra de las artes visuales o plásticas. Nada mejor que una mirada fresca para revalorar el contenido artístico de esta selección de aproximadamente 370 piezas maestras.

La curaduría de esta muestra y los textos del catálogo que el lector podrá disfrutar tienen por garantía la experiencia de dos prestigiados curadores: María Teresa Pomar y Juan Rafael Coronel Rivera. La muestra atiende lo mismo los antecedentes prehispánicos y su documentación en fuentes pictográficas que a las continuidades y rupturas cronológicas de diseños y expresiones artísticas; resalta influencias externas e internas, tecnologías, usos cotidianos y rituales, complementados con montajes de escenas y fotografías. El propósito es descubrir el entramado de referencias cruzadas entre los textiles y su historia durante los últimos quinientos años, los signos y símbolos en piedra, barro y tela; conocer la inmemorial constancia de una técnica que es en sí misma identidad personal y estética, así como la integración de piezas en conjuntos que representan sus ineludibles funciones sociales, tanto civiles como sagradas.

Autor desconocido  
*Tzute de cofrade*, 1950 (detalle)  
Quiché. Chichicastenango,  
Guatemala  
Algodón tejido en telar de  
cintura y brocado con seda  
90 x 85 cm  
Col. Fomento Cultural  
Banamex, A.C.

Página 13  
Autor desconocido  
*Blusa*, 1975 (detalle)  
Tzotzil. Ajiló, Chiapas, México  
Manta industrial bordada a  
mano con hilo de algodón  
60 x 69 cm  
Col. Pellizzi



Se trata, en fin, de subrayar la raíz estética de estos materiales y su grandeza creativa reflejada en la percepción y manejo de formas, dibujos, colores, texturas y proporciones, pero sin desprenderlos de sus características utilitarias cotidianas, festivas y rituales, ni de su prodigiosa técnica, pues son objetos cuya comprensión cabal sólo puede partir de una visión general de los muchos elementos y sustancias que los integran.

Estos excepcionales testimonios de la continuidad milenaria de la creatividad de los pueblos mayas no persiguen ser exhaustivo reflejo de la producción de todas las áreas de esa región cultural; de hecho, las obras provienen de Chiapas y Guatemala, pertenecientes a las colecciones Pellizi, Cooperativa de Tejedoras Sna Jolobil, Francisco Zebadúa, María Teresa Pomar y Fomento Cultural Banamex, muchas, por cierto, rescatadas y restauradas por esta última institución. Dichas colecciones forman el núcleo principal de lo que será el Centro de Textiles del Mundo Maya, en San Cristóbal de las Casas, que próximamente se abrirá dentro del Ex Convento de Santo Domingo.

Para las instituciones públicas y privadas promotoras de este esfuerzo conjunto, es motivo de inmensa satisfacción cumplir el reto de mostrar la infinita riqueza estética de estos textiles.

**SERGIO RAÚL ARROYO**

*Director General*

Instituto Nacional de Antropología e Historia

**CÁNDIDA FERNÁNDEZ DE CALDERÓN**

*Directora*

Fomento Cultural Banamex, A.C.

**CLAUDIO X. GONZÁLEZ GUAJARDO**

*Presidente*

Fundación Televisa







# RITOS QUE SON ROPAS

Por María Teresa Pomar

*El maíz es la carne de los hombres, el algodón es su renovada piel.*

*Los dioses proveen los colores, la magia y el ingenio.*<sup>1</sup>

Arq. Mario Navarrete Hernández

El territorio maya propiamente dicho comprende lo que hoy conforman los estados de Tabasco, Chiapas, Campeche, Yucatán y Quintana Roo, en los límites de la República Mexicana, y se extiende a Belice, Guatemala, Honduras y El Salvador. En este amplio territorio se asientan diferentes pueblos que, seguramente como en épocas pretéritas, conservan su propia cultura con una cosmovisión común, aunque quizá con un concepto peculiar del universo.

Los grupos mayenses que viven en la actualidad en México son: chontales, tzotziles, tzeltales, tojolabales, mames, mochós y lacandones. Asimismo, en Guatemala existen los grupos aguacatecas, cakchiqueles, chortis, chujes, ixiles, jalatecas, kanjobales, kekchíes, mames, pocomanes, pocomchíes, quichés, tzutujiles y uspatecas.

En Tabasco, los antepasados mayas de los chontales han dejado marcado su paso en la ciudad sagrada de Comalcalco. En Chiapas han impreso su huella en monumentos como Yaxchilán y Palenque. A su vez, los mayas de tierras bajas han dejado constancia indeleble en los enterramientos de la isla de Jaina, Campeche; Uxmal, en Yucatán; Tulum, en Quintana Roo; Cahal-Pech, en Belice; Tikal, en Guatemala, y Copán, en Honduras. Esto hace suponer que no existía una cultura maya homogénea sino más bien la civilización maya, ya que, como México en la actualidad, el imperio maya era multiétnico y, por ende, multicultural.

La indumentaria ha sido primordial entre todos los pueblos de la tierra: nos acompaña desde que lanzamos nuestro primer aliento al nacer hasta en la mortaja con que vamos a la tumba, por lo que toda nuestra vida estamos en contacto con diversos textiles, de acuerdo con las costumbres y los elementos con que se trabajan.

El arte textil es una de las pocas manufacturas para cuyo disfrute se utilizan nuestros cinco sentidos: el tacto, la vista, el gusto, el oído y el olfato, ya que en muchas ocasiones debemos identificar con la lengua alguna fibra para definir su origen; en otras debemos estrujar el textil para escuchar el sonido que produce el frotamiento de las fibras, y determinar el material y la técnica con que fue hecho. El olfato nos ayuda a identificar los tintes naturales como el añil, la cochinilla, el caracol de mar o las flores silvestres, cuyo olor es peculiar.

Páginas 14-15  
Autores desconocidos  
*Fajas guatemaltecas* (detalles)  
Guatemala  
Telar de faja  
Col. Fomento Cultural  
Banamex, A.C.

Autor desconocido  
*Tejedor con pájaro*,  
siglos VII-IX d.C. ca.  
Jaina, Campeche, México  
16.5 cm  
Col. Museo Nacional de  
Antropología e Historia

<sup>1</sup> Mario Navarrete Hernández, *Textil tradicional de Veracruz*, 1994, p.3.

De acuerdo con las investigadoras Beaugard, Aquino Rodríguez y Anaya, de la Universidad Veracruzana, el hilado de las fibras animales ocurrió entre el séptimo y octavo milenio a. C. en el Medio Oriente; y en el Neolítico ya aparecen hilados y tejidos rudimentarios. Por otra parte, la fabricación de textiles, con materiales de origen vegetal, en Mesoamérica y por tanto en el área maya, data del periodo Preclásico (2 000 al 300 a.C.); pero es durante el Clásico (250 a 800 d.C.) que alcanza su mayor esplendor.

Desde entonces, los textiles que conforman el vestido indígena maya tradicional —independientemente de la influencia de las cambiantes modas del mundo occidental que están al margen del concepto cultural indígena— ayudan a identificar periodos; a conocer el estatus del portador, la identidad y creatividad de quien lo confeccionó, de acuerdo con los cánones establecidos por su comunidad.

Dice Silvanus G. Morley que las materias primas con que se manufacturaban los satisfactores para la vida de los mayas antiguos eran de exclusiva producción nativa. Se utilizaban varias clases de filamentos, así como las hoy conocidas por sansibiera, o lengua de vaca, y henequén, agaves que producen fibras textiles y desde luego el algodón. Fray Diego de Landa dice:

Cógese mucho algodón a maravilla, y dáse en todas partes de la tierra, de lo cual hay dos castas: la una siembran cada año su arbolito y es muy pequeño; la otra dura cinco o seis años y todos dan frutos, que son unos capullos como nueces con cáscara verde, los cuales se abren en cuatro partes a su tiempo y allí tienen el algodón.<sup>2</sup>

Utilizaban el algodón blanco (*Gossypium barbadense*) y el de color "leonado" (*Gossypium mexicanum*), que los mayas actuales de Chiapas llaman "canchic" y los de las tierras bajas "club". Otro tipo de algodón, el arbóreo al que se refiere Landa, cuyo uso se ha abandonado en la actualidad, es la fibra de un árbol conocido como pochote.

Por los cronistas Fray Bartolomé de Las Casas, el propio Landa y el padre Sahagún, así como por los pequeños fragmentos de textiles encontrados en los cenotes y cuevas de Yucatán y Chiapas, sabemos que en algunas ocasiones los tejidos obtenidos del algodón se enriquecían con plumón de ánade, seda de madroño y pelo de conejo, y que se vendían en los tianguis en diversos colores, que suponemos eran teñidos en greña después de cosecharlos.

El tejido de fibras semiduras (henequén y sansibiera) casi ha desaparecido en la indumentaria maya contemporánea, ya que solamente se usa para elaborar morrales, hamacas, sandalias y tapetes; el algodón sigue siendo el elemento fundamental para confeccionar sus ropas.

Gertrude Duby Blom  
*Tejedora Tzotzil*, 1975  
Magdalenas, Chiapas, México  
25 x 20.2 cm  
Col. Asociación Cultural  
Na Bolom, A.C.

<sup>2</sup> Ma. Teresa Pomar, "La importancia del algodón y sus variantes en el desarrollo textil de las zonas indígenas", *Segunda mesa redonda sobre problemas antropológicos de la sierra norte del estado de Puebla*, antología de ponencias, 1977, p. 16.



Para hacer sus hupiles ceremoniales los lacandones utilizan la corteza de un árbol que llaman majahua, que remojan, suavizan y adelgazan por golpeteo para darle la textura y la forma adecuadas; en muchas ocasiones decoran los hupiles con círculos pintados con el extracto de una planta selvícola. Con el mismo material machacado tejen redes para uso cotidiano.

En la actualidad la lana es la fibra más utilizada para confeccionar los trajes, sobre todo en las regiones altas de México y Guatemala, donde el clima es riguroso. Como se sabe, ésta fue introducida por los europeos.

El largo proceso de hilado empleado en la zona maya, desde la época prehispánica a través de las plantas para obtener hilos, se sigue practicando entre los mayas actuales para tratar el vellón del borrego; este procedimiento de hilado es muy similar al de las fibras semiduras y suaves, como el algodón. Las mujeres mayas continúan realizándolo para luego, una vez obtenida la hilatura y, a veces, teñida, insertarla en el telar de cintura.

En nuestros días una de las ocupaciones de los niños y de las mujeres de estas zonas es el pastoreo de borregos, a los que ellas mismas trasquilan, y el vellón que obtienen lo lavan, tiñen, hilan y tejen.

En estas regiones el borrego no tiene el propósito de proporcionar carne, ya que para ellos es el hermano que les provee del material para confeccionar su vestido y, por lo general, un buen día muere de viejo o de enfermedad. A diferencia de los destacados diseñadores de ropa de moda mundial, los mayas conocen el nombre del animal que les proporcionó el material para confeccionar sus atuendos.

Morley dice que las mejores "muestras textiles" de las que disponemos en la actualidad se encuentran en las piedras, dinteles, estelas, y en pinturas murales, en las cuales podemos observar la riqueza y variedad de sus atuendos, así como su rico colorido.

Autor desconocido  
Blusa de niña, 1975  
Tzeltal, Tenejapa, Chiapas, México  
Algodón tejido en telar  
de cintura, brocado en lana  
teñida con tintes naturales  
67 x 78 cm  
Col. Pellizzi



Los mayas ancestrales, sobre todo los de la clase alta, se vestían lujosamente y adornaban con ricas joyas de jade y oro de acuerdo con sus investiduras. Este afán no ha decrecido; sigue vivo entre muchos pueblos indígenas, especialmente entre los mayas, quílenas, a pesar de su pobreza, continúan vistiéndose con el lujo que les proporcionan su técnica, su tradición y los modestos materiales que utilizan para confeccionar su textilera, en la que derrochan imaginación y colorido en relación con su tradición, aunque quizá se hayan perdido los significados originales de los motivos con que la labran.

Una representación del quehacer del telar aparece en el *Códice Trocortésiano* donde se muestra a Ixchel —la Luna— diosa de la fecundidad y de las tejedoras, realizando algunos de los pasos necesarios para confeccionar sus textiles. Seguramente los pintores y escultores mayas de la antigüedad no inventaron los diseños de los trajes que nos legaron representados para la posteridad; más bien, los reprodujeron de la indumentaria de modelos reales.



Con sus conceptos culturales y tecnología que no han cambiado, las tejedoras contemporáneas de Sna Jolobil, en Chiapas, han logrado hacer huipiles que reproducen los motivos de la indumentaria de un personaje, cuya efigie está esculpida en un dintel que se encuentra en Yaxchilán. Su confección se debe al auspicio de los programas de arte popular de Fomento Cultural Banamex, A.C., para la región Indígena de Chiapas.

Las antiguas técnicas textiles se siguen conservando entre los mayas contemporáneos en casi todas las etnias. Es intrínseco del ser humano el deseo de embellecer su entorno y, al mismo tiempo, individualizarse usando ropajes hermosos.

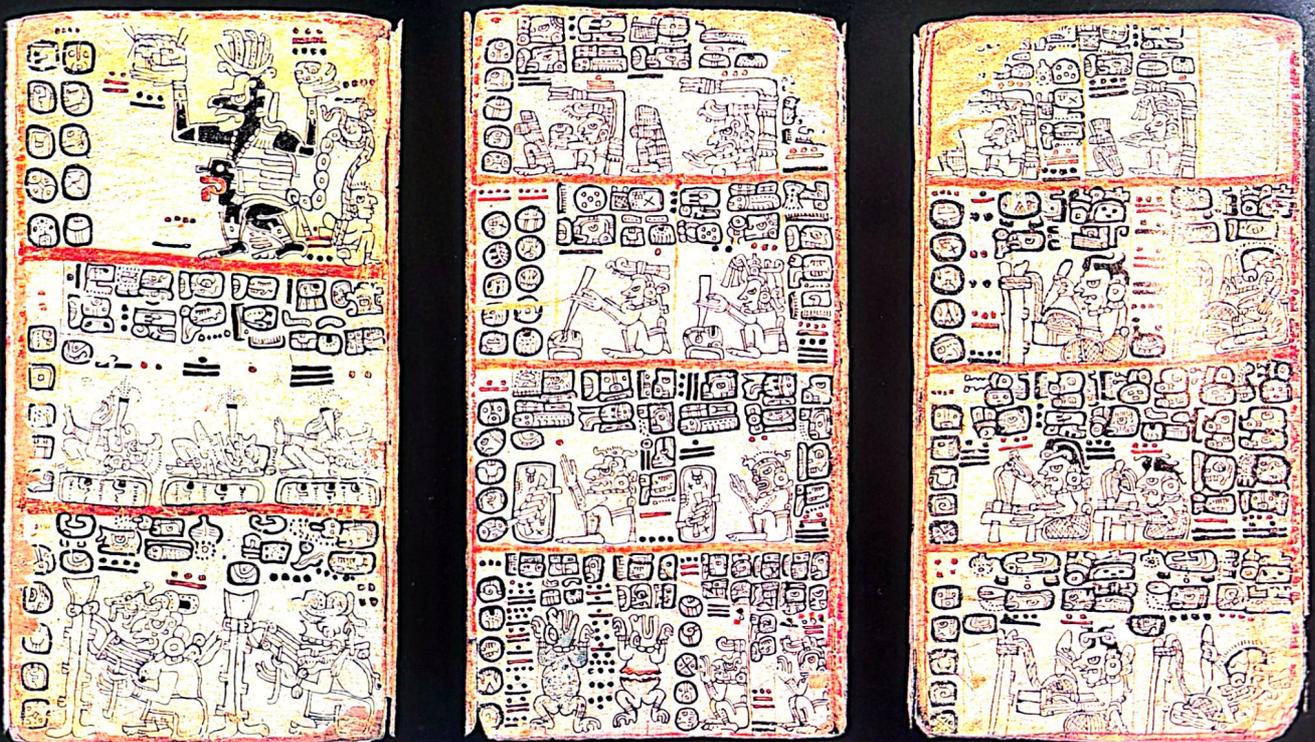
Ovidio —43 a. C.-18 d. C.—, al hablar de Penélope, la esposa de Ulises, describe el proceso del hilado de la lana de la siguiente manera: "Lo mismo cuando empezaba formando redondos ovillos con la lana bruta que cuando la moldeaba con los dedos y, trabajando el producto del esquila semejante a copos de nubes, la estiraba en largas hebras flexibles, o cuando hacía girar dulcemente con el pulgar el pulido huso".<sup>3</sup>

Dicho procedimiento delinea con exactitud el mismo que, 1985 años después, utilizan cotidianamente las tejedoras de las tierras altas para preparar su material. No describe el trabajo de tejer, que es tan agobiante o más que la preparación del material, ya que, en los casos de tejido simple, se debe tender la urdimbre y tramarla para confeccionar la tela, cuyo tejido se hará más laborioso y complicado en la medida en que se utilicen más lizos e hilos de colores para tejer el brocado.

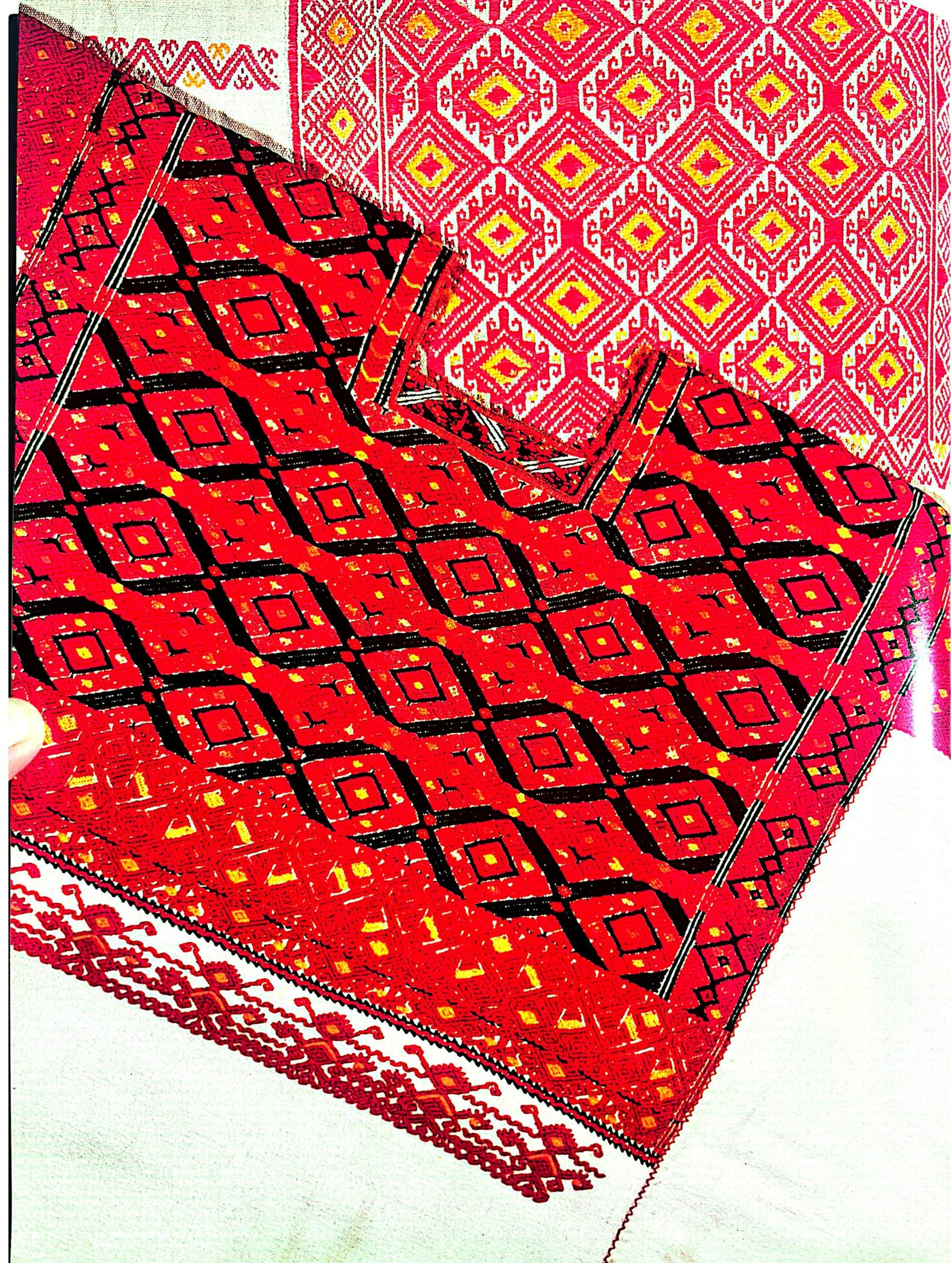
Láminas 79, 101 y 102 del  
*Códice Trocortésiano*  
Madrid, España  
Col. Museo de América

Página 23  
Dintel núm. 24, Yaxchilán  
Muestra una ceremonia  
de autosacrificio  
Nótese la indumentaria  
de los personajes

<sup>3</sup> J. Coffinet y M. Pianzola, *La tapicería*, 1977, p. 7.







