



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

**FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y
SOCIALES**

APROPIACIÓN CULTURAL INDEBIDA EN
MÉXICO, EVALUACIÓN DEL CONCEPTO Y
DE LAS ACCIONES DEL ESTADO MEXICANO
PARA SU REGULACIÓN. CASO DE ESTUDIO:
LA ICONOGRAFÍA TEXTIL
DE TENANGO DE DORIA, HIDALGO

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

**LICENCIADA EN RELACIONES
INTERNACIONALES**

PRESENTA:

EVELIN CORTES MELQUIADES

DIRECTOR DE TESIS:

MTRO. FRANCISCO GARCÍA OLSINA



Ciudad Universitaria, CD. MX

2022



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi familia

Este es un trabajo comunitario, hecho por todos aquellos que sembraron los frutos de mi esfuerzo. Hoy con gratitud y cariño recojo las cosechas de sus raíces.

A mi abuelita Angelina por haber migrado a la Ciudad, con miedos y obstáculos haberme permitido nacer aquí. Por tus manos que han trabajado, que me han criado y alimentado.

A mi madre Isabel por haber abierto las puertas al conocimiento, con sacrificios y amor haberme permitido estudiar también en la Máxima Casa de Estudios. Por tu esfuerzo, alegría y bondad, a mi más grande admiración y ejemplo a seguir. Este logro te lo debo a ti.

A ambas por su revolución, independencia e inteligencia, así será otro escalón más para futuras generaciones.

A mi padre Samuel por haberme hecho amar la cultura mexicana, por enseñarme a observar y caminar en mi país. Mucha de mi identidad te la debo a ti, mi más grande maestro de la vida.

A mis otros padres Cirilo Melquiades y Marco Antonio Melquiades, por haberme criado, acobijado y ayudado en todo momento. A las personas más nobles y divertidas que conozco.

A mi hermana Leslie, por haberme enseñado a compartir y a ser una mujer de carácter, a esa mitad que siempre necesitaré. A Gaby, Paco y Lola por haber crecido conmigo entre risas y aventuras siempre mi mejor compañía.

A Víctor por tu cariño, aliento, confianza y admiración, al nopal de la montaña donde quiero vivir.

A Gerardo por haberme hecho aprender de la amistad, de la positividad y fluidez de la vida.

A Dios por su guía y protección, por permitirme llegar hasta aquí con sensibilidad y consciencia.

Agradecimientos

A mi asesor Francisco García Olsina, por sus enseñanzas, palabras y recomendaciones. A mi mentor en materia cultural.

A Alma Martínez Cruz, profesora y diseñadora, por su pasión, sus palabras, experiencias y recomendaciones.

A Paula y Alejandra Gómez Vargas, dibujantes y bordadoras de Tenango de Doria, por su cálido recibimiento, su confianza, cariño y amistad.

A Juan Carlos Lemus, bordador y estudiante de Tenango de Doria, por tu amable bienvenida, tiempo y dedicación, al mejor guía turista de la comunidad.

A Salomón Trejo García, abogado y traductor de Tenango de Doria, por sus consejos, afinidades y motivaciones.

A José Adalberto Flores y Ana Cristina Monroy por su confianza, atención y seguridad.

A todos aquellos que bordan y dibujan el tenango.

A la Universidad Nacional Autónoma de México, mi segunda casa, por haberme formado espiritual y profesionalmente para así servirle con ética a mi sociedad.

Apropiación cultural indebida en México, evaluación del concepto y de las acciones del Estado mexicano para su regulación. Caso de estudio: la iconografía textil de Tenango de Doria, Hidalgo

Índice

Introducción	7
1. El ámbito cultural en Relaciones Internacionales para comprender la apropiación cultural indebida.....	14
1.1. Análisis teórico y conceptual de la cultura en Relaciones Internacionales	15
1.1.1. La identidad como función de la cultura	20
1.1.2. Distinción entre cultura material e inmaterial	22
1.1.3. Los bienes culturales en torno al patrimonio cultural	24
1.2. Actores invisibilizados en los procesos internacionales.....	28
1.2.1. Pueblos indígenas como concepto legitimado en el ámbito internacional	29
1.2.2. El alcance conceptual de las comunidades indígenas para fines jurídicos	32
1.3. La apropiación cultural indebida: un fenómeno emergente para su estudio desde Relaciones Internacionales	34
1.3.1. Origen conceptual desde la industria cultural a la globalización	35
1.3.2. Entre apropiación cultural, inspiración artística y homenaje	37
1.3.3. Apropiación cultural como plagio y falta a la propiedad intelectual.....	41
1.3.4. Apropiación cultural antropológica como intercambio entre culturas	46
1.3.5. Características y casos de aplicación del fenómeno de apropiación cultural indebida	51
1.3.6. Desmentir al esencialismo cultural como criterio único de identificación de la apropiación cultural indebida	56
1.4. Términos que se asemejan a la propuesta conceptual de la apropiación cultural indebida.....	57
1.4.1. La hibridación cultural del posmodernismo.....	59
1.4.2. La etnofagia y su localización en la globalización.....	60
1.4.3. La etnicidad en venta desde la Teoría Neoliberal	62
1.4.4. El extractivismo cultural en los Estudios Decoloniales	64
1.5. Revaluación conceptual de la apropiación cultural indebida	66
2. La apropiación cultural indebida en México.....	68
2.1. ¿Qué actores cometen apropiación cultural indebida?	73
2.1.1. Empresas, marcas y firmas transnacionales	74
2.1.2. Marcas y empresas locales	78
2.1.3. El Estado mexicano como apropiador cultural.....	80
2.2. Apropiación cultural indebida en el dibujo y bordado de Tenango de Doria, Hidalgo.....	82

2.2.1.	Historia del dibujo y bordado tenango y sus expansiones comerciales.....	85
2.2.2.	Técnica de elaboración e iconografía del bordado tenango	89
2.2.3.	Organización económica y social de las localidades productoras	93
2.2.4.	Identificación y criterios de originalidad del tenango	94
2.2.5.	Los tenangos como factor de identidad y patrimonio cultural	97
2.2.6.	Casos documentados de apropiación cultural indebida del bordado tenango	100
2.2.7.	Visibilidad y acciones de la comunidad frente a la apropiación cultural indebida .	114
2.3.	Causas del fenómeno de apropiación cultural indebida	116
2.3.1.	Lo étnico por su valor cultural, estético y auténtico.....	117
2.3.2.	Lo étnico por su diferencia, exotismo, calidad y funcionalidad.....	120
2.3.3.	La masificación y el consumo por lo étnico.....	122
2.3.4.	El discurso político por la inclusión y la diversidad cultural	123
2.3.5.	Las limitantes jurídicas y la contrariedad del dominio público hacia las expresiones culturales tradicionales en la Ley Federal del Derecho de Autor.....	124
2.4.	Consecuencias del fenómeno de la apropiación cultural indebida.....	129
2.4.1.	Transformaciones en la identidad cultural de la comunidad de Tenango de Doria.	129
2.4.2.	La cultura como mercancía y su descontextualización	131
2.4.3.	Reproducción de estructuras sistémicas: desigualdad, pobreza y marginación	132
2.4.4.	Sentires y opiniones de la comunidad sobre la apropiación cultural indebida.....	134
3.	En busca de regulaciones efectivas de protección contra la apropiación cultural indebida	137
3.1.	La protección de las expresiones culturales tradicionales como derecho humano.....	138
3.1.1.	Fallas del Estado mexicano en los derechos humanos de las comunidades indígenas	141
3.1.2.	Fallas éticas de las empresas en materia de derechos humanos	142
3.2.	La protección de las expresiones culturales tradicionales desde el Sistema de Propiedad Intelectual.....	144
3.2.1.	Convenciones, declaraciones y disposiciones de la OMPI para la protección de las expresiones culturales tradicionales	146
3.2.2.	A favor de la protección de las expresiones culturales desde el Sistema de Propiedad Intelectual.....	149
3.2.3.	En contra de la protección de las expresiones culturales desde el Sistema de Propiedad Intelectual.....	153
3.2.4.	Irregularidades en la protección del Tenango mediante marcas colectivas y denominaciones de origen.....	156
3.3.	La salvaguarda de los bienes culturales desde el Sistema de Patrimonio Cultural	159
3.3.1.	Convenciones, declaraciones y disposiciones de la UNESCO para la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial.....	161

3.3.2.	A favor de la salvaguardia de los bienes culturales desde el Sistema de Patrimonio Cultural inmaterial.....	165
3.3.3.	Medidas de salvaguardia del bordado y dibujo tenango desde el Sistema de Patrimonio Cultural	168
3.3.4.	En contra de la salvaguardia de los bienes culturales desde el Sistema de Patrimonio Cultural inmaterial.....	169
3.4.	Otra alternativa para regular efectivamente a la apropiación cultural indebida	171
3.4.1.	La aplicación jurídica del sistema <i>sui generis</i> hacia las expresiones culturales tradicionales	172
3.4.2.	Observación en las contradicciones del Sistema de Propiedad Intelectual y el Sistema de Patrimonio Cultural en la aplicación del sistema <i>sui generis</i>	176
3.4.3.	La regulación adoptada por el Estado mexicano contra la apropiación cultural indebida	177
3.4.4.	Observaciones en la nueva Ley Federal de Protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanas	179
3.4.5.	Irregularidades y consideraciones finales en la nueva Ley de Protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanas	184
	Reflexiones finales	186
	Bibliografía	194
	Hemerografía.....	197
	Cibergrafía.....	199
	Recursos adicionales	204

Índice de diagramas

Diagrama 1.	La diferencia de creatividad e inspiración y su relación con la originalidad.....	39
Diagrama 2.	Grados de adopción de una obra ajena	43
Diagrama 3.	Diferentes procesos de intercambio cultural	50

Índice de tablas

Tabla 1.	Ámbitos de la cultura en función del control cultural	47
Tabla 2.	Organización de empresas, marcas y firmas transnacionales involucradas en casos de apropiación cultural indebida	75
Tabla 3.	Dibujantes, bordadores y bordadoras entrevistados en Tenango de Doria, Hidalgo.....	84

Índice de gráficas

Gráfica 1.	Casos de apropiación cultural indebida de 2014 a 2022 en México	71
------------	---	----

Gráfica 2. Bordados tradicionales más apropiados en México	72
Gráfica 3. Técnicas implementadas en los textiles tradicionales más apropiados	73

Índice de imágenes

Imagen 1. Apropiación cultural del mantón de Manila, Filipinas a el bordado del Istmo de Tehuantepec, Oaxaca	48
Imagen 2. De loza estannífera a talavera poblana	49
Imagen 3. Tenis Converse con iconografía mixteca	55
Imagen 4. Apropiación cultural indebida de la iconografía de los voladores de Papantla, Veracruz	69
Imagen 5. Dibujantes, bordadores y bordadoras entrevistados en Tenango de Doria, Hidalgo.....	83
Imagen 6. Mapa del municipio de Tenango de Doria, Hidalgo	85
Imagen 7. Diseño textil tradicional otomí.....	86
Imagen 8. Pinturas rupestres del mito inspiracional del tenango	88
Imagen 9. Transformación del tenango original de punto de cruz a punto de relleno	90
Imagen 10. Tenango actual con técnica de punto de relleno dibujado y bordado por José Adalberto Flores Gómez	90
Imagen 11. Bordado de El Nanthé por la dibujante y bordadora Magdalena	91
Imagen 12. Ejemplo de certificado de autenticidad del dibujo y bordado tenango.....	97
Imagen 13. La iconografía del tenango en la vida cotidiana de la comunidad.....	98
Imagen 14. Apropiación cultural indebida por Mara Hoffman.....	101
Imagen 15. Apropiación cultural indebida por Nestlé	101
Imagen 16. Apropiación cultural indebida por Mango	102
Imagen 17. Apropiación cultural indebida por Batik Amarillis.....	104
Imagen 18. Apropiación cultural indebida por Alfaguara.....	105
Imagen 19. Apropiación cultural indebida por Desigual.....	106
Imagen 20. Apropiación cultural indebida por Louis Vuitton	107
Imagen 21. Apropiación cultural indebida por United Colors Of Benetton.....	108
Imagen 22. Apropiación cultural indebida por Shein.....	108
Imagen 23. Apropiación cultural indebida por Carolina Herrera.....	109
Imagen 24. Apropiación cultural indebida por Spoonflower	110
Imagen 25. Apropiación cultural indebida por Anthropologie	111
Imagen 26. Apropiación cultural indebida por Pottery Barn, Katie Kime, RH, Hygge and West y Aster Tomorrow	112

Introducción

La apropiación cultural indebida es un fenómeno político, social, económico, jurídico y cultural producto de la globalización neoliberal.¹ Originalmente el concepto se acercó más a la figura del plagio (una falta del derecho de autor) utilizado por la sociedad civil y los medios de comunicación ya en la segunda década del siglo XXI, para describir y demandar la toma de las expresiones culturales del patrimonio cultural perteneciente a los pueblos y comunidades indígenas por parte de empresas transnacionales que se aprovechan de la nula existencia de medidas jurídicas efectivas para la protección de las mismas. Al no existir la autorización o el reconocimiento de los propietarios, los apropiadores indebidos causan impactos directos en el desarrollo económico, cultural e identitario de los pueblos indígenas.

La apropiación cultural indebida como fenómeno impacta significativamente en México, por albergar una gran diversidad étnica y cultural, de la que forman parte los pueblos y comunidades indígenas, misma que se ve propensa a su comercialización por parte de empresas extranjeras. México es de los países que al igual que Sudáfrica, Panamá, Japón, India, Ecuador, Colombia, Nigeria, Ghana, Perú², entre otros, presenta casos de apropiación indebida en el mundo. Casualmente algunos son potencias culturales cuya diversidad étnica y cultural propician un interés mayor sobre las expresiones del patrimonio cultural.

El país concentra sus casos de apropiación indebida especialmente en los textiles tradicionales, rasgo identitario de muchas comunidades indígenas. Encabeza en el primer lugar de casos de apropiación indebida el bordado y dibujo textil de la comunidad otomí de Tenango de Doria en el estado de Hidalgo³, llamado tenango, con 20 casos cometidos de

¹ La globalización es un proceso histórico de integración económica, política, social y cultural característico por la interdependencia de las sociedades, los Estados y los mercados internacionales cuyo fenómeno ideológico que lo conduce es el neoliberalismo. La globalización neoliberal, por tanto, es el proceso de reestructuración de la economía mundial, que se basa en la liberalización de los mercados, en los rápidos intercambios comerciales, en la gran movilidad del capital financiero, en la revolución tecnológica, la capacidad innovadora y en la protección a la propiedad privada. De acuerdo con Gilberto Cabrera Trimiño, “Globalización Neoliberal: Economía y Ambiente”, *Revista Novedades en Población*, núm. 7, Cuba, CEDEM Universidad de La Habana, 2008, p. 39.

² Vézina, Brigitte, “Frenar la apropiación cultural en la industria de la moda mediante la propiedad intelectual”, [en línea], *Revista Organización Mundial de la Propiedad Intelectual*, núm. 4, Ginebra, agosto 2019, Dirección URL: https://www.wipo.int/wipo_magazine/es/2019/04/article_0002.html, [consultado en diciembre 2021].

