

De arriba hacia abajo: reflexiones sobre la regulación de las relaciones entre artesanos y diseñadores en México

Resumen

Aunque en la historia de México ha existido una fuerte tensión en la relación entre artesanos y diseñadores, hasta hace poco tiempo se hicieron visibles casos de explotación que han derivado, entre otras cosas, en la Ley Federal de Protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanas. Si bien la legislación y visibilización del problema representan un avance hacia la construcción de relaciones más horizontales, todavía queda mucho por reflexionar y por entender sobre las aristas que lo conforman. Así, el objetivo de este artículo es atender a las siguientes preguntas: ¿cuál es el origen de la relación desigual entre artesanos y diseñadores en México?, ¿cómo se describe actualmente? y ¿qué aportaciones puede hacer esta ley al respecto? Para lo anterior, proponemos como metodología de este trabajo un necesario diálogo interdisciplinario entre el diseño, la antropología y el derecho, enunciado en la exposición de dos casos en los que se muestran aspectos importantes de esta relación: uno en el pasado —descrito a través de investigación bibliográfica— y otro en el presente —al que sumamos testimonios obtenidos mediante trabajo de campo etnográfico—; uno involucra a una población indígena y el otro no; para luego vincularlos al análisis de las legislaciones mencionadas. A partir de este proceso, encontramos que la tensión entre artesanos y diseñadores se da desde que se profesionaliza la práctica del diseño en México. Y esto sucede mientras se intentan consolidar leyes y políticas públicas que buscan regular prácticas, que desde su origen se han planteado desiguales. Concluimos destacando algunas claves centrales para una relación más horizontal entre el sector del diseño y el sector artesanal.



Revista KEPES Año 19 No. 26 julio-diciembre 2022, págs. 157-189 ISSN: 1794-7111 (Impreso) ISSN: 2462-8115 (En línea)
DOI: 10.17151/kepes.2022.19.26.6



Mercedes Martínez-González
Doctorado en Antropología
Escuela Nacional de Estudios Superiores, unidad Morelia, UNAM Morelia, México.
Correo electrónico:
mmartinezg@enesmorelia.unam.mx
orcid.org/0000-0003-3160-0570

Google Scholar

Lucero Ibarra-Rojas
Doctorado en Derecho y Sociedad
Centro de Investigación y Docencia Económicas (CIDE).
Ciudad de México, México.
Correo electrónico:
lucero.ibarra@cide.edu
orcid.org/0000-0002-5245-3189

Google Scholar

Luis Alejandro Pérez-Ortiz
Doctorado en Ciencias Sociales
Especialidad Estudios Rurales
Escuela Nacional de Estudios Superiores, unidad Morelia, UNAM. Morelia, México.
Correo electrónico:
luis.perez@enesmorelia.unam.mx
orcid.org/0000-0001-9244-7368

Google Scholar

Roberto González-Rodríguez
Maestría en Antropología
Escuela Nacional de Estudios Superiores, unidad Morelia, UNAM. Morelia, México.
Correo electrónico:
r_gonzalez@enesmorelia.unam.mx
orcid.org/0000-0002-1831-7140

Google Scholar

Recibido: septiembre 7 de 2021
Aprobado: mayo 31 de 2022

Palabras clave:
artesanos, diseñadores,
propiedad intelectual,
patrimonio cultural, diálogo interdisciplinario.

From top to bottom: reflections on the regulation of the relationship between artisans and designers in Mexico

Abstract

Although in the history of Mexico there has been strong tension in the relationship between artisans and designers, it was not until recently that cases of exploitation were made visible which resulted, among other things, in the Federal Law for the Protection of the Cultural Heritage of Indigenous and Afro-Mexican Peoples and Communities. Although the legislation and the visibility of the problem represent an advance towards the construction of more horizontal relationships between artisans and designers, there is still much to reflect on and understand about the edges that make the problem up. Thus, the objective of this paper is to address the following questions: what is the origin of this unequal relationship between artisans and designers in Mexico? How is it currently described? And, what contributions can this law make in this regard? For the above, the methodology proposed for this work implies a necessary interdisciplinary dialogue between design, anthropology and law, enunciated in a brief description of two different cases in which important aspects of this relationship are shown: one in the past —described through bibliographical research— and another in the present —to which testimonies obtained through ethnographic fieldwork are added. One involves an indigenous population and the other does not. Then they were linked to the analysis of the afore mentioned legislation. From this process, it was found that the tension between artisans and designers has occurred since the practice of design in Mexico became a profession. This happens while trying to consolidate laws and public policies that seek to regulate practices which, from their origin, have been considered unequal. The conclusion highlights some central keys for a more horizontal relationship between the design sector and the artisan sector.

Key words:
artisans, designers, intellectual property, cultural heritage, interdisciplinary dialogue.

Introducción

A partir de las recientes demandas públicas que hacen referencia a casos de apropiación cultural de la iconografía tradicional de comunidades indígenas por parte de diseñadores nacionales e internacionales, se ha suscitado un interés en redes sociales y eventos académicos sobre la relación entre artesanos y diseñadores en México, principalmente en el campo de la moda.

Un ejemplo de esto es el caso de plagio de la blusa tradicional de la comunidad mixe de Santa María Tlahuitoltepec, en el Estado de Oaxaca, por parte de la diseñadora francesa Isabel Marant en 2015. El caso fue muy visible en los medios de comunicación (Larsson, 2015) en gran medida por la intervención en redes sociales de la cantante de música tradicional Susana Harp Iturribarria. La comunidad de Tlahuitoltepec se pronunció respecto de la importancia cultural y la profunda pertenencia de la blusa para la identidad de la comunidad, solicitando a Isabel Marant que conociera a las mujeres que realizan el bordado (Santa María, 2015).

Aunque en este caso hubo pocas consecuencias, en 2019 este, y otros casos, derivaron en la propuesta de la Ley de Salvaguardia de los Conocimientos, Cultura e Identidad de los Pueblos y Comunidades Indígenas, Afromexicanas y Equiparables (en adelante Ley de Salvaguardia) y la eventual Ley Federal de Protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanas (en adelante Ley de Protección del Patrimonio Cultural) a inicios de 2022. No obstante, el desarrollo académico en temas del sector artesanal (por ejemplo: Oehlerich, 1999; Anderson, 2010; Alarcón y Garrido, 2022) y también las iniciativas jurídicas en foros internacionales (OMPI, 2015) se han centrado en la problemática de la apropiación por parte de agentes transnacionales. El problema se plantea, entre las comunidades y las empresas, como David contra Goliat, dejando de lado dinámicas más locales de

interacción de distintos agentes culturales. Quizás por lo anterior, a pesar de estas iniciativas legislativas, se ha prestado más bien poca atención al origen de la complicada relación entre el sector del diseño y el sector artesanal.

Es importante destacar que, desde que la profesión del diseño llegó a México, ha estado fuertemente vinculada a la artesanía. Parece ser que esta relación ha sido inminente, que el diseño mexicano tiene como referencia obligada los objetos artesanales, pero al mismo tiempo los diseñadores consideran que la artesanía requiere de la “ayuda” del diseñador para subsistir, y que las artesanías por sí mismas están destinadas a desaparecer si no toman elementos del diseño que las acerquen a la estética urbana. Como ejemplo, respecto al diseño industrial, una de las pioneras de su profesionalización en México [1961-1963] fue Clara Porset, cubana formada en Europa y Estados Unidos (Salinas, 1992, pp. 278-280), quien entonces ya planteaba que el diseño mexicano debía seguir “un sincretismo cultural entre la tradición artesanal, la estética popular y la modernización” (Restrepo, 2015, p. 71).

Para entender mejor el contexto y las preocupaciones que dan lugar a las iniciativas legislativas, en este artículo proponemos construir a partir de una metodología de diálogo interdisciplinario entre el diseño, la antropología y el derecho, enunciado en la exposición de dos casos en los que se muestran aspectos importantes de esta relación: uno en el pasado —descrito a través de investigación bibliográfica— y otro en el presente —al que sumamos testimonios obtenidos mediante trabajo de campo etnográfico—; uno involucra a una población indígena y el otro no; para luego vincularlos al análisis de las legislaciones mencionadas. Este intercambio conjunta, de manera transversal, las distintas líneas de investigación relativas a la formación profesional y a las experiencias en proyectos académicos en los que se han involucrado los autores del texto (González, 2021, en prensa; Ibarra, 2010, 2019, 2021; Martínez, 2019, 2020a, 2020b; Pérez y Rosas, 2020).