En el caso de los textiles, como de muchas otras manifestaciones artísticas que conservan rasgos de culturas ancestrales, la tradición oral ha sido la única manera de conservar usos y costumbres, y aunque en sus glifos asentaron muchas de sus tradiciones, muy pocas las podían descifrar.

Don Ángel María Garibay K., en la introducción a la edición del libro: *Relación de las cosas de Yucatán*, escrito por fray Diego de Landa, dice:

...Tomó sus datos de indios vivientes. Fuente segura y no adulterable. Solamente personas que tienen el resabio de la escuela primaria niegan la importancia de la trasmisión oral. Las culturas de América fueron a base de pura repetición de textos y memoria –joven y ardiente– que captaba esos textos para eternidad. Los discípulos de los sacerdotes y sabios mayas –como los sacerdotes y sabios de Tenochtitlán–, eran la fuente viva, la fuente no alterable, de la vieja cultura. <sup>4</sup>

No obstante la poca información existente acerca de los antiguos textiles mayas se sabe que, además de prácticos, eran manifestación de belleza, orgullo e identidad; asimismo, significaban posición social y servían como objetos de comercio, el cual se encontraba muy desarrollado entre los mayas. Los comerciantes, que rendían pleitesía a un dios propio llamado Ekchuah, viajaban por el extenso territorio mayense: de Tabasco a El Salvador y, a veces, hasta Panamá, sin más medio de locomoción que su caminar.

Se cree que muchas de las similitudes de las prendas utilizadas por los mayas contemporáneos, de los diferentes pueblos del área, se deben a la primera interinfluencia estilística y tecnológica que se originó por el comercio de prendas; operación que, por lo general, se realizaba por trueque de algunos productos simbólicos del valor de cambio, como el cacao. El sistema de trueque aún se practica en muchos pueblos mayas de México y Guatemala. En la actualidad, el comercio aún florece entre los pueblos indígenas de los dos países, especialmente en el rubro de textilera.

Existen muchas semejanzas en cuanto a motivos decorativos usados en los textiles, sobre todo en las zonas altas de Chiapas y Guatemala; en ocasiones es difícil distinguir un textil indígena utilizado en el territorio mexicano de uno guatemalteco, a no ser por el colorido de este último.

Debido a las condiciones climáticas del territorio hoy ocupado por los descendientes de los antiguos mayas, no se han conservado muestras significativas de tejidos y las técnicas que utilizaban, pero gracias a la tradición oral, éstas subsisten y, lo que es más importante, se aplican en la confección de los variados atavíos, especialmente en Chiapas y Guatemala, muchos de los cuales también son de origen precolombino como el huipil y el rebozo, prenda derivada del antiguo mamali, que en Guatemala se denomina perraje.

<sup>4</sup> Fray Diego de Landa, *Relación de las cosas de Yucatán*, 1986, p. XIII.

Autor desconocido  
*Huipil de cofradía*, (detalle)  
Quiché. Santa Catarina,  
Ixtahuacán, Sololá, Guatemala  
Algodón tejido en telar de cintura  
y brocado  
83 x 94 cm  
Col. Fomento Cultural  
Banamex, A.C.

Autor desconocida  
*Huipil ceremonial*, 1871 (detalle)  
Tzotzil. San Andrés Larráinzar,  
Chiapas, México  
Algodón tejido en telar  
de cintura y brocado  
71 x 96 cm  
Col. Pellizzi



Las viejas técnicas textiles mayas predominan en la aplicación de nuevos ropajes que coexisten con los tradicionales de la zona; sin embargo, vendedores inescrupulosos que comercializan "atuendos de moda" utilizan motivos y mano de obra indígena, lo cual se manifiesta, con mayor frecuencia, en las confecciones de los grupos indígenas guatemaltecos que, con diseños ajenos a su cultura y por necesidad económica, se emplean para producir prendas espúreas que aunque pronto pasan de moda, paulatinamente afectan su tecnología y capacidad creativa.

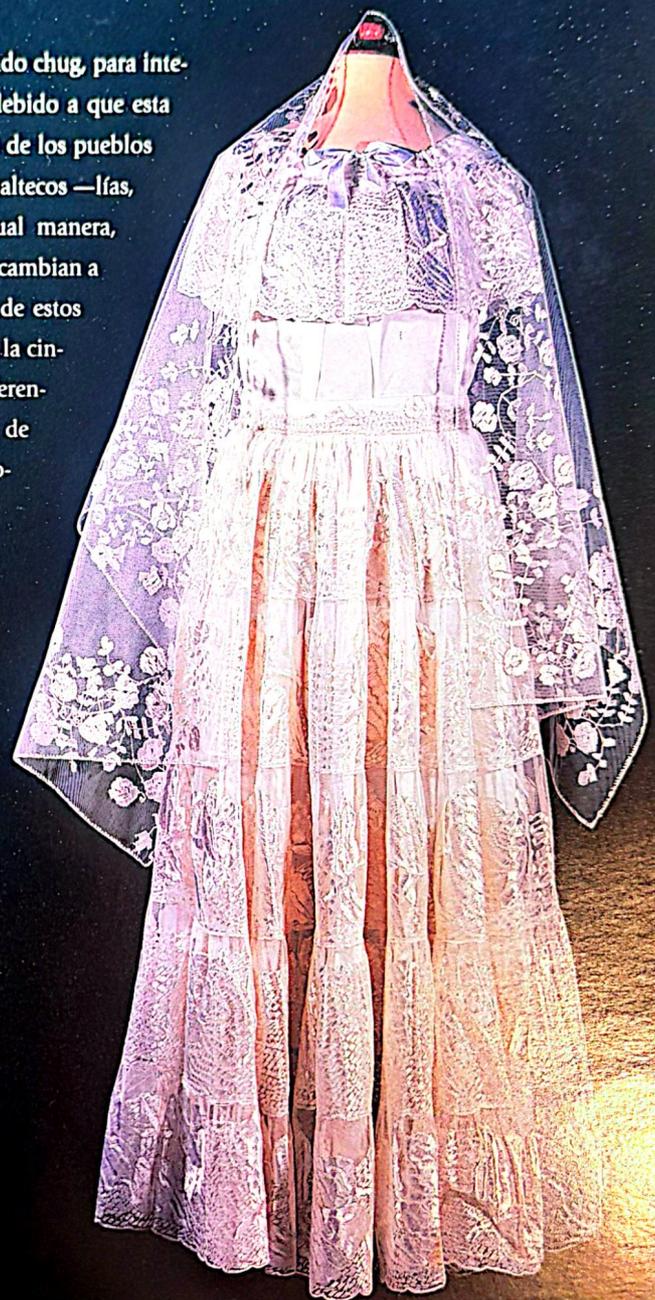
Algo positivo en la modernidad de las prendas guatemaltecas es la hechura de telas con los motivos de su técnica de ikat, la cual consiste en un tinte de reservado en hilo, que de acuerdo con los amarres, realizados antes de sumergirse en el tinte, producen diferentes figuras al tejerlos, que se pueden adquirir por metros casi sin alteración.

En Chiapas se utilizan prendas guatemaltecas, como el algodón llamado chug, para integrar los trajes de algunos pueblos, como Amatenango del Valle, debido a que esta comunidad se dedica a elaborar cerámica y no a tejer. Las mujeres de los pueblos mame, que habitan en territorio mexicano, utilizan "cortes" guatemaltecos —lífas, enredos o enaguas— para complementar sus vestidos y, de igual manera, adquieren diversas materias primas, textiles sobre todo, que se intercambian a través de los buhoneros mexicanos y guatemaltecos. El vestuario de estos últimos consta de un paño o faja de lana o de algodón amarrado a la cintura, muy semejante al usado por los mayas de Yucatán, con la diferencia de que éste es de algodón y tejido en telar de pedales, y el de Guatemala es de lana, tejido en telar de cintura. En México a los collares se les llama "soguillas" —"chachales" en Guatemala—; "toca" al paño para cubrir la cabeza y "sute" en Guatemala.

Las técnicas de tejido aparentemente son sencillas. Se usan tres tipos diferentes de telares: el de marco o vertical, el colonial o de pedales y, el más antiguo de todos, el de cintura. En el territorio mesoamericano se utilizaba el telar vertical que consiste en sujetar la urdimbre entre dos maderos transversales, fijados al suelo por cuatro estacas o troncos, y el telar de cintura básico compuesto por siete palitos. Una vez sujeta la urdimbre a dos varillas, llamadas enjullo superior y enjullo inferior, el extremo superior de uno de éstos se fija en un sostén fuerte (pared o árbol), y el otro se sujeta a la cintura de la tejedora. Además de los dos enjulos, el telar consta de un lizo, un separador, una lanzadera, una varilla separadora, una barra de sujeción y un machete, otate o espada.

Página 26  
Autor desconocido  
*Traje de cofradía, 1940 (detalle)*  
Quiché, Chichicastenango, Guatemala  
Algodón tejido en telar de cintura  
y brocado con hilo de algodón  
mercerizado  
83 x 75 cm  
Col. Fomento Cultural Banamex, A.C.

Autor desconocido  
*Traje de boda mestizo, 1975*  
Chiapa de Corzo, Chiapas, México  
Satin blanco y tul bordado a mano  
con hilo de articta  
156 x 200 cm medida máxima  
Col. Pellizzi





Antes de realizar cualquier trabajo la tejedora lo planea con cuidado: dependerá del amarre de los hilos de la urdimbre a los lizos, que son los que determinan el número de puntadas, y se complican más en los brocados. A pesar de lo aparentemente simple del telar, en él se realiza tejido sencillo, de gasa, de confitillo, de sarga, de tramas envolventes de brocado, de tafeta y de tapiz. Técnicas todas exhibidas en esta ocasión.

De acuerdo con la imaginería de los antiguos mayas se usaban especies de capas redondas. Como en esa época no existían tijeras, los textiles se tejían en el telar con una técnica que permitía la terminación en redondo y en forma rectangular.

Actualmente en la zona de los Altos de Chiapas los indígenas confeccionan bordados y tejidos tradicionales que se aplican a diseños modernos, prendas que se venden en boutiques o en las tiendas de la calle Real de Guadalupe de San Cristóbal de Las Casas, la otrora Ciudad Real y anteriormente Jovel.

Próximamente, Fomento Cultural Banamex, junto con CONACULTA, el Gobierno del estado de Chiapas y la Asociación del Centro de Textiles del Mundo Maya —formada por Fomento Cultural Banamex, Fomento Social Banamex, Patronato Pellizzi y la cooperativa Sna Jolobil— instalarán el Centro de Textiles del Mundo Maya, en el exconvento de Santo Domingo, sede del Museo del Instituto de Antropología e Historia, de los Altos de Chiapas. En este mismo lugar se comercializan textiles elaborados por las integrantes del grupo Sna Jolobil (casa del tejido): cooperativa de más de mil tejedoras que, además de reconstruir indumentaria antigua, trabajan con Fomento Cultural Banamex en diseños heredados de sus antepasados, que aplican a prendas de uso moderno sin cambiar su tradición en cuanto a motivos y técnicas, y utilizan de forma sabia en manteles grandes e individuales, servilletas, toallas, morrales, cojines y rebozos, entre otros, además de rescatar la hechura de diseños de vestimentas antiguas, muchos de los cuales se han inspirado en los textiles que aparecen en las distintas representaciones mayas prehispánicas, como en las piedras de Yaxchilán.

En casi todos los pueblos del área maya se realizan diferentes ceremonias y ritos, en los que las artes textiles tienen una importancia primordial, ya que se tejen prendas muy bellas, para diferenciar a las distintas autoridades o cargueros que participan en ellas. Las mismas esposas de estos personajes deben portar atuendos especiales como es el caso de las martomas chamulas, esposas de los mayordomos. Los hombres son ajuareados por sus esposas con trajes tradicionales muy lujosos, tejidos siempre a mano. Labores que realizan sin detrimento de sus quehaceres cotidianos, que son muchos y difíciles de realizar, y que van desde cuidar a los niños hasta preparar las "sagradas" tortillas para alimentar a la familia.

Existe también la costumbre de elaborar vestimentas para sus santos, a la usanza de su ropa, en las que, naturalmente, se despliegan tradición y habilidad. Por los atuendos ceremoniales que se guardan en un hogar maya se puede distinguir la relevancia de sus ocupantes, como autoridades civiles o religiosas, y por los servicios que prestan a la comunidad. Casi siempre en las casas indígenas existen

Manuela Ruiz Díaz  
*Huipil de rescate*, 2001  
Tzotzil. Huistán, Chiapas, México  
Brocado en telar de cintura  
89 x 99 cm  
Col. Fomento Cultural Banamex, A.C.



varios tipos de vestiduras confeccionadas por las tejedoras, tanto para uso diario como ceremonial; en cada una de ellas se distinguirá la mano de la hacedora quien, normalmente, las identifica con una pequeña marca que a veces parece una imperfección. La belleza y el cuidado con que se elaboran los atuendos ceremoniales es muy diferente a su indumentaria diaria. Observarlos en una celebración, con sus vistosos ropajes remite a la majestad que reflejan las figuras de sus antepasados remotos.

La elaboración de los trajes es un trabajo casi sobrehumano: cardan, hilan, tejen, tiñen y abatanan; sacan tiempo de sus múltiples obligaciones cotidianas para conservar su sentido de la dignidad y el orgullo de pertenecer a una etnia para aumentar el rico caudal de sus textiles, heredado desde tiempos tan remotos como la historia maya.

La arquitectura y la escultura mayas nos legaron un gran sentido de la eternidad que se enriquece y extiende con la textilería que labran con sus manos y su corazón las humildes mujeres mayas. Conservarlo y apreciarlo está en manos de todos nosotros. ¡Hagámoslo por nuestra cultura y por el bien de nuestro patrimonio!

Autor desconocido  
*Huipil de casamiento*, 1970 (detalle)  
Quetzaltenango, Guatemala  
Algodón tejido en telar de cintura,  
bordado y brocado  
106 x 91 cm  
Col. Fomento Cultural Banamex, A.C.

Autor desconocido  
*Cinta de cabeza*, 1920-1930 ca. (detalle)  
Quetzaltenango, Guatemala  
Lana, seda e hilo metálico, tejidos  
en telar de cinta. Técnica de tapicería  
14 x 270 cm  
Col. Fomento Cultural Banamex, A.C.

Páginas 32-33  
Autores desconocidos  
*Huipiles chiapanecos* (detalles)  
Chiapas, México





# TELAR DE VIENTO

Por Juan Rafael Coronel Rivera

## I. LOS MITOS DE LA URDIMBRE

La niebla, esa lana blanca, la tierra, esa lana negra, tejen el firmamento chamula. El hilo de la seranía es la madera del telar. El malacate y su reloj de coyuchi algo tienen que ver con el corazón, ese que se ofrendaba. En la música oculta entre la trama y la urdimbre hay garzas de son, venados de tambora, escarabajos de sonaja y todos taconeán en tiempo de lluvias.

Si Adán no hubiera comido el fruto del árbol del conocimiento, los textiles no existirían. Esto es, en la tradición judeo-cristiana la indumentaria nace conjuntamente al pecado, toda cubierta humana, desde esa idea, es un estigma de aquel rompimiento con la Divinidad. Hablo de una metáfora mítica, que a partir de la historia de las religiones se repite aquí y allá en muchos de los pueblos con tradición escrita, una parábola que nos indica que lo que no se ve no tienta y con esto se evita el desliz de la concupiscencia.

También habría que interpretar al atuendo humano desde otra perspectiva, la que constantemente nos habla de que nos vestimos precisamente porque estamos desnudos. Las ropas son entonces, en el marco de la representación freudiana, una invitación inmediata a saber qué hay tras bambalinas. Mucho se ha especulado en relación a por qué el hombre se forzó bípedo, la teoría más aceptada es que necesitó de sus manos independientes para elaborar herramientas; sin embargo, pienso que en esto tuvo mucho que ver el hecho de poder mostrar sus genitales, nuevamente nos acercamos a Freud. Pero otra cuestión aún sin época, es aquella que responderemos cuando se logre contextualizar el periodo en el que se hizo púdico, ese ocultar sus vergüenzas, entendiendo que en la vergoña va implícito el pavor, el encogimiento y la torpeza; o podríamos también cavilar perverso, desde la acepción que indica que perverso es aquel que trastoca "las costumbres, el orden, o el estado habitual de las cosas", ya que lo habitual sería andar desnudos. Desde el aspecto psicológico podemos establecer además una teoría de pérdida, ya que el origen genético del hombre es el de un ser apelmbrado, la sustitución del pelo corporal son las ropas.

La mitología occidental ha depositado en la paráfrasis de "tela" una carga mitológica muy fuerte. Al respecto Juan-Eduardo Cirlot escribe:

La expresión 'trama de la vida' habla con elocuencia sobre el simbolismo del tejido. No sólo se trata de las ideas de ligar e incrementar por medio de la mezcla dos elementos (trama y urdimbre, pasivo y activo), ni de que el acto de tejer sea equivalente a crear, sino de que, para cierta intuición mística de lo fenoménico, el mundo dado aparece como un telón que oculta la visión de lo verdadero y lo profundo ... [Esas bambalinas de las que escribía, y agrega] ... Guénon interpreta trama y urdimbre como equivalentes de las líneas horizontal y vertical de la cruz cósmica.<sup>1</sup>

Adrián Luis González  
*Árbol de la vida*, 1996  
Metepec, Estado de México  
Barro moldeado, modelado  
con pastillaje y terracotas  
Col. Fomento Cultural  
Banamex, A.C.