³ NGO Impacto, *¿De cuántos casos de apropiación cultural a textiles tradicionales sabemos?*, [en línea], México, 31 de julio del 2019, Dirección URL: <http://viernestradicional.impacto.org.mx/blog/de-cuantos-casos-de-apropiacion-cultural-a-textiles-tradicionales-sabemos/>, [consultado en julio del 2022].

2014 hasta el primer semestre del 2022, por empresas y firmas principalmente de la industria textil y alimenticia provenientes de España, Estados Unidos, China, Italia, Francia, Australia e Indonesia. La iconografía del tenango, símbolo que otorga identidad para la comunidad a la que pertenece, es altamente vulnerable por el colorido de su diseño y por su accesibilidad mediática, de ahí que se analice particularmente para la comprensión del fenómeno en un caso práctico.

Sorprende que el Estado mexicano, dado el impacto que esto significa, se mantuvo ausente desde que se presentaron los primeros casos en 2014 de apropiación indebida en el país, sin actuar ya sea regulándola o penalizándola jurídica y administrativamente, a pesar de la imagen internacional que México da como potencia cultural y de la participación que el país tiene como miembro de organismos internacionales en la materia como la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) y la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI), para proponer acciones e iniciativas pertinentes. Estas incapacidades se reflejaron al momento de presentarse caso tras caso sin poseer las herramientas necesarias para su atención, demanda o seguimiento. Destaca la condición de la Ley Federal del Derecho de Autor, normativa que mantiene bajo dominio público las expresiones culturales del patrimonio cultural, lo que permite su acceso gratuito sin restricciones o formalidades.

Fue hasta 2018 que las instituciones estatales mexicanas especializadas en el patrimonio cultural como la Comisión Nacional de Derechos Humanos (CNDH), la Secretaría de Cultura del Gobierno de México, el Senado de la República a través de las Comisiones de Cultura, de Asuntos Indígenas y de Estudios Legislativos, el Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI) poco a poco han visibilizado y debatido tanto el concepto de apropiación cultural como medidas jurídicas y administrativas preventivas y penales para frenar este fenómeno desde dos sistemas de protección aparentemente contrarios pero complementarios como lo son el Sistema de Propiedad Intelectual y el Sistema de Patrimonio Cultural. Aunque las negociaciones no se han detenido, el Senado de la República Mexicana propuso desde 2019 la iniciativa de un proyecto de Ley de protección del patrimonio cultural regulando así la apropiación indebida y otras problemáticas que afectan a las comunidades indígenas. El

cual fue decretado hasta el 2021, sin aún utilizarse contra ningún caso cometido, debido a la proximidad de su publicación.

La presente investigación está motivada por la sensibilidad y cariño hacía los productores del diseño textil tradicional, quienes ameritan reconocimiento y respeto por su trabajo de gran relevancia histórica y cultural en México y en el mundo. Es por ello que esta investigación describe, analiza y evalúa los factores que complican la regulación jurídica y administrativa efectiva de la apropiación cultural indebida en México, disputada entre el Sistema de Propiedad Intelectual y el Sistema de Patrimonio Cultural. La hipótesis que se sostiene es que son dos factores los que impiden llegar a una regulación efectiva en cualquiera de los dos sistemas de protección.

El primero, marcado por la ambigüedad, confusión y transposición del concepto de apropiación cultural, lo cual ocasiona que no sea utilizado de forma uniforme teórica, política, jurídica y socialmente, dentro de las instituciones gubernamentales nacionales e internacionales ni por comunidades indígenas y la sociedad civil. Segundo, el fenómeno de apropiación cultural no parecer ser un tema de urgencia dentro de la agenda del Estado mexicano porque carece de acciones dada la complejidad de elección entre un solo sistema de protección, pues por un lado, el Sistema de Propiedad Intelectual de carácter individualista inserto en la lógica neoliberal, y por el otro, el Sistema de Patrimonio Cultural de carácter colectivo no positivo ni penalista, no permiten regular efectivamente la amenaza de la apropiación indebida cultural en las comunidades indígenas de México.

Por regulación no se entiende prohibición, es decir, no puede negarse el intercambio cultural entre grupos diversos, así sean de diferentes nacionalidades, ni negar la comercialización deseada por las comunidades indígenas de sus expresiones culturales, si significan una oportunidad para su desarrollo económico. Regular, en este sentido, significa controlar la inserción de los diseños textiles tradicionales en la industria textil y de la moda para que los actores involucrados puedan beneficiarse y que esto se dé en relaciones horizontales, equitativas y acordadas. De ahí que frenar la apropiación indebida con medidas que pretendan sólo castigar como un chivo expiatorio a los actores apropiadores, como lo son las empresas y firmas transnacionales, no abre espacios para la colaboración e interacción intercultural.

En general, el objeto de estudio de esta investigación es complejo debido a sus características y por lo reciente de su estudio y discusión. No sólo persisten limitantes al momento de definir el término de la apropiación cultural indebida y hacerlo legítimo ante su uso político, jurídico y social. Las complejidades se extienden en el análisis del marco jurídico internacional propuesto por los organismos internacionales especializados en materia cultural, que aún no reconocen a las comunidades indígenas como sujetos de derecho, ni comprenden la distancia existente entre ambos sistemas de protección con las demandas y características de los pueblos y comunidades indígenas.

Esta situación merece la atención de las ciencias sociales, en especial la discusión y análisis desde las Relaciones Internacionales (RR.II). En primer lugar, porque el fenómeno de la apropiación cultural indebida es un fenómeno global ocurrido principalmente en América Latina, África y Asia, entendiendo que cualquier nación posee expresiones culturales (particularmente diseños textiles tradicionales) susceptibles de apropiación por empresas transnacionales. El ámbito cultural en su nivel macrosocial puede tener un alcance significativo, si todo en la sociedad es internacional, lo es igualmente cultural, y la apropiación cultural indebida es una problemática común en muchos pueblos, naciones y regiones del mundo. Segundo, el desarrollo de este fenómeno se explica en gran medida con ayuda de la globalización neoliberal, las industrias culturales y la cultura como mercancía inserta en el sistema económico capitalista.

Tercero, por la convergencia e interrelación de actores tanto locales como globales que mantienen relaciones desiguales de poder (las empresas transnacionales, los pueblos indígenas y los organismos internacionales gubernamentales) y que sobrepasan fronteras y nacionalidades. Cuarto, las medidas de regulación jurídica y administrativa, materializadas en tratados, convenios, guías, y recomendaciones orientadas a proteger y promover los derechos de los pueblos indígenas, provienen de organismos internacionales que por medio de la cooperación internacional y los intereses internacionales impactan y se reflejan en las legislaciones nacionales. Entender que México como potencia cultural no puede aplicar leyes ni políticas por sí sólo, sin las experiencias e intercambios previos y actuales con otras naciones a las que por igual afecta la apropiación indebida. Evaluar las acciones jurídicas y

administrativas de la UNESCO y de la OMPI permiten conocer cuánto interés tiene y cómo se está regulando a nivel internacional.

Por último, los análisis interdisciplinarios de Relaciones Internacionales permiten resultados más completos a nivel conceptual, teórico y práctico, ante las limitaciones sobre todo conceptuales y metodológicas en el estudio de fenómenos culturales, que no han tenido un lugar relevante ni abundante en la disciplina. Es por ello que para esta investigación se utiliza tanto el Derecho, como la Antropología, la Ciencia Política y la Sociología, con el fin de tener un análisis interdisciplinario propio de las Relaciones Internacionales. Ahora bien, reflexionar con las herramientas de esta última disciplina permite iniciar un campo de investigación más profundo en los ámbitos culturales que involucran el patrimonio cultural de los pueblos y comunidades indígenas, así como interrelacionar problemáticas globales con impactos locales y viceversa.

La cultura no está peleada con la disciplina, aun no se tome su merecida importancia, es fundamental para comprender fenómenos internacionales. “Si la cultura es parte del individuo, en consecuencia, es parte de los Estados, influyendo en la interacción entre ambos. Esta se ha diversificado y extendido como elemento de vinculación transnacional. La cultura por tanto, es un componente esencial de las relaciones entre Estados, pueblos, organizaciones internacionales y actores que ejercen su influencia por encima de las fronteras nacionales”.⁴

Para la realización de esta investigación se parte de un análisis tanto cualitativo como cuantitativo apoyado de información documental y visual. Al ser un tema reciente se consultan principalmente libros, revistas y artículos especializados en el ámbito jurídico y cultural, así como leyes nacionales y recomendaciones generales internacionales aportadas por la OMPI y la UNESCO. Además, se presenta el uso de tablas, gráficas y estadísticas para dar a conocer los resultados de los casos de apropiación cultural en México, específicamente en los ocurridos en Tenango de Doria, Hidalgo.

Cabe mencionar la aplicación de trabajo empírico para obtener información de primera fuente y comprender de viva voz la situación y experiencia de los dibujantes, bordadores y bordadoras que habitan en la comunidad de Tenango de Doria, así como conocer el contexto

⁴ Lorenzo Delgado Gómez, “El factor cultural en las Relaciones Internacionales: una aproximación a su análisis histórico”, *Hispana*, núm.186, España, 1994, p. 258.

y organización de los productores, los puntos de venta, la presencia e importancia del diseño textil tradicional de la población en las localidades que forman parte del municipio de Tenango de Doria. El trabajo empírico fue realizado en cuatro días debido a la falta de presupuesto lo que no impidió la obtención de resultados confiables.

Para el desarrollo de los objetivos propuestos, el esquema de esta investigación se divide en tres capítulos. En el primero, se hace una revisión teórico-conceptual completa del término de apropiación cultural indebida, su significado, origen, contexto, campo de aplicación y evolución, el cuál dado por su reciente uso, aun no tiene un consenso en su definición. Para ello se parte del concepto de cultura, identidad, patrimonio cultural y pueblos indígenas utilizado en Relaciones Internacionales, y de todos aquellos aportados por corrientes teóricas de las ciencias sociales que se asemejen a la idea de apropiación indebida desde su marco de aplicabilidad e interpretación, para explicar y definir el fenómeno de la apropiación cultural indebida a grandes rasgos y evitar la confusión al momento de su aplicación política, jurídica y social.

En el segundo, una vez conocido y entendido el término, se pasa al análisis del fenómeno en cuestión. Iniciando por una descripción general de la apropiación cultura indebida en México, con el fin de identificar dónde y cuándo se desarrollaron los primeros casos, quiénes son los actores apropiadores, cuáles son las empresas transnacionales involucradas por nacionalidad, para posteriormente pasar de lleno al caso de estudio de esta investigación, donde se hace un breve reencuentro geográfico, histórico y cultural del dibujo y bordado tenango, un tipo de diseño textil tradicional representativo de alto valor patrimonial para la comunidad otomí de Tenango de Doria, Hidalgo. A su vez se documentan los casos suscitados de apropiación cultural indebida del tenango, con sus respectivas especificaciones desde el primero con fecha del 2014 hasta el más reciente en 2021.

Este capítulo es de vital importancia al presentar la relación práctica- teórica, aterrizando los conceptos ya anteriormente revisados en los resultados del trabajo empírico en el caso de estudio, para justificar los sentires, opiniones, experiencias, demandas y acciones de los dibujantes, bordadoras y bordadores involucrados en la apropiación indebida, que ofrecieron sus palabras. Para finalizar este capítulo se evalúan las causas y consecuencias globales y locales de la apropiación cultural indebida, entre las que figuran, por un lado, la producción,

comercialización, masificación y consumo de lo cultural, y por el otro, la disposición del patrimonio cultural que está bajo dominio público.

En el tercer y último capítulo, se presenta el debate entre ambos sistemas de protección, más un sistema alternativo llamado *sui generis*, los cuales forman parte del análisis del marco jurídico internacional en materia de propiedad intelectual y patrimonio cultural, que buscan regular el problema de la apropiación cultural indebida. Aquí entran a revisión los instrumentos jurídicos en la materia, propuestos por los organismos internacionales gubernamentales como la UNESCO y la OMPI, en los que México participa y que en consecuencia impactan las legislaciones nacionales. Posteriormente se califican las acciones legislativas actuales del Estado mexicano que pretenden regular la apropiación cultural por medio de reformas a la Ley Federal del Derecho de Autor de 1996 y las propuestas de ley iniciadas por el Senado de la República, mismas que atienden las recomendaciones de la UNESCO y de la OMPI, para determinar su efectividad y viabilidad.

Para cerrar el capítulo, se analiza el sistema de protección elegido por el Estado mexicano materializado en la nueva Ley de Protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanas, publicada en el Diario Oficial de la Federación el 17 de enero del 2022. No se profundiza en dicha normativa, solamente se hace una descripción general de sus objetivos, conceptos empleados y algunas irregularidades que se presentaron en su revisión, puesto que al ser de reciente publicación no es posible profundizar en la misma por no existir casos de apropiación indebida posteriores a la promulgación de la Ley.

La investigación cierra con algunas reflexiones que dan cuenta de los resultados a lo largo de este trabajo, junto a una serie de observaciones y recomendaciones en torno al problema que la apropiación cultural indebida representa en México y en especial para las comunidades indígenas del país. Se enuncian los retos estructurales, legislativos, políticos, sociales y culturales a los que se enfrentan las comunidades indígenas y el Estado. También se presentan las limitantes, los alcances y los cambios radicales que se generaron en la elaboración del trabajo empírico, pero sobre todo se subraya la inconclusión de este tema que apenas comienza a ser debatido en la academia y en Relaciones Internacionales.

“La creatividad no tiene dueño, ni reglas, ni leyes, es un derecho de vida, es inocencia, es respeto, es guía interna, es un sueño y es intuición, no daña a nadie, si hay creatividad con respeto no existe problema alguno”.
-Yuawi Metzteri Gudiño,
(guardián del agua de la comunidad wixárica)

1. El ámbito cultural en Relaciones Internacionales para comprender la apropiación cultural indebida

A continuación se realiza una introducción teórica y conceptual en torno al concepto de la apropiación cultural indebida en las Relaciones Internacionales. Para ello, es importante iniciar con la definición de conceptos básicos tales como cultura, identidad cultural, patrimonio cultural material e inmaterial, así el de como comunidades indígenas para posteriormente adentrarse en el fenómeno estudiado. También se describen las definiciones utilizadas de cultura en Relaciones Internacionales, fundamental para el objetivo de esta investigación.

Una vez entendida esta base conceptual se busca definir el término de apropiación cultural indebida. Éste se ha planteado en su origen como inspiración y homenaje, definición utilizada por los actores apropiadores a modo de defensa por su falta de ética. Una vez definido el término en un espacio tiempo delimitado, se presentan las características entre la apropiación cultural antropológica como proceso natural de intercambio entre culturas y la apropiación cultural indebida como plagio y falta a la propiedad intelectual (objeto de estudio de esta investigación) junto a los campos de aplicación para reconocer hasta donde hay apropiación indebida y hasta dónde no, tales como el coyotaje, la apropiación a la inversa y la piratería.

Todo con el fin de desmenuzar al máximo el concepto y así disminuir esa confusión en su aplicación social, política y jurídica. Al final se efectúa una revisión de términos semejantes a la apropiación cultural indebida según la perspectiva de Relaciones Internacionales, de la Sociología y la Antropología, como lo es la hibridación cultural, la etnofagia, la etnicidad en venta, y el extractivismo cultural, con el objetivo de exponer las similitudes pero más que eso las diferencias de procesos, actores, consecuencias y campos de aplicación.