Esto con la intención de comprender la necesidad de transformar la relación entre el sector artesanal y el del diseño. Iniciamos este artículo explorando uno de los casos más representativos del origen de esta relación, para continuar con un análisis de las condiciones actuales en las que se da la misma, nuevamente abordando casos representativos. Posteriormente, presentamos un análisis de los puntos más relevantes de la iniciativa de ley. Finalizamos reflexionando sobre los principales retos y avances que esta propuesta puede significar para generar una relación más horizontal entre personas que crean desde distintas formas: la artesanía y el diseño.

En el origen de la relación entre artesanos y diseñadores en México

Lo que se busca en este apartado es mostrar, brevemente, algunos aspectos del origen de la relación entre el sector artesanal y el del diseño a través de un caso que es representativo en la historia del diseño en México: el del taller *Las Delicias*.

William Spratling es considerado uno de los antecedentes de la historia del diseño mexicano. Fue un arquitecto estadounidense quien, en la década de 1930, creó el taller *Las Delicias* en Taxco, Guerrero, México, con el que buscaba “la renovación y comercialización de la artesanía mexicana” (Restrepo, 2015, p. 65). Entonces, el taller integraba textiles, muebles, hojalatería y platería. Los textos que hablan de este diseñador lo describen como el impulsor del trabajo en plata, actividad por la que actualmente es reconocida la ciudad de Taxco (García-Noriega y Simeón, 1998). Spratling tuvo 400 empleados en el taller y enseñó a los habitantes del lugar a trabajar dicho material.

El caso de William Spratling es particularmente relevante para nuestro análisis, puesto que diseñó piezas en las que buscaba conjuntar la estética del arte prehispánico con el arte moderno de la primera mitad del siglo pasado.

El arquitecto trabajó con los maestros artesanos Artemio Navarrete, Alfonso Mondragón y Wenceslao Herrera en la producción de joyería de plata (De la Cruz, 2012); sin embargo, solo algunas publicaciones mencionan su participación y es poco clara la manera en la que creaban.

Aunque no se encontró información sobre el modo en que operaba el taller de joyería en Taxco, hay diversos artículos en revistas de divulgación y reseñas de exposiciones en los cuales se describe su trabajo del siguiente modo: “en esencia elegante, superó las mexicanadas de aztequismos y mayismo vulgares para intuir a la perfección el espíritu del diseño prehispánico y simplificarlo con una idea muy moderna, aún vigente. De igual manera, rebasó los alardes de habilidad por una artesanía de suprema calidad” (México Desconocido, 2010); “cabe destacar la relevancia de su visión sobre el diseño como herramienta no solo estética, sino también como elemento de transformación social” (SRE, 2015); “una de las frases favoritas de Spratling, era sugerir que en 1929 él se consideraba un escritor ‘interno’ interpretando cosas mexicanas para una audiencia ‘externa’” (Littleton, 2000). Es curioso, de este último argumento, la autoadscripción del arquitecto estadounidense como “mexicano que interpreta cosas mexicanas” y destacar, sin embargo, que el diseño que elaboraba era pensado en todo momento para el exterior.

162

Así, de este caso es importante destacar cuatro aspectos vigentes en la práctica del diseño contemporánea:

1. El poco reconocimiento a los artesanos en el proceso de diseño.
2. Parece ser papel del diseñador intervenir los objetos artesanales para acercarlos a los cánones estéticos occidentales.
3. El diseño tiene la posibilidad de perpetuar elementos visuales y objetuales de culturas que le son ajenas.
4. Es función del diseñador “mejorar” la técnica artesanal.

Si, como sugieren algunas perspectivas, el diseño puede ser considerado una forma de conocimiento en la que se reconoce solamente a ciertas personas en relación con contextos institucionales y valores estéticos y técnicos definidos socialmente, lo que los puntos anteriores muestran es una mirada en la que las comunidades artesanales son desprovistas de conocimiento y capacidad creativa, las cuales se reconocen solamente a quienes crean desde la profesión del diseño (Rivera-Plata, 2019). Por tanto, es interesante ver el modo en que estas miradas se vinculan con las prácticas del presente, en las relaciones que diseñadores y artesanos siguen estableciendo y, por tanto, se dejan aquí como un punto de partida para su comprensión en función de la Ley de Salvaguardia y la Ley de Protección al Patrimonio Cultural.

Este reconocimiento de agencia creativa también está determinado por una división racializada y colonizada del trabajo. Las nociones de diseño y de artesanía no implican por sí mismas que un sector sea no indígena y el otro sí lo sea y, de hecho, es perfectamente posible encontrar personas indígenas y no indígenas en ambos sectores creativos (por ejemplo: Novelo, 2015; Novelo et al., 2018). No obstante, en esta división racializada del trabajo frecuentemente subyace el planteamiento de la política pública para el sector artesanal, y definitivamente lo hace respecto de la legislación analizada, que ancla al artesanado en pueblos y comunidades indígenas. Aunque en la literatura académica no se ha ahondado mucho en este aspecto de la comprensión del sector artesanal, esto sí se reconoce en otros espacios (Aguilar, 2020a, 2020b; Solís, 2021). De hecho, la propia narrativa histórica del artesanado frecuentemente se vincula con orígenes prehispánicos y su estructuración y subsistencia durante el periodo colonial (Oikón, 1997).

El caso de los textiles en el presente

Alguien...

La relación entre diseñadores y artesanos terminó por configurar una tradición que se ha transformado en una serie de políticas públicas, donde el Estado, a través de instituciones que promueven el desarrollo de estrategias en beneficio del trabajo artesanal¹⁻², ha dado cobijo a una serie de programas³ en los que diseñadores, organizaciones de la sociedad civil, especialistas o técnicos, son contratados por la institución para impartir capacitaciones en torno a la innovación, diseño, teoría del color, entre otros conocimientos (Novelo, 2015; Ramírez, 2020). Esto, con la promesa de crear “nuevos diseños” o “hacer la artesanía más comerciable”, además de mejorar procesos de producción, técnicos e incluso de ámbitos administrativos. Según Rubín de la Borbolla (2016), “cuando aparecieron las instituciones de fomento artesanal, a partir de la década de 1950, se crearon los concursos artesanales, aparecieron los diseñadores y el Estado se volvió comercializador” (p. 38).

Respecto al caso específico de los diseñadores de moda, a través de estos programas emprenden una gira que los lleva a colaborar y conocer diversidad de saberes artesanales, así como de técnicas tradicionales en torno al textil. Este primer acercamiento ha potencializado el desarrollo de una serie de marcas de moda que mezclan el trabajo artesanal con el diseño, tal es el caso de Lydia Lavín, Yakampot de Francisco Cancino, Carmen Rión, Carla Fernández, Entretejiendo Voces de Lila Ceballos, o LOB Artesanos, submarca de la

¹ Como ejemplo, se puede mencionar el Fondo Nacional para las Artesanías (FONART), el Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI, antes CDI), entre otros.

² La profesionalización académica del Diseño Gráfico e Industrial en México tiene su origen entre los años 60 y 70 del siglo pasado, mediante la creación de dichas licenciaturas en dos de las principales universidades del país, la Universidad Iberoamericana Ciudad de México (IBERO) y la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Véase: Vilchis (2010).

³ Véase, por ejemplo, el programa de Capacitación Integral y/o Asistencia Técnica en el FONART (<https://www.gob.mx/tramites/ficha/capacitacion-integral-y-o-asistencia-tecnica-en-el-fonart/FONART3644>).

empresa de moda jalisciense LOB, entre muchos otros. Sin embargo, esta no ha sido la única vía de aproximación a los artesanos. Existe una multiplicidad de vehículos donde, por lo general, son las organizaciones civiles quienes gestionan el desarrollo del trabajo conjunto entre artesanos y diseñadores. Por ahora nos centraremos en el trabajo que desarrollan la organización civil *Somos Vía* y *Someone Somewhere*, en la región de la sierra norte del Estado de Puebla.