<sup>1</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, 1982, pp. 428-429.

BIBLIOTECA DEL NIÑO MEXICANO

# EL SUBTERRANEO DEL ORO Y EL DUELO EN LAS TINIEBLAS



MAUCCI HOS MEXICO

Con todo este peso legendario llegan los españoles a estas tierras, y aún más, si recordamos a Porfirio quien dijo que "Los cielos eran llamados por los antiguos 'el velo' porque forman de alguna suerte el vestido de los dioses". O a Platón quien enunció que "el Demiurgo único encarga a los demiurgos secundarios [dioses de la mitología] ligar por medio de un tejido simbólico lo inmortal a lo que es mortal".<sup>2</sup> Con estos ojos los ibéricos ven la desnudez, por una parte, y la riqueza en el ornamento, por otra, de los aborígenes del "nuevo" continente quienes, no solamente rompen con sus preceptos de pudor y adorno, sino que terminan con una sustentación universal religiosa, hasta entonces absoluta, en la que Europa, Asia y África, esto es la Sagrada Trinidad católica —Dios Padre, Dios Hijo y Dios Espíritu Santo—, eran la representación misma de lo universal, arquetipo místico que se desvanece al aparecer un cuarto continente, quizá el abismo redivivo, las fauces de la tierra. Los hispanos y los indios son en este momento del encuentro, la trama y la urdimbre: nuestra tradición.

Desde la historiografía darwiniana, no tenemos noción en qué periodo los homínidos se comenzaron a cubrir. Pero el hecho es que al poblar el territorio del continente americano hace 40 000 años a.C., ya venían vestidos.<sup>3</sup> Y no solo eso, ya tenían una estricta tecnología de caza y, sobre todo, un arte totalmente desarrollado y característico. Esto significa que los primeros atuendos que sirvieron como modelo durante los siguientes 10 000 años, no son de origen local, sino que pertenecen a la tradición del *Homo Sapiens*. Hablo aquí de una era glacial y post-glacial, denominadas Arqueolítico y Cenolítico Inferior<sup>4</sup> y que ocupan el periodo comprendido entre los años del 35 000 al 7 000 a.C. Hacia esta última fecha, la era post-glacial terminó y sobrevino un notorio calentamiento del medio ambiente, en ese momento los habitantes abandonan sus pesadas pieles y comienzan a adaptar sus atuendos a los climas cálidos y tropicales; estamos presenciando la etapa fundacional del mundo mesoamericano. Es en este lapso, entre los años del 7 000 al 2 000 a.C., que se va configurando lo que denominamos vestimenta indígena, y sobre todo los tipos primarios de tejido. Al respecto escriben Patricia Ochoa Castillo y Óscar Orueta Cañada quienes mencionan que:

...desde épocas muy tempranas [el hombre] eligió los lugares más favorables para su desarrollo; se asentaba cerca de lagos o fuentes de agua en donde pescaba y cazaba aves acuáticas, empleando cestas, redes y puntas de proyectil ... Tanto hombres como mujeres participaban en la obtención de alimentos, elaboración de cerámica, domesticación de animales y fabricación de tejidos.<sup>5</sup>

<sup>2</sup> *Idem*.

<sup>3</sup> Las versiones relacionadas con el tránsito y asentamiento de los primeros pobladores en el continente americano difieren entre sí; según la postura del investigador Göran Burenhult, del American Museum of Natural History, se establecen, por lo general, a partir de los 25 000 años a. C. Otros autores como Joaquín García-Bárcena datan este episodio hacia 40 000 años a. C., basado sobre todo en el *cráneo masculino* de Chimalhuacán, Estado de México, que registra en el año 33 000 a. C.

<sup>4</sup> Retomé los nombres del artículo "Arqueolítico y Cenolítico Inferior (30 000-7 000 a. C.)", de Lorena Mirambell S., publicado en la revista *Arqueología Mexicana*, vol. IX, núm. 52, noviembre-diciembre 2001, p. 46.

<sup>5</sup> Patricia Ochoa Castillo y Óscar Orueta Cañada, *La sala del Preclásico del Altiplano*, 1994, p. 37.

José Guadalupe Posada  
*El subterráneo del oro o el  
duelo en las tinieblas*, 1899  
11.3 x 8 cm  
Litografía Maucci, México  
Col. Particular



Autor desconocido  
*Figura femenina*  
Tlatilco, Estado de México  
Barro modelado con aplicaciones  
al pastillaje e incisiones  
15 x 7.7 x 2.5 cm  
Col. Museo Nacional de  
Antropología e Historia



Quien observe el libro *La sala del Preclásico del Altiplano*, de donde fue tomada esta nota, podrá advertir en las piezas de cerámica ahí reproducidas la variedad de adornos y atuendos que se utilizaban, entre los que podemos mencionar: orejeras, collares, pulseras, faldillas, musleras, gorros y bragueros, destacando especialmente los tocados. Cabe remarcar que prácticamente todas las esculturas están descubiertas del torso, tanto las masculinas como las femeninas y que un sesenta por ciento están totalmente desnudas, presentando solamente un elaborado tocado —insisto—, collar, pintura facial y corporal, generalmente amarilla o roja.

Autor desconocido  
Cinta de cabeza, 1990  
Quiché, Almolonga,  
Quetzaltenango, Guatemala  
Seda y acrilán tejidos en telar  
3.5 x 320 cm  
Col. Fomento Cultural  
Banamex, A.C.

Al ver la escultura de Tlatilco reproducida en la imagen, queda claro que la elaboración de una indumentaria distintiva y litúrgica fue de importancia primordial, y que su concepción y características requirieron de una estructura social-religiosa totalmente definidas, con cánones precisos, este es uno de los varios hechos, que nos permiten identificar y agrupar determinadas piezas y definir lo que en nuestra acepción llamamos "estilo", pues este modo formal de representación en un determinado periodo respondía precisamente a esos cánones que menciono y que, a la vez, manifestaban las necesidades religioso-estéticas de un determinado grupo en un periodo definido. Esta es la tradición que los pueblos mayas toman como modelo para su desarrollo. Aunque cabe mencionar que aún no tenemos del todo claro en qué momento la cultura maya fue precisamente eso, una cultura independiente con características emblemáticas, ni qué comportamientos sociales, religiosos y políticos son propios y cuáles adoptados y, sobre todo, estos últimos de quién fueron aprendidos; que quede claro que hablo del periodo formativo. Con los materiales arqueológicos que tenemos, Jeremy A. Sabloff establece la siguiente cronología para delimitar lo que comprendemos como la evolución del pueblo maya, él escribe:

La fase temprana (2 000 a 300 a.C.) incluye los periodos Preclásico Temprano y Medio; la fase Media (300 a.C. a 1 200 d.C.) incluye el Preclásico Tardío, el Clásico, el Clásico Terminal y el Posclásico Temprano; y la fase Tardía (1 200 a 1 540 d.C.) corresponde al Posclásico Tardío y a la conquista española. <sup>6</sup>

<sup>6</sup> Jeremy A. Sabloff, "La civilización maya en el tiempo y el espacio", *Los mayas*, 1999, p. 59.



Es durante la fase Media que el universo religioso, político y cotidiano de los mayas se concibe, tal y como lo ideamos en el "real imaginario" occidental. Cabe aquí distinguir que cuando se habla de "el mundo maya", en realidad se debería decir "los mundos mayas", ya que si bien determinados periodos estaban regidos por una ciudad en particular, los pueblos satélites tenían suficiente independencia para desarrollar manifestaciones particulares y totalmente distintivas, que diferenciaban a una población de otra, una de las expresiones simbólicas más importantes es la indumentaria, diversidad que al día de hoy no se ha perdido y sigue siendo uno de los grandes patrimonios culturales de la humanidad.

En la descripción de las figurillas de Tlatilco, insistí en la observación relacionada con los tocados, debido a que la cabeza y el cabello tienen una analogía muy peculiar con lo sagrado y en particular con las metáforas textiles. En la actualidad en el mundo indígena americano, sin duda son los tocados de las etnias mayas los más ricos y diversos, algunos francamente espectaculares, pensemos por ejemplo en las cintas de cabeza de Almolonga, Guatemala. Curiosamente *Almolonga* en su acepción latina significa "el gran alimentador o creador". Es precisamente en la testa en donde se encuentra el contacto con lo divino, centro del individuo y su empalme con el universo; su redondez tiene una semejanza directa con los astros, como la Luna. Los cabellos son una evidente alegoría relacionada con los hilos y la urdimbre; el pelo se trenza, se teje y se borda. Los mayas tenían en la diosa Ix Chel, una deidad que reunía estas características. El panteón

Autor desconocido  
*Regreso de Hernán Cortés a España*, 1840 ca.  
Barcelona, España  
13 x 21.3 cm  
Litografía Labiello  
Col. Particular



el siguiente: "...a Itzamná [El que recibe y posee la gracia o rocío del cielo] se le consideraba el creador de la humanidad, el inventor de los libros y la escritura, el patrono de la ciencia y el estudio ... Itzamná con frecuencia estaba acompañado de una esposa conocida como Ix Chel, la muy reverenciada diosa de la Luna y patrona de los partos, el tejido [y] la medicina...".<sup>7</sup>

"Representábasela como anciana airada, con garras en lugar de pies, como personificación de la destrucción durante las inundaciones. Conocíasela también como la diosa I".<sup>8</sup> "...se mencionaba [igualmente] como 'la de las 13 madejas de tela a colores'." Landa recopila que "específicamente es la diosa de hacer niños. Su hija [Ix Chebel Yax] era la patrona del bordado".<sup>9</sup> Durante la labor de parto, era indispensable que una imagen de esta diosa estuviera cerca de la mujer que iba a dar a luz, el cordón umbilical es el hilo generador de la vida y enlace absoluto entre la madre y el hijo, ahí se teje el linaje y la suerte del individuo. Queda claro que las cintas para la cabeza, así como las fajas de cintura, estas últimas que van anudadas justamente a la altura del ombligo, son una representación de aquel cordón umbilical.

Donald y Dorothy Cordry nos cuentan una metáfora relacionada con el cabello:

Weaving in México has always been closely associated with women. There are many magical beliefs and superstitions concerning the loom. The loom, the spindle, the weaving comb are all connected symbolically with hair, which in turn is connected with rain and serpents, and thus with fertility. Among the Zoque Indians of Chiapas, 'many women believe that it is disastrous to weave when pregnant, as it brings bad luck to the child if it is a boy'. This is because weaving is a woman's occupation. We find that weapons are as closely associated with men as looms are with women.<sup>10</sup>

Un universo y otro se atan, podríamos incluso hablar de un reencuentro, si se entiende que ambas culturas, la española y la india, tienen un origen similar y que en realidad estuvieron separadas por un lapso de 35 000 años. "El encuentro de dos mundos", debería definirse desde la idea en la cual éste fue un interesantísimo cruce de dos sistemas filosófico-religiosos, unos con el Jesús en la boca, los otros con el jade en los labios, ambos esperando llegar a sus respectivos paraísos.

<sup>7</sup> Charles Gallenkamp, *Los mayas, El misterio y redescubrimiento de una civilización perdida*, 1981, p. 130.

<sup>8</sup> Héctor V. Morel y José Dalí Moral, *Diccionario mitológico americano*, 1978, p. 77.

<sup>9</sup> Johnson Irmgrad Weitlaner, "Textiles", *Artesanos, artesanías y arte popular de México. Una historia ilustrada*, 1996, p. 29.

<sup>10</sup> Donald and Dorothy Cordry, *Mexican Indian Costums*, 1968, p. 42.



## II. EL GABINETE CIENTÍFICO

Si se quiere responder a por qué se ha hecho un orden tan arbitrario en las artes, dentro del cual a las expresiones estéticas que están comprendidas en lo que denominamos arte popular —categoría en la que se reúnen las manifestaciones textiles que nos ocupan— se les colocó como las de última clase, antes que nada hay que comprender que las cualidades con las que se calificó a los objetos fueron parte de la visión de un imperialismo formativo, que se ejerció y se ejerce desde las grandes capitales de desarrollo. Cada cultura impone su disposición, las artes incluidas; el hecho de someter, lleva implícito el de devaluar, descontextualizar y denigrar a la cultura dominada, una táctica de guerra elemental. Los olmecas lo hicieron al igual que los teotihuacanos y aztecas, esto lo podemos ver claramente en la cultura maya, que fue “víctima” de estos influjos. Los egipcios, griegos y romanos obligaron a sus súbditos a comportarse como lo establecían sus ritos y sus leyes. De igual modo sucedió con los imperios inglés, francés, alemán y español durante los siglos XVI al XIX. Escribe Beatriz Barba de Piña Chan:

Es bueno mencionar que la expansión colonialista europea de los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX, llevaron a ese continente, generalmente en calidad de trofeo, cientos de piezas magníficas de arte de los pueblos conquistados, piezas que no se entendían y de las que ni siquiera se sabía su significado, pero que durante algún tiempo mostraban el arrojo, la valentía, el espíritu de aventura de quien la poseía; en pocas décadas, indeseadas por las generaciones herederas, paraban en diferentes instituciones, como bibliotecas, universidades y, al fin, en los museos que se formaron hacia el siglo XIX.<sup>11</sup>

Precisamente así se constituyó la colección del Real Gabinete de Historia Natural del Reino Español, que fue la sociedad que reunió algunas de las obras maestras que hoy podemos ver en el Museo de América en Madrid. Entre ellas el *Códice Trocortésiano*, uno de los tres libros mayas precolombinos que han llegado a nuestros días y una rica colección de textiles mayas del siglo XX, entre los que destaca un huipil de Aldama, Chiapas.

Para recapitular los conceptos de cómo fueron “analizadas” estas obras de arte, tenemos que hacer una reflexión sobre el positivismo, concibiendo a éste como la semilla del desarrollo del método científico. Las expresiones calológicas fuera de la influencia europea, no estaban consideradas como arte, pasaron a ser entonces un oficio secundario de un determinado grupo social en desarrollo y desde esa perspectiva se vieron como el “objeto de estudio” de una ciencia que se gestaba: la etnografía. Así, las piezas sagradas no eran deidades, sino costumbres posibles de ser examinadas desde una posición erudita y científica. Como todo tenía que partir de un hecho que se pudiera probar, diversos sistemas religiosos, filosóficos, médicos y sociales —entre otros— de estas poblaciones fueron descartados, ya que se consideró que solamente podría haber un desarrollo lineal

Autor desconocido  
Pañuelo ceremonial,  
1972 (detalle)  
Tzotzil. Venustiano Carranza,  
Chiapas, México  
Algodón tejido en telar  
de cintura y brocado  
con hilos de acrilán  
224 x 224 cm  
Col. Pellizzi

<sup>11</sup> Beatriz Barba de Piña Chan, “Introducción al arte primitivo. En Museo de Las Culturas”, *Artes de México*, año XXII, núm. 186, p. 6.

y verdadero, el impuesto desde la ciencia, de ahí que se le diera el nombre de "arte primitivo" a estas maravillosas expresiones, en contraposición al arte hegemónico que se elaboraba en Europa. Con esta perspectiva se fundaron instituciones de una influencia decisiva en el ámbito cultural, predominio que continúa marcando una determinada manera de estudiar, entender y presentar las expresiones culturales que nos ocupan; organismos como El Museo del Hombre, de París, el Museo Etnográfico de Viena, el Museo Americano —entiéndase estadounidense— de Historia Natural en Nueva York, el Victoria y Alberto y el Museo de la Humanidad, estos dos últimos en Londres y los cuales poseen unas de las colecciones textiles más importantes, dentro de las que destacan algunas espectaculares piezas mayas, como una falda enrollada femenina tzotzil de Venustiano Carranza, Chiapas.

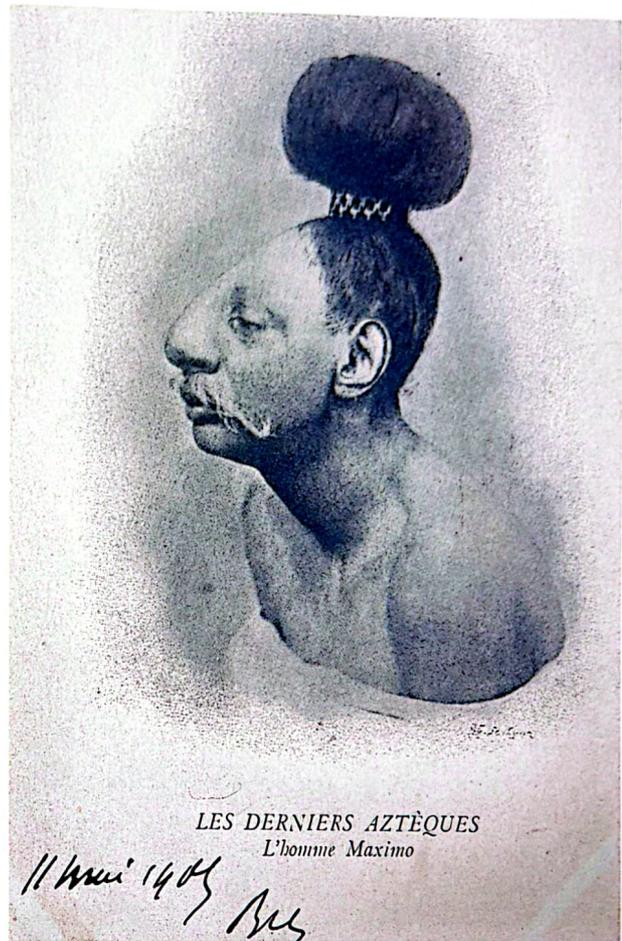
Lo siguiente es comprender la mentalidad con la que estas instituciones fueron constituidas, nuestra piedra de toque es Alejandro de Humboldt. Él es el ejemplo más cercano y claro que puedo presentar para ilustrar lo anteriormente dicho. Humboldt erudito, amigo de Goethe y Schiller, alumno de Lavoisier y Gay-Lussac, está completamente imbuido en su época de estudios, excursiones y descubrimientos. Humboldt llegó a Acapulco el 22 de marzo de 1803, acompañado de Aimé Bonpland, hace exactamente doscientos años. Hombre de su época, realizó observaciones termo-barométricas, determinó longitudes y latitudes de infinidad de puntos, entendiendo que la gran mayoría de éstas fueron las primeras mediciones que se realizaban en el continente; hizo estudios botánicos y zoológicos, entre otros. Siguiendo los lineamientos irrefutables de su era, sin entender del todo la importancia estética de lo que veía, sino interesado sólo por el estudio científico, mandó "muestras", esa es la palabra clave, de creaciones aborígenes a museos de España, Francia, Inglaterra, Estados Unidos y Alemania.