1.1. Análisis teórico y conceptual de la cultura en Relaciones Internacionales

Parece que el único ámbito donde las Relaciones Internacionales convergen con la cultura es en la diplomacia cultural, el cuál por mucho dominó en el quehacer académico, sin embargo, en palabras del historiador diplomático Akira Iriye, “la relación cultura y poder a pesar de su importancia, no es la única forma de analizar la cultura [...] La nueva historia cultural internacional tiene en cuenta muchos otros fenómenos culturales que son dignos de estudiarse por sí mismos”,⁵ así las Relaciones Internacionales se convierten en relaciones interculturales. Y las relaciones interculturales no son otra cosa que “las interacciones directas e indirectas entre dos o más culturas”.⁶

El ámbito cultural en la disciplina comienza a tener fuerza a mediados del siglo XX. Desde la academia contribuyeron las aportaciones teóricas y los nuevos enfoques de la Escuela de Frankfurt sobre la industria cultural, sobre la relación entre la cultura y el capitalismo, una vez incrementados la producción y el consumo. Las primeras aproximaciones estuvieron relacionadas con la mundialización y la globalización del hecho cultural discutido en los años ochenta en los foros de la UNESCO, inmediatamente creado este órgano especializado de Naciones Unidas (ONU). Posteriormente, el proceso de descolonización y sus consecuencias presentadas en Asia y África hicieron latir el sentido de la identidad cultural en la población junto a proyectos de construcción nacional que recuperaran la esencia nacionalista antes de la conquista.

No fue hasta finales del siglo XX que la disciplina indaga en los temas culturales más allá de la diplomacia y la industria, esto con el auge de los Estudios Culturales donde se podían encontrar nuevas explicaciones a los asuntos exteriores de una nación. En Relaciones Internacionales surgen en consecuencia estudios centrados en la relación de grupos étnicos o clases específicas con situaciones, eventos y fenómenos internacionales, en los que se pueden ver tres líneas fundamentales de investigación: “los comportamientos de ciertos países en el mundo (ideologías, realidades imaginarias y conciencia humana), las actividades culturales transnacionales (interacciones interculturales en la globalización, fuerzas y movimientos

⁵ Akira Iriye, “Culture and International History”, *Explaining the History of American Foreign Relations*, Cambridge University Press, New York, 1991, p. 248.

⁶ *Ibidem.*, p. 242.

transnacionales), la evolución cultural a nivel mundial (problemas, preocupaciones, aspiraciones compartidas en el mundo, evolución de la paz, la guerra y el orden mundial)".⁷ Teorías, actores, fenómenos y situaciones que abrieron camino al ámbito cultural en Relaciones Internacionales.

Para comprender y explicar el factor cultural en esta disciplina y permitir el análisis de fenómenos como el de la apropiación cultural, conviene tomar como base la conceptualización dada por Norbert Elías en su obra *El proceso de la civilización* y en segundo lugar el que aporta la UNESCO. En la era moderna, a finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, la palabra cultura se usaba como sinónimo y contraposición de civilización en la Ilustración europea. Lo que abrió una brecha entre el concepto barroco inglés y francés de *zivilisation*, y el concepto neoclásico alemán de *kultur*. Mientras el concepto inglés y francés se refería a los hechos políticos, económicos, morales y sociales, el concepto alemán atendía a los artísticos, espirituales y religiosos. "Eran personas cultas quienes accedían a las artes y a las ciencias, y así expresaban una posición especial que los diferenciaba de las clases altas o civilizadas a las cuáles no tenían acceso. Mientras los civilizados eran aquellos que adquirirían valores morales y hábitos refinados".⁸

A su vez, el primero da cuenta del comportamiento, apariencia y logros (vestimenta, vivienda, cualidades) del ser humano, el segundo cuida exclusivamente las creaciones humanas, es decir, las producciones que expresan la peculiaridad de un pueblo.⁹ De ahí, que el concepto de cultura en sus diferentes estaciones teóricas y disciplinarias pone de manifiesto al resultado de un proceso, donde el ser humano es creador de casi todo ámbito tangible de su realidad (lenguas, religiones, costumbres, hábitos, alimentos, vestimentas, tradiciones, artes, entre otros), y a la inversa, donde esas creaciones han dotado la esencia de la humanidad, si bien, la cultura a grandes rasgos es todo lo creado por el ser humano, lo que incluye otras cualidades que se escapan de lo típicamente citado por creerse imaginarios superiores (ciudades, leyes, reinos, códigos, imperios, técnicas y Estados).

⁷ *Ibidem.*, p. 243.

⁸ John Thompson, "El concepto de cultura", *Ideología y cultura moderna*, UAM, México, 2000, p. 187.

⁹ Norbert Elías, "Sociogénesis de la oposición entre cultura y civilización en Alemania", *El proceso de la civilización*, FCE México, 1994, p. 58.

“No hay dioses en el universo, no hay naciones, no hay dinero, ni derechos humanos, ni leyes, ni justicia fuera de la imaginación común de los seres humanos. La sociedad entiende fácilmente que los *primitivos* cimentan su orden social mediante creencias míticas y rituales, lo que no conciben apreciar es que nuestras instituciones modernas funcionan exactamente sobre la misma base, por mitos. Los hombres y las mujeres de negocios y los abogados modernos son, en realidad, poderosos brujos”.¹⁰

A propósito de la brecha conceptual entre cultura y civilización, se puede resaltar el carácter diferenciador de este concepto alemán, pues desde entonces, se reconoce la variedad de culturas, “las diferencias nacionales y las particularidades de los grupos”.¹¹ No sorprende que los alemanes contemporáneos exalten su particularidad cultural frente a la universalidad inglesa y francesa. Otro punto de la brecha entre ambos conceptos es la esencia de la *kultur* hacia la perfección espiritual, por tanto, para la sociedad moderna, la cultura “es la sustancia espiritual, la prueba distintiva de la humanidad”.¹²

La cultura como concepto tiene una historia larga y multidisciplinaria. No hay un consenso en torno al mismo, ya que cada ciencia y disciplina aporta lo que hace más viable su objeto de estudio en torno a la misma idea de *la creación del hombre*: la cultura. Cada una sujeta a perspectivas ideológicas y enfoques dominantes de un tiempo histórico, que van desde la concepción descriptiva (por la Antropología), simbólica (por las Ciencias de la comunicación y la sociología) y estructural (por la Ciencia Política).¹³ No se expone en el presente trabajo la historia de la noción de cultura, pero sí algunas consideraciones que se ven materializadas en el concepto propuesto por las Relaciones Internacionales y por la UNESCO.

En primer lugar, “el concepto de cultura adquiere un carácter totalizante que incluye tanto los ámbitos típicos (religión, conocimiento, arte y lengua) como los modos de comportamiento adquiridos y aprendidos en la sociedad, mismos que contemplaba la noción

¹⁰ Yuval Noah Harari, *De animales a dioses: breve historia de la humanidad*, Penguin Random House, México, 2017, pp. 41 y 42.

¹¹ Norbert Elías, *Op. Cit.*, p. 59.

¹² Bolívar Echeverría, *Definición de cultura*, FCE, México, 2010, p. 26.

¹³ En palabras de John Thompson, la cultura posee enfoques conceptuales: en el descriptivo la cultura es un conjunto diverso de costumbres, valores, hábitos, creencias, artes, y demás. En el semiótico, es la interpretación de símbolos que conforman los fenómenos culturales. En el estructural, son fenómenos simbólicos en contextos estructurados.

de la civilización, aportados por el antropólogo inglés Edward Tylor, quien publica en 1871 su obra *Primitive Culture*”,¹⁴ es decir, la definición de cultura se complementa a partir de entonces de las ideas de *zivilisation* y *kultur*. Segundo, la concepción simbólica propuesta por el antropólogo estadounidense Clifford Geertz, permitió que la cultura se extendiera más allá de lo tangible, a todo simbolismo de la vida cotidiana del ser humano que no es fácilmente perceptible. Puesto que para él la cultura es el patrón de significados, las acciones, los enunciados y los objetos significativos de diversos tipos, que los individuos intercambian, compartiendo experiencias, concepciones y creencias”.¹⁵ Y así, consecutivamente disciplina tras disciplina trata de replantear y ampliar la concepción cultural a lo largo de su historia.

En el caso de Relaciones Internacionales la cultura puede definirse como “el hecho de compartir y transmitir la conciencia dentro y fuera de las fronteras nacionales”,¹⁶ a modo grueso, la disciplina toma de base una perspectiva más psicológica y estructural donde se dan las interacciones de ideas, comportamientos, valores e ideologías dentro de estructuras delimitadas dominan en la definición de cultura. Algunos de los temas investigados desde esta perspectiva son nacionalismos, conflictos internacionales, interacciones globales entre actores, las construcciones imaginarias de otras naciones y más.

La UNESCO por otra parte, organismo al que también se remiten los internacionalistas por su carácter globalizador, definió el concepto de cultura retomado desde el campo antropológico, sociológico, filosófico, político e histórico con la finalidad de brindar respuestas concretas a las demandas e intereses de la organización y al contexto sociopolítico que vivía la sociedad internacional a mitad del siglo XX, que pueden dividirse en cuatro períodos: “1) el período por la búsqueda de la paz tras la posguerra, 2) la descolonización y la importancia de la identidad cultural, 3) la cultura para el desarrollo y la cooperación internacional, 4) la democratización de la cultura”.¹⁷

En el primer período, el antropólogo francés Claude Lévi-Strauss influye en la base conceptual al afirmar a la cultura como el capital común de la humanidad, ante ello, la

¹⁴ Gilberto Giménez, *Para una concepción semiótica de la cultura*, UNAM, México, p. 5.

¹⁵ John Thompson, *Op. Cit.*, p. 197.

¹⁶ Akira Iriye, *Op. Cit.*, p. 242.

¹⁷ Lézé Florence, *Evolución del concepto de cultura a través de documentos claves de la Unesco*, UNAM, México, 2009, p. 124.

UNESCO considera a las artes como medio para alcanzar la paz. Para el siguiente período, el concepto de cultura ya no se limita a la producción artística, sino que se amplía la identidad cultural y el valor de la diversidad cultural; en el tercer período, se empiezan a introducir medidas relacionadas con el medio ambiente y el desarrollo social. Para el último, las aspiraciones internacionales por construir democracias e igualdad social, luchan contra la discriminación de las minorías sociales, entre ellas los pueblos indígenas. Etapa en la que se ubica ahora la humanidad.

La UNESCO adoptó un concepto de manera unánime aprobado, por los 130 gobiernos adscritos a la organización y publicado en la Declaración de México sobre políticas culturales celebrado en 1982.¹⁸

“La Conferencia conviene en que, en su sentido más amplio, la cultura puede considerarse actualmente como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias, y que la cultura da al hombre la capacidad de reflexionar sobre sí mismo. Es ella la que hace de nosotros seres específicamente humanos, racionales, críticos y éticamente comprometidos. A través de ella discernimos los valores y efectuamos opciones. A través de ella el hombre se expresa, toma conciencia de sí mismo, se reconoce como un proyecto inacabado, pone en cuestión sus propias realizaciones, busca incansablemente nuevas significaciones, y crea obras que lo trascienden”.¹⁹

La propuesta conceptual de la UNESCO muestra únicamente la concepción descriptiva de la cultura siguiendo el enfoque conceptual propuesto por John Thompson, excluyendo la concepción simbólica y estructural. En su resumen, se acentúa la importancia que guarda la cultura para el ser humano, ya que en efecto, ésta es el factor que nos distingue de todos los animales. Interesante es la afirmación en cuanto a que la cultura es un proyecto inacabado,

¹⁸ *Ibidem.*, p. 144.

¹⁹ “Declaración de México sobre las políticas culturales”, *Conferencia mundial sobre las políticas culturales* UNESCO, México, 1982, p. 1.

pues la humanidad continuará materializando sus sentires y creando nuevas significaciones, para trascender sí, pero también para crecer como especie y género.

1.1.1. La identidad como función de la cultura

La identidad significa distinguirse para definirse frente a lo diverso, al otro diferente. Es un proceso relacional de auto adscripción individual y colectiva, del que se necesita poseer ciertos elementos culturales para reconocerse y pertenecer a determinado grupo social, que a su vez se distingue de otros grupos sociales. “Se trata de una representación compartida por una mayoría de los integrantes de un pueblo, que constituirá un sí mismo colectivo [...] los individuos están así inmersos en una realidad social, por medio de la participación y el compartimiento de las creencias, actitudes, comportamientos y hábitos del grupo al que pertenecen, en suma, lo que se entiende por cultura, forma una identidad”.²⁰ Esta se constituye por una parte desde lo propio, peculiar y específico de una cultura, y por otra, desde la separación de los otros diferentes que también poseen particularidades. La otredad cultural, que es el otro extraño y ajeno por diferente perteneciente a otra cultura, permite mirar en el reflejo aquella diferencia y definir quién es uno mismo en relación con quién es el otro.

Su punto de partida se ubica en “la conciencia de la singularidad propia como persona o como pueblo que otorga tranquilidad y seguridad interiores”.²¹ No es que la persona busque una identidad, sino que por medio de su contexto cultural constituye una representación de sí mismo frente a quienes le comparten, es decir, una identidad se forma desde una entidad, un territorio compartido por los miembros de un grupo social. Hay varias anotaciones que deben tenerse a la mano a la hora de hablar de identidad, primero, ésta no es uniforme, un actor puede hacerse de varias identidades colectivas, es decir, pertenecer a diferentes grupos al mismo tiempo principalmente de familia, de barrio o colonia, de ciudad, de región; de clase, religión, género, etnia y nación. Estos niveles de identidad permiten la interacción, el diálogo y el intercambio cultural con otros grupos en sociedad.

²⁰ Luis Villoro, “Sobre la identidad de los pueblos”, *Estado plural, pluralidad de culturas*. Paidós, México, 2002, pp. 65 y 66.

²¹ *Ibidem.*, p. 64.

Segundo, al igual que la cultura, la identidad no significa un proceso terminado, pues sigue forjándose a medida que el ser humano crea y construye cultura en su cotidianidad, pero también es cierto que da continuidad al pasado, arraigada la identidad a rasgos hereditarios colectivos, en todo caso, mira al pasado en su transformación al futuro. La identidad es indispensable para el ser humano dentro de un proceso de interacción con otros pueblos, comunidades, etnias y naciones, es imposible no llevarse a cabo en un contexto de diversidad cultural y es, me atrevería a decir, una necesidad, que empuja por fuerza a los seres humanos a corresponderle. Todo los seres humanos hacen cultura, por ende, poseen una identidad construida a partir de sus rasgos culturales. Cultura e identidad son conceptos dependientes, no se puede hablar uno sin el otro. “La identidad es un atributo de todo individuo en su relación con el grupo humano, es la condición misma de la humanidad, de tal forma que no existe individuo o grupo sin identidad”.²²

Aunque la identidad tiene la tarea de marcar diferencias y contrastes en relación con otros sujetos y grupos sociales, está determinada por los rasgos culturales compartidos y no compartidos, en otras palabras, “la identidad funciona como operadora de diferenciación”,²³ Immanuel Wallerstein plantea otra perspectiva: “las funciones universales atribuidas a la cultura es diferenciar a un grupo de otros”.²⁴ Se habla por tanto, de identidad implícitamente, pues la cultura no es la diferencia en sí, sino el factor que constituye la identidad. Se puede afirmar, entonces que la cultura es indispensable para la consolidación de la identidad del ser humano.