La primera se define como una plataforma para promover la economía social y el comercio justo, iniciativa que surge de la ONG *Saber para la vida A.C.*, “una organización sin fines de lucro, dedicada a la formación de comunidades productoras de mujeres, para convertirlas en empresas sostenibles” (Somos Vía, 2020). Con un amplio catálogo de grupos de mujeres artesanas, *Somos Vía* enlaza a empresas con artesanas para producir objetos mediante un proceso en el que promueven una interacción justa entre artesanos y empresas. Según información de su sitio web:

La relación comercial es con base en condiciones comerciales justas y pagos a tiempo.
No se permite el regateo. Los productos están costeados con un sistema de precio justo.
Las comunidades responden a varios clientes para lograr su sostenibilidad, pero mantienen la exclusividad. (Somos Vía, 2021)

Así, la misma organización ha establecido ciertos estándares, certificaciones y reconocimientos que otorga a las empresas, según su desempeño en la relación patrón/trabajador, entre las que destacan “condiciones comerciales justas”, “respeto por usos y costumbres” y “valor por el trabajo artesanal” (Saber para la vida, 2020). *Someone Somewhere* es una de las marcas que actualmente desarrolla proyectos de trabajo dentro de la plataforma de *Somos Vía*. Esta marca de ropa casual se describe a sí misma como:

[...] una marca de ropa y accesorios que busca conectarte a ti con los miles de artesanos mexicanos que viven en condiciones vulnerables, con el fin de impulsar su desarrollo y contribuir a su bienestar. Combinamos sus artesanías tradicionales con piezas diseñados para ti, creando productos con un impacto positivo tanto para quien lo usa como para quien lo hace. (Somos vía, 2020)

Su prenda insignia es una playera de algodón con una aplicación, una *pocket* o bolsa a la altura del pecho, bordada con técnicas y patrones tradicionales. Una de las peculiaridades es que, desde su sitio web, es posible “personalizar” tu propia *pocket*, además de contar con una serie de prendas con aplicaciones de bordados tradicionales. En la actualidad, la marca distribuye sus productos en las boutiques que tiene en el centro comercial Santa Fe, en la Colonia Condesa, Roma y San Ángel de la Ciudad de México, además de su sitio web y en *tianguis alternativos de diseño* como Caravana Americana, Lonja Mercantil, Bazar Fusión, entre otros. Todas estas se encuentran ubicadas en circuitos y sectores enfocados a consumidores de objetos de lujo.

Como es recurrente, el surgimiento de estas iniciativas y proyectos de colaboración o *etnofashion* son resultado de la casualidad o de la sorpresa, del descubrimiento de una labor que no es visible, al menos, para la diseñadora o el diseñador (Alarcón y Garrido, 2022). No obstante, el trabajo artesanal es una práctica, producto de una serie de saberes heredados por varias generaciones que, bajo la mirada de los diseñadores, se convierte en una expresión conveniente para enmarcarla en un ámbito comercial y redituable.

Hace 6 años, un grupo de amigos hacía misiones en la comunidad de Naupan, Puebla, en donde se dieron cuenta de la gran calidad de la artesanía textil de la región, y los obstáculos que las artesanas enfrentaban para poder comercializar su trabajo. A partir de esto, decidieron buscar una forma de conectarlas con un mercado más grande y que les permitiera seguir reproduciendo su trabajo con una retribución significativa para ellas y sus familias. (Somos Vía, 2020)

Existen ciertas características que resultan peculiares entre quienes desarrollan este tipo de emprendimientos comerciales, diseñadoras de marcas pioneras en el trabajo que conjunta el diseño de moda con el textil tradicional, como Carla Fernández, Lydia Lavín, Carmen Rión, Pineda Covalín, entre otras, quienes han pisado los pasillos de la Universidad Iberoamericana en la Ciudad de México, una universidad privada de élite. Egresadas de las carreras de diseño de moda, de indumentaria, textil o de diseño gráfico, desarrollan sus marcas partiendo del “descubrimiento” de técnicas tradicionales, mismas que “salvan” o “preservan” gracias al diseño. Al formar parte de una comunidad universitaria rodeada de privilegios sociales, económicos, políticos, entre otros, les permite emprender sin posibilidad de fracaso, en contraste con los artesanos que se encuentran en clara desventaja.

[...] las prendas que ayudaron a una lectura racial del cuerpo de las mujeres indígenas son después apropiadas por la categoría opresora, en fenómenos de apropiación cultural indebida o en abierto plagio. Las prendas de tradiciones despreciadas se inscriben así en un sistema de mercado distinto y en una lógica cultural ajena. (Aguilar, 2020a)

Es importante aclarar que la colaboración entre artesanas y diseñadoras en la producción de objetos híbridos no es exclusiva de las egresadas de esta institución, ya que dicha práctica se ha convertido en una constante para diseñadores egresados de otras universidades, públicas y privadas. Aunque habría que destacar que, en la historia del diseño mexicano, la Universidad Iberoamericana tiene un rol importante al ser una de las primeras instituciones que ofreció programas tanto de diseño como de diseño de moda a nivel técnico y profesional

Someone Somewhere no se encuentra exenta de dicha práctica, pues está compuesta por egresados de la Universidad Iberoamericana y el Tecnológico de Monterrey, Ciudad de México. Bajo el nombre de *Flor de Mayo*, esta empresa comenzó a crecer y expandirse rápidamente, lo que los llevó a cambiar su

identidad por *Someone Somewhere* (alguien en algún lugar). Fátima Álvarez, en una entrevista que realizó Salas (2019) a la cofundadora y directora de *Impacto*, explica la idea detrás de la marca:

Cuando mis socios y yo viajábamos a estas comunidades, siempre comprábamos cosas, y regresábamos y nos dábamos cuenta, que siempre se quedaban en nuestro cajón y lo usábamos para ir de turistas a Teotihuacán o cuando íbamos a Xochimilco, o así, porque son cortes que no van de acuerdo a tu vida cotidiana, que no puedes ir a trabajar así, son telas de mala calidad, quizá, que si levantas el brazo se te va a abrir, etcétera. Eso hace que la pieza se quede en una sola adquisición. Nosotros dijimos, si lo metemos en productos mucho más comerciales, que puedas usar en tu día a día, sin necesidad de ser súper mexicano, ni súper folclórico (lo cual está increíble, no tenemos nada contra eso), pero creemos que la única manera de, en verdad, solucionar el problema de la pobreza en este sector, es haciendo que la artesanía se vuelva parte del día a día, ¿no?, y que se cree todo un, como sector en torno a ella. (en González, 2021, p. 144)

Si bien, al parecer el trabajo conjunto entre diseñadores y artesanos plantea un beneficio en común, en su mayoría dirigido a la promoción y crecimiento del bienestar en el contexto de quienes forman parte del artesanado, es necesario analizarlo desde una perspectiva que tome en cuenta la diversidad de condiciones y privilegios que cada uno de los mundos (diseñador/artesano) mantiene. La mayoría de las veces quien ostenta el poder termina por decidir qué es lo mejor para el otro, como lo expresa Ramos (1992): “nosotros blancos, los ayudamos a ustedes, indígenas y a cambio, ustedes, indígenas deben hacer lo que nosotros, blancos, pensamos que es correcto”⁴ (p. 5).

Así, el trabajo conjunto entre diseñadores y artesanos se torna en un capricho y una simulación de colaboración que termina por acentuar y evidenciar la diferencia de privilegios entre ambos mundos. Pocos son los casos exitosos que procuran establecer un diálogo horizontal entre el mundo del diseñador y el del artesano.

⁴ Traducción libre de los autores.

... en alguna parte

El municipio de Hueyapan se encuentra enclaustrado en la parte baja de la Sierra Norte del Estado de Puebla, y está rodeado por Cuetzalan del Progreso, Tlatlauquitepec —ambos pueblos mágicos— y Teziutlán, uno de los centros urbanos con mayor crecimiento en la región. Hueyapan se autodenomina *Joya de la Sierra y Cuna del Chal bordado*, lo cual responde a la tradición textil que desde tiempos históricos se desarrolla en la región. Cuentan los pobladores que fue gracias a Santa Filomena, patrona de las artesanas, que estas pudieron aprender el arte del tejido y el teñido con tintes naturales.