Las postales aquí reproducidas son un producto clásico de esta visión. Frans Blom y Oliver Farge comentan:

El primer punto de tierra americana que tocaron los europeos fue Cabo Catoche, al norte de Yucatán. La tribu indígena inicial con que se encontraron en tierra fue la maya, que por muchos años sostuvo fieros combates con los extranjeros. Los españoles querían efectuar acciones de pillaje, pero como los mayas presentaron mucha resistencia y fue poco el oro que encontraron en su territorio, prefirieron centrar sus energías en las tierras altas de México, donde había metal precioso en abundancia. Además, la civilización maya estaba en franca decadencia y la azteca, en el momento de la conquista, en su mejor periodo.<sup>12</sup>

Este sistema colonial prevaleció hasta la segunda mitad del siglo XVIII, cuando, encontrando valor en otros "insumos" distintos a los ya tradicionalmente explotados, comenzaron a realizarse colecciones, estudios y exposiciones de las "exóticas" tierras coloniales, con aquella visión expedicionaria científicista. Con esta otra manera de ver las cosas, se realizó la primera exposición de arte

<sup>12</sup> Frans Blom y Olivier La Farge, *Tribus y templos*, núm. 16, 1986, p. 137.

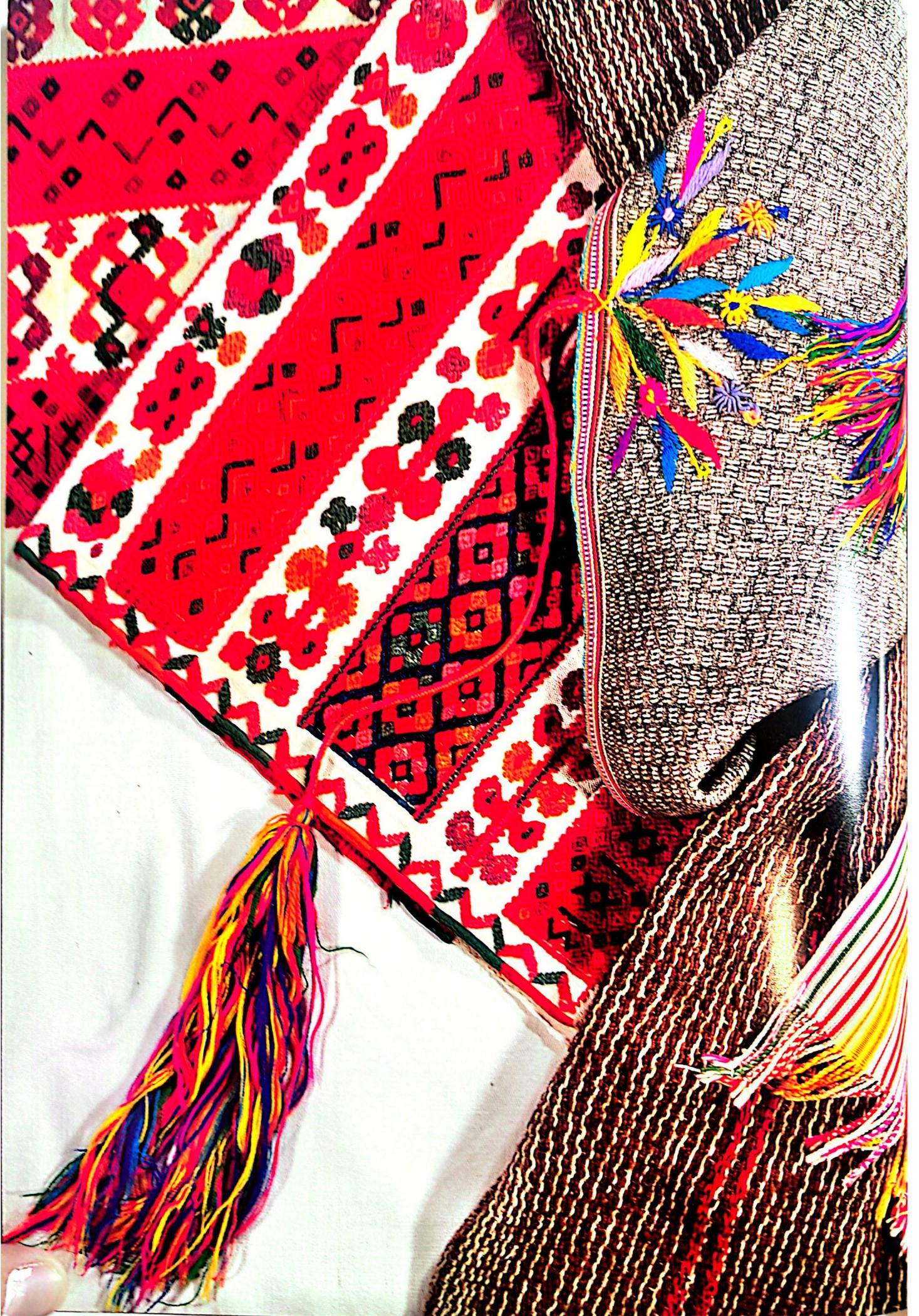


precolombino y etnográfico en Europa, que fue preparada por el inglés William Bullock en 1823, para su museo privado, al cual bautizó con el nombre de Egyptian Hall. Bullock era un anticuario que igualmente organizaba exposiciones de botánica, mineralogía, zoología y “fenómenos” humanos. Llamó a su muestra *Ancient and Modern Mexico* y centró su exhibición en la cultura azteca, o lo que él consideró como azteca, ya que en la exposición se presentaron elementos plásticos de otros grupos étnicos, incluidos los mayas. Esta visión de que en México todo era azteca, fue un enfoque generalizado en Europa hasta bien entrado el siglo XX. Las postales que reproducen los retratos de Bartola y Máximo, dos indígenas mayas —probablemente de la península de Yucatán—, dejan ver que lo que se evidenciaba era aquel cariz “exótico” de los fotografiados, que tenía que competir con los retratos de otros aborígenes, como los pigmeos, y causar una emoción similar, una impresión de repudio y escándalo. Estas postales de 1905, al reverso llevan impresa la siguiente leyenda: “A utiliser seulement dans le service interieur (France, Algérie et Tunisie)”, que nos indica que Francia había pasado de ser una monarquía colonialista, a una democracia, igualmente colonialista.

Desgraciadamente los pueblos, esto es sus viejos, sus sabios, sus religiosos, sus artífices, sus campesinos, etcétera, no fueron involucrados en las disertaciones anteriormente descritas, sólo se les incluyó como sujetos de estudio, es claro que las tesis y sobre todo la definición de sus creaciones, se midieron con un sistema totalmente ajeno para el que fueron creadas esas expresiones culturales.

Autor desconocido  
Les Derniers Aztèques.  
La femme Bartola, 1905  
Impresión fotomecánica.  
14 x 9.2 cm.  
Papeterie Universelle, Lyon.  
Col. Particular

Autor desconocido  
Les Derniers Aztèques.  
L'homme Maximo, 1905  
Impresión fotomecánica.  
14 x 9.2 cm.  
Papeterie Universelle, Lyon.  
Col. Particular



La mayor parte de las teologías y hagiografías hablan de aquella metáfora que establece: "en el principio fue la palabra", ya que el denominar es el umbral de definir, de dar conciencia a lo que se concibe. El *Popol Vuh* dice: "Ésta es la relación de cómo todo estaba en suspenso, todo en calma, en silencio; todo inmóvil, callado, y vacía la extensión del cielo... Llegó aquí entonces la palabra, vinieron juntos Tepeu y Gucumatz... juntaron sus palabras y su pensamiento... Tierra!, dijeron, y al instante fue hecha".<sup>13</sup> Desde esa postura y enmarcados ya en un contexto, lo que hay que tomar en cuenta ahora es una actitud y un sistema revisionistas, entendiendo que el marco teórico ya está dado, esto es, los términos son de uso común, por lo que cambiarlos resulta innecesario y se prestaría a más confusión, lo que tenemos que considerar es una reinterpretación y revaloración de esos términos, darles además de los valores formales con los que fueron hechos, no todos errados, otras significaciones, sobre todo de connotación cultural y estética. Los productos culturales circunscritos en las categorías de "arte ritual", "arte comunitario", "etno-artesanía", "folklor", "artesanía" y "arte decorativo" —lo que despectivamente se llama *mexican curious*—, son imprecisos por no contener todos los valores reales de lo que enmarcan, no por la definición misma. Lo que tenemos que hacer, además de darles una lectura estética occidental, es involucrar necesariamente y como ejes de su interpretación sus valías aborígenes. Este tipo de discusión no es nueva, ya se dio con el término "arte primitivo", lo que ha pasado, es que no se han examinado los contenidos dentro de la expresión "arte popular". Sally Price escribe en su libro *Arte primitivo en tierra civilizada* lo siguiente:

¿Qué queremos decir cuando hablamos de 'arte primitivo'? [el lector puede cambiar arte primitivo por arte popular y entenderá que la problemática es la misma] No conozco ningún otro término en antropología o en historia del arte que haya sido sometido a un ataque tan malhumorado por parte de quienes sentían que tenían que dissociarse de él pero que al mismo tiempo, en un cierto nivel, querían creer en su legitimidad. El resultado ha sido un gran número de definiciones entorpecidas por extensos desmentidos. C. A. Burland, por ejemplo, aunque conciente de los argumentos que después de la segunda guerra mundial se habían opuesto a la denominación "primitivo", se aferró a ella, proclamando que 'es confusa e imprecisa, pero gracias al uso constante ha llegado a significar algo que todos comprenden' (Hooper y Burland, 1953: 19).<sup>14</sup>

Para que los centros de desarrollo no sean los que impongan la estética y sus lineamientos, es necesario fundar institutos que incluyan lecturas y estudios distintos a los que generan los colegios extranjeros, no para que los desacrediten, sino para que los complementen. Lo que nos ha hecho falta es una postura clara para calificar, presentar y difundir valores calológicos distintos a los que se generan en los países desarrollados; hemos caído invariablemente en el juego centro-periferia y, desde esa perspectiva, cómoda, no hemos generado ideas propias en las cuales se destaque la importancia de nuestros —entiéndase otros— postulados estéticos, distintos

<sup>13</sup> Autor desconocido, *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*, 1982, pp. 23-24

<sup>14</sup> Sally Price, *Arte primitivo en tierra civilizada*, 1989, p. 15.

Autor desconocido  
Huipil (detalle)  
Tenejapa, Chiapas, México  
Algodón brocado en  
telar de cintura  
Col. Particular

Autor desconocido  
Chal, 1972 (detalle)  
Magdalenas, Chiapas, México  
Lana café tejida  
en telar de cintura  
80 x 140 cm  
Col. Pellizzi

Autor desconocido  
Chal, 1972 (detalle)  
San Juan Chamula, Chiapas,  
México  
Lana tejida en telar de cintura  
120 x 52 cm  
Col. Pellizzi



Autor desconocido  
Huipil de Santa Rosario,  
Siglo XIX  
Tzotzil. San Juan Chamula,  
Chiapas, México  
Seda y algodón tejidos en  
telar de cintura y brocado  
95 x 134 cm  
Col. Cooperativa  
Sna Jolobil, A.C.

a los de la "aldea global". Y que quede claro que no estoy hablando aquí de la perspectiva nacionalista, que se impuso en los años post-revolucionarios, sino del hecho de mostrar alternativas creacionales que, indudablemente, enriquecerán la pluralidad que el arte debe mostrar para no ser una academia, como en un futuro serán todas las manifestaciones ahí fuera interesantísimas e innovadoras, algunas geniales, que nos está presentando el *cutting edge*. Cuando haya la necesidad de un arte emergente, el arte popular debe estar preparado para poder ocupar el lugar dentro de la estética que le corresponde, debido a su concepción no interesada en ser un producto de consumo dentro del circuito curador-galería-bienal-museo-consumidor, sino por representar una expresión, igualmente genial, desligada de esos intereses y presentando otros, como son los místicos, comunitarios y creativos; esto lo coloca, en muchos casos, aunque no en todos, como una expresión que no está contaminada con los postulados de éxito, fama y riqueza —todas representaciones de poder— que nada tienen que ver con la estética.

Desde mi punto de vista, lo que el arte popular no tiene es una plataforma. Resulta inexplicable —imperdonable— que no se haya logrado realizar un Museo Nacional de Arte Popular, dentro del cual se expliquen y se presenten todas estas cuestiones y análisis. Escribe la ya citada Beatriz Barba de Piña Chan:

La conciencia de la propia historia y el convencimiento psicológico de la irracional explotación y discriminación, hicieron que desde principios del siglo XIX y hasta la fecha, se sucedan día tras día los movimientos de independencia de las culturas conquistadas. Esto va acompañado de la reivindicación de las tradiciones aborígenes y de la revaloración de todas sus superestructuras. Pongamos por ejemplo a México: fue necesario no sólo la independencia de España, sino la organización interna justa y popular, para revalorar el arte prehispánico.<sup>15</sup>

Tenemos que deslindar al arte popular de su concepción "expedicionaria" en el mejor de los casos y "esclavista" en el punto más dramático de su historia, para darle un lugar paralelo a las demás creaciones. Esta muestra de textiles mayas tiene ese objetivo.

<sup>15</sup> Beatriz Barba de Piña Chan, *Idem*.

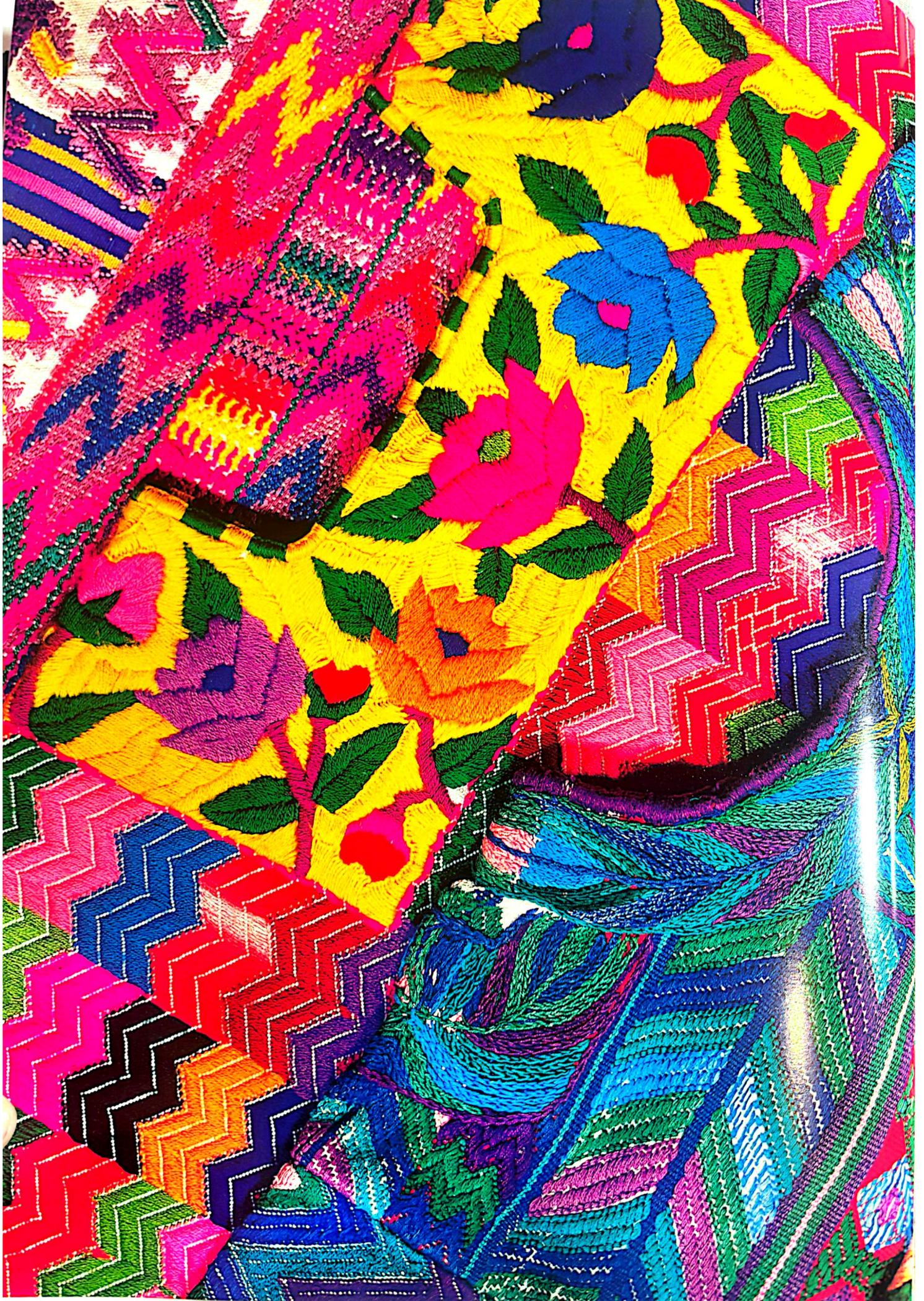
<sup>16</sup> Hacia 1890 en la ciudad de Quetzaltenango, Guatemala, se establecieron los fotógrafos Piggott y Zanotti. Referencia extraída del texto de Arturo Taracena y Tani Mavilena Adams: *Reflexiones acerca de Guatemala ante la lente. Imágenes de la fototeca de Crima: 1870-1997*, sitio [http://crima.net/galeria\\_reflexiones.htm](http://crima.net/galeria_reflexiones.htm)

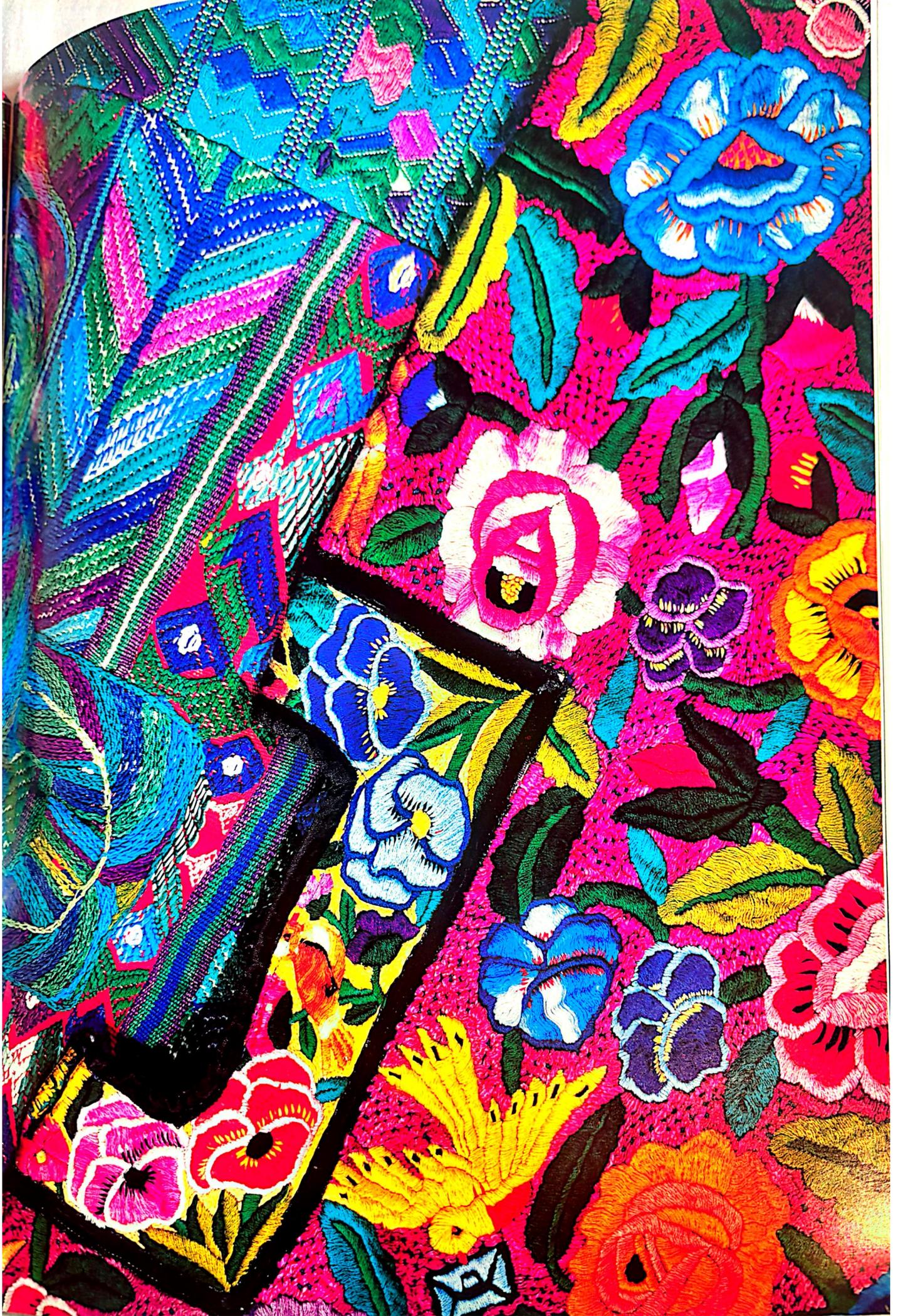
En este texto no se especifica nada relacionado con Piggott. En otras fuentes bibliográficas no encontré ningún dato enciclopédico ni electrónico al respecto. El apellido Piggott es de origen inglés, lo que hace pensar que era un emigrante, al igual que Zanotti. Las imágenes aquí reproducidas tienen la firma Piggott foto, como única seña autoral. Al reverso se titulan *de época*, en forma manuscrita, y estos títulos son los que refiero. El hecho de que sólo los firme Piggott hace pensar que son anteriores a su asociación con Zanotti.