En las Relaciones Internacionales la identidad es además de lo anterior, un derecho humano²⁵, una garantía resultante del registro de nacimiento, el cuál reconoce administrativa y jurídicamente a una persona como nacional de un país, pero sobre todo, da razón de su existencia y personalidad jurídica. De acuerdo con el Comité de Derechos Humanos, el

²² José Del Val, “Miradas sobre la diversidad cultural: apuntes y circunstancias”, *Colección la Pluralidad Cultural en México*, Núm. 43, PUIC UNAM, México, 2014, p. 12.

²³ *Ibidem.*, p. 5.

²⁴ Emmanuel Wallerstein, “Culture as the Ideological Battleground of the Modern World-System”, *Global Culture*, Sage Publications, London, 1992, p. 31.

²⁵ De acuerdo con el artículo 6 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, 1948. “Todo ser humano tiene derecho, en todas partes, al reconocimiento de su personalidad jurídica”. Y el artículo 4 párrafo séptimo de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, 2014. “Toda persona tiene derecho a la identidad y a ser registrado de manera inmediata a su nacimiento”.

derecho a un nombre, una identidad y una nacionalidad, contribuye a visibilizar toda la población, conocer sus necesidades, garantizar otros derechos, generar políticas públicas para el desarrollo y bienestar social de todos los nacionales, inclusive funciona como una medida de protección frente a crímenes que puedan comprometer su integridad y frente a situaciones estructurales, principalmente contra la exclusión, la discriminación, la xenofobia.²⁶

1.1.2. Distinción entre cultura material e inmaterial

El concepto de cultura material o tangible, inmaterial o intangible, tampoco tiene una definición consensuada por las disciplinas que le han contribuido, pero sí es más fácil de comprender al tener como referencia el concepto de cultura. Si bien, lo tangible sólo puede interpretarse mediante lo intangible, porque “los significados culturales se objetivan en forma de artefactos o comportamientos observables, también llamados por el sociólogo británico John Thompson *formas culturales*”.²⁷ Así, la cultura intangible o inmaterial es aquella cultura simbólica e interpretativa, que sobre todo es la cultura viva, reproducida por la sociedad.

La UNESCO propuso su propia concepción de cultura inmaterial, como “aquellos usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconocen como parte integrante de su patrimonio cultural manifestada en los siguientes ámbitos”:²⁸

- a) tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial;
- b) artes del espectáculo;
- c) prácticas sociales, rituales y actos festivos;
- d) conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo;
- e) técnicas artesanales tradicionales.

En lo material, una vez que el etnólogo Bronislaw Malinowski se propone agregar a la definición de cultura los artefactos y procesos técnicos no presentes en la antropología descriptiva, se empieza a discutir esta rama específica de la cultura material, la cual incluye

²⁶ UNICEF; INEGI, “El derecho a la identidad”, *Derecho a la identidad. La cobertura del registro de nacimiento en México*, Instituto Nacional de Estadística y Geografía, México, 2018, pp. 13-17.

²⁷ Gilberto Giménez, *La cultura como identidad y la identidad como cultura*, UNAM, México, p. 4.

²⁸ Alonso Guiomar; Melika Medici, *Culture for Development Indicators: Methodology Manual UNESCO*, UNESCO, Paris, 2014, pp. 134 y 135.

todas las producciones físicas del hombre (ornamentos, instrumentos, obras de arte, técnicas de fabricación, objetos de culto, monedas, vestidos, construcciones, mercancías, alimentos, y más) que se materializaron una vez pensadas, pero además de ello, cargadas de simbolismo. “Cada objeto del inventario material de una cultura representa la concretización de una idea [...] y la constitución de un sistema tecnológico que conforma asimismo la estructura social del grupo fijando su dimensionalidad y desarrollo cultural”.²⁹

Brevemente, la cultura material se refiere a todo bien físico que el hombre utiliza en su vida cotidiana para expresar su cosmovisión y reafirmar su identidad. Gracias al valor simbólico de la misma fomenta el crecimiento de la especie y del género humano. Resulta arriesgado que las disciplinas pretendan definir la cultura atendiendo solamente la parte visible de la creación humana. De hecho, la Arqueología, la Arquitectura y las artes son las que se limitan a estas percepciones, y dan a entender que la cultura es únicamente lo material, lo que excluye la importancia de lo intangible, lo simbólico y por ende, lo no perceptible por el sentido del tacto.

Socialmente se ha aceptado y divulgado una definición limitada de la cultura, como sinónimo de un producto resultante de técnicas, corrientes artísticas y necesidades históricas. No obstante, no debe olvidarse que detrás de cada producto hay conocimientos, creencias, enunciados, usos rituales y artísticos, en resumen razones significativas que dan sentido a la vida de los seres humanos. Lo inmaterial debe expresarse en manifestaciones tangibles. La división entre material e inmaterial es tan sólo una clasificación que nace del debate académico entre antropólogos y arqueólogos presente hasta nuestros días, pero que en la práctica se unen. “Al final la cultura material constituye una apreciación particular de la realidad que conjunta a la vez aspectos materiales (artesanía tradicional, zonas arqueológicas, documentos históricos, entre otros) y aspectos inmateriales (expresiones orales, conocimientos, simbologías, entre otros)”.³⁰

²⁹ Ismael Sarmiento, “Cultura y cultura material aproximaciones a los conceptos e inventario epistemológico”, *Anales del Museo de América*, núm.15, Francia, 2007, p. 221.

³⁰ Lézé Florence, *Op. Cit.*, p. 139.

1.1.3. Los bienes culturales en torno al patrimonio cultural

La UNESCO organización especializada de Naciones Unidas, que de acuerdo con su Acta constitutiva de 1945, es el organismo encargado de la conservación y la protección del patrimonio universal, define en su manual metodológico *Indicadores de cultura para el desarrollo*, al patrimonio cultural como “un producto y un proceso que suministra en las sociedades un caudal de recursos que se heredan del pasado, se crean en el presente y se transmiten a las generaciones futuras para su propio beneficio”.³¹ Se refiere por ende, a un producto o un bien cultural, así como al proceso que administra los mismos.

En vez de referirse a la noción de cultura material e inmaterial la UNESCO utiliza los términos de *patrimonio cultural como productos (bienes culturales)*. Parece que un bien cultural es equiparable a un patrimonio cultural, no obstante, el alcance es diferente, “mientras un bien cultural es un interés nacional, el patrimonio cultural tiene una trascendencia mayor por ser un interés general de la humanidad lo que exige la identificación y preservación dictada por su valor universal”.³² El bien cultural y el patrimonio cultural son los productos materiales, cualquiera sea su origen y propietario que las autoridades nacionales designan como importantes para la arqueología, prehistoria, historia, literatura, arte o ciencia, y que pertenecen a las siguientes categorías:

- a) “Las colecciones y ejemplares raros de zoología, botánica, mineralogía, anatomía, y los objetos de interés paleontológico;
- b) bienes relacionados con la historia, así como con la vida de los dirigentes, pensadores, sabios y artistas nacionales y con los acontecimientos de importancia nacional;
- c) descubrimientos arqueológicos y antigüedades que tengan más de 100 años, tales como inscripciones, monedas, sellos grabados y material etnológico;
- d) bienes de interés artístico, tales como: cuadros, pinturas y dibujos hechos enteramente a mano sobre cualquier soporte y en cualquier material (con exclusión de los dibujos industriales y de los artículos manufacturados

³¹ Alonso Guiomar; Melika Medici, *Op. Cit.*, p. 132.

³² Francesco Francioni, *The 1972 World Heritage Convention: A Commentary*, Oxford, Londres, 2008, p.240.

- decorados a mano); grabados, estampas y litografías originales; conjuntos y montajes artísticos originales en cualquier material;
- e) manuscritos raros e incunables, libros, documentos y publicaciones antiguos de interés especial (histórico, artístico, científico y literario) sueltos o en colecciones;
 - f) sellos de correo, sellos fiscales y análogos, sueltos o en colecciones;
 - g) archivos, incluidos los fonográficos, fotográficos y cinematográficos; y objetos de mobiliario que tengan más de 100 años e instrumentos de música antiguos”.³³

El objeto de estudio y quehacer administrativo de la UNESCO es el patrimonio cultural de la humanidad, que tiene su propia evolución basada en la ampliación del concepto mismo, una vez contemplados los intereses mundiales de cada época histórica. En las primeras convenciones internacionales de la UNESCO, se pretendió rescatar la cultura tangible de la humanidad, es decir los bienes materiales que tenían un valor artístico e histórico excepcional (las obras de arte, los monumentos históricos y la literatura clásica) distinguidos por su singularidad, originalidad, antigüedad y exclusividad, decidido por los Estados miembro desde un sentido estético y espiritual.

Para 1948, por ejemplo, “se lanza un programa de traducción de obras literarias clásicas y obras artísticas e históricas para el desarrollo científico y cultural de la humanidad”.³⁴ Durante mucho tiempo, la noción de patrimonio se limitó bastante a lo tangible, pero no fue hasta la entrada del nuevo milenio con la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO en 2003, que el interés empezó a contemplar lo intangible de las manifestaciones culturales para cohesionar al patrimonio cultural con el ámbito natural y ecológico de la humanidad. “El patrimonio mundial de la humanidad, paradójicamente no era hasta ahora un concepto universal porque no integraba todas las dimensiones y

³³ *Ibidem.*, p. 135.

³⁴ Lézé Florence, *Op. Cit.*, p.130.

concepciones del patrimonio”.³⁵ Importante acotación pues en palabras de Jean-Pierre Sylvestre, el fin del siglo XX está marcado por una patrimonialización generalizada.³⁶

En este punto de la historia de la UNESCO, los bienes culturales se señalaron como el conjunto de obras materiales que poseen un valor indiscutible sustentado en su estética y antigüedad, encontrados únicamente en museos, colecciones públicas y privadas, bibliotecas, archivos e instituciones académicas y gubernamentales, bienes aún no presentes en la vida cotidiana de la humanidad por no contemplarse aún la noción intangible de la cultura, que indudablemente corresponde a la cultura abundante de las sociedades contemporáneas, por ser la más viva y perceptible a ser conservada.

Resulta necesario hacer una acotación previo a lo debatido, pues, el reconocimiento que se le atribuyen a los bienes dados por su antigüedad, en otras palabras, sujetos a un ciclo de vida, en estado pronto de su desaparición, coloca la base de los objetivos de la organización: la salvaguarda y la conservación. “La cultura material e inmaterial son recursos de riqueza frágil, pues una vez perdidos no son recuperables, y por tal motivo, requieren políticas y modelos de desarrollo para su conservación y salvaguarda”.³⁷ Pero el deterioro natural de estos bienes no es su único destino, las consecuencias que generan los procesos de urbanización e industrialización, así como los conflictos armados, las ocupaciones extranjeras, el comercio ilícito son otros caminos a la extinción.

El riesgo más presente de un bien cultural es su desaparición y la pérdida de su valor simbólico y estético para el uso y apreciación de las siguientes generaciones, de ahí que esta organización dentro de sus quehaceres administrativos practique la conservación, que no es otra cosa que guardar un objeto en buenas condiciones para que se mantenga en buen estado, a diferencia de la salvaguarda que se concentra en proteger un determinado objeto que se encuentra en peligro, ambos verbos hechos propósitos para la UNESCO. Claro que las excepciones cuentan, pues existen bienes culturales inmateriales más frágiles que algunos bienes materiales, sin embargo, no se omite el origen administrativo de esta clasificación,

³⁵ *Ibidem.*, p. 163.

³⁶ Jean-Pierre Sylvestre, *Toutes les pratiques culturelles se valent-elles?*, CNRS, Francia, 1996, p. 39.

³⁷ Alonso Guiomar ; Melika Medici, *Op. Cit.*, p. 132.

donde los bienes materiales son los primeros catalogados como vulnerables debido a su antigüedad y peligro de exposición.

La organización en sus diversos documentos manifiesta la relevancia histórica, científica y social que el patrimonio cultural significa para el desarrollo de la humanidad. Alarmarse por el deterioro o desaparición de un bien cultural significa tener en mente la importancia que éstos representan para la humanidad, pues si bien:

“El patrimonio cultural constituye el capital cultural de las sociedades contemporáneas; revaloriza continuamente las culturas y las identidades; transmite experiencias, aptitudes y conocimientos entre las generaciones pasadas, presentes y futuras; promueve el acceso, el consumo y el disfrute a la diversidad cultural; afirma el sentido de pertenencia individual y colectivo, dicho en otras palabras la identidad; permite la creatividad y la innovación general de los productos culturales futuros; defiende la soberanía e independencia de las naciones, enriquece el capital social y ayuda a mantener la cohesión social y territorial”.³⁸

Se resume que el patrimonio cultural es cultura en su sentido más amplio, porque los fines del patrimonio resultan los mismos que los fines de la cultura. Aclarado lo anterior, se puede continuar con la noción de *patrimonio cultural como proceso*, en el que se llevan a cabo objetivos, planes de acción, medidas, herramientas y convenios internacionales que los Estados miembro se hacen responsables de implementar a través de la cooperación internacional.

Salvaguardar y conservar el patrimonio cultural conlleva a su investigación, identificación, valorización, protección, promoción y transmisión, pero para lograr esa meta, los Estados toman medidas financieras, educativas, jurídicas y técnicas, crean informes, registros, inventarios, órganos de gestión y sensibilizan a la población mundial por medio de programas de divulgación y centros de documentación. El tema será mejor analizado en el capítulo III con ayuda de los convenios y leyes correspondientes de la UNESCO.

³⁸ Alonso Guiomar; Melika Medici, *Op. Cit.*, p. 132.

1.2. Actores invisibilizados en los procesos internacionales

En las Relaciones Internacionales son el objeto de estudio y las entidades capaces de intervenir e interactuar en su medio social, económico, jurídico, político y cultural a nivel mundial. Los más relevantes para la disciplina son el Estado-nación, los organismos internacionales, las fuerzas transnacionales y la sociedad civil, sin embargo, los grupos indígenas también lo son a pesar de no tener la misma preponderancia en la academia. Generalmente, a lo indígena no se le analiza en otras dimensiones que no sean las culturales, ni en otras interacciones que no sean con el Estado-nación o la sociedad civil, ni en otros organismos internacionales que no sean la UNESCO.

Resulta necesario hacer un uso metodológico de la interdisciplina que caracteriza a las Relaciones Internacionales y mirar otro tipo de relaciones que están presentes en el ámbito internacional desde que la globalización lo ha permitido, por ejemplo, la posición de los grupos indígenas ante las fuerzas transnacionales (las organizaciones no gubernamentales ONG, empresas y grupos delictivos), los vínculos que llegaran a establecer con el narcotráfico, grupos terroristas, movimientos ecologistas o procesos migratorios. Ni que hablar de las relaciones directas que tienen los grupos étnicos con otros Estados ajenos a los suyos en sus diversas dimensiones económicas, políticas e ideológicas.