Según el cronista de Hueyapan (Ramos, comunicación personal 2019) este saber se le debe a *Xochitelcualtzin*, hija de *Olinteutli*, un noble azteca que, ante la llegada inminente de la conquista española, envió a su hija a ocultarse a Hueyapan. Es ella quien enseñó a las mujeres de la región a utilizar el telar de siete palos, además de las artes del bordado, teñido y la confección de prendas, como el *siwapayo* —chal—, el *Kueytl* —enredo—, el *tachopil*, el *quechkémetl* —mañanita— y el *tojmikoton* —camisa—. (González, 2021, pp. 114-115)

El trabajo textil, además del trabajo en el campo, se ha convertido en una actividad económica primordial para gran parte de la población del municipio pues, de algún modo, todos se ven involucrados en el proceso: ya sea produciendo, distribuyendo materias primas o bien, formando parte de alguno de los pasos dentro de la producción textil (teñido, urdido, tejido, bordado, empuntado, lavado, etc.).

Al llegar al primer cuadro de la ciudad de Hueyapan es posible apreciar dos templos, frente a los cuales se encuentra el palacio Municipal y junto la *Tamachij*, un edificio que en su interior resguarda gran cantidad de textiles en exhibición y a la venta, así como salones donde diseñadores y ONG realizan juntas talleres para las artesanas. La organización *Tamachijcihuahatl* fue creada por un grupo de mujeres artesanas, del cual destaca Manuela Cecilia Lino,

quien en 1998 ingresó al catálogo de los *Grandes Maestros del Arte Popular Mexicano*, de Fomento Cultural Banamex. Actualmente, dicha organización es una de las más grandes de la región, pues concentra alrededor de 200 mujeres dedicadas a las labores del textil artesanal. Por ahora, la *Tamachij* está a cargo de Teresa Lino Bello, hija de Cecilia, artesana que ha recibido varios reconocimientos a nivel nacional y estatal, como el *Premio a la Trayectoria Artesanal* otorgado por FONART (Fondo Nacional para el Fomento a las Artesanías), el *Gran Premio Nacional de Arte Popular 2018* que organiza la misma institución y el *Reconocimiento a la trayectoria, vocación de servicio y labor a favor del rescate y conservación artesanal de Puebla* en 2018, otorgado por el Congreso del Estado de Puebla.

Debido a una serie de conflictos entre familias y artesanas, no todas se encuentran activas dentro de la organización. Esto ha impulsado la creación de otros grupos artesanales, con un número de integrantes que ronda entre las 10 y 15 personas cada uno. Por ahora existen más de 28 agrupaciones. Sin embargo, algunas artesanas, a pesar de pertenecer a otro organismo, o de haber formado uno propio, continúan siendo parte de la *Tamachij*, ya que esto les brinda una serie de beneficios, como acceso a talleres, apoyos económicos por parte de los programas sociales del Estado, entre otras cosas.

170

Pues es que todas salimos de ahí, o sea, todos los grupos que ahora existen salieron de ahí de la *Tamachij*, porque pues es más fácil trabajar de a pocas... pero seguimos en la *Tamachij* porque ahí luego es donde vamos a los cursos y también una va y deja su prenda y se queda hasta que se venda, pero mientras, en nuestro grupo vamos sacando el trabajo. (Betí, comunicación personal 2019, en González, 2021, p. 113)

La *Tamachij* continúa siendo un referente del trabajo textil en el municipio, una especie de filtro obligatorio para quien pretenda desarrollar cualquier proyecto relacionado con la labor textil.

Es aquí donde *Somos Vía* realiza talleres para las artesanas. Una de ellas refiere que, después de tomar un taller donde les enseñaron las técnicas de bordado que se practican en Cuetzalan y Naupan, se convocó a quienes quisieran tener un trabajo extra. Ahí fue cuando les presentaron el proyecto de *Someone Somewhere*. La propuesta consistía en elaborar bolsas bordadas para las playeras, los bordados tendrían que ser con la técnica de Naupan y Cuetzalan, se les pagaría a \$15,00 MXN por hora de trabajo, estableciendo un límite de 2 horas por bolsa bordada.

No'mbre, se imagina, yo qué voy a estar bordando un trabajo que ni es con el bordado de aquí, del que siempre hemos hecho; y luego tengo que hacer una en dos horas, yo eso no me tardo, si la hiciéramos con el bordado de aquí pues hasta en menos tiempo se lo hago, por eso, porque es el que sabemos hacer; pero yo creo que nos lo mandaron a nosotros porque las compañeras de allá (Cuetzalan y Naupan), seguro no les aceptaron a ese precio, o a lo mejor necesitaban más, pero pos, que pidan con el bordado de aquí, si no, imagínese, nosotras haciendo un trabajo que no van a saber que es de Hueyapan, pero bueno, igual para quien no tiene trabajo pues no le queda de otra. (Betí, comunicación personal 2019, en González, 2021, pp. 173)

En síntesis, lo que se puede observar es que, por un lado, las diseñadoras de moda buscan acercarse a las artesanas para crear objetos que conjuntan dos modos de hacer; con esto, los acercan a la estética occidental-urbana y entran a mercados nacionales o internacionales, sin contemplar lo que estas prendas significan para quienes las elaboran. Es curiosa la similitud de estos modos de hacer contemporáneos con las descripciones del pasado sobre el trabajo de William Spratling.

Por otro lado, las artesanas ven en las diseñadoras una oportunidad de trabajo con el cual obtienen ganancias un poco superiores a las que les ofrecen los intermediarios o revendedores, pero que implican técnicas y conocimientos que muchas veces les son ajenas, otras tantas no conocen más que una parte del proceso y que, en definitiva, no coinciden con el saber-hacer local, no ocupan el mismo lugar, ni se elaboran por los mismos motivos ni en los mismos espacios.

El nuevo marco legislativo para el artesanado

Es en este contexto de valoración desigual y frecuente explotación que se da la iniciativa de la Ley de Salvaguardia y de la Ley de Protección del Patrimonio Cultural que se publicó recientemente⁵. Esta legislación, que comenzó a discutirse en 2019, tiene como finalidad crear un nuevo escenario jurídico para la interacción con las expresiones culturales de estos sectores de la población mexicana. Efectivamente, a pesar de que el sector artesanal tiene un lugar ampliamente consolidado como preocupación académica (por ejemplo: Garrido, 2015, 2020; Novelo, 1996, 2015; Ramírez, 2014, 2016; Rubín de la Borbolla, 1993, 2005; Turok, 1988), hasta hace un par de años en México los pueblos y comunidades indígenas no contaban con medios jurídicos en el marco de la propiedad intelectual para limitar el acceso a sus expresiones culturales (Treviño y Coautoras, 2018; Ibarra, 2019; Olvera, 2021).

La iniciativa, primero como Ley de Salvaguardia, fue presentada por Susana Harp Iturribarría quien, dos años después de que se expresara en contra del robo de la blusa de Tlahuitoltepec, fue postulada como candidata por Oaxaca al Senado de la República, cargo que finalmente obtuvo por mayoría relativa en las elecciones de 2018. Así como algunas de las personas detrás de las marcas antes mencionadas, Susana Harp Iturribarría proviene de un contexto económico-social sumamente favorable. Su familia tiene una importante presencia en la vida política, cultural y económica de Oaxaca, además de ser conocida por una intensa labor filantrópica en temas culturales. Desde el lanzamiento de su campaña, la cantante y política señaló que su agenda legislativa estaría orientada a la protección del patrimonio intangible,

⁵ Ley publicada en el Diario Oficial de la Federación apenas el 17 de enero de 2022 (https://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5640770&fecha=17/01/2022#gsc.tab=0). Si bien la mayor parte de las reflexiones de este trabajo se generaron cuando aún estaba en discusión la iniciativa de la Ley de Salvaguardia, incorporamos también algunas sobre las transformaciones que se observan entre esta y la Ley de Protección del Patrimonio cultural.

lo que es pertinente en una entidad que, con 16 grupos etnolingüísticos, es conocida por su diversidad cultural (Barabas, 2004).

Aunque la iniciativa se relaciona de manera más visible con la senadora Harp, es parte también de una activa agenda legislativa que ha sido encabezada por el senador Ricardo Monreal. A diferencia de Harp, Monreal es un personaje con más trayectoria como operador político, quien se ha establecido como uno de los legisladores más activos en un proceso de construcción de un rol fuerte para una posible candidatura futura en puestos políticos de aún mayor relevancia.