Piggott<sup>16</sup>  
*Esclavos de los finqueros*  
Cuesta Grande, Guatemala, ca. 1890  
Coloidón húmedo  
14 x 20.7 cm  
Col. Particular

Páginas 50-51  
Autores desconocidos  
*Huipiles guatemaltecos (detalles)*  
Col. Fomento Cultural  
Banamex, A.C.





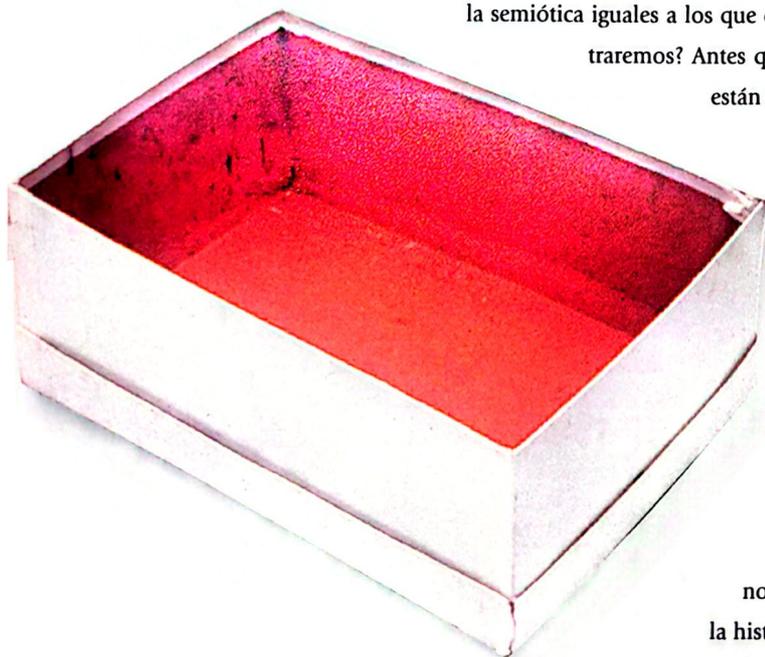


### III. UNA Y OTRA, IGUALES

El valor estético de los objetos artísticos es intrínseco, el reconocimiento de estos valores es aprendido, las características conceptuales de los valores están dadas y, en algunos casos, impuestas. Es claro que la crítica especializada en poco o nada involucran al arte popular en sus estudios y notas periodísticas, aunque queda claro que la significación del arte popular como representación estética es irrefutable, ya que se puede describir, analizar y definir desde cualquier perspectiva calológica comparativa, con lo que se denomina "arte culto" y los estadounidenses describen como *fine art*. Asimismo, las posibilidades de lectura diacrónicas, sincrónicas y estéticas son idénticas.

Las facultades creativas dentro del arte están pasando por uno de sus mejores momentos, uno de clara búsqueda. Es precisamente a partir de los años ochenta del pasado siglo XX, que las cuestiones calológicas y los parámetros matéricos con los que se realizan las obras de arte, conforman una variedad detenida solamente en la imaginación de los autores. Como consecuencia se han incluido dentro del contexto artístico objetos de una simplicidad absoluta, a los cuales, cambiando sus sentidos semióticos y fenoménicos, alterando así su significado e impresión visual hacia el espectador, se ha logrado realizar toda una nueva gama de posibilidades cognoscitivas y sensoriales, tal es el caso de la pieza *Caja de zapatos vacía* (1993) del artista Gabriel Orozco. Lo que propongo aquí es que, para que se pueda percibir al arte popular desde otra perspectiva, hay que verlo sin su contenido prejuicioso y racista. Tomemos como ejemplo *Manta mochebal* (1972) de autor desconocido y olvidémonos de que está hecha por un "indio macuache", que fue vendida en un mercado, que su costo es, en manos de un intermediario, de alrededor de dos mil pesos, y que es un producto "étnico". Describamos esta pieza con el conocimiento, el análisis

Gabriel Orozco.  
*Caja de zapatos vacía*, 1993.  
Cartón  
11.4 x 32.5 x 20 cm  
Colección del autor



de la semiótica iguales a los que categorizan la obra de Gabriel Orozco. ¿Qué nos en-

traremos? Antes que nada con una variación del fetichismo, ambas o-

están hablando de la presencia y la ausencia de un individuo

por lo tanto, del uso que se les da a las presen-

ante esos contenidos. En ese momento ya e-

mos en el campo psicológico de la pérdida,

que en uno y otro casos no encontramos la re-

ferencia humana a la que generalmente se les

asocia a entrambas piezas de indumentaria. Los

dos son productos culturales de la segunda

mitad del siglo XX y ambas piezas representan

los valores absolutos de sus comunidades.

Aunque a las dos las podemos contextualizar dentro

de un orden "abstracto" son, a la vez, narrativas ya que

nos están refiriendo a un parámetro cognoscitivo del uso y

la historia que aquella utilidad tuvo en determinado momen-

to en el objeto. Esto significa que alguna vez pertenecieron a un

### III. UNA Y OTRA, IGUALES

El valor estético de los objetos artísticos es intrínseco, el reconocimiento de estos valores es aprendido, las características conceptuales de los valores están dadas y, en algunos casos, impuestas. Es claro que la crítica especializada en poco o nada involucran al arte popular en sus estudios y notas periodísticas, aunque queda claro que la significación del arte popular como representación estética es irrefutable, ya que se puede describir, analizar y definir desde cualquier perspectiva calológica comparativa, con lo que se denomina "arte culto" y los estadounidenses describen como *fine art*. Asimismo, las posibilidades de lectura diacrónicas, sincrónicas y estéticas son idénticas.

Las facultades creativas dentro del arte están pasando por uno de sus mejores momentos, uno de clara búsqueda. Es precisamente a partir de los años ochenta del pasado siglo XX, que las cuestiones calológicas y los parámetros matéricos con los que se realizan las obras de arte, conforman una variedad detenida solamente en la imaginación de los autores. Como consecuencia se han incluido dentro del contexto artístico objetos de una simplicidad absoluta, a los cuales, cambiando sus sentidos semióticos y fenoménicos, alterando así su significado e impresión visual hacia el espectador, se ha logrado realizar toda una nueva gama de posibilidades cognoscitivas y sensoriales, tal es el caso de la pieza *Caja de zapatos vacía* (1993) del artista Gabriel Orozco. Lo que propongo aquí es que, para que se pueda percibir al arte popular desde otra perspectiva, hay que verlo sin su contenido prejuicioso y racista. Tomemos como ejemplo *Manta mochebal* (1972) de autor desconocido y olvidémonos de que está hecha por un "indio macuache", que fue vendida en un mercado, que su costo es, en manos de un intermediario, de alrededor de dos mil pesos, y que es un producto "étnico". Describamos esta pieza con el conocimiento, el análisis y

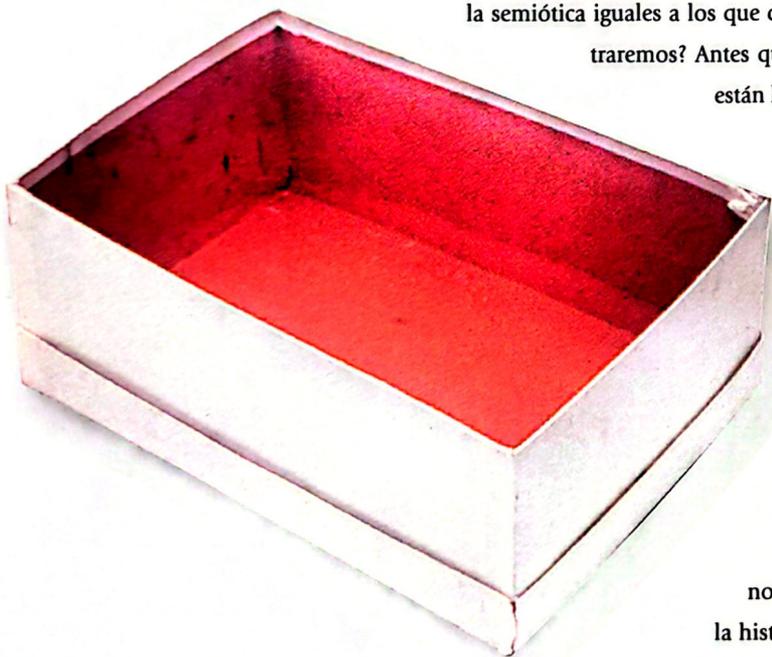
la semiótica iguales a los que categorizan la obra de Gabriel Orozco. ¿Qué nos encontraremos? Antes que nada con una variación del fetichismo, ambas obras

están hablando de la presencia y la ausencia de un individuo y,

por lo tanto, del uso que se les da a las prendas ante esos contenidos. En ese momento ya estamos en el campo psicológico de la pérdida, ya que en uno y otro casos no encontramos la referencia humana a la que generalmente se les asocia a entrambas piezas de indumentaria. Los dos son productos culturales de la segunda mitad del siglo XX y ambas piezas representan los valores absolutos de sus comunidades.

Aunque a las dos las podemos contextualizar dentro de un orden "abstracto" son, a la vez, narrativas ya que nos están refiriendo a un parámetro cognoscitivo del uso y la historia que aquella utilidad tuvo en determinado momento en el objeto. Esto significa que alguna vez pertenecieron a un

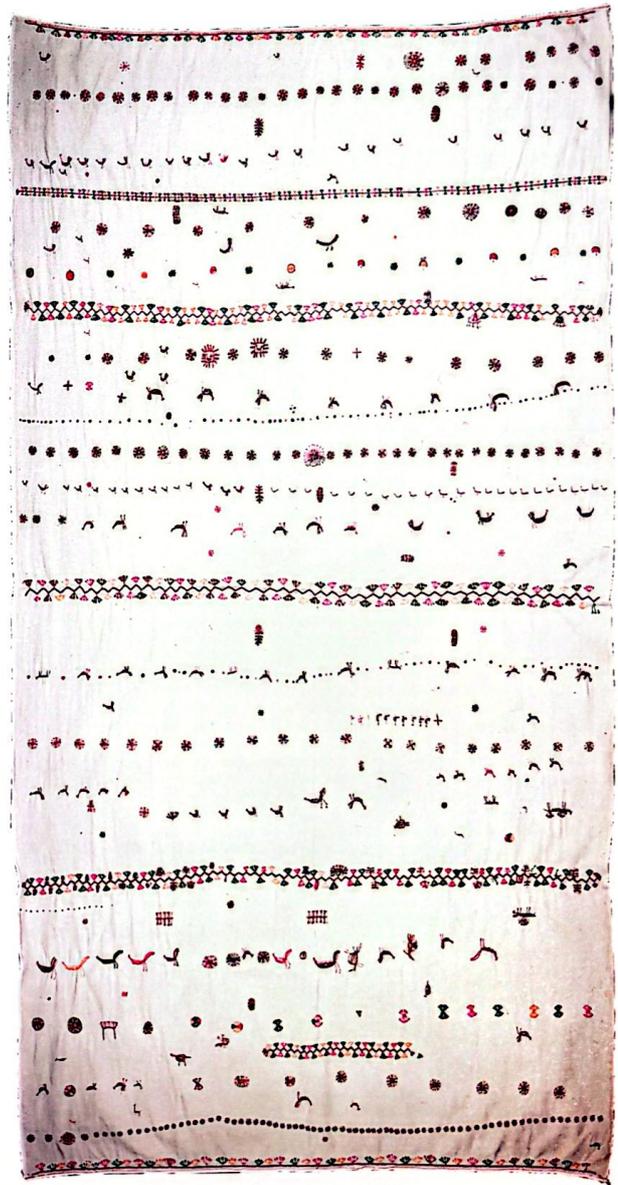
Gabriel Orozco.  
*Caja de zapatos vacía*, 1993.  
Cartón  
11.4 x 32.5 x 20 cm  
Colección del autor



ser humano y le dejaron de pertenecer para que, ambos materiales, pasaran a ser obras de arte y se presentaran en un museo. También es interesante comprender que el principio motor de las piezas aquí presentadas es una estructura industrial, que en los dos casos se mantiene anónima, ya que tanto la caja, como la tela de la manta salieron de una fabrica; esto les da a las obras otro tipo de implicaciones, su condición primera de ser labores ejecutadas por una máquina guiada por un obrero y los sistemas de explotación del proletariado en la maquila de ropa y calzado. También podemos hablar de una perspectiva animista, ya que el "humor" contenido en las obras es claro desde este parámetro, tienen implícita la carga espiritual y el destino de sus creadores y dueños, tanto, que vean en qué sitios se presentan. ¿Qué es lo que las hace arte? Para el mundo cultural presente, el arte se ejercita desde la intención del creador o del curador. Como el hecho de que la manta no fue concebida con una perspectiva "oficial", esto es, desde *mainstream global*, como curador la presento como obra de arte equiparable a la pieza de Orozco.

Vistas de este modo ambas piezas resultan francamente turbadoras, ya que están rompiendo con todo orden convencional y con los parámetros de estética que tenemos referidos como de disposición tradicional o habitual, esto es a lo que las galerías y los museos nos tienen acostumbrados a presentar. Una de las obras es una caja de zapatos, la otra una manta bordada, desde ese punto de vista no se diferencian en nada de su orden común. La situación que las hace "todo poderosas" es el hecho de que se enseñan, en este texto por lo pronto, como obras similares en iguales condiciones artísticas. De hecho, y espero tomen esto en consideración, para la mayor parte del público asiduo a las muestras de arte de todo tipo, si se le presenta la obra de Orozco y la tela, garantizo que esta última tendrá una aceptación mucho más inmediata; por el contrario, la reacción adversa hacia la tela vendrá del público conocedor que no entenderá cómo se pueden mostrar dos obras artísticas con cargas sociales-políticas-económicas tan distintas, de manera equiparable. Todos esos sentimientos encontrados ante una y otra pieza, especulaciones filosóficas, roces estéticos, son precisamente los que deseo que se enfrente y se analice al colocar estas obras como iguales, equivalentes como indudablemente lo son.

Autor desconocido  
 Manta mochebal, 1972  
 San Juan Chamula, Chiapas,  
 México  
 Tela comercial bordada a mano  
 138 x 76 cm  
 Col. Pellizzi



#### IV. EL HOMBRE COMO SOPORTE ESTÉTICO



B.L. Singley (atribuida)  
Keystone View Company  
Drying Sisal Fiber, Tekik  
Plantation, Acanceh,  
Yucatán México, 1908  
Plata sobre gelatina,  
vista estereoscópica  
9 x 18 cm  
Col. Particular

B.L. Singley (atribuida)  
Keystone View Company  
Shipping Bales of Sisal Fibre  
from the Port of Progreso,  
Yucatán, México, 1908  
Plata sobre gelatina,  
vista estereoscópica  
9 x 18 cm  
Col. Particular

Durante la primera mitad del siglo XVIII, hace solo doscientos años, esto es, antes de la Revolución Industrial, todas las vestimentas del mundo eran de orden artesanal y no solamente eso, un ochenta por ciento de las poblaciones se distinguían unas de otras precisamente por su forma de vestir y adornarse, esto significa que conservaban sus "trajes típicos". Las indumentarias locales poseían contenidos milenarios de orden social, político y religioso, todas tenían implícitas símbolos que estaban dedicados generalmente a la agricultura, la caza, la comunicación con sus dioses y ancestros, narrativas personales y la fecundidad, entre otras cosas, dentro de las cuales se pueden destacar desde luego la vanidad, el lujo y la estratificación social, pero también propuestas estéticas y de diseño. Eso hace a esa centuria, en lo que a vestuario se refiere, la época más diversificada que ha existido en la historia de la humanidad, la más rica y propositiva. Por el contrario, la era industrial primero y la tecnológica después, han tenido como parámetro de