Cómo definir lo indígena, sus particularidades y sus diferencias entre los términos de grupos étnicos, pueblos autóctonos u originarios, pueblos y comunidades indígenas respectivamente. El término adecuado para definir a lo indígena, lo étnico o lo aborígen está sujeto a factores históricos, geográficos, sociales, culturales, políticos y hasta para algunos autores biológicos. Al igual que el concepto de cultura, la idea de los grupos originarios tampoco tiene un consenso, ni un debate final. Y a pesar de considerarse como sinónimos, hay una delgada línea entre cada término marcada tanto por sus características como por la disciplina que lo estudia.

El término de grupo étnico es utilizado por la Antropología y la Etnología principalmente para designar una comunidad que comparte valores culturales, la autoconservación biológica (rasgos físicos y genéticos), una identidad colectiva e individual y un campo de comunicación

e interacción.³⁹ El calificativo *étnico* sobresalta los factores biológicos y culturales de los grupos, por lo que su implementación puede transponerse con el término de raza que erróneamente se asimilaba al concepto de cultura y de sociedad como sinónimos en el siglo XIX. Ahora bien, como todo grupo social conlleva una forma de organización social, los grupos étnicos también se organizan a partir de la acción e interacción de sus expresiones culturales tradicionales.

La denominación de pueblos originarios o aborígenes, en cambio, “parte de un vínculo territorial y de una ascendencia histórica, hoy utilizado para mencionar las reivindicaciones culturales e identitarias sujetas a la territorialidad de los grupos descendientes de los nativos norteamericanos”.⁴⁰ Por tanto, es un término que se emplea en movimientos de reivindicación autóctona sobre todo en países de habla inglesa (Estados Unidos, Canadá, Australia, Nueva Zelanda, principalmente). Estos pueblos comparten una identidad colectiva, expresiones culturales que sobrevivieron a los cambios impuestos por los grupos dominantes, formas de organización y representación políticas propias en un territorio determinado. El término descende de factores históricos y políticos pero sobre todo moldeados por los culturales y geográficos, ya que, en resumen los pueblos aborígenes son todos aquellos nativos de un territorio que ya existían antes de la formación de los Estados.

1.2.1. Pueblos indígenas como concepto legitimado en el ámbito internacional

Lo indígena en cualquiera de sus formas de organización ya sea como pueblo, comunidad o nación tiene consigo todos los factores (históricos, políticos, culturales y geográficos) además guarda su complejidad por el gran peso político y legislativo que este conlleva. Etimológicamente el indígena es aquel originario de un lugar, a diferencia del indio que nació en las Indias, territorio al que creyeron llegar los colonizadores en el siglo XV. Si bien, la Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas (DNUDPI) de 2007, propone una definición práctica:

“Son comunidades, pueblos y naciones indígenas los que, teniendo una continuidad histórica en las sociedades anteriores a la invasión y precoloniales

³⁹ Fredrik Barth, *Los grupos étnicos y sus fronteras*, FCE, México, 1976, p. 11.

⁴⁰ Julia Espósito; Gabriel Alejandro Chapunov, *Pueblos originarios y territorialidad: dinámica constitucional*, UNLP, Argentina, 2007, p. 2.

que se desarrollaron en sus territorios, se consideran distintos de otros sectores de las sociedades que ahora prevalecen en esos territorios o en parte de ellos. Constituyen ahora sectores no dominantes de la sociedad y tienen la determinación de preservar, desarrollar y transmitir a futuras generaciones sus territorios ancestrales y su identidad étnica como base de su existencia continuada como pueblo, de acuerdo con sus propios patrones culturales, sus instituciones sociales y sus sistemas legales”.⁴¹

Al desglosar el término se encuentran varias observaciones. En primer lugar, se delimita un tiempo histórico que se detiene antes del período de ocupación extranjera, refiriéndose a la conquista y colonización, sin embargo, hasta nuestros días se siguen perpetuando ocupaciones extranjeras aunque no al tamaño de la época de los grandes descubrimientos territoriales, ante ello, la definición hace uso de la palabra invasión. “Son pueblos indígenas los que han tenido una experiencia de sometimiento, marginación, desposeimiento, exclusión o discriminación, independientemente de que estas condiciones persistan o no”.⁴²

Si ante estos hechos las poblaciones conservaron parte de su territorio, descendencia biológica, manifestaciones culturales entre las que destacan: la lengua, creencias religiosas, cosmovisiones y formas de organización social e identidad colectiva, entonces, se acentúa lo que la definición llama como continuidad histórica. Ahora bien pueden conservar todos esos rubros, algunos de ellos o tan sólo uno, con el fin de distinguirse frente al otro diferente o como lo marca la definición, contra los grupos dominantes.

Segundo, el factor geográfico tiene mención pero no es muy importante porque no delimita, en otras palabras, “el término de pueblos indígenas no sólo se refiere a la población original de un territorio determinado sino también, a aquellos pueblos que, aunque no son nativos de un territorio, habitaban en éste desde antes de la llegada de los grupos culturalmente distintos que dominaron”.⁴³ Tercero, la diferencia con los demás miembros de la sociedad es lo que los define como indígenas, ante ello, implícitamente se marca una línea entre sociedades

⁴¹ *La Declaración de las Naciones Unidas sobre los derechos de los pueblos indígenas: Manual para las instituciones nacionales de derechos humanos*, ONU, Ginebra, 2013, p.7.

⁴² *Ídem*.

⁴³ CNDH, “La definición de indígena en el ámbito internacional”, *Las Costumbres Jurídicas de los Indígenas*, Comisión Nacional de los Derechos Humanos, México, 2003, p.43.

modernas y antiguas, donde las primeras cambian y las segundas permanecen porque llevan esa continuidad histórica de acuerdos a sus manifestaciones culturales. La idea es errónea, se sabe que los indígenas no son grupos estáticos aun conserven su esencia cultural, y que al igual que el resto de la sociedad se transforman. La noción del tiempo está presente en la definición para hacernos ver una relación de poder que se mantiene entre los dominantes (los invasores-colonizadores) y los dominados (los pueblos indígenas) considerados estos últimos los sectores inferiores de las sociedades.

La diferencia entre un *pueblo, comunidad o nación* indígena se aclara con ayuda del factor territorial y político. El Convenio Núm.169 de la Organización Internacional del Trabajo sobre Pueblos Indígenas y Tribales en Países Independientes de 1989, primer documento internacional, proporciona una definición de *pueblos indígenas* como “aquellas poblaciones descendientes que habitaban en el país o en una región geográfica en la época de la conquista o la colonización o del establecimiento de las actuales fronteras estatales y que, cualquiera que sea su situación jurídica, conservan todas sus propias instituciones sociales, económicas, culturales y políticas, o parte de ellas”.⁴⁴

Los organismos internacionales que forman parte de la ONU, utilizan las características que delimitan lo indígena (debatidas y aportadas en la primera sesión del Grupo de trabajo sobre Poblaciones Indígenas del Informe Cobo),⁴⁵ como definición implícita de los pueblos indígenas en varios de sus documentos. Al final se realizó una definición con base en las características, término genérico que sin habérselo propuesto legitimó el campo político de la mayoría de los Estados nación de Europa⁴⁶, Asia⁴⁷, América Latina y el Caribe, sin que

⁴⁴ *Convenio Núm.169 de la Organización Internacional del Trabajo sobre Pueblos Indígenas y Tribales en Países Independientes*, OIT, Perú, 1989, p. 20.

⁴⁵ El Informe Cobo ha sido la guía desde 1982 de los redactores del proyecto de Declaración Universal de los Derechos de los Pueblos y de la Convención 169 de la OIT. Nació en 1971 de la Subcomisión de Prevención de Discriminaciones y Protección a las Minorías de la ONU, quién recomendó que se llevara a cabo un estudio general para proponer medidas nacionales e internacionales para eliminar la discriminación contra las poblaciones indígenas, a manos del ecuatoriano José Martínez Cobo nombrado relator especial.

⁴⁶ Lo *indigenous*, en los países anglosajones sólo se utiliza para ubicar a estas poblaciones en el proceso colonial, mientras que su aplicación en lo político y jurídico es débil a diferencia de otros países. CNDH, *Op. Cit.*, p. 2.

⁴⁷ En el contexto asiático, el término “pueblos indígenas” suele usarse para denominar a diversos grupos culturales, tales como los “adivasis”, las “poblaciones tribales”, las “tribus de las montañas” o las “tribus registradas”. *Ibid.*

goce de validez universal, pero que sí homogeneiza los diversos grupos indígenas a una sola connotación etimológica.

1.2.2. El alcance conceptual de las comunidades indígenas para fines jurídicos

No se ha adoptado ninguna definición oficial en el derecho internacional, por considerarse innecesario, “no se ha elaborado una definición estricta de pueblos indígenas, ya que tal vez no sería aplicable en todos los contextos y podría resultar demasiado abarcadora o, por el contrario, no ser lo suficientemente exhaustiva”.⁴⁸ Es por ello preferible la autodefinición y autoidentificación, es decir, que se definan en sus propias palabras. El Informe Cobo menciona que los propios pueblos indígenas se opusieron a la adopción de una definición formal en el plano internacional, pues la mayoría de estas les fueron impuestas, por ello, se requiere insistir menos en un concepto universal y optar más por la autodefinición construida por la autoidentificación de lo indígena en cualquiera de sus términos (aborigen, étnico, originario, nativo o tribal) y formas de organización (pueblo, comunidad o nación) y seguir la tradición jurídica de cada Estado.

Lo anterior marca tanto un criterio para el Convenio Núm. 169 de la Organización Internacional del Trabajo (OIT) sobre Pueblos Indígenas y Tribales de 1989, como un derecho⁴⁹ que parte del derecho a la autodeterminación en la Declaración de Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas. En ningún momento este criterio deja de lado las características que constituyen el concepto de lo indígena cuando afirma *que el autóctono es la persona que pertenece a una población autóctona*, por tanto, se está hablando de un criterio de autoidentificación ante esas características.

El Informe Cobo insistió en contemplar los siguientes criterios:

- 1) “Por comunidades, poblaciones y naciones autóctonas, hay que entender aquellas que se juzgan distintas de los demás elementos de las sociedades que dominan en la actualidad en sus territorios.
- 2) Es preciso utilizar en toda medida que sea posible los criterios taxonómicos aceptados por las propias poblaciones indígenas.

⁴⁸ ONU, *Op. Cit.*, p. 9.

⁴⁹ Segundo apartado del artículo 1ro del Convenio Núm. 169 de la OIT y artículo 33 de la DNUDPI.

- 3) Desde el punto de vista del individuo, el autóctono es la persona que pertenece a una población autóctona por autoidentificación (conciencia de grupo) y que es reconocida y aceptada por esta población en calidad de uno de sus miembros (aceptación por parte del grupo). Esto otorga a las comunidades autóctonas el derecho y el poder soberano de decidir cuáles son sus miembros, sin injerencia externa”.⁵⁰

Existen otros términos como el de las *comunidades indígenas*, que por su forma de organización política y uso resulta más aplicable a los fines de la presente investigación dado su enfoque jurídico, geográfico, económico y cultural específico. Norberto Bobbio subraya que la comunidad política “es el grupo social con base territorial que reúne a los individuos ligados por la división de trabajo político [...] definido por la distinción entre gobernantes y gobernados”,⁵¹ según lo citado, los miembros que forman y participan en aquella comunidad no necesariamente comparten una cultura ni establecen un vínculo especial con su territorio porque las expresiones culturales no son los que definen su pertenencia ni identidad a la comunidad, siendo el único criterio válido la relación de gobernados y gobernantes.

En cambio, los pueblos indígenas entienden la comunidad como “un espacio territorial, demarcado y definido por la posesión que tiene una historia común transmitida de generación en generación; una organización que define lo político, cultural, social, civil, económico y religioso y que posee una variante lingüística; un sistema comunitario de procuración y administración de justicia”.⁵² Los indígenas, por tanto, no hacen comunidad sólo por establecer un vínculo político y social, sino para compartir un pasado y una cultura. Al entrelazar ambas perspectivas la comunidad es “una forma de organización política y social que guardan los indígenas en un territorio delimitado y específico de acuerdo con sus sistemas culturales”,⁵³ así las comunidades además de ser más concretas territorialmente forman una unidad social, económica, política y cultural, elementos que la noción de pueblo

⁵⁰ José Martínez Cobo, *Estudio del Problema de la Discriminación Contra las Poblaciones Indígenas*, ONU, New York, 1987, p. 31.

⁵¹ Norberto Bobbio, *Diccionario de Política*, vol. 1, Siglo XXI, México, 1985, p. 330.

⁵² Héctor Gómez Peralta, “Los usos y costumbres en las comunidades indígenas de los altos de Chiapas como una estructura conservadora”, *Estudios políticos*, núm. 5, Vol. 8. México, UNAM, FCPyS, mayo-agosto, 2005, p. 112.

⁵³ Dennis Jair Mendoza. “Pueblos y comunidades originarias” ponencia presentada en la materia optativa transversal *México Nación Multicultural*, México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, “Conferencia en línea” 4 de mayo del 2021.

no contempla. En la práctica las comunidades indígenas pretenden regirse bajo sus propios sistemas políticos y normativos, y exigir su derecho al autogobierno.

Las comunidades son estructuras que nacen en una realidad histórica y cultural, su arraigo a las tierras, los recursos naturales y culturales demandan derechos culturales, que al inicio de la construcción de los Estados-nación no se contemplaba. Aunque el derecho internacional y el derecho positivo mexicano utilicen el término de pueblos indígenas para su quehacer jurídico, puede ser más propio inclinarse al de comunidades indígenas para quitar esa tendencia a la homogeneidad, y permitir el libre desarrollo de una normatividad y legislación indígena para hacer efectiva la autodeterminación.

1.3. La apropiación cultural indebida: un fenómeno emergente para su estudio desde Relaciones Internacionales

El concepto y fenómeno de la apropiación cultural es la oportunidad académica en las Relaciones Internacionales para lograr un análisis interdisciplinario del ente cultural y su relación con los pueblos, comunidades y naciones indígenas. Tema que en sí mismo involucra y relaciona múltiples actores, procesos y fenómenos históricos, en consecuencia diversos puntos de vista así como metodologías de diversas disciplinas de las Ciencias Sociales: Filosofía, Derecho, Antropología, Ciencia Política, Sociología, y demás. Qué mejor que las Relaciones Internacionales se adentren con ayuda multidisciplinar en este tema que ha escalado a nivel global con su respectivo acontecer local, nacional y transnacional. La apropiación cultural como fenómeno sociocultural que hoy conoce el siglo XXI caracterizado por la globalización y en neoliberalismo, sólo pueden ocuparse las Relaciones Internacionales con ayuda de las contribuciones que la Filosofía, la Antropología y el Derecho hicieron.

La ambigüedad, confusión y transposición del concepto de apropiación cultural sobre todo a la hora de su aplicación ocasiona que no sea utilizado de forma uniforme teórica, política, jurídica y socialmente, dentro de las instituciones gubernamentales nacionales e internacionales ni por comunidades indígenas, lo cual complica una regulación eficiente. Ahora, no basta entender al término de apropiación cultural desde su dimensión política, en efecto, el fenómeno es de esencia política pero también sociocultural, donde la cultura, la identidad y el patrimonio adquieren su carácter social para ser político, y no viceversa.