La propuesta inicial de ley partió de un ejercicio que incluyó 54 foros regionales realizados en todo el país y un encuentro internacional que rescató algunas experiencias de temas de plagio y protección de diferentes lugares del mundo. Solo este último evento se hizo de forma *ex profeso* como parte de la propuesta de ley, ya que los múltiples foros regionales formaron parte de una actividad que realizó el Instituto Nacional de Pueblos Indígenas (INPI) con miras a una reforma constitucional en la materia, y que esta dependencia federal ha insistido en presentar como parte de una consulta. Respecto de la Ley de Protección del Patrimonio Cultural no parece que se haya realizado una nueva experiencia de socialización de la propuesta.

Sin embargo, incluso si dichos foros se hubieran realizado expresamente para informar la propuesta de ley, se debe tener presente que no constituyen una sustitución del derecho a la consulta libre, previa e informada que tienen los pueblos y comunidades indígenas. El derecho en la consulta se configuró a partir del Convenio 169 de la Organización Internacional del Trabajo (OIT) y se ha vuelto una herramienta medular para la defensa de los derechos de los pueblos y comunidades indígenas en América Latina, si bien con una implementación desigual (Oficina en México del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para

los Derechos Humanos, 2011; Wright, 2014; Bárcena, 2017; Rueda, 2018). Aunque no se ha logrado consolidar el carácter vinculante de las consultas, el derecho sí ofrece estándares mínimos que deben ser cumplidos.

De acuerdo con este derecho, especialmente cuando una ley o proyecto de desarrollo tenga implicaciones para pueblos y comunidades indígenas, estas deberán ser consultadas antes de que se apruebe o implemente. Asimismo, las comunidades deberán contar con información relevante y pertinente que les permita expresar una decisión informada y estar en condiciones de participar sin que medien presiones o coerción. Este derecho, en realidad, establece criterios menores de respeto a las comunidades que, por ejemplo, formas de autogobierno y derecho interno en las cuales la autoridad es claramente la de la comunidad y no una externa del Estado. No obstante, es el derecho que más claramente se puede oponer a acciones unilaterales, precisamente del Estado, que pueden afectar a las comunidades indígenas. A pesar de este importante defecto de forma, es necesario analizar el contenido y propuesta de la nueva legislación para atender una problemática que ha afectado a los pueblos y comunidades indígenas en México.

174

El argumento que da sentido a la creación de esta ley es la necesidad de sacar las obras de la cultura de pueblos y comunidades indígenas del dominio público. En México, hasta muy recientemente, las expresiones de la cultura popular, donde se pueden ubicar a la mayor parte del sector artesanal, se encontraban contempladas en el derecho de autor, pero únicamente para reconocer a las comunidades derechos morales, es decir, el derecho a que se reconociera el origen de sus expresiones culturales (Ibarra, 2010). Sin embargo, el uso de estas expresiones era libre, las comunidades no tenían derechos económicos y, por tanto, no tenían bases jurídicas para demandar beneficios monetarios. Quizás por esto, un primer paso en la agenda legislativa de Susana Harp Iturribarria fue la transformación de la legislación de derecho de autor que,

en la actualidad, contempla la necesidad de contar con una autorización del pueblo o comunidad titular de la expresión.

Esto replica un defecto común del campo de la propiedad intelectual donde se identifican como expresiones culturales tradicionales las manifestaciones culturales de creación colectiva y con una relación de continuidad o comunicación con las tradiciones de un pueblo que suelen estar por fuera de la propiedad intelectual (OMPI, 2015). En atención a esto, los modelos de propiedad intelectual, que favorecen la creación individual y la innovación, han sido ampliamente criticados por representar una epistemología hegemónica y colonial que niega derechos en sectores culturales en los que se han desarrollado de manera especial las mujeres y los pueblos indígenas (por ejemplo: Oehlerich, 1999; Dommann, 2008; Gearhart-Sema, 2009; Ibarra, 2021). Además, esta desigualdad, que se retomó en la iniciativa de la Ley de Salvaguardia (Senado de la República, 2019), ha facilitado instancias de plagio en las que agentes externos a las comunidades adquieren derechos privados sobre sus expresiones culturales.

Originalmente, la ley más amplia propuesta se alejaba de las discusiones de la propiedad intelectual y retomaba, como concepto central, el tema de la salvaguardia entendida como una serie de medidas que buscan fortalecer y enriquecer los elementos y la identidad de los pueblos y comunidades, tanto indígenas como comunidades afrodescendientes y equiparables. La salvaguardia es un concepto que emerge a finales de la década de 1980 para orientar políticas y acciones en el campo de la cultura popular y tradicional, posteriormente definido también como patrimonio cultural inmaterial (UNESCO, 1989; UNESCO-ICH, 2003).

No obstante, la Ley de Protección del Patrimonio Cultural que acabó aprobando se situó a medio camino. Por un lado, aunque se menciona, el concepto de

salvaguardia que había sido central en la propuesta original se vuelve menos relevante en la ley aprobada. Por otro lado, se introdujo la idea de protección de la propiedad intelectual colectiva de pueblos y comunidades indígenas y afroamericanas. Lo que es menos claro es de qué propiedad se está hablando. Es cierto que los derechos de autor ahora dan mayor reconocimiento, y también que el sector artesanal ha recurrido a otras herramientas, como las marcas colectivas (Ibarra, 2019), pero la Ley en cuestión no menciona estos derechos explícitamente. En general, pareciera que se están creando nuevos derechos colectivos de propiedad intelectual, pero estos no son nombrados de ninguna manera explícita. El enfoque de la ley descansa más bien en mecanismos para obtener permisos y un potencial de castigo para quienes no los obtengan.

Efectivamente, la Ley de Protección del Patrimonio Cultural mantiene de la propuesta original los mecanismos para castigar usos indebidos que se conciben de manera amplia. La ley contempla infracciones, castigables con multas, y también algunos delitos por los que una persona podría ser encarcelada. En su interpretación más estricta, las disposiciones de la ley podrían implicar que una persona, que no sea de la comunidad y no haya obtenido el permiso correspondiente, puede ser multada o incluso encarcelada si copia algún patrón o diseño de una comunidad, incluso sin existir un lucro; o si comercializan piezas, aun si fueron hechas en la comunidad. Las personas externas a las comunidades también podrían ser multadas si, por ejemplo, incluyen diseños o música de comunidades en una página web o una red social. Para todas estas acciones se tendría que realizar un contrato o convenio.

Uno de los puntos más relevantes de la Ley de Protección del Patrimonio Cultural es el reconocimiento que hace de los pueblos indígenas como sujetos de derecho público, del autogobierno, el derecho propio y la potestad de las comunidades para autorizar el uso de sus expresiones culturales, lo cual se vuelve necesario para evitar caer en los supuestos de ilegalidad de estos

artículos. Además, la ley permite que las comunidades decidan qué elementos de su cultura e identidad no estarán disponibles para ser usados o explotados. En el caso de las expresiones que las comunidades decidan clasificar como inaccesibles, cualquier difusión será castigable con cárcel. Además, dado que las autoridades comunitarias son reconocidas como titulares, las personas de la comunidad también pueden ser multadas si autorizan el uso o se presentan como titulares del derecho colectivo, si no se les ha dado a su vez esa posibilidad de representación de la comunidad.

El derecho que se está reconociendo en esta iniciativa es inalienable, imprescriptible, irrenunciable, inembargable y de naturaleza colectiva; lo que representa una interesante concordancia con las características con las que, durante mucho tiempo, se concibió la propiedad social en la legislación agraria. A pesar de estos principios, la Ley de Protección del Patrimonio Cultural sí establece un posible mecanismo para establecer relaciones que permitan el uso de expresiones culturales de las comunidades. La interacción entre los principios de la titularidad que se reconoce a las comunidades, con los mecanismos establecidos en la ley, genera una paradoja por la que simultáneamente las comunidades obtienen una titularidad que no se puede vender y un procedimiento para dar permiso para su uso: algo como prestar la expresión sin propiamente venderla.