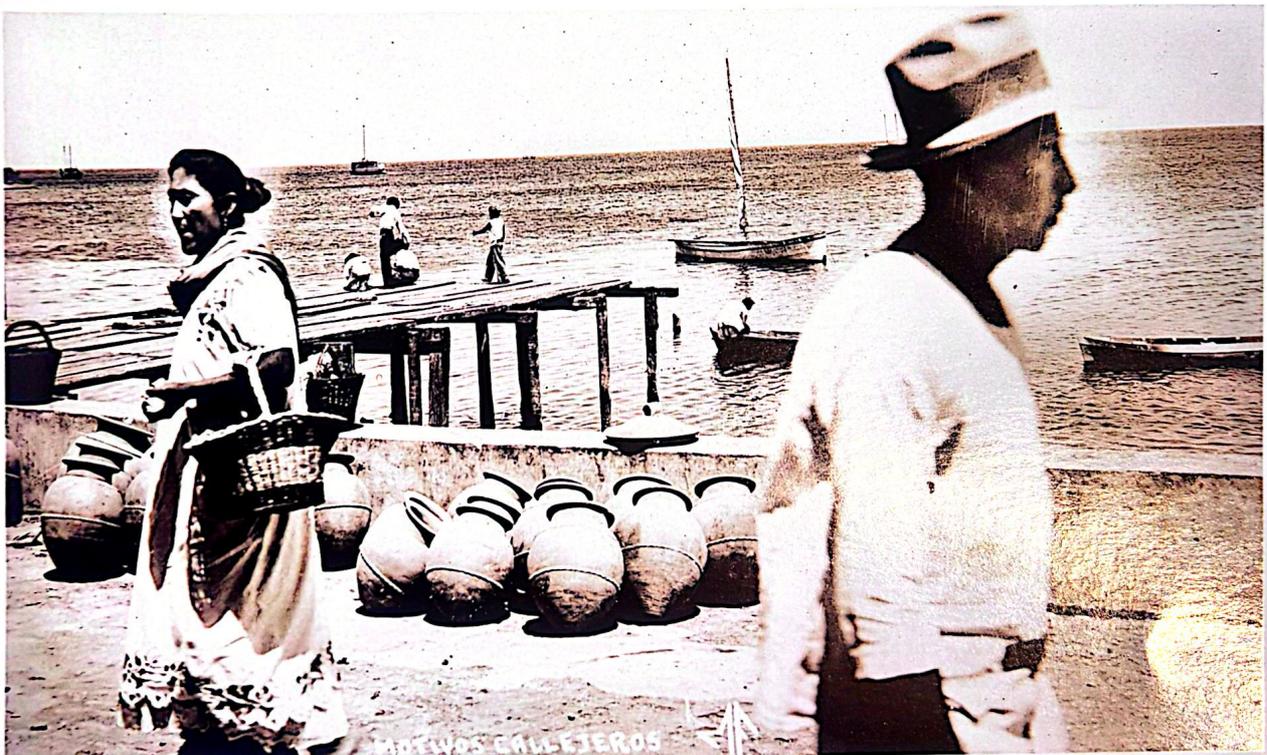
producción el llevar a los artículos a un sentido de elaboración llamado *standard*, palabra inglesa que significó hasta 1850 estandarte, y que fue utilizada para conceptualizar la denominación actual que dice: "Marco o patrón para servir de norma; ley, medida de extensión, de cantidad, de valor o de precio que se establece por ley o de común asenso. Patrón, modelo, dechado, norma, regla fija".<sup>17</sup>

Desde entonces, la maquila textil ha sido parte decisiva en el impulso de los productos fabriles, en donde se ha desarrollado la estandarización, muy claramente, dentro de estos parámetros industriales y tecnológicos. Para lograr mercantilizar los enseres así elaborados por los grandes consorcios capitalistas, se han desarraigado las manufacturas locales, estigmatizándolos con una perspectiva que los sitúa como hechuras de un pasado indio, subdesarrollado, anticuado. Por ejemplo, la zona de la Península de Yucatán es, sin duda, de todo el mundo maya el lugar más mestizo y, como consecuencia de esto, donde la indumentaria indígena se ha perdido casi del todo, sobreviviendo un híbrido, debido a que fue el único sitio de la comarca donde se pudo implantar un sistema fabril y no uno agrario, como en el resto de la zona; fue a través de la producción del henequén que se realizó este cambio, con toda la problemática social que esto propició.<sup>18</sup> Sylvanus G. Morley comenta:

M. F.  
*Motivos callejeros*  
Campeche, México, 1945 ca.  
Plata sobre gelatina  
9 x 14.5 cm  
Col. Particular

<sup>17</sup> Velázquez, p. 644.

<sup>18</sup> Para quien se interese en el tema recomiendo el libro de Fernando Benítez, *Ki: el drama de un pueblo y una planta*, FCE, Serie Vida y pensamiento de México, México, 1973.



Los mayas lacandones de los bosques del oriente de Chiapas practican todavía el hilado y el tejido a mano, oficios que desaparecieron del norte de Yucatán durante la última o las últimas generaciones [Esto fue escrito en 1946] ... El tipo de bordado usado en Yucatán por los mayas modernos es un punto de cruceta (xocbil chui, o 'hilos que se cuentan'). Es posible que antiguamente los diseños hayan sido geométricos, como los que se usan todavía en el centro de Quintana Roo, pero éstos han sido reemplazados por motivos florales. <sup>19</sup>

Es también notorio que primeramente desaparece la vestimenta masculina.

Como el hombre era el que tenía, y tiene, que enfrentar al mundo e interactuar más, su antigua indumentaria fue la más afectada; al ser uniformado como la mayor parte de los indígenas y de otros núcleos por todo el país ... logrando conservar su identidad de grupo en... sus danzas y... en las prendas reservadas para ceremonias dentro de su comunidad y en su faja o ceñidor –*nepiloni*–, evolución del antiguo *maxtlatl*. Éste muchas veces iba oculto bajo su camisa o calzón y todavía se sigue usando de la misma manera en algunas regiones donde el traje de manta es cambiado por el actual uniforme: pantalones de mezclilla o ropa de cualquier ciudad. El hombre indígena guarda su ceñidor para ocasiones especiales o lo lleva bajo su ropaje moderno. <sup>20</sup>

Si bien en la actualidad lo que distingue a las poblaciones, por lo general, es la indumentaria femenina, en la antigüedad esta no era la norma, por el contrario, eran los hombres, sobre todo los jercas y sacerdotes, los personajes más ajuareados, debido a que con esto estaban rindiendo respeto a sus creadores. Frans Blom apunta: "La vanidad es parte integrante de la civilización. Antaño eran los hombres los que usaban los aretes y las plumas, igual que en la Naturaleza, donde los machos son los más vistosos". <sup>21</sup> La mitología maya nos dice que los dioses, al hacer su aparición primera tenían ya un atuendo específico, el *Popol Vuh* relata: "Estaban ocultos bajo plumas verdes y azules". De ahí el significado sagrado tanto de las plumas como de los colores azul y verde, que representan el cielo y la flora, principios generadores del mundo. "Universo emplumado" llama Mario Humberto Ruz a esta parte de la estética maya.

En su crónica Descubrimiento de Yucatán, Bernal Díaz del Castillo relata su llegada a Cabo Catoche:

En ocho días del mes de febrero del año de mil y quinientos y diez y siete salimos de La Habana, ... pasados veintiún días que habíamos salido del puerto, vimos tierra ... La cual tierra jamás se había descubierto ni se había tenido noticia della hasta entonces, y desde los navíos vimos un gran pueblo, ... y viendo que era gran poblazón y no habíamos visto en la isla de Cuba ni en la Española pueblo tan grande, le pusimos por nombre el Gran

Autor desconocido  
*Personaje masculino*, clásico tardío  
Jaina, Campeche, México  
Barro modelado con aplicaciones  
al pastillaje e incisiones  
24.5 cm  
Col. Museo Nacional de  
Antropología e Historia

<sup>19</sup> Sylvanus Morley, *La civilización maya*, 1991, pp. 397 y 401.

<sup>20</sup> Lourdes Beauregard García, et al., *La magia de los hilos. Arte y tradición en el textil de Veracruz*, 1995, p. 19.

<sup>21</sup> Frans Blom, *La vida de los mayas*, 1944, p. 29.





Cairo ... [En su relato continua diciendo] una mañana, que fueron cuatro de marzo, vimos venir diez canoas muy grandes, que se dicen piraguas, llenas de indios naturales de aque-lla poblazón, y venían a remo y vela. ... Y venían estos indios vestidos con camisetas de algodón como jaquetas, y cubiertas sus vergüenzas con unas mantas angostas, que entre ellos llaman masteles. <sup>22</sup>

Esta es la primera descripción occidental que se realiza de la indumentaria masculina maya, en la que se mencionan dos piezas diferentes de vestuario. Versión que posteriormente confirma fray Diego de Landa quien apunta: "El traje que comúnmente traían en esta tierra era que los varones traían cubiertas sus vergüenzas con unas vendas hechas de algodón, que daban muchas vueltas al cuerpo; traían una jaquetilla de algodón sin mangas, de muchos colores, y unas mantas delgadas que traían por capas con un nudo al hombro". <sup>23</sup> Están hablando del ex y del pati, que Patricia Etcharren describe de la siguiente manera:

El ex consistía en una cinta de algodón de cuatro a ocho centímetros de ancho, con la cual se envolvían alrededor de siete u ocho veces a manera de calzón, quedando un extremo por delante, como si fuera un delantal, y el otro por detrás. Las puntas eran ornamentadas con bordados hechos con hilos de colores o plumas. ... Todavía en 1830 Stephens y en 1860 Santiago de Méndez describe a los mayas vestidos únicamente con taparrabo. ... El pati, correspondiente al tilmatlí o tilma, manta mencionada en algunas relaciones como ayate. Encima del maxtlatl o ex utilizaban esta capa que era un rectángulo de tela anudado en uno de los hombros ... Estaba elaborado con una manta de algodón de colores... <sup>24</sup>

Pero es Landa quien nos hace una descripción integral del atuendo y los afeites masculinos:

Que los indios de Yucatán son gente bien dispuesta, altos, recios y de muchas fuerzas y comúnmente estevados ... Tenían por gala ser bizcos. ... Y que tenían las cabezas y frentes llanas, hecho también por sus madres por industria, desde niños; que traían las orejas horadadas para zarcillos y muy harpadas de los sacrificios. No criaban barbas y decían que les quemaban los rostros sus madres con paños calientes siendo niños, para que nos les naciesen. ... Que criaban cabello como las mujeres; por lo alto quemaban como una buena corona y así crecía mucho lo de abajo y lo de la corona quedaba corto y que lo trenzaban y hacían unas guimalda de ello en torno de la cabeza dejando la colilla atrás como borlas. ... Que los hombres usaban espejo y no las mujeres. ... Que se bañaban mucho ... Que eran amigos de buenos olores y que por eso usan ramilletes de flores y yerbas olorosas, muy curiosos y labrados. ... Que usaban pintarse de colorado el rostro y cuerpo y les parecía muy mal, pero teníanlo por gran gala. ... [Vestían el ex y el pati] y que traían sandalias de cáñamo o cuero de venado por curtir, seco, y no usaban otro vestido. <sup>25</sup>

<sup>22</sup> Luis Nicolau d'Olwer, *Cronistas de las culturas precolombinas*, 1981, p. 189.

<sup>23</sup> Fray Diego de Landa, *Relación de las cosas de Yucatán*, 1938, p. 191, citado por Patricia Etcharren, *El bordado de Yucatán*, p. 16. Casa de las Artesanías, Gobierno del Estado de Yucatán, Yucatán, 1993.

<sup>24</sup> Etcharren, *op. cit.*, pp. 16 y 17.

<sup>25</sup> Luis Nicolau d'Olwer, *op. cit.*, p. 296.

Autor desconocido  
Huiupil, 1976 (detalle)  
Tzotzil. Magdalenas, Chiapas,  
México  
Algodón tejido en telar de  
cintura y brocado en lana  
teñida con tintes naturales  
70 x 81 cm  
Col. Pellizzi



Autor desconocido  
*Cubre-huipil*, 1980  
 Cakchiquel, Comalapa,  
 Chimaltenango, Guatemala  
 Algodón tejido en telar de  
 cintura y brocado con hilo  
 mercerizado metálico  
 con aplicaciones  
 de terciopelo en el cuello  
 115 x 62 cm  
 Col. Fomento Cultural  
 Banamex, A.C.

Página 61  
 Autor desconocido  
*Sk'u alpezez*  
 (Camisa de alférez), 1975  
 Tzotzil, Huistán, Chiapas  
 Algodón industrial  
 bordado a mano  
 60 x 150 cm  
 Col. Pellizzi

Como ya se dijo había también costumbres distintivas en determinados grupos como 'entre los cakchiqueles, [quienes recolectaban] unos 'gusanillos verdes y vistosos' que se colocaban como adorno en los sombreros'.<sup>26</sup>

Pero hay que aclarar que esta es la vestimenta de un hombre de posición, la mayor parte de los mayas no tenían recursos para hacerse de esta indumentaria; ni tiempo libre y educación para llevar a cabo las prácticas de arreglo tan sofisticadas que se describen. El atuendo real para la mayoría era el ex y los huaraches de cuero sin curtir amarrados a los tobillos con tiras del mismo material o de henequén. El pati era la prenda de celebración del vulgo, y era usada durante las festividades privadas y comunales; el hujo de la misma dependía sobre todo de la habilidad de la esposa para hacer "lucir" los elementos que la componían. Poseían también otra de orden más común que les servía para cubrirse durante los días fríos, que sólo estaba confeccionada con algodón grueso y poco aderezo. Aunque comenta Gallenkamp que:

Tanto en la élite como entre las clases campesinas, estaba muy difundido el uso de pintura en el cuerpo, tatuajes y cicatrices decorativas y se seguía la costumbre de limarse los dientes hasta hacerlos puntiagudos, lo cual según Landa, 'lo consideraban elegante'. Muchas veces los nobles llevaban esta obsesión por el adorno un paso más adelante, poniéndose incrustaciones de pirita de hierro, obsidiana, jade o concha en los dientes delanteros.<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Mario Humberto Ruz, "Los afares cotidianos mayas: una historia en minúsculas", *Los mayas*, 1998, p. 164.

<sup>27</sup> Charles Gallenkamp, *op. cit.*, p. 154.

Concluye Landa: "Labrábanse los cuerpos, y cuanto más (por) tanto más valientes y bravos se tenían, porque el labrarse era gran tormento. Y era de esta manera; los oficiales de ello labraban la parte que querían con tinta y después bajábanle delicadamente las pinturas y así, con la sangre y tinta, quedaban en el cuerpo las señales".<sup>28</sup>

Las descripciones anteriores son una imagen detenida, lo que el lector debe entender, es que falta, desgraciadamente, lo esencial: el movimiento corporal. Este alma —de ánimo, de ánimo— a la vestimenta, le da el aliento para el que fue realmente creada, acompañar al individuo en su destino. No es lo mismo un jaguar detenido en una faja de cintura reproducida en una fotografía, que un jaguar rondando las espaldas de un danzante con el ulular del viento. El espíritu corporal da vida al tejido y a los humores que viven en las ropas. Los diseños recogen toda clase de invocaciones, de miedos, de deseos. Esas mismas formas han merodeado el espíritu humano siempre, las han puesto en su cuerpo, en las cuevas, en las rocas, en la cerámica y en los textiles. Hay metáforas pictográficas oceánicas; aparecen en todas las culturas diciendo siempre lo mismo. Esto es lo que me rodea... el alma.

<sup>28</sup> Luis Nicolau d'Olivera, *op. cit.*, p. 295.



## V. CONCORDANCIAS Y TRADICIONES

En todas las culturas hay una serie de elementos que detonan la creación estética; los del mundo maya, pasado y presente, están sustentados, en primera instancia, en el color y en la geometría. "Materia y construcción", definió Carlos Mérida en 1922, quién a pregunta expresa de Esperanza Vázquez Bringas contestó:

Mi pintura pretende contribuir a la creación de un arte netamente americano. Creo que el arte americano no estriba en hacer una copia servil de lo que hicieron los artistas indígenas que son los representativos del arte de América; lo que convendría, es desarrollar ese arte en una forma que tenga ese carácter, pero que al mismo tiempo se adapte a nuestra manera de ser moderna. Es decir, traer las bases del arte indígena y estilizarlas; para obtener que aquello sea nuestra raza, más claramente diré, nuestra mezcla de indio y español.<sup>29</sup>

La pintura, ahora un ejercicio marginal de las artes, fue desde el Renacimiento la expresión plástica por excelencia, la cual utilizó como medio de soporte, principalmente, un plano bidimensional y como vehículos, el color y la forma. Esta voz-visión modificó, durante quinientos años, las maneras de percibir y mostrar el derredor humano. La pintura absorbió ideas de todo lo conocido por el hombre en todos los parámetros. A través de ese medio nos describimos de pies a cabeza, por conducto de las dicotomías cuerpo-alma, maldad-bondad, amor-odio y vida-muerte por mencionar algunas de las miles de ideas que se contrapusieron para formar un análisis visual sin precedentes. Dualidades que el mundo mesoamericano conocía muy bien, e igualmente representó —en metáforas divinas— en un mundo pictográfico. Esta cosmogonía plástica la encontramos en el mundo maya y está diseminada en varios elementos, como los códices, los murales, la cerámica y la arquitectura; destacando indudablemente la riqueza de sus textiles, como queda demostrado con esta exposición. Es precisamente de ese universo que pintores como el ya mencionado Carlos Mérida o Pedro Coronel toman su dinámica estética, integrándola a un mundo moderno-mestizo que ya describió Mérida.

Las teorías del color dentro de la pintura son muchas y éstas se pueden aplicar perfectamente a los textiles, que son el centro de esta exhibición. Durante el siglo XX se concibieron diferentes propuestas que van desde lo lírico hasta lo filosófico sin olvidar lo espiritual. Punto clave dentro del estudio del color son los escritos realizados por Wassily Kandinsky; en uno de ellos, redactado en 1910, dice:

Cuando se alcanza un alto nivel de desarrollo de la sensibilidad, los objetos y los seres adquieren un valor interior y, por último, hasta un sonido interno. Lo mismo sucede con el color... Por ejemplo, los colores claros atraen la vista con una intensidad y una fuerza que es mayor aun en los colores cálidos; el bermellón atrae y excita como la llama, a la que se

29. Esperanza Velázquez Bringas, "Pensadores y artistas", *Cultura*, 1922, p. 63.

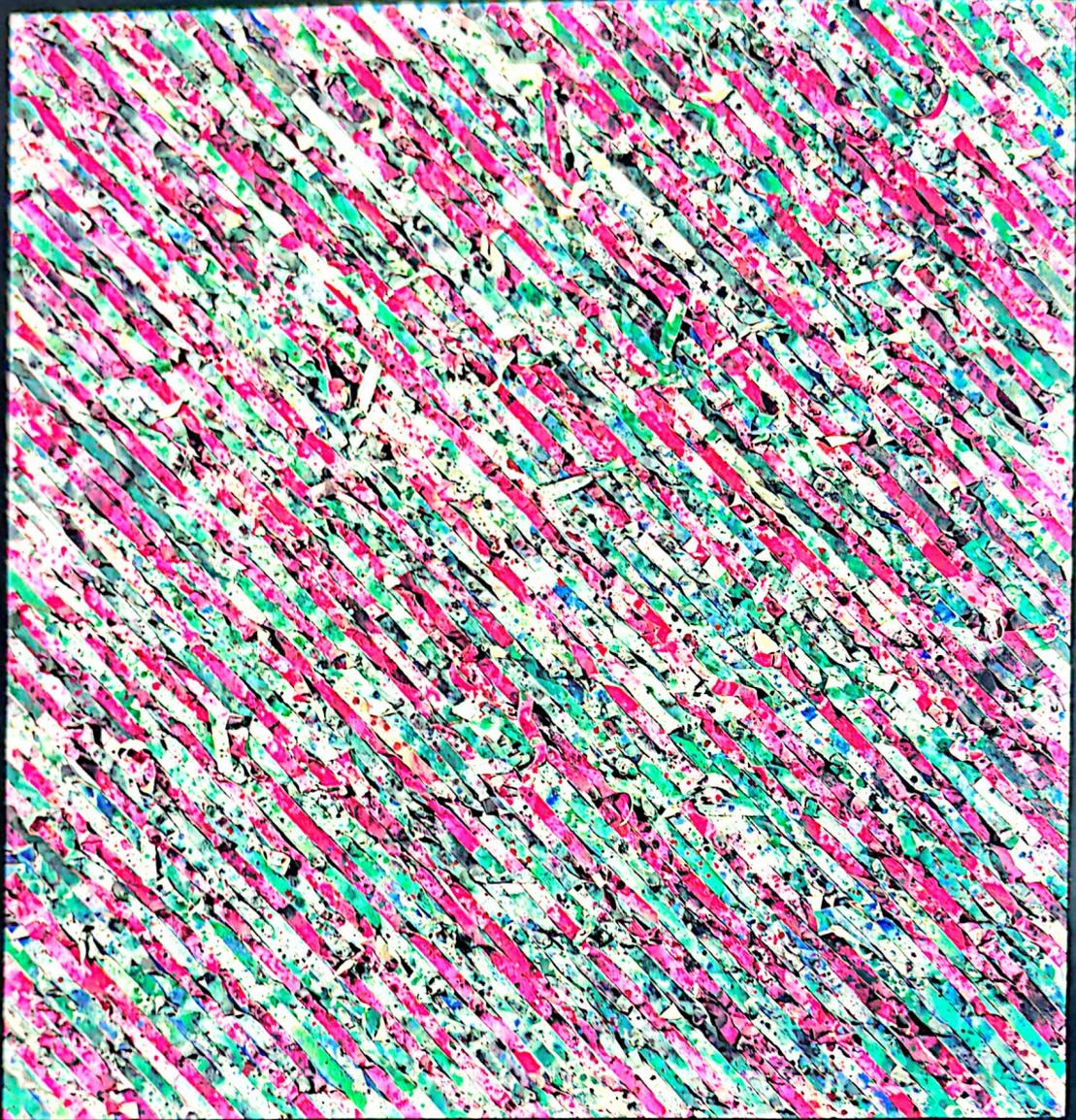
contempla con avidez. El estridente amarillo limón duele a la vista como el tono alto de una trompeta al oído, la mirada no podrá fijarse y buscará la calma profunda del azul o el verde ... En un nivel de sensibilidad superior ... entramos en la consideración del efecto psicológico producido por el color. La fuerza psicológica del color provoca una vibración anímica.<sup>30</sup>