Probablemente esa delimitación la tiene de herencia las RR..II por la Teoría Constructivista, que suele consolidar a las colectividades por su naturaleza política y organizativa. De este modo, cuando se refiere a las relaciones de poder en las estructuras sociales, la realidad sociocultural adquiere su dimensión política. Para iniciar a definir al término se parte de la dimensión filosófica, para luego complementar con la jurídica y al final con la antropológica y sociológica, lo que a su vez sirve como referente histórico del mismo.

Cada perspectiva disciplinaria aporta algo fundamental en la construcción del concepto que hoy se conoce por la sociedad civil y por los medios de comunicación, lo que adquiere ideas semejantes o contrarias sobre todo por la cantidad de términos que cada disciplina emplea. Al final, no sólo se tendrá una idea clara sobre el fenómeno sino también sus características y sus diferencias con otros fenómenos partes del mismo proceso de intercambio cultural, para luego hacer unas aclaraciones aterrizadas a nuestro tiempo histórico, en donde la globalización y modernización dan pie a otras ideas y conceptos más acorde a la realidad y que de igual manera se confunden con la apropiación cultural.

1.3.1. Origen conceptual desde la industria cultural a la globalización

Tal como se conoce, el término de apropiación cultural es producto de la globalización neoliberal. El significado que ahora se le acuñe como sinónimo de plagio, se remonta hasta mediados del siglo XX bajo otro término y otros campos de aplicación. Las primeras ideas que hoy alimentan el concepto de apropiación cultural se hallan en los años setenta durante el auge de los Estudios Culturales y de la Antropología Poscolonial, al explicar los diversos acontecimientos que ocurrían con el crecimiento de la industria cultural, la producción y comercialización de la cultura en diferentes ámbitos.

Fue el sociólogo Dick Hebdige quien en su libro *The Meaning of Style*, habla del “préstamo de símbolos culturales que los grupos dominantes tomaron de los grupos marginados (de bajo poder económico y social) en Gran Bretaña construyeron un estilo que reforzó la identidad comunitaria”,⁵⁴ al tomar de ejemplo la posesión de la cultura rastafari en el estilo punk. Por otro lado, el historiador y etnólogo George Lipsitz quien escribe desde los Estudios decoloniales y la Teoría Constructivista (posmodernismo), toma con mayor atención lo

⁵⁴ Francesca Ramsey; Alyasha Owerka, “Cultural appropriation”, *What I hear when you say*, PBS, USA, 2017, p. 3.

ocurrido por las industrias transnacionales de Estados Unidos y su impacto en las culturas locales. Es en este punto que el concepto comienza a moldearse a como hoy es entendido aunque en otras palabras. Lipsitz subraya que el **antiesencialismo estratégico**, también llamado antiesencialismo cultural se define como:

“El acto de adoptar calculadamente elementos de la cultura fuera de la propia y usarlos para resistir a la identidad cultural impuesta y definirse a sí mismo o para su grupo, [...] este acto puede ser practicado tanto por culturas minoritarias como por culturas mayoritarias, no obstante, cuando la cultura mayoritaria intenta antiesencializarse estratégicamente apropiándose de una cultura minoritaria, debe tener cuidado en reconocer las circunstancias sociohistóricas específicas y el significado de esas formas culturales para no perpetuar las ya existentes ni caer en relaciones desiguales de poder”.⁵⁵

Al desglosar el término, se puede entender al antiesencialismo estratégico como el acto intencional de apropiarse de elementos culturales ajenos, a la inversa de cuando un individuo o un grupo se esencializa por dotarse de cultura y al mismo tiempo de identidad propia. Sin embargo, cuando estos actores se antiesencializan omiten la cultura que les pertenece (haya sido impuesta, heredada o estereotipada.). Por lo tanto, el antiesencialismo estratégico representa un método para desbaratar las inclinaciones culturales propias, y los riesgos de caer en relaciones desiguales de poder son cuando los grupos más privilegiados toman el esencialismo de otra cultura sin conocer a profundidad su significado e importancia.

Como puede observarse esta definición marca la base conceptual del transformado término de apropiación cultural, no obstante, el autor todavía no hace énfasis en el factor económico, ni en sus consecuencias ni beneficios, aun cuando el contexto para el cual se escribe demande hablar de ello. Ahora bien, Lipsitz aplica el término de antiesencialismo estratégico a la industria de la música y se inclina por los grupos raciales y pueblos aborígenes de Estados Unidos, quienes para él son los grupos minoritarios de la sociedad. Su caso de estudio se centra en el interés que la población blanca y mestiza tomó por el jazz, blues y rock and roll,

⁵⁵ George Lipsitz, “The Shortest Way Through: Strategic Anti-essentialism in Popular Music”, *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place*, Ed. Verso, New York, 1994, p. 49.

géneros musicales aportados por la población afrodescendiente segregada en un inicio pero que poco a poco formaron parte de la cotidianidad de los grupos mayoritarios.

A finales del siglo XX, con el auge del neoliberalismo económico y la fuerza de la globalización, el tomar prestadas las expresiones culturales de los grupos sociales más vulnerables se volvió negocio y una práctica más común. La industria cultural hacía más evidente su interés por lo *étnico* y *folclórico*, al exotizar su significado al mismo tiempo que los pueblos indígenas del mundo se levantaban a exigir sus derechos. Aunque en la práctica esto ya venía efectuándose, este fenómeno comenzó a visibilizarse y debatirse a medida que los grupos étnicos afectados tenían más visibilidad social y apertura en sus derechos culturales. Es en este contexto que el término de apropiación cultural revolotea en el vocabulario de la sociedad civil para explicar los múltiples eventos suscitados en la industria textil y en la industria de la moda, muy parecidos a los casos observados por Dick Hebdige pero con la carga teórica de George Lipsitz.

1.3.2. Entre apropiación cultural, inspiración artística y homenaje

No fue hasta principios del siglo XXI que el filósofo británico James O. Young pionero en el tema expone por primera vez el término y la definición de apropiación cultural desde la perspectiva estética y moral, aplicado al caso de las artes. En su obra *Cultural Appropriation and the Arts* (presentado también en el Diccionario Oxford), define a la apropiación cultural como “el acto de tomar o usar elementos de una cultura que no es la propia, especialmente sin demostrar que entiendes o respetas esta cultura”,⁵⁶ lo que puede causar daños personales o a terceros en dos momentos, primero, “cuando se ataca la identidad cultural de los miembros de determinado grupo”,⁵⁷ idea que Young, retoma del concepto de *ofensa profunda* del filósofo jurídico Joel Feinberg⁵⁸, que explica el golpe hacia los valores profundos de un grupo social y el sentido de identidad personal.

Segundo, cuando se presenta en palabras del filósofo una discapacidad estética, es decir, disminución del valor estético de una obra porque la obra no es auténtica, si se entiende que

⁵⁶ James Young, *Cultural Appropriation and the Arts*, Wiley Blackwell, Reino Unido, 2008, p. 3.

⁵⁷ *Ibidem.*, p. 5.

⁵⁸ James Young, *The ethics of cultural appropriation*. Wiley Blackwell, Reino Unido, 2009, p. 11.

la autenticidad es una propiedad estética inventada por la modernidad”.⁵⁹ Lo que en otras palabras el derecho de propiedad intelectual entiende como una falta a la originalidad. Los daños que el autor señala no se hacen presentes en la definición, tal y como puede verse no se profundizan, tampoco contienen una carga política o jurídica explícita que califiquen como negativo, injusto o ilegal lo cometido, a como hoy es conocido y aplicado dicho término, esto porque Young denuncia el acto desde lo moral, y omite sinónimos que se apeguen al robo y o al plagio.

Esta perspectiva artística deja al margen la dimensión étnica, es más no se mencionan específicamente a los pueblos indígenas, porque para el filósofo cualquier grupo social puede cometer apropiación cultural independientemente de su condición de poder, ya sea como dominado o dominante, aunque el plano artístico es en sí mismo hegemónico. Tampoco se observan las consecuencias (los fines de lucro, las pérdidas económicas de la cultura que fue apropiada, la falta de reconocimiento, las desigualdades e injusticias estructurales, y demás) motivos de controversia que el término genera en la actualidad, y no tanto el acto en sí de cometer apropiación cultural como lo define Young, porque si algo es cierto, aquellos daños pueden surgir independientemente de que exista un acto de apropiación cultural.

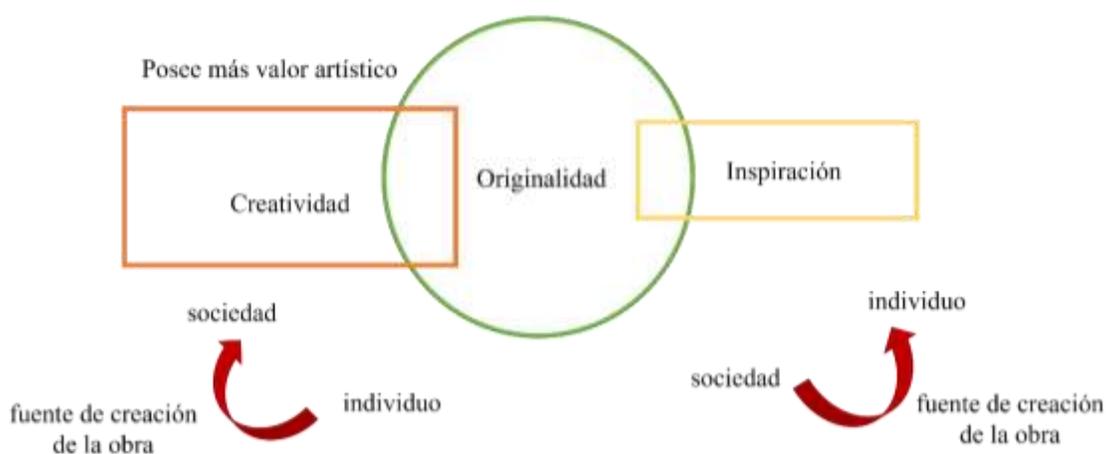
A pesar de sus limitantes, esta definición es importante porque significa el punto de partida académico a la materialización de una idea, en otras palabras, el origen etimológico de la apropiación cultural. Si bien la ausencia de análisis crítico explícito no es intencional pues atraviesa el plano de la inspiración artística e intelectual que permite la creación de nuevas obras, temas y técnicas. Al final la apropiación cultural es aceptada y excusada por artistas y académicos para fomentar la creatividad e inspiración artística. Es en este punto que el debate de los límites entre apropiación cultural, inspiración y homenaje tienen lugar en el quehacer cotidiano del sector artístico y que dada la complejidad, se malinterpretan y usan como ideas relacionadas. A continuación se entenderá esta problemática con ayuda del derecho de propiedad intelectual.

La creatividad, inspiración y originalidad son los caminos que el autor toma para llegar a la génesis de la obra terminada, establecer una división entre estos términos suele ser complicado si no se observan con cuidado. Tanto la creatividad como la inspiración son un

⁵⁹ *Ibidem.*, p. 23.

estímulo mental que permiten la concretización de una idea, sin embargo, la diferencia se halla en su fuente. La creatividad tiene un grado más elevado en el pensar artístico, pues “es un fenómeno endógeno que procede del interior del individuo y corresponde a una capacidad propia del autor, en cambio, la inspiración es un fenómeno exógeno no inherente al hombre y de procedencia exterior”.⁶⁰ Por otra parte, la originalidad es una concepción utilizada por el derecho de propiedad intelectual, que nace en la era moderna para hilar la obra con la autoría. Así, lo original es el resultado de una obra que no está basada en otra preexistente y cuya autoría no le pertenece a otro individuo. Una obra es original porque es novedosa, pero sobre todo porque aporta en el plano estético un toque de la personalidad del autor, algo que nunca se había visto. (véase diagrama 1).

Diagrama 1. La diferencia de creatividad e inspiración y su relación con la originalidad



Fuente: Elaboración propia

La situación comienza a complicarse porque “también puede existir originalidad si una obra retoma elementos *parciales* de otra obra preexistente para dar origen a una obra diferente”.⁶¹ Es este tipo de originalidad es la que acompaña a la inspiración. Una obra inspirada en otra, mientras presente su grado de originalidad, será considerada también como una obra primigenia, porque “las traducciones, las adaptaciones literarias, cinematográficas y teatrales

⁶⁰ Manuel Sánchez Méndez, “Inspiración y creatividad en la producción educación artísticas”, *Individuo y sociedad*, núm. 8, Universidad Complutense, Madrid, 1996, p. 14.

⁶¹ José Antonio Vega, *El plagio como infracción de los derechos de autor*, Reus editorial, Madrid, 2018, p.42.

son obras derivadas así entendidas en el derecho positivo”,⁶² en breve son obras primigenias porque se transformaron y generaron una nueva obra.

Parece que ya todo está creado o inventado, que las obras que hoy se consumen son copias, combinaciones o transformaciones de otras ya existentes, y que esta época está marcada por una ausencia de creatividad, aquello no es seguro, más no se duda de que la creación artística se fomenta a través de la contemplación visual, táctil o auditiva, lo que abre camino a obras novedosas de otras ya existentes. Este último acto es el que está más cerca de una falta ética, al plagio, el robo y la suplantación de autor, pero aquí el derecho de propiedad intelectual se ocupa de ciertas disposiciones cuantitativas y cualitativas para definir lo lícito y lo ilícito en la utilización de elementos ajenos en una obra propia, en otras palabras para determinar hasta qué grado hay plagio, y hasta dónde llega la inspiración.

La inspiración libre de falta ética debe tener en cuenta los siguientes criterios:

- Cuantitativos
 - 1) La cantidad tomada no puede considerarse como una reproducción simulada y sustancial del contenido de la obra a la cual se le extrae, es decir, debe existir en la nueva obra un mayor contenido de creatividad propia.
 - 2) La nueva obra debe aportar algo original y diferente a lo ya contenido en la o las obras utilizadas y de otras obras previas.
 - 3) Cuando haya similitud de ideas que no sean rigurosamente personales. Lo anterior se justifica en el hecho de que las ideas no están protegidas por los derechos de autor.
 - 4) La nueva obra debe poseer más diferencias que similitudes a simple vista, puesto que la experiencia y los sentidos pueden reconocer que no existen dos o más objetos idénticos.
- Cualitativos
 - 1) Debe reconocerse la autoría de la obra a la cual se le extrae contenido para así estimular la creatividad y la libertad artística.

⁶² Ana Laura, *Op Cit.*, p. 139.