De acuerdo con estas disposiciones, las personas interesadas en establecer colaboraciones creativas con fines de explotación comercial tendrían que, primero, identificar la comunidad de la que proviene la expresión cultural. Posteriormente, la actual Ley de Protección del Patrimonio Cultural establece que se tendría que llevar a cabo una consulta libre, previa e informada, según los lineamientos de la Ley de Protección del Patrimonio Cultural que indica que se deberán seguir los lineamientos de la Ley General de Consulta de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanas. No obstante, esta ley

se refiere únicamente a medidas administrativas o legislativas, por lo que no queda claro cómo se aplicaría a relaciones entre comunidades y particulares que no requieren intervención de otras agencias estatales. Asumiendo que este requisito, más bien difícil de operar y que no estaba contemplado en la Ley de Salvaguardia, se cumpliera, el siguiente paso sería celebrar un convenio ante la recién creada Secretaría Ejecutiva del Sistema Nacional de Protección y el INPI y bajo los términos establecidos en la ley.

Además, uno de los primeros obstáculos que viene a la mente es la complejidad que puede existir, precisamente, para identificar la comunidad de la que proviene una expresión cultural; para lo que también se establece un nuevo panorama institucional. La ley contempla un Sistema de Protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanas integrado por la Comisión Intersecretarial del Sistema de Protección, la Secretaría Ejecutiva del Sistema de Protección y el Registro Nacional de Elementos del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas. La Comisión Intersecretarial incluye seis secretarías, la fiscalía General de la República, la Comisión Nacional de Derechos Humanos, INPI y la representación de los pueblos y comunidades. En la propuesta original se planteaba una estructura con representación de sistemas estatales de salvaguardia, pero estos se eliminaron en la ley final. De este extenso aparato institucional, la Secretaría Ejecutiva queda en manos de la Secretaría de Cultura, mientras que el Registro Nacional queda a cargo del INPI.

Este Registro sería una de las herramientas centrales, pero también representa una misión prácticamente inconmensurable. Esfuerzos previos se han encontrado ya con importantes limitaciones, no solamente por la gran cantidad de expresiones, sino que además puede ser sumamente complicado determinar una sola comunidad como dueña de la expresión. Esta visión, además, tiende a ver la cultura con un carácter estático que niega que las comunidades y sus culturas se encuentran vivas y en constante cambio.

Consideraciones finales

En síntesis, la elaboración de objetos que conjuntan prácticas diseñísticas y artesanales parece darse desde que se profesionaliza el diseño y, como puede verse, es posible encontrar ejemplos que provienen de distintos momentos históricos, en diversos contextos y en diferentes estados del país. Se trata, al final de cuentas, de sectores que comparten varios aspectos en común, como la creación de objetos en los cuales lo estético se encuentra con lo funcional, y ambos son frecuentemente excluidos o menospreciados en relación con las creaciones que son nombradas como arte.

A pesar de esto, la relación entre artesanos y diseñadores está también marcada por la tensión. El sector artesanal se ubica frecuentemente en la economía informal, pero además los procesos de enseñanza se dan, generalmente por fuera de las instituciones del Estado las cuales, cuando sí participan, lo hacen frecuentemente desde perspectivas tendientes a lo colonizante (García-Canclini, 2002; Novelo, 2015). Aunque en el diseño también hay un sector importante que trabaja en la economía informal, la formación en el área está ampliamente institucionalizada y es un área creativa cuya aportación económica suele ser más visible (Rodríguez et al., 2016). No obstante, quizás una de las diferencias más importantes en la valoración de uno y otro sector, está relacionada con el contexto racializado al que se atribuye cada actividad. Si bien en este trabajo nos hemos centrado en el desarrollo de esta relación en México, la historia de colonización de este país no es, de ninguna manera, exclusiva, por lo que las tensiones que se dan entre ambos sectores en México, se pueden dar en otros países también.

Esto sucede mientras se intentan consolidar leyes y políticas públicas que buscan regular y mediar de manera equitativa, y en igualdad de condiciones prácticas, que, desde su origen, se han planteado desiguales. De hecho, podemos encontrar

iniciativas para crear mejores condiciones jurídicas para el artesanado en varios países de América Latina (Treviño y Coautoras, 2018). Como queda constancia en los recuentos de los foros que informaron la nueva legislación mexicana, estas iniciativas refieren a temas que son centrales para la vida de muchas personas: “en cada prenda va la vida del artesano, incluidos los pulmones y la vista, la persona completa” (Representante de San Antonio Castillo Velasco en Senado de la República, 2019). No obstante, sería un error pensar que las alternativas, y los obstáculos, solamente se están dando en materia de propiedad intelectual. Como dice Novelo (1996), a pesar de los esfuerzos que se han hecho en cuestión de políticas públicas, con los nuevos programas de financiamiento, las artesanas han encontrado en los préstamos solidarios, mediante cajas de ahorro y esquemas financieros de bancos locales, una alternativa para tener ingresos de forma rápida e incrementar su infraestructura. Sin embargo, esto condena a los grupos artesanales a mantener una deuda que termina por volverse insostenible, lo cual acarrea otra serie de problemáticas que desgastan la labor textil.

La Ley de Protección del Patrimonio Cultural proporciona algunas pautas y abre discusiones para la construcción de una relación más ética entre el sector artesanal y el del diseño. Primeramente, establece el reconocimiento de que los pueblos y comunidades indígenas son titulares de sus expresiones culturales, que merecen un reconocimiento, tomar decisiones sobre estas expresiones y la posibilidad de obtener beneficios económicos adecuados por su explotación. Asimismo, la ley genera pautas para que las personas que desean establecer interacciones creativas con los elementos culturales de pueblos y comunidades indígenas asuman también la responsabilidad de reconocer el contexto cultural del cual provienen y establecer una relación con las comunidades que los realizan. Así, se abona en la construcción de un entorno de interacción desde el reconocimiento de otro diseño: el de la cultura popular y el del sector artesanal, expresiones estéticas a las que se les ha negado el atributo de ser diseñadas (Rivera-Plata, 2019).

La iniciativa misma representa un avance en el reconocimiento de una problemática que no solía ser atendida de manera relevante por las instituciones mexicanas. En el caso de Tlahuitoltepec, las respuestas institucionales vinieron principalmente de las autoridades locales (Santa María, 2015). En cambio, en 2019 varias instituciones federales se pronunciaron contra el uso de expresiones culturales de distintas comunidades por parte de la marca de Carolina Herrera (AP y EFE, 2019; Díaz, 2019).

No obstante, identificamos también elementos de dicha ley que requieren mayor cuestionamiento para proveer pautas para transformar las relaciones entre el sector artesanal y del diseño. Quizás derivado precisamente de la falta de consulta a los pueblos y comunidades indígenas, la ley es limitada en el reconocimiento de la complejidad del sector artesanal. Las expresiones culturales frecuentemente son compartidas o, incluso, disputadas entre distintas comunidades. Incluso al interior de una misma comunidad, y muchas veces en relación precisamente con una historia de complicadas interacciones con las instituciones del Estado, puede haber varios grupos y liderazgos de artesanos (Gouy, 1987; Ibarra, 2019). Mientras que, en estados como Michoacán, el sector artesanal suele caracterizarse por la articulación en grupos; en otros contextos los artesanos comienzan a buscar registros como autores individuales, como sucede en varios casos de artesanos del alebrije en Oaxaca.

Aunque la ley reconoce la potestad de las autoridades comunitarias en la toma de decisiones, las disposiciones operativas sobre la manera de establecer la interacción con las comunidades en realidad no toman en cuenta la posibilidad del uso del derecho propio de las comunidades. En lugar de autodeterminación y autogobierno, la ley se centra en la herramienta de la consulta, cuya implementación posible frente a acciones de autoridades estatales es limitada para garantizar el ejercicio de derechos de pueblos y comunidades que podrían ejercer sus derechos de autodeterminación de manera más robusta,

especialmente frente a particulares, además de que no suele reconocer el rol de las autoridades comunitarias⁶. Si bien no todas las comunidades tienen estructuras de autogobierno igualmente consolidadas, el derecho a la consulta sí debería estar supeditado a formas más robustas de autodeterminación.

Adicionalmente, como mencionamos, los convenios son vigilados por instituciones estatales externas a las comunidades. Esta decisión puede tener una interpretación de protección de las comunidades, pero es más claramente un elemento de despojo. La incorporación de distintas instituciones del Estado generalmente agrega requisitos burocráticos que limitan el ejercicio de autogobierno de las comunidades. Además, cuando las instituciones estatales se involucran en definir lo indígena, como en el caso de los peritajes de pueblos indígenas (Loperena et al., 2018), frecuentemente replican modelos coloniales en los que el Estado se sigue reservando mecanismos para decidir si las comunidades son indígenas o no, implementando criterios racistas y pasando por encima del derecho de autoadscripción por el cual son las mismas personas y comunidades indígenas quienes tienen la legitimidad para definirse como tales.