Curiosamente, la crítica especializada –nacional y extranjera– utilizó el término de “colorista” en un sentido peyorativo, cuando se trataba de catalogar a las piezas creadas en América Latina. Así, Carlos Mérida, Rufino Tamayo, Alice Rahon, Juan Soriano, Pedro Coronel y Vicente Rojo padecieron el hecho de que a su obra se le “redujera” a ser clasificada como una pintura tonal. ¿Pero qué es la pintura sino una yuxtaposición de colores? Con el tiempo nos damos cuenta que las dos grandes aportaciones –entre otras– de la pintura regional al arte moderno fueron el rescate del muralismo y la introducción de un código visual sustentado en el color que no tenía precedentes en el arte. Un colorido que fue creado primeramente por las culturas aborígenes y que, a pesar de las etapas colonial y novohispana, no se perdió nunca.

En cuanto a la estructura geométrica de las obras, resulta primordial hacer un análisis técnico basado en la composición. Una de las grandes aportaciones del Renacimiento fue concebir el equilibrio interno de las artes a través de la regla de oro, la cual, basada en una cuadrícula, hace que se logre una concordancia geométrica y matemática, equidistante y equivalente entre los elementos que componen la obra a desarrollar, lo que produce una clara sensación de armonía en ésta. Estructura que la gran mayoría de los aborígenes mesoamericanos usaban ya desde el preclásico, y que guía claramente y sobre todo al arte maya, técnica que queda magistralmente aplicada en las construcciones de Uxmal, por ejemplo.

Resulta interesante el ver que esta cuadrícula inicial es la misma que se usa para realizar la trama y la urdimbre de un textil y que, cuando se aplica de manera coherente y estética, logra una armonía similar a la que se emplea en la construcción de las obras pictóricas. Esto es claro cuando se comparan piezas como *Cortejo de príncipes* de Mérida y *Tzute de cofradía*, de autor anónimo; ahí se entienden las similitudes que señalo. En esta parte de la muestra, al presentar seis piezas textiles acompañadas por seis obras pictóricas, lo que se pretende es que se recuperen, mejor dicho se re-vean los valores de las telas y los artistas que las crearon. Con esto quedará demostrado que un artesano y un pintor –inicialmente la misma cosa– se enfrentan a iguales problemas estéticos y dan soluciones muy parecidas. No todos los artesanos tienen talento, es claro que no, igualmente que no todos los pintores lo tienen. No todas las telas son obras de arte, al igual que no todas las pinturas lo son. Pero las que aquí se presentan son obras de arte, ya que encarnan una expresión en la cual se dimensiona al ser humano con una perspectiva cultural y artística además de mística: ritos que son ropas. “La emoción que no entra por los ojos no puede ser nunca perfecta”, escribió Ramón del Valle Inclán. Abrámoslos bien para inundarnos ahora que hay oportunidad.

30. Wassily Kandinsky, “De lo espiritual en el arte”, *La nave de los locos* 26, 1979, pp. 44-45.



Vicente Rojo  
*México bajo la lluvia* 149, 1983  
Acrílico sobre tela  
140 x 140 cm  
Col. Particular

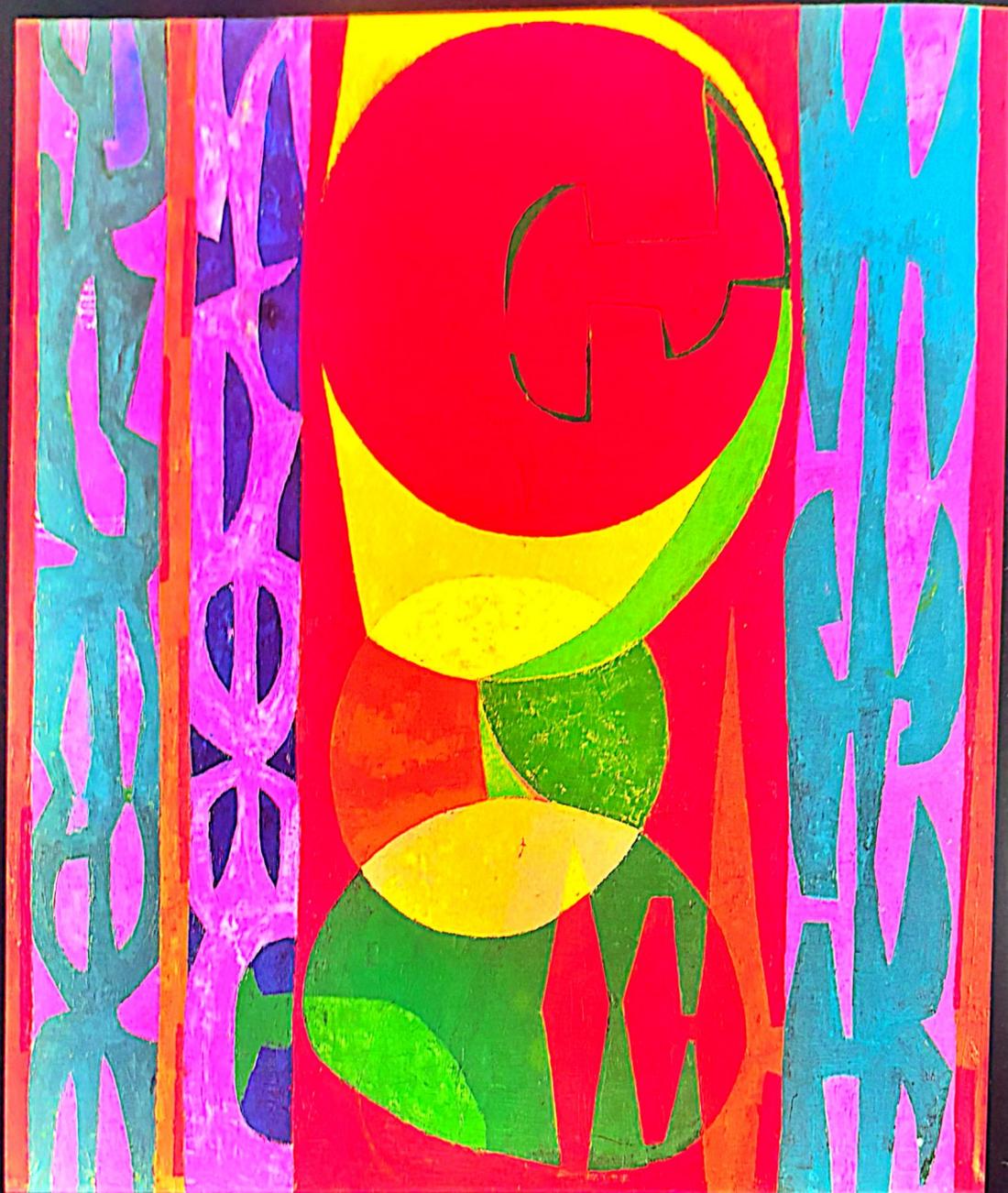




Carlos Mérida  
*Cortejo de príncipes*, 1951  
Óleo sobre tela,  
46 x 41 cm  
Col. Particular



Autor desconocido  
*Tzute de cofradía*, 1940  
Quiché, Nahualá, Sololá, Guatemala  
Algodón tejido en telar de cintura y brocado con lana y articeles  
71 x 55.5 cm  
Col. Fomento Cultural Banamex, A.C.



Pedro Coronel  
*Año uno luna*, 1969  
Óleo sobre tela  
259 x 240 cm  
Col. Museo Pedro Coronel



Autor desconocido  
*Corte de cofradía*, 1950-1960 ca. (detalle)  
Quiché. San Sebastián, Retalhuleu, Guatemala  
Algodón y articele tejidos en telar de pie  
356 x 96 cm  
Col. Fomento Cultural Banamex, A.C.



Alice Rahon  
*Sin título*, 1963 ca.  
Acrílico sobre fibracel  
61 x 51 cm  
Col. Particular



Autor desconocido  
*Huipil de diario*, 1980  
Ixil. Chajul, Quiché, Guatemala  
Algodón tejido en telar de cintura  
y bordado a mano con seda  
82 x 57 cm  
Col. Fomento Cultural Banamex, A.C.

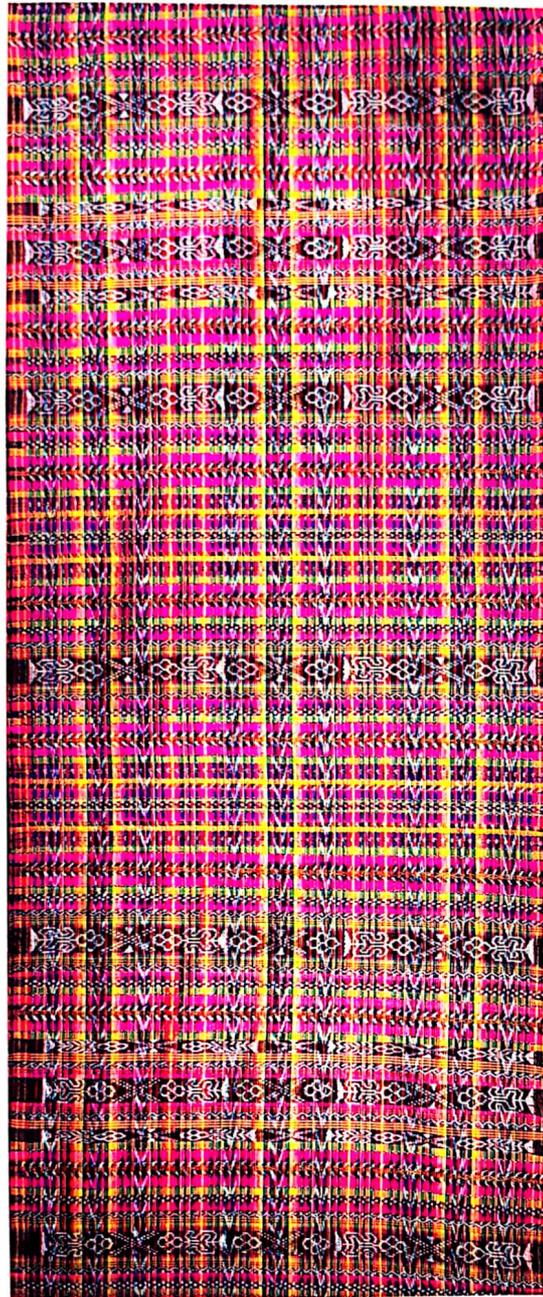




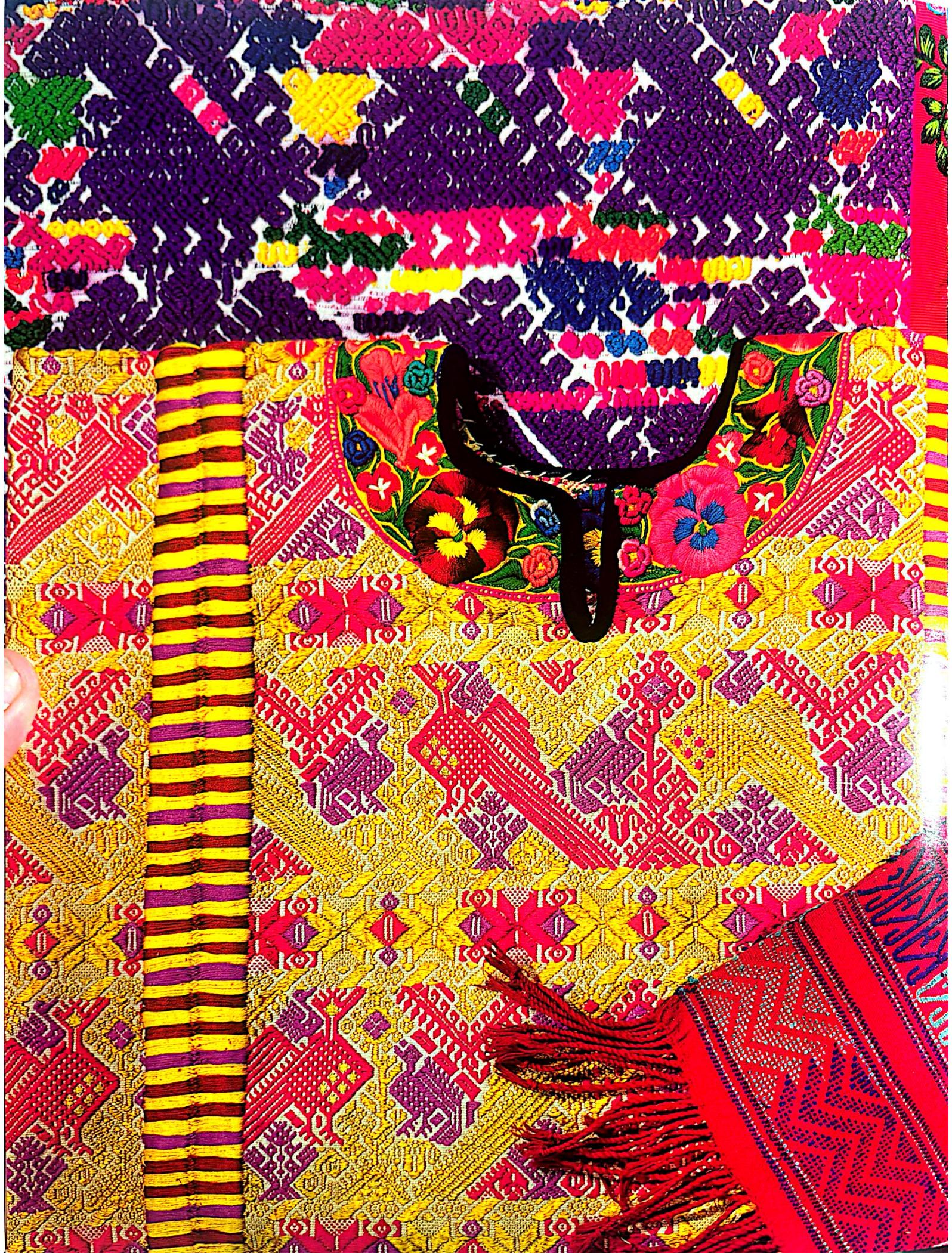
Autor desconocido  
*Tzute de cofradía*, 1940  
Cakchiquel, Santa María de Jesús, Sacatepéquez, Guatemala  
Algodón tejido en telar de cintura y brocado con seda y rayón  
98 x 117 cm  
Col. Fomento Cultural Banamex, A.C.



Juan Soriano  
*La capilla del Rosario*, 1960  
Óleo sobre tela  
125 x 75 cm  
Col. Museo Soumaya



Autor desconocido  
*Corte de fiesta*, 1945  
Quiché. San Cristóbal Totonicapan, Totonicapan, Guatemala  
Algodón y articela tejidos en telar de pie  
225 x 93 cm  
Col. Fomento Cultural Banamex, A.C.







# BIBLIOGRAFÍA

Barba de Piña Chan, Beatriz, "Introducción al arte primitivo. En Museo de Las Culturas", *Artes de México*, año XXII, núm. 186, México.

Beauregard García, Lourdes, et al., *La magia de los hilos: arte y tradición en el textil de Veracruz*, Xalapa, Ver., Universidad Veracruzana, 1995, 147 p.

Benítez, Fernando, *Ki: el drama de un pueblo y una planta*, México, FCE. Serie Vida y Pensamiento de México, 1973.

Blom, Frans, *La vida de los mayas*, Biblioteca Enciclopédica Popular, México, SEP, 1944.

Blom, Frans y Olivier La Farge, *Tribus y Templos*, núm. 16, México, Clásicos de Antropología, Colección INI, 1986.

Campos, Julieta, *Bajo el signo de Ix Bolon*, Villahermosa, Tab., Gobierno del Estado de Tabasco, Instituto de Cultura de Tabasco, FCE, 1988, 92 p.

Cardos de Méndez, Amalia, *El comercio entre los mayas antiguos*, Mérida, Yuc. (Colección Cuadernos de Yucatán, núm. 1), Fondo Editorial de Yucatán, 1978, 56 p.

Cirlot, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, España, Editorial Labor S.A., 1982.

Coffinet, J. y M. Pianzola, *La tapicería*, Barcelona, España, Ediciones Rufino Torres, Colección Oficinas Artísticas, 1977, 128 p.

Cordry, Donald and Dorothy, *Mexican Indian Costums*, Texas, University of Texas Press, Austin & London, 1968.

Etcharren, Patricia, *El bordado de Yucatán*, Yucatán, Casa de las Artesanías, Gobierno del Estado de Yucatán, 1993.

Gallenkamp, Charles, *Los Mayas. El misterio y redescubrimiento de una civilización perdida*, México, Editorial Diana, 1981.

Gómez Martínez, Arturo, *Tlanetokilli, La espiritualidad de los nahuas chicontepecanos*, México, Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2002, 165 p.

Irmgrad Weitlaner, Johnson, "Textiles", *Artesanos, artesanías y arte popular de México. Una historia ilustrada*, comp. Victoria Novelo, España, Aqualara, DGCP, Universidad de Colima, INI, 1996.

Kandinsky, Wassily, *La nave de los locos 26*, México, Premiá Editora, 1979.

Landa, Diego de, fray, *Relación de las cosas de Yucatán*, Introd. de Ángel María. Garibay, 13ª ed., México, Editorial Porrúa, 1986, 252 p.

Lizardi Ramos, César, comp., *Los mayas antiguos. Arqueología y etnografía por un grupo de especialistas*, México, El Colegio de México, FCE, 1941, 361 p.

Mirambell S., Lorena, "Arqueolítico y Cenolítico Inferior (30 000-7 000 a. C.)", *Arqueología Mexicana*, vol. IX, núm. 52, México, noviembre-diciembre, 2001.

Páginas 76-77  
Autores desconocidos  
*Huipiles guatemaltecos* (detalles)  
Col. Fomento Cultural  
Banamex, A.C.

Autor desconocido  
*Paño de carrerante*, 1950  
Venustiano Carranza, Chiapas  
Lana tejida en telar de cintura y brocada  
88 x 110 cm  
Col. Pellizzi

Autor desconocido  
*Faja*  
Algodón brocado y tejido en telar de cintura  
Col. Fomento Cultural  
Banamex, A.C.



Morel, Héctor V. y José Dalí Moral, *Diccionario mitológico americano*, Buenos Aires, Distar Libros S.R.L., 1978.

Morley, Sylvanus G., *La civilización maya*. Sección de obras de antropología, traduc. Cecilia Tercero, 2ª ed. en esp., 4ª reimp., México, FCE, 1972, 527 p.

Ochoa Castillo, Patricia y Óscar Orueta Cañada, *La sala del Preclásico del Altiplano*, México, INAH, Colección Catálogos, 1994.

Olwer, Luis Nicolau d', *Cronistas de las culturas precolombinas*, Biblioteca Americana, México, FCE, 1981.

Pettersen, Carmen L., *Maya de Guatemala. Vida y traje*, Guatemala, Museo Ixchel de Textiles, 1976, 274 p.

Piña Chan, Román, *Jaina: la casa en el agua*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1968, 137 p.

*Popol Vuh. Antiguas historias de los indios quichés de Guatemala*, 22ª ed. México, Editorial Porrúa, (Colección "Sepan cuantos...", núm. 36), 2001, 165 p.

Price, Sally, *Arte primitivo en tierra civilizada*, México, Siglo XXI Editores, 1989.

Ruz, Mario Humberto, "Los afanes cotidianos mayas: una historia en minúsculas", *Los mayas*, Italia, CNCA-INAH, Landucci Editores, 1998.

Sabloff, Jeremy A., "La civilización maya en el tiempo y el espacio", *Los mayas*, Italia, CNCA-INAH/Landucci Editores, 1998.

Schele, Linda, *Rostros ocultos de los mayas*, traduc. Jorge Pérez de Lara, México, Impetus Comunicación, 1997, 184 p.

*Segunda mesa redonda sobre problemas antropológicos de la sierra norte del estado de Puebla*, antología de ponencias, Centro de Estudios Históricos de la Sierra Norte del Estado de Puebla, Cuetzalan, Pue. 1977, 90 p.

Sotelo Santos, Laura Elena, *Yaxchilán*, México, Gobierno del Estado de Chiapas, Ediciones Espejo de Obsidiana, 1992, 190 p.

Stephens, John L., *Viajes a Yucatán*, t. I y II, México, Producción Editorial Dante, 1984, 374 y 437 p., respectivamente.

Taracena, Arturo y Tani Mavilena Adams, *Reflexiones acerca de Guatemala ante la lente. Imágenes de la fototeca de Crima: 1870-1997*, sitio [http://.crima.net/galeria\\_reflexiones.htm](http://.crima.net/galeria_reflexiones.htm)

*Textil tradicional de Veracruz*, Xalapa, Ver., Instituto de Artes Plásticas, Universidad Veracruzana, Museo de Antropología de Xalapa, febrero de 1994, 15 p.

Thompson, J. Eric., *Historia y religión de los mayas*, traduc. Félix Blanco, México, Siglo XXI Editores, (Antropología), 1975, 485 p.

Velázquez Bringas, Esperanza, "Pensadores y artistas", *Cultura*, México, 1992.

Autor desconocido  
Huipil de casamiento, siglo XIX  
Totzil. Zinacantan, Chiapas,  
México  
Algodón tejido en telar de cintura,  
brocado con aplicaciones de plumas de gallina  
103 x 103 cm  
Col. Cooperativa Sna Jolobil, A.C.



# CRÉDITOS EXPOSICIÓN

## **Coordinación de la Exposición**

Cándida Fernández de Calderón  
Melinda Casares Gil  
Carmen Gutiérrez Haces

## **Curaduría**

María Teresa Pomar  
Juan Rafael Coronel Rivera

## **Enlace Interinstitucional**

Ignacio Monterrubio  
Mauricio Maillé Iturbe  
Alberto Sarmiento Donate

## **Proyecto Museográfico**

Departamento de Diseño, CNME-INAH  
Víctor Hugo Jasso  
Jesús Álvarez  
Víctor H. González G.  
Ricardo García Govea

## **Restauración y Conservación**

Marina Straulino  
María del Carmen Gutiérrez Fajardo  
Gabriela Manzo Meneses

## **Montaje**

Marina Straulino  
Departamento de montaje, CNME-INAH

## **Colecciones del Centro de Textiles del Mundo Maya**

Cristina Negrete de Castro

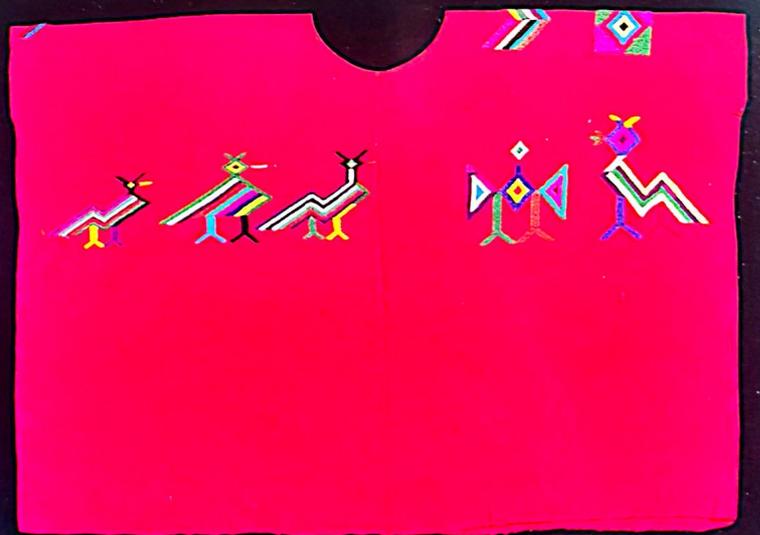
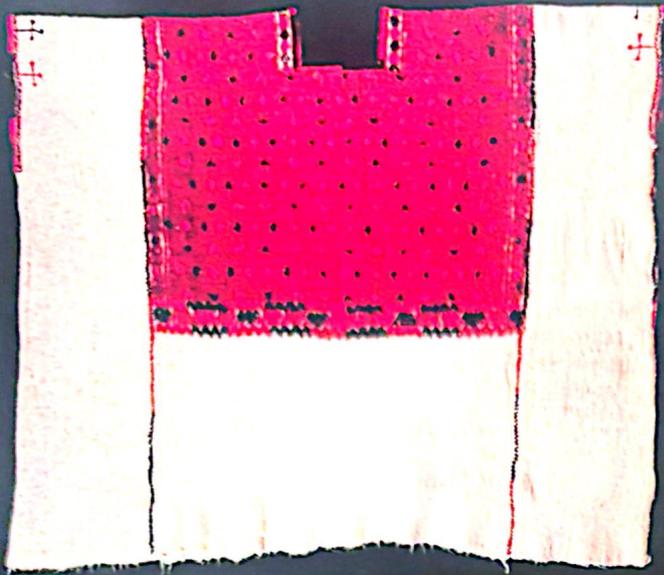
## **Video**

Arturo González de Alba  
Rommel Scorza Gaxiola

Autor desconocido  
*Tzute de cofradía*, 1975 ca.  
Chichicastenango, Guatemala  
Algodón tejido en telar  
de cintura  
Col. Fomento Cultural  
Banamex, A.C.

Autor desconocido  
*Tzute de cofradía*, 1910  
Chichicastenango, Guatemala  
Algodón y seda brocados  
tejidos en telar de cintura  
68 x 70 cm  
Col. Fomento Cultural  
Banamex, A.C.

Autor desconocido  
*Tabaquera cofrade*, 1965 ca.  
San Juan Sacatepequez,  
Guatemala  
Telar de cintura  
55 x 54.5 cm  
Col. Fomento Cultural  
Banamex, A.C.



**Acopio**

María del Carmen Fernández  
Leticia Gámez Ludgar

**Comercialización**

Gisele Jouanen Pérez  
Sol Levín Rojo

**Administración**

Arturo Mejía  
Margarita Medina Mora  
Guadalupe Hernández

# CRÉDITOS CATÁLOGO

**Coordinación Editorial**

Cándida Fernández de Calderón  
Carlos Monroy Valentino

**Investigación Iconográfica**

Melinda Casares Gil  
Carmen Gutiérrez Haces  
Ana María Gaona Flores

**Diseño**

Firma Corp

**Cuidado de la Edición**

Lola Miranda Fascinetto

**Fotografía**

Arturo González de Alba

Con excepción de: Cortesía del Departamento de Patrimonio Artístico del Banco Nacional de México, p. 72; Cortesía Martín Coronel, p. 68; Cortesía Juan Rafael Coronel Rivera, p. 70; Rafael Doniz, p. 64; Gertrude DUBY Blom, p. 19; Cortesía Galería Arvil, p. 66; Francisco Javier González Ruiz, p. 23; Cortesía Museo de América, p. 22; Cortesía del Museo Soumaya, p. 74; Cortesía del artista y de la Galería Marian Goodman, Nueva York, p. 52; Jorge Pérez de Lara, pp. 16, 57, y Michel Zabé, p. 34.

Autor desconocido

*Huipil*, 1970 ca.  
Chiapas, México  
Lana brocada y tejida  
en telar de cintura  
70 x 80 cm  
Col. F. Zebadúa

Autor desconocido

*Huipil*, 1970  
Tzeltal, Tenejapa, Chiapas,  
México  
Algodón tejido en telar de cin-  
tura y brocado  
65 x 80 cm  
Col. Particular

Autor desconocido

*Huipil*, 1975 ca.  
Ixil, Guatemala  
Algodón bordado y tejido  
en telar de cintura  
58 x 83 cm  
Col. Fomento Cultural  
Banamex, A.C.



# AGRADECIMIENTOS

Agradecemos la colaboración de las siguientes personas, instituciones, museos y galerías que hicieron posible esta exposición:

Nadine Jean  
Francisco Zebadúa Celorio

Electra Gutiérrez  
Imelda de León Wong

Paola Albert  
Alejandro Camacho  
María del Refugio Cárdenas Ruelas  
Emma Celorio de Zebadúa  
Mercedes Cerdio de Gutiérrez  
Martín Coronel  
María Luisa Ferrer Garcés  
Concepción García Sáiz  
Anne Girard de Marroquín  
Juan Girón López  
Judith Gómez del Campo  
Lorena González  
Jorge Hernández  
Elvira Herrera Acosta  
Ian Hollingshead  
Ruth Lechuga  
Rosa Amparo López  
Luis Martín Lozano

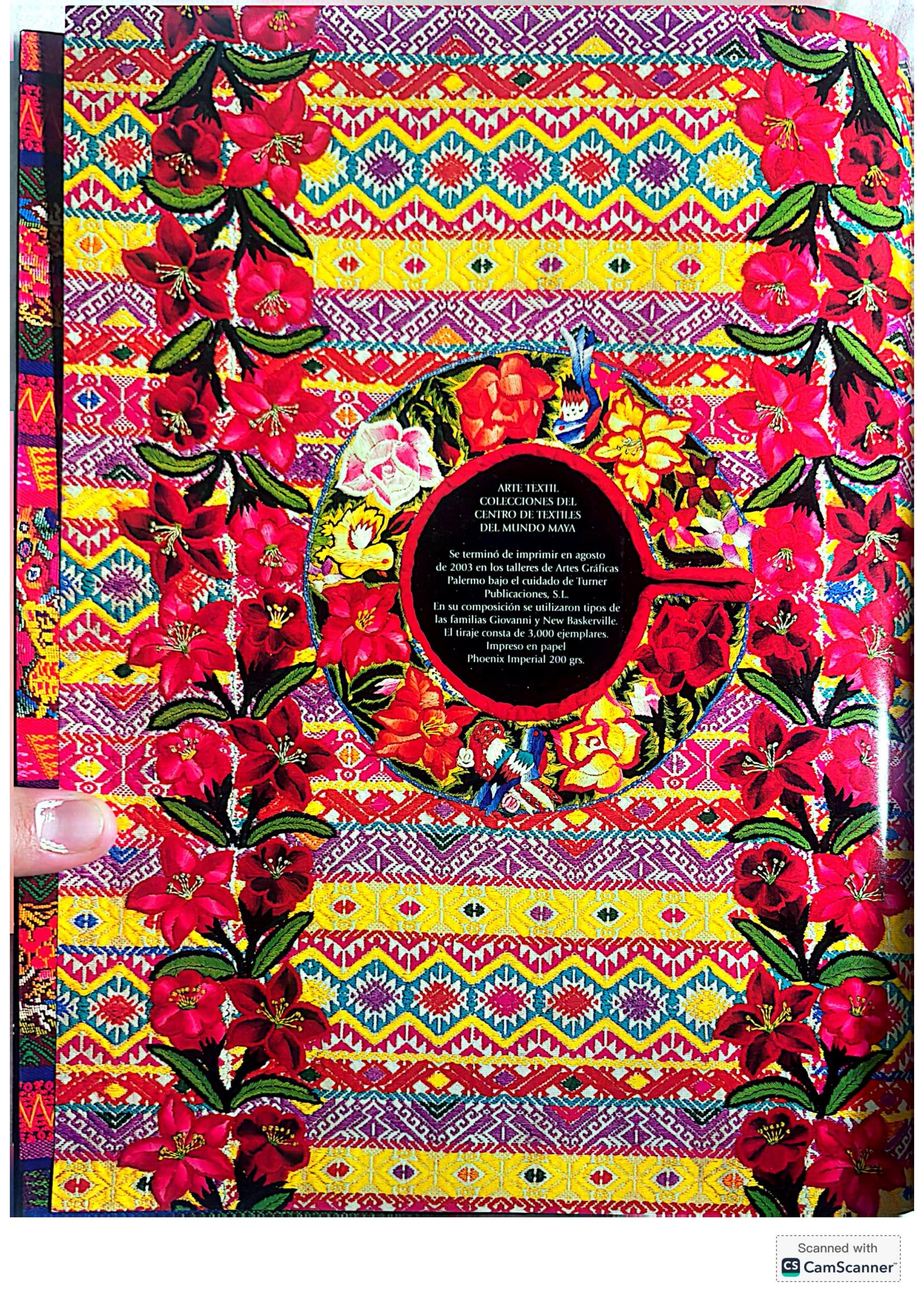
María Teresa Márquez Díez Canedo  
Federico Márquez Pérez  
Silvia Martínez del Olmo  
Pedro Meza Meza  
Erika Miller  
Rosario Miralbes de Polanco  
Armando Molina  
Fernanda Monterde  
Lucía Olivero García  
Gabriel Orozco

José Ortiz Izquierdo  
Francesco Pellizzi  
Germán Pérez García  
Manuel Polgar  
Adriana Pérez Godinez  
Gilberto Ramírez Toledano  
Eva Lucía Reyes Moreno  
Martha Ríos de Molina  
Alfredo Rojas Hernández  
Fabiola Sánchez Balderas  
Karla V. Solache Guadarrama  
María Soumaya Slim  
Gobi Stromberg  
Graciela Téllez Lendech  
Karola Torres  
Mario Uvence Rojas  
Marina Vázquez  
Rosa María Zaldívar  
Luis Zamora Pérez

Asociación Cultural Na Bolom, A.C.  
Bordadoras de la Asociación Sna Jolobil  
Departamento de Patrimonio Artístico del Banco Nacional de México  
Galería Arvil  
Galería Juan Martín  
Galería Marian Goodman  
Mantenimiento y muebles sobre diseño, S.A. de C.V  
Museo de América  
Museo de Arte Moderno  
Museo Ixchel del Traje Indígena  
Museo Nacional de Antropología e Historia  
Museo Pedro Coronel  
Museo Soumaya

Autor desconocido  
*Huipil de fiesta*, 1980 (detalle)  
Cakchiquel. San Antonio  
Aguascalientes, Sacatepequez,  
Guatemala  
Bordado en telar de cintura  
61 x 75 cm  
Col. Fomento Cultural  
Banamex, A.C.

Colofón  
Autor desconocido  
*Huipil de fiesta*, 1985 (detalle)  
Quetzaltenango, Guatemala  
telar de pie, brocado y bordado  
85 x 101 cm  
Col. Fomento Cultural  
Banamex, A.C.



ARTE TEXTIL.  
COLECCIONES DEL  
CENTRO DE TEXTILES  
DEL MUNDO MAYA

Se terminó de imprimir en agosto  
de 2003 en los talleres de Artes Gráficas  
Palermo bajo el cuidado de Turner  
Publicaciones, S.L.

En su composición se utilizaron tipos de  
las familias Giovanni y New Baskerville.  
El tiraje consta de 3,000 ejemplares.  
Impreso en papel  
Phoenix Imperial 200 grs.

**INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA**

**Consejo Nacional para la Cultura y las Artes**

**Sari Bermúdez  
PRESIDENTA**

**Instituto Nacional de Antropología e Historia**

**Sergio Raúl Arroyo  
DIRECTOR GENERAL**

**Moisés Rosas  
SECRETARIO TÉCNICO**

**Luis Armando Haza Remus  
SECRETARIO ADMINISTRATIVO**

**José Enrique Ortiz Lanz  
COORDINADOR NACIONAL DE MUSEOS Y EXPOSICIONES**

**Felipe Solís  
DIRECTOR DEL MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA**

**Ignacio Monterrubio  
SUBDIRECTOR DE EXPOSICIONES NACIONALES**

**GRUPO TELEvisa**

**Grupo Televisa**

**Emilio Azcárraga Jean  
PRESIDENTE**

**Fundación Televisa**

**Claudio X. González Guajardo  
PRESIDENTE**

**Mauricio Maillé  
DIRECTOR DE ARTES VISUALES**

**Paulina Rocha  
COORDINADORA DE PROYECTOS CULTURALES EN MEDIOS**

**Fernanda Monterde  
GERENTE DE ARTES VISUALES**

**Diana Mogollón de Olmedo  
REGISTRO Y CONTROL DE OBRA**

**Ma. Fernanda Valdés Riveroll  
RELACIONES PÚBLICAS Y EVENTOS CULTURALES**

**FOMENTO CULTURAL BANAMEX, A.C.**

**Grupo Financiero Banamex**

**Manuel Medina Mora  
DIRECTOR GENERAL**

**Jorge Hierro Molina  
DIRECTOR EJECUTIVO DE RELACIONES INSTITUCIONALES**

**Fomento Cultural Banamex**

**Cándida Fernández de Calderón  
DIRECTORA**