- 2) Cuando se puede apreciar una imitación sin mala intención de la obra que se toma de otro autor, juega un criterio de ética personal.⁶³

El llamado homenaje e inspiración con el que los diseñadores de la industria textil se excusan para utilizar las expresiones culturales de las comunidades indígenas en sus creaciones sin problema alguno, es inaceptable porque falta éticamente a todos los criterios anteriormente descritos. El tipo de inspiración que defienden las empresas y firmas transnacionales responden a un acto que reproduce la dominación y desigualdad sistémica, porque “se toma cualquier elemento cultural ajeno pero sin salirse de la posición social de dominante y privilegiado, no hace más que alejarse del grupo del cual el elemento es parte”.⁶⁴

En esa misma línea, hacer homenaje “es mostrar respeto en público hacia algo o alguien o bien para celebrar el honor de los mismos”.⁶⁵ En las artes hacer homenaje hacia una determinada obra o autor conlleva presentarlos y reconocerles su trabajo, en caso de omitirse la autoría se está ante un plagio disfrazado de homenaje. Por ello es importante contemplar la originalidad y el reconocimiento de una obra, pues ayudará en caso de necesitarlo, la identificación jurídica de la figura del plagio y de la apropiación cultural en sí.

1.3.3. Apropiación cultural como plagio y falta a la propiedad intelectual

Para comprender el significado de plagio, es necesario conocer que éste se estudia desde dos ramas del derecho: el derecho penal y el derecho de propiedad intelectual, este último para el desarrollo de la presente investigación. Dentro de la propiedad intelectual se despliega el derecho de autor y la propiedad industrial. La categoría que interesa es la del derecho de autor, “que agrupa y protege las obras literarias y artísticas, películas, composiciones

⁶³ Criterios resumidos de tres fuentes de consulta diferentes pero complementarios: Celin Arce Gómez, “Plagio y derechos de autor”, *El Foro*, núm. 10, Perú, Colegio de Abogados de Lima, octubre-diciembre 2010, p. 63; Ana Laura Nettel Díaz, “Derecho de autor y plagio”, *Alegatos*, núm. 83, México, UAM-I, enero-abril, 2013, p. 150; Virgilio Latorre Latorre, *Protección Penal del Derecho de Autor*, Tirant Lo Blanch, España, 2014, p. 210.

⁶⁴ Yásnaya Elena Gil. *¿Un homenaje a nuestras raíces? La apropiación cultural indebida en México*, [en línea], Universidad Autónoma Metropolitana, 5 de junio de 2020, Dirección [URL: http://www.cua.uam.mx/news/miscelanea/un-homenaje-a-nuestras-raices-la-apropiacion-cultural-indebida-en-mexico](http://www.cua.uam.mx/news/miscelanea/un-homenaje-a-nuestras-raices-la-apropiacion-cultural-indebida-en-mexico), [consultado en noviembre 2021].

⁶⁵ Asociación de Academias de la Lengua Española, *Homenaje*, [en línea], Diccionario de la Real Academia Española, Madrid, 2014, Dirección URL: <https://dle.rae.es/homenaje>, [consultado en noviembre 2021].

musicales y coreografías, diseños arquitectónicos, entre otros”.⁶⁶ Se pueden resumir aspectos importantes para entender al plagio como agresión al derecho de autor.

- La propiedad “es el poder jurídico ejercido por una persona sobre una cosa, que le permite su aprovechamiento económico, jurídico y moral”.⁶⁷ En cambio, la propiedad intelectual es la disciplina normativa que protege los derechos de las creaciones intelectuales provenientes del esfuerzo, trabajo y destreza humana, que son dignos de reconocimiento jurídico.
- La legislación positiva habla de propiedad para referirse a los bienes tangibles susceptibles de posesión exclusiva e individual, de ahí que las ideas no puedan ser protegidas, sino sólo las creaciones materiales y los procesos creativos que partieron de una idea (manifestación externa de una idea).
- El derecho de autor garantiza derechos morales (de duración ilimitada) y derechos patrimoniales (de duración limitada basada en la vida y herencia del titular) a los autores sobre sus creaciones, los cuales son: la autoría de la obra, el impedimento y protección de uso y beneficio a terceras personas en los primeros, y su explotación comercial y remuneración económica para los segundos.
- Los autores, titulares de tales derechos exclusivos pueden autorizar o impedir la distribución, interpretación, ejecución pública, traducción, comunicación al público, uso publicitario y difusión por radio, televisión e internet. Sin embargo, éstos no constituyen un obstáculo para que terceros se inspiren en la obra protegida que se trate.
- El derecho de autor a diferencia de la propiedad industrial se ausenta de trámites o registros para otorgar la autoría de una obra, ya que la persona por el simple hecho de haber creado la obra ésta le pertenece.⁶⁸

El verbo plagiar, se refiere a “la acción a copiar en lo *sustancial* las obras ajenas dotándolas como propias”,⁶⁹ La OMPI, por su parte, entiende al plagio en su Glosario de Derechos de

⁶⁶ Celin Arce, *Op. Cit.*, p. 59.

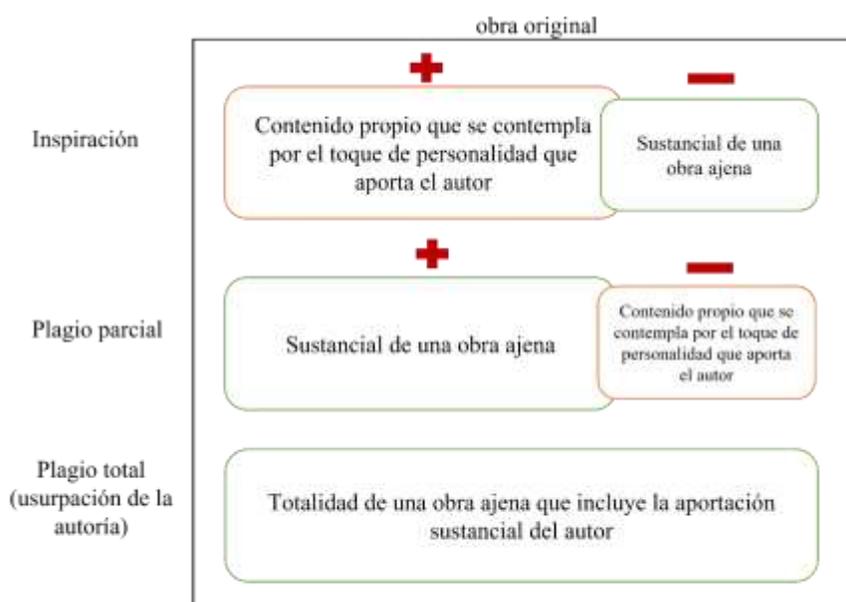
⁶⁷ Luis René Guerrero; Carlos Solís Medina, *Guía informativa sobre derechos de autor y propiedad industrial para comunidades locales e indígenas*, Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM, México, 2020, p. 5.

⁶⁸ *Ibidem.*, pp. 1-37.

⁶⁹ Francisco Astudillo Gómez, “El Plagio Intelectual”, *Propiedad Intelectual*, vol. V, núm. 8-9, Universidad de los Andes, Venezuela, enero-diciembre, 2006, p. 245.

Autor, como “el acto de ofrecer o presentar como propia, en su totalidad o en parte, una obra de otra persona, en una forma o contexto más o menos alterado”.⁷⁰ Se tienen así dos tipos de plagio: el parcial y el total. En el primero el plagio “puede contener a lo sumo ligeros cambios novedosos”,⁷¹ que se presentan en menor cantidad a comparación de la obra extraída y aun así lastima los derechos patrimoniales y morales del autor. El plagio total, por otra parte, es la usurpación completa de la obra, lo que lo hace el caso más grave de plagio, porque atenta directamente al autor dueño de la obra, por suplantar su autoría y su esfuerzo creativo. Para James Young, a este acto se le conoce como *apropiación del sujeto*.⁷² (véase diagrama 2).

Diagrama 2. Grados de adopción de una obra ajena



Fuente: Elaboración propia

Ambos casos son faltas jurídicas, sin embargo, ¿por qué el plagio parcial atenta contra los derechos morales del autor, si el plagiario contribuye aunque sea una parte mínima de su personalidad? Esto se debe a que una obra original una vez protegida por el derecho de autor, impide cualquier deformación, modificación, alteración o atentado, a menos que el autor de la obra lo permita. La situación se complica cuando el derecho a la creatividad y a la libertad

⁷⁰ OMPI, *Glosario sobre Derechos de Autor y Derechos Conexos*, Ginebra, 1988, p. 182.

⁷¹ Virgilio Latorre, *Op. Cit.*, p. 189.

⁷² James Young, *Op. Cit.*, p. 30.

artística exige que se permitan alteraciones a las obras preexistentes para fomentar la producción artística. Diversos autores defienden no la deformación de la obra pero sí su transformación.

Lo anterior genera confusiones conceptuales que sólo son posibles aclarar si se revisa el derecho positivo con cuidado, pues en el lenguaje cotidiano usar las palabras aquí revisadas como sinónimos impiden comprender la figura del plagio y en general, una porción de nuestra realidad. Para estos autores, “la modificación altera la obra, la transformación genera una diferente”,⁷³ acto que hipotéticamente liberaría el plagio porque no existirían elementos de la obra original en el resultado de la obra transformada, es decir, no habría copias sino derivaciones, situación que ya se citó con anterioridad y que entra dentro de los límites de la inspiración, cuyos casos suelen ocurrir generalmente en las traducciones y adaptaciones literarias.

Desde mi opinión, la transformación de una obra no comete plagio, sin embargo, el autor que realiza esta práctica si debe atenerse a varios puntos: primero, no olvidar que la obra transformada por muy diferente, original e independiente que sea, tiene una fuente original de inspiración, lo que requerirá de su reconocimiento, pues es dependiente y derivada de una obra preexistente. Segundo, no salirse de las actividades artísticas permitidas, es decir, para mayor claridad las derivaciones sólo existen en la mudanza de un campo artístico hacia otro (de la literatura hacia el cine o del japonés al español por ejemplo). En el caso del diseño textil tradicional tendría que efectuarse un movimiento del dibujo y bordado tenango a la producción audiovisual, y no de la producción textil a la textil. Y por último, para llevarse a cabo la transformación de una obra preexistente se requiere de la autorización previa de su autor, para no violar los derechos morales del mismo.

El plagio total, por otro lado, conduce a la apropiación cultural de Young: *el acto de tomar o usar elementos de una cultura que no es la propia*. Hay que entender primero, que plagiar es copiar lo sustancial de una obra para crear otra, pero apropiarse va más allá del mero hecho de imitar, ambas palabras parecen sinónimos pero la connotación política y moral que tiene la

⁷³ Rodríguez Tapia, José Miguel, *Op. Cit.*, p. 35.

apropiación marca una diferencia. Puede decirse que la idea de apropiación parte del plagio, pero ahí no se detiene.

La apropiación tiene un sentido más objetivo, porque la obra plagiada (la clonación, copia e imitación de la obra) usurpa la personalidad del autor. Esto ocurre “cuando el plagiario presenta una obra sin modificarla en su totalidad”.⁷⁴ Así el plagiario se adueña de la obra por medio de la autoría, desconoce la paternidad del autor e ignora por automático todo su reconocimiento y aportación creativa. El plagio de tipo total, está más cercano a la usurpación y defraudación, porque el plagiario pretende pasar por el autor. “Si el autor no ha sufrido perjuicio alguno en el valor mercantil de la obra, se resolverá que no ha habido defraudación”.⁷⁵ En el caso de la apropiación cultural, el plagiario suplanta a una comunidad específica, pasando como miembro, lo que cae automáticamente en defraudación si pretende comercializar los bienes de la comunidad.

Cuando se omite el reconocimiento de la fuente de origen, o no se otorga crédito a la fuente de inspiración de la obra ajena a la cual que se atribuye como propia para extraerle un beneficio moral y patrimonial, el plagio deja ver uno de sus principales elementos para identificarse y su intención inicial, de ahí que sea una acción voluntaria para nada accidental. Anteriormente se analizaron los criterios que delimitan el plagio en una obra que se presenta como primigenia. La base de ese criterio se encuentra en la originalidad, así “el plagio puede verse como la renuncia a la creación de una obra, es decir, a la originalidad”,⁷⁶ de la que hay que tener siempre presente.

El acto de tomar algo ajeno para un uso y beneficio propio, significa en el derecho una agresión a la propiedad intelectual y en específico al derecho de autor. Falta legislativa al derecho moral del autor con su obra (a la protección de la misma frente a terceros) y el derecho patrimonial, referido a su comercialización. Además lesiona el honor, la reputación, la dignidad y el esfuerzo intelectual y creativo del autor, faltas que conducen a acciones civiles y penales.

⁷⁴ José Antonio Vega, *Op. Cit.*, p. 38.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Ana Laura, *Op. Cit.*, p. 149.

1.3.4. Apropiación cultural antropológica como intercambio entre culturas

Guillermo Bonfil Batalla, antropólogo mexicano, en su teoría del Control Cultural de 1988, explica cómo los seres humanos poseen la capacidad social (a nivel individual, familiar, y comunal) de decidir las expresiones culturales que los componen. Estas expresiones componen y satisfacen las necesidades básicas de la vida cotidiana, (entre ellas la construcción de la identidad cultural que ya se analizó con anterioridad), pueden ser tanto propias como ajenas: las primeras “son aquellas que la comunidad ha creado al interior de su grupo social, como les pertenecen, se heredan de generación en generación, se mantienen, reproducen, transmiten y reciben el nombre de patrimonio cultural”.⁷⁷ Las segundas en cambio, “son aquellas expresiones provenientes de afuera que pasan a formar parte del grupo social, como vienen del exterior no han sido creados ni reproducidos al interior pero sí pueden ser transmitidos a lo largo del tiempo porque pasan a ser considerados como propios”.⁷⁸ Bonfil Batalla habla de apropiación cultural pero bajo las palabras de “cultura apropiada”.⁷⁹

La conformación de estas expresiones culturales se dan gracias a los contactos culturales de dos o más grupos diferentes, no obstante, las relaciones asimétricas de poder marcan una particularidad en esa interacción. Por primera vez, se ve nacer la principal característica de la apropiación cultural: la relación de dominio y dominación de los actores participantes, del cual se referirá más adelante. El ámbito que interesa discutir es el de cultura apropiada, el cual pertenece al campo de decisión propia sobre expresiones culturales ajenas (porque no los crea ni los reproduce), pero que el grupo social tiene control sobre las mismas (véase tabla 1). La apropiación para Bonfil es definida como “el proceso mediante el cual el grupo social adquiere capacidad de decisión sobre los elementos culturales ajenos, propios de otro grupo social. Si éste es capaz de crearlos o reproducirlos más adelante, el proceso de apropiación culmina y los elementos pasan a ser elementos propios”.⁸⁰ No existe un préstamo de expresiones culturales entre grupos sociales, sino una permanencia que partió de ser apropiación para convertirse en adaptación.

⁷⁷ Guillermo Bonfil Batalla, “La teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos”, *Anuario Antropológico*, núm. 86, Universidad de Brasilia, Brasil, 1988, p. 7.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibidem.*, p. 15.

Tabla 1. Ámbitos de la cultura en función del control cultural

Elementos culturales	Decisiones	
	Propias	Ajenas
Propios	<p>Cultura autónoma El grupo social decide por si mismo sobre sus elementos culturales, porque los crea, reproduce y transmite. Tiene el control de su patrimonio cultural.</p>	<p>Cultura enajenada Los elementos culturales del grupo social le son propios pero no la capacidad de decisión sobre ellos porque los ha perdido. Patrimonio cultural donde grupos sociales ajenos toman control.</p>
Ajenos	<p>Cultura apropiada El grupo social adquiere la capacidad de decisión sobre los elementos culturales ajenos porque no los crea ni reproduce pero los usa en acciones que responden a decisiones propias. Existe dependencia por los elementos culturales tomados, pero no en las decisiones que se efectúan.</p>	<p>Cultura impuesta Los elementos culturales del grupo social no son propios ni tampoco tienen control de decisión sobre los mismos, porque ambos son externos. (Ámbito donde existe un mayor grado de dominación)</p>

Fuente: Guillermo Bonfil Batalla, "La teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos", *Anuario Antropológico*, núm. 86, Universidad de Brasilia, Brasil, 1988, pp. 7-9.

Se refiere a un tipo de apropiación cultural consecuente de una interacción social que permite intercambios culturales que poco tienen que ver con el mestizaje o la asimilación cultural y más con la transfusión de expresiones culturales con ligeros cambios de un grupo hacia otro, sin que el grupo que dota los pierda por el simple hecho de darlos. Por ejemplo, las flores bordadas de la vestimenta tehuana que hoy otorgan identidad a la comunidad zapoteca, llegaron desde Filipinas a la costa del Pacífico en México en el siglo XVIII debido al intercambio comercial, y a su vez éstas desde China se introdujeron en Manila (puerto de Filipinas) siglos antes. Hoy las flores tehuanas conforman la identidad y el patrimonio de esa comunidad. (Véase imagen 1)

Imagen 1. Apropiación cultural del mantón de Manila, Filipinas a el bordado del Istmo de Tehuantepec, Oaxaca



1. Fuente: Twitter del usuario @TehuvtouOaxaca, 2018.
2. Fuente: Los mantones de Manila siglo XVIII en *Dollfus Mieg y Cie (DMC)*, 2019.

Al permitirse este intercambio el grupo receptor se ve obligado a modificarse, y a adaptar el elemento cultural apropiado dentro de su cultura, lo que conlleva “a desarrollar ciertos conocimientos y habilidades para su manejo, conservación y transmisión, a reajustar su significado emotivo y su peso simbólico, a la reorganización social de los miembros”.⁸¹ Los grupos sociales dominantes generan evidentemente cambios y reproducen sus propias transformaciones e interpretaciones, lo que implica una separación de los primeros creadores y su significado primario, para presentar aquellas expresiones culturales como novedosas por el hecho de ya ser propias y reinventadas por el grupo, incluidas sus revaloraciones simbólicas. Son al final derivaciones y transformaciones (ya discutidos con anterioridad) que igualmente son inevitables dentro de la apropiación cultural antropológica.

Regresando a la idea de cultura apropiada, este término concibe las relaciones de poder, última cualidad que termina por moldear el concepto hasta ahora recorrido en sus diferentes estadios teóricos y académicos y que a su vez es pieza primordial para su diferenciación y significado contemporáneo. Existen dos contraposiciones en la teoría del Control Cultural, que los grupos sociales tienen la capacidad de manejar sus intereses y acciones gracias al control cultural que ejercen sobre las expresiones culturales a integrar, crear y reproducir; pero por otro lado, los grupos sociales que más control de decisión poseen sobre las

⁸¹ *Ibidem.*, p. 8.

expresiones culturales ajenas y propias más poder conservan y por tanto, más fuerza de dominación ejercen.⁸² Las relaciones de poder desiguales al momento del intercambio cultural benefician más a los grupos dominantes y perjudica a los grupos subordinados, en el control de decisión sobre sus expresiones culturales.

Ahora bien ¿en qué se diferencia la apropiación cultural de la asimilación cultural? La asimilación cultural también es un proceso de intercambio cultural que se da de forma desigual, ubicado en el campo de la cultura impuesta de Bonfil Batalla, no obstante, la diferencia con la apropiación, es que el intercambio es inverso es decir, un grupo dominante le impone a un grupo dominado adoptar sus expresiones culturales, así el grupo subordinado pierde su identidad cultural a largo plazo. Por ejemplo, la talavera importada al estado de Puebla por parte de los españoles colonizados con anterioridad por el imperio musulmán, anteriormente se llamaba loza estannífera (véase imagen 2).

Imagen 2. De loza estannífera a talavera poblana



1. Fuente: "La talavera de Puebla", *Revista Artes de México*, Núm. 3, México, 1989, p. 27.
2. Fuente: Mediateca INAH.

Este intercambio es únicamente producto de la colonización, a diferencia de la apropiación cultural que se da además en otro tipo de contextos como en intercambios comerciales y sociales propensos a las mismas consecuencias una vez que la expresión cultural se adapta y transforma en un futuro (véase diagrama 3).

⁸² *Ibidem.*, p. 16.

Diagrama 3. Diferentes procesos de intercambio cultural



Fuente: Elaboración propia

Hay que tener en cuenta, que cuando estos intercambios se realizan el control en manos de los grupos para decidir su contexto sociocultural y su momento histórico es nulo, debido a los medios, circunstancias y condiciones naturales o sociales en el caso de la cultura apropiada, o por las decisiones de grupos sociales dominantes externos como en el caso de la cultura enajenada e impuesta. Por ejemplo, las civilizaciones mesoamericanas no pudieron parar la conquista, ni su devenir, mucho menos la asimilación cultural que se desarrolló por más de tres siglos en la Nueva España. Imposible detener o cambiar el destino de los seres humanos, peor aún aislar su existencia y evitar todo contacto cultural a través de fronteras cerradas. En este punto de la historia humana donde la globalización está presente, resulta idealista imaginar grupos sociales que no hayan recibido y reciban expresiones culturales de otros, o que aún se mantengan en un estado de pureza cultural libre de toda contaminación externa.

A este proceso también se le llama apropiación cultural o cultura apropiada cuya etiqueta aún no ha sido asignada y tiende a confundirse por la sociedad civil y por las instituciones públicas del Estado con la apropiación cultural fraudulenta del derecho de propiedad intelectual. Son dos fenómenos totalmente distintos, con sus propios contextos y consecuencias, por ello, es preferible referirse a este tipo de apropiación cultural como la

antropológica, entendida como un intercambio cultural inevitable que se desarrolla en todos los procesos históricos, para modificar el presente y el futuro de los grupos sociales.

Los defensores de la apropiación cultural a favor de la creatividad y la inspiración como incentivos para la creación de nuevas obras, ahora también lo están porque fomenta el intercambio cultural entre grupos sociales diferentes, enriquece la diversidad cultural y crea un diálogo entre culturas como lo pretende el modelo de la interculturalidad. Sin duda, se trata de un proceso que favorece la libre circulación de ideas, expresiones y cosmovisiones. Muchos autores⁸³ aceptan este fenómeno por la positividad que puede atraer, y justifican una posición política en contra de los esencialismos culturales y extremismos nacionalistas, sin embargo, aún no se ha analizado la polémica que el término genera en nuestra sociedad globalizada, ni con ello las consecuencias negativas que el fenómeno puede ocasionar en los grupos más subordinados, de las cuales se verán a continuación. Tomar una posición al respecto es cuestión de conveniencia e interés personal.

1.3.5. Características y casos de aplicación del fenómeno de apropiación cultural indebida

Se puede aceptar la existencia de dos tipos de apropiación cultural, dependientes entre sí, al compartir similitudes con un mismo proceso, mismos actores y medios para su consumación, así como diferencias, marcadas por la perspectiva académica, el contexto sociohistórico y las consecuencias que generan. Al final estos tipos se cruzan para dar una totalidad conceptual al fenómeno estudiado, sin aislar cada perspectiva pero tampoco sin caer en la veracidad total de una sola. Los tipos de apropiación cultural son altamente confundibles entre sí, de ahí la urgencia de empezar a colocar etiquetas y sus respectivas diferencias.

- 1) Apropiación cultural antropológica como intercambio de elementos culturales entre dos grupos sociales marcados por relaciones desiguales de poder, sin existir un fin comercial o un beneficio económico por parte del grupo dominante. Se apropia el elemento cultural ajeno para adoptarlo al nuevo grupo dominante dándole una transformación simbólica permanente, lo que ocasiona la pérdida de autenticidad. El elemento cultural se resguarda también al interior del grupo dominante. No existe una

⁸³ Los filósofos: Burns Coleman, *Pintura aborigen: identidad y autenticidad*; Thomas Heyd, *Estética del arte rupestre y apropiación cultural*; John Rowell, *La política de la apropiación cultural*.

carga ética ni una responsabilidad estética o artística de por medio. Es una acción colectiva, cuya apropiación es realizada por todos los integrantes del grupo. El elemento cultural en disputa se entiende más como un bien cultural cercano a la figura del patrimonio.

- 2) Apropiación cultural indebida (más cercano a la figura del plagio) como acto de explotación comercial de las expresiones culturales de un grupo dominante hacia otro subordinado, marcado por relaciones históricas de discriminación, que omite el permiso, el reconocimiento (derechos morales) y la compensación monetaria de los propietarios (derechos patrimoniales). La toma de las expresiones pueden ser totales o parciales, donde las últimas son alteradas para hacerlas pasar como creaciones propias. El grupo dominante pierde todo simbolismo y valor cultural de las expresiones culturales,⁸⁴ porque no busca su adopción sino sólo un provecho económico momentáneo. Las expresiones culturales se masifican en su venta y elaboración. Existe una falta ética, una responsabilidad social así como una carga estética y artística porque se pierde originalidad. Es una acción individual o colectiva, cuya apropiación puede ser realizada de manera individual en representación de un grupo o por todos los miembros. La expresión cultural en disputa es un bien cultural que pasa a ser utilizado y presentado como una obra cercana a la figura del derecho de autor y que sobre todo se incorpora al ámbito de la propiedad intelectual.

Hasta este momento se constituyó el significado del término estudiado, aportado por George Lipsitz bajo las palabras del *antiesencialismo estratégico o cultural*, concepto que tiende a ser muy parecido al propuesto por Bonfil Batalla (esto porque ambos parten de la Antropología). Luego James Young, le coloca nombre al concepto para identificarlo como hoy es conocido, parecido a la idea del plagio o el hurto de la autoría. Fue la OMPI, quien agrega la etiqueta de *indebida* y propone la definición de apropiación cultural indebida, para referirse al caso específico de explotación del patrimonio cultural de la humanidad para el

⁸⁴ Luis Raúl González Pérez, *Recomendación general no.35 sobre la protección del patrimonio cultural de los pueblos y comunidades indígenas de la república mexicana*, CNDH, México, 2019, p. 45.

beneficio económico privado de ciertos grupos dominantes. Su origen parte de la escuela del litigio estadounidense (*Common law*) del derecho de autor.⁸⁵

La apropiación cultural que más se apega al objeto y campo de estudio es la del tipo indebida, debido al contexto sociohistórico en el que se encuentra, caracterizado por la comercialización de la cultura, pero además por la visibilidad social que ha tenido desde a finales del siglo XX. Se debe entender a la apropiación cultural indebida como un término descriptivo que emerge para exponer uno de los tantos tipos de explotación que atenta a los grupos dominados, como lo han sido los pueblos y comunidades indígenas del mundo, sujetos aún a prácticas coloniales y estructuras desiguales, en esta ocasión perpetuadas por empresas transnacionales de la industria textil. Al delimitar aún más la singularidad y la ubicación histórica de la apropiación indebida frente al tipo de apropiación cultural antropológica, es posible agregar las características que describen y constituyen una noción completa del fenómeno estudiado.

- El grupo social dominante se apropia de las expresiones culturales de un grupo dominado por lo que existe una relación desigual de poder de por medio, donde el grupo dominante rectifica su poder sobre el grupo dominado de manera intencional.
- Se hacen presentes actos de violencia y dominación representados por el despojo de las expresiones culturales ajenas para una explotación económica inserta en la lógica del mercado capitalista, liberal, moderno, globalizado y dentro de las estructuras hegemónicas, coloniales, genocidas, racistas y clasistas, lo que fortalece y reproduce patrones históricos de explotación, marginación y opresión.⁸⁶
- Las expresiones culturales entendidas como bienes del patrimonio cultural que anteriormente se mantenían en los márgenes del mercado capitalista, comienzan a comercializarse por los grupos dominantes, presentándose como obras de gran originalidad y aportación creativa (tendencias de moda).

⁸⁵ OMPI, *Glosario de los términos más importantes en relación con la propiedad intelectual y los conocimientos tradicionales*, Ginebra, 2011, p. 3.

⁸⁶ Vézina, Brigitte, “Frenar la apropiación cultural en la industria de la moda mediante la propiedad intelectual”, [en línea], *Revista Organización Mundial de la Propiedad Intelectual*, núm. 4, Ginebra, agosto 2019, Dirección URL: https://www.wipo.int/wipo_magazine/es/2019/04/article_0002.html, [consultado en diciembre 2021].

- Los grupos dominantes al comercializar aquellas expresiones culturales apropiadas las insertan en dinámicas de exclusividad para su uso limitado por un sector específico de la población y manejan altos precios debido a la exotización, cosificación y folclorización de los mismos.⁸⁷
- El grupo social que apropia las expresiones culturales ajenas no respeta ni comprende su significado simbólico, esto por su interés efímero, por lo que ataca la identidad cultural del grupo propietario.
- Las expresiones culturales se descontextualizan, porque se despojan de su significado original para utilizarse en otros contextos diferentes. Se da por tanto, una transfusión ritual e identitaria a una meramente económica.
- Las expresiones culturales apropiadas pierden valor estético, autenticidad y originalidad si son concebidas como obras artísticas.
- No existe permiso, consentimiento ni reconocimiento por parte del grupo dominante que refleje la autoría del grupo social propietario de la expresión cultural. Al presentarse una imitación parcial o total, se cae en los delgados límites del plagio.
- La adopción de expresiones culturales ajenas para el uso propio de un grupo social dominante, debilita el control del grupo propietario que poseen sobre las mismas.

Las características enlistadas no sólo permiten describir el fenómeno en sí, sino también aportar los criterios necesarios para identificar los casos donde se comete apropiación cultural indebida y en los que no, ya sea porque hay una confusión de ideas con el otro tipo de apropiación cultural antropológica o con otros niveles de intercambio cultural como lo son la asimilación cultural, o por la mezcla de actores y circunstancias. Con el fin de obtener un panorama más completo destinado a la práctica y con ello hacia todo tipo de legislación nacional que regule lo cometido desde las leyes del derecho de autor y del Patrimonio Cultural, se utilizan dos indicadores fundamentales: por la manera en que el grupo social que apropia interactúa con el grupo propietario y por el contexto social en el que se realiza la adopción de las expresiones culturales.

⁸⁷ CIAI, *Apropiación cultural: ¿dónde está el límite entre la inspiración y la ofensa?*, [en línea], Cámara Industrial Argentina de la Indumentaria, s/f, Dirección URL: <http://www.ciaindumentaria.com.ar/plataforma/apropiacion-cultural-donde-esta-el-limite-entre-la-inspiracion-y-la-ofensa/>, [consultado en diciembre del 2021].

Aclarado lo anterior se pueden mencionar aquellos casos prácticos que definitivamente están fuera del fenómeno de la apropiación cultural indebida porque no cumplen con uno o varios de los criterios ni características anteriormente subrayados, pero que han causado ruido y una confusión significativa:

- Cuando un grupo