182

Aunado a lo anterior, la Ley de Protección del Patrimonio Cultural crea un entorno de criminalización para diversas posibilidades de colaboración. En las expresiones vertidas en medios públicos, foros e incluso las mesas de discusión que informan la legislación (Olvera, 2021; Senado de la República, 2019), las comunidades o personas que se dedican al sector artesanal no suelen pedir cárcel para quienes usan sus expresiones. En los foros que informaron la iniciativa de ley, por ejemplo, el tema de la criminalización en realidad es mencionado por el Presidente de la Comisión de Derechos Humanos de Nayarit y por el exdirector de FONART, paradójicamente (Senado de la República, 2019). Las voces de los artesanos suelen hablar más de construir

⁶ Una notable excepción en este sentido es la regulación de la consulta en el Estado de Michoacán.

espacios donde las expresiones culturales no se apropien desde una banalidad que las descontextualiza y beneficia injustamente a quienes tienen más medios para explotar los mercados globales, frecuentemente contruidos, además, en explotación y despojo. Como en el caso de Tlahuitoltepec (Santa María, 2015; Ibarra, 2019), sus planteamientos se orientan a la construcción de entornos comerciales más justos y más dignos, y a un entorno creativo donde las expresiones no sean aisladas artificialmente de sus comunidades.

En otros casos en los cuales ha existido un uso no consentido de diseños textiles en Oaxaca e Hidalgo (Marías, 2016; AKC, 2019) por parte de marcas de moda, tanto activistas como artesanos han señalado que no únicamente buscan ser retribuidos de forma justa por el uso de su patrimonio, sino también su deseo de ser incluidos de forma más directa al producir las prendas por un precio justo: “Lo que tienen que hacer es que vengan directamente con nosotros. En primer lugar, que sea reconocido el artesano para que otras personas sepan de dónde sale. Que nos traigan trabajo” (AKC, 2019). La visión de las meras regalías se vuelve, entonces, limitada, puesto que no atiende a una lógica que es ética y de trabajo, y que se construye no solamente desde la posibilidad de beneficio económico, sino también desde el orgullo y la dignidad.

A pesar de la complejidad de la relación, hay que recalcar que el trabajo entre diseñadores y artesanos también ha generado beneficios comunes, como la difusión del trabajo de los pueblos originarios o el intercambio de tecnologías, saberes, formas de hacer, producir y crear. También se han ampliado las vías de comercio y consumo, generando una producción constante en el trabajo artesanal con cierto interés por alcanzar un intercambio y comercio justo que, en última instancia, les aporta mayores beneficios económicos que cuando tienen que tratar con intermediarios o revendedores que se lucran con su trabajo. Asimismo, se intenta incluir a los artesanos dentro de la vida y dinámica digital, labor un tanto difícil y lenta, pero que también se ha presentado

como un beneficio no solo para la comunicación cercana y constante entre diseñadores y artesanos, sino también para disminuir, de alguna manera, la brecha de desigualdad.

Aun así, quedan problemáticas por discutir, junto con nuevos dilemas difíciles de mediar debido a la multiplicidad de factores que se involucran dentro de un mismo proceso. Un problema claro es el caso de entidades que, en el afán por generar beneficios y bonanza económica para los artesanos, dejan a un lado la importancia de entender el mundo del otro, no solo a partir de sus necesidades o carencias, sino entenderlo también como otro universo puesto en diálogo en conjunto con sus creencias, conocimientos, saberes, iconografías y valores simbólicos. El trabajo conjunto entre diseño y artesanía es posible mediante el diálogo, al cual debe sumarse el Estado, no como mediador, sino partiendo de una posible horizontalidad que reconozca y aprecie desde el origen las similitudes y diferencias. Lo que se busca es que las personas que viven una cultura sean parte de la conversación y que, desde esa conversación, se reconozcan también sus necesidades económicas y los méritos de su trabajo.

Referencias

184

- Aguilar, Y. (2020a, 12 de agosto). Ceñir el cuerpo. *Revista Gatopardo*. <https://bit.ly/3BU4DVS>
- Aguilar, Y. (2020b, 15 de septiembre). Vestir Mexicanidad. *Revista Gatopardo*. <https://gatopardo.com/opinion/yasnaya-aguilar-disfrazarse-de-mexicanidad/>
- AKC. (2019, 22 de junio). Carolina Herrera indigna a artesanas. *El Universal*.
- Alarcón, G. y Garrido, A. (2022). Cuando las marcas internacionales hacen uso de diseños tradicionales de comunidades autóctonas ¿hablamos de inspiración o plagio? *Cuadernos de Diseño*, 24(151), 59-82.
- Anderson, J. (2010). *Indigenous Traditional Knowledge & Intellectual Property*. Duke University.

- AP y EFE. (2019, 13 de junio). El gobierno de nuestro país espera una respuesta formal de la marca tras usar diseños indígenas en su nueva colección. *Excelsior*.
- Barabas, A. (2004). Un acercamiento a las identidades de los pueblos indios de Oaxaca. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 10. <https://doi.org/10.4000/allhim.105>
- Bárcena, E. (2017). Antropología del derecho: notas sobre sus aportes para la justiciabilidad de los derechos indígenas. *Redhes Revista de Derechos Humanos y Estudios Sociales*, IX(17), 61-80.
- De la Cruz, G. (2012). México: Consejo de la crónica de Iguala de la Independencia: *Reseña*. Enciclopedia Guerrerense. <https://enciclopediagro.mx/wp-content/uploads/egro/CCIResena.pdf>.
- Díaz, A. (2019, 14 de junio). Autoridades analizan acción legal contra Carolina Herrera por plagio. *El Universal*.
- Dommann, M. (2008). Lost in tradition? Reconsidering the history of folklore and its legal protection since 1800. En C. B. Graber y M. Burri-Nenova (Eds.), *Intellectual Property and Traditional Cultural Expressions in a Digital Environment* (pp. 3-16). Edward Elgar.
- FONART. (s.f.). *Capacitación Integral y/o Asistencia Técnica en el FONART*. Gobierno de México. <https://bit.ly/3BZcGRs>
- García-Canclini, N. (2002). *Culturas populares en el capitalismo* (6ª ed.). Grijalbo.
- García-Noriega, L. & Simeón, A. (1998). Mexican Silver: William Spratling and the Taxco Style. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 10, 42-53.
- Garrido, E. (2015). La artesanía como forma de expresión de tradiciones estéticas indígenas. El caso purépecha. En S. Pérez (Ed.), *Artesanías y saberes tradicionales*. El Colegio de Michoacán.
- Garrido, E. (2020). *Donde el diablo mete la cola: antropología del arte y estética indígena*. Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, UNAM.
- Gearhart-Sema, T. L. (2009). Women's work, women's knowing: intellectual property and the recognition of women's traditional knowledge. *Yale Journal of Law and Feminism*, 21(2), 372-404.

- González, R. (2021). *Entretejiendo voces e hilvanando reflexiones en contextos de desigualdad. El caso de las artesanas textiles de Hueyapan, Puebla y diseñadoras de moda. Una mirada desde la Antropología del Diseño y los Fashion Studies* (tesis de maestría). Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- González, R. (en prensa). Diseñando tradición, tejiendo desigualdad. Una mirada crítica al trabajo entre diseño y artesanado. *Cuadernos de Diseño*, 157. Universidad de Palermo.
- Gouy, C. (1987). *Ocumicho y Patamban: dos maneras de ser artesano*. Centre d'Etudes Mexicaines et Centraméricaines.
- Ibarra, L. (2010). Autores indígenas en México. *Sortuz Oñati Journal of Emergent Sociolegal Studies*, 4(2), 24-38.
- Ibarra, L. (2019). Negociando la agenda epistémica del Derecho: la propiedad intelectual y políticas colectivas. En S. Tapia, D. Gómez y V. Solano (Eds.), *Estudios Jurídicos Críticos en América Latina* (pp. 87-106). Dike, Universidad Santiago de Cali.
- Ibarra, L. (2021). De musas, impostoras y tejedoras: la propiedad intelectual desde una perspectiva feminista. *Revista de Derecho* (Valdivia), XXXIV(2), 73-93.
- Larsson, N. (2015). Inspiration or plagiarism? Mexicans seek reparations for French designer's look-alike blouse. *The Guardian*.
- Littleton, T. (2000). *William Spratling. His life and Art*. Louisiana State University Press.
- Loperena, C., Hernández, R. y Mora, M. (2018). Los retos del peritaje cultural. El antropólogo como perito en la defensa de los derechos indígenas. *Desacatos*, 57, 8-19.
- Marías, P. (2016). Acusan a marca de ropa argentina de plagiar diseños zapotecas. *Proceso*.
- Martínez, M. (2019). Entre hacedores de cosas. La antropología y el diseño en el estudio de los objetos de Cuanaja, Michoacán, México. *Cuadernos de Diseño*, 82, 157-172.
- Martínez, M. (2020a). De la asimetría al diálogo horizontal. El diseño participativo en la relación entre artesanos y diseñadores en México. *PDC 2020*, 3, 59-69.
- Martínez, M. y García, F. (2020b). El espejo en que nos vemos juntos. La antropología y el diseño en la creación de un video mapping arquitectónico con una comunidad purépecha del estado de Michoacán, México. *Cuadernos de Diseño*, 90, 125-144.

- México Desconocido. (2010). William Spratling: una empresa humanitaria. *México Desconocido*. <https://bit.ly/2LPPHuA>
- Novelo, V. (1996). *Artesanos, Artesanías y Arte Popular de México*. CONACULTA: Dir. Culturas Populares.
- Novelo, V. (2015). De eso que llamamos artesanías mexicanas. En S. Pérez (Ed.), *Artesanías y saberes tradicionales* (pp. 29-45). El Colegio de Michoacán.
- Novelo, V., Rincón, A. y Rodríguez A. (2018). *Artesanos y oficios en el Centro Histórico de la Ciudad de México*. Secretaría de Cultura.
- Oehlerich, A. (1999). *Ni robo, ni limosna. Pueblos indígenas y propiedad intelectual*. IBIS, CEJIS, CABI, CIDOB.
- Oficina en México del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos. (2011). *El Derecho a la consulta de los pueblos indígenas: la importancia de su implementación en el contexto de los proyectos de desarrollo a gran escala*. Oficina en México del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos.
- Oikón, V. (1997). Manos a la obra. En V. Oikón (Ed.), *Manos Michoacanas* (pp. 15-31). El Colegio de Michoacán.
- Olvera, A. (2021). *Alternativas al derecho de autor desde una perspectiva intercultural para la protección de las expresiones culturales tradicionales* (Tesis de Licenciatura). Centro de Investigación y Docencia Económicas (CIDE).
- OMPI. (2015). *Propiedad intelectual y recursos genéticos, conocimientos tradicionales y expresiones culturales tradicionales*. OMPI.
- Pérez, L. y Rosas, M. (2020). Los usos y costumbres en la Cuarta Transformación. Retos pendientes en el reconocimiento de los derechos indígenas en México a partir de la experiencia local de Teremendo de Reyes, Michoacán. *Crítica y resistencias. Revista de conflictos sociales latinoamericanos*, 70-95.
- Ramírez, A. (2014). *Tejiendo la identidad*. CONACULTA.
- Ramírez, A. (2016). El devenir histórico de la alfarería de Zinapécuaro, tensiones discursivas en torno al patrimonio cultural. *Nueva antropología*, 29(85), 31-52.

- Ramírez, A. (2020, 27 de agosto). *Economías locales y patrimonio cultural: alternativas locales a problemáticas locales* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=KMgjZstHlmw>
- Ramos, A. (1992). *The Hyperreal Indian*. Brasilia.
- Restrepo, L. (2015). Tras los códigos del diseño industrial mexicano. *Economía creativa*, 04, 63-87.
- Rivera-Plata, A. (2019). Pensar desde el diseñador: aproximaciones a una metodología para el relevamiento epistemológico. *Revista Kepes*, 16(19), 253-275.
- Rodríguez, J., Ferruzca, M. y Göbel, C. (2016). Indicadores para conocer mejor la creatividad, el diseño y la innovación en México. En M. Reyes, J. Linares y M. V. Ferruzca (Eds.), *Economía y cultura: críticas, emprendimientos y solidaridades*. Universidad Nacional Autónoma de México (UAM).
- Rubín de la Borbolla, S. (1993). Santa Clara del Cobre, la tradición que no muere. *Artesanías de América*, 41-42, 149-158.
- Rubín de la Borbolla, S. (2005). *Artesanías del campo. Gente de campo: patrimonios y dinámicas rurales en México* (Vol. 1, pp. 259-264). E. Barragán (Ed.). El Colegio de Michoacán.
- Rubín de la Borbolla, S. (2016). Daniel de la Borbolla y el fomento artesanal. En F. Sales (Comp.), *Las artesanías mexicanas en el contexto actual*. Centro de Estudios Sociales y de Opinión Pública.
- Rueda, E.C. (2018). Los derechos económicos, sociales y culturales, hacia una política pública de justiciabilidad: el derecho a la consulta. *Oñati Socio-Legal Series*, 8(5), 788-807.
- Saber para la vida. (2020). ¿Quiénes somos? <https://saberparalavida.org.mx/quienes-somos/>
- Salas, R. (Anfitrión). (2019). *Xponente - T3E8: Escalamiento y moda con propósito - Ft. Someone Somewhere & Startubpootcamp* [Podcast]. Inkoo. <https://bit.ly/3diCKwu>
- Salinas, O. (1992). *Historia del diseño industrial*. Trillas.
- Santa María, A.C. (2015). *Tlahuitoltepec: Contra la apropiación de un patrimonio cultural*. Autoridad Comunitaria de Santa María Tlahuitoltepec.
- Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE). (2015). *Silver on Silver: William Spratling, an American in Taxco*. <https://bit.ly/3dkDGAA>

Martínez-González, M., Ibarra-Rojas, L., Pérez-Ortiz, L. A. y González-Rodríguez, R. / De arriba hacia abajo: reflexiones sobre la regulación de las relaciones entre artesanos y diseñadores en México

- Senado de la República. (2019). *Dictamen de las Comisiones Unidas de Cultura; de Asuntos Indígenas; y de Estudios Legislativos, Segunda en Relación con la Iniciativa con proyecto de decreto por el que se expide la Ley de Salvaguardia de los Conocimientos, Cultura e Identidad de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanos*, presentada por la Senadora Susana Harp Itubirarría y el Senador Ricardo Monreal Ávila. México.
- Solís, A. (2021). Vestir Huipiles. Reflexiones en torno a los textiles, la pertenencia y el racismo en México. *Revista Hysteria!* <https://bit.ly/3vOpLZS>
- Somos Vía. (2020, 17 de octubre). Someone Somewhere. <https://plataforma.somosvia.com/empresas/someone-somewhere>
- Somos Vía. (2021, 4 de septiembre). Someone Somewhere. <https://somosvia.com/es/acerca-de/>
- Treviño, G. M. y Coautoras. (2018). *Sentipensar con Tejedoras, Bordadoras, Brocadoras y sus Aliadas en los Altos de Chiapas cómo Proteger lo que les Pertenece* (tesis de maestría). Centro de Investigaciones y Estudios en Antropología Social (CIESAS).
- Turok, M. (1988). *Cómo acercarse a la artesanía*. Plaza y Valdés.
- UNESCO. (1989). *Recomendación sobre la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular del 15 de noviembre de 1989*. <https://bit.ly/3w3gCg1>
- United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization – Intangible Cultural Heritage. (2003). *El texto de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. <https://ich.unesco.org/es/convenci%C3%B3n>
- Vilchis, L. (2010). *Historia del diseño gráfico en México (1910-2010)*. CONACULTA.
- Wright, C. (2014). Indigenous Mobilisation and the Law of Consultation in Peru: A Boomerang Pattern? *International Indigenous Policy Journal*, 5(4).

Cómo citar: Martínez-González, M., Ibarra-Rojas, L., Pérez-Ortiz, L. A. y González-Rodríguez, R. (2022). De arriba hacia abajo: reflexiones sobre la regulación de las relaciones entre artesanos y diseñadores en México. *Revista KEPES*, 19(26), 157-189. <https://doi.org/10.17151/kepes.2022.19.26.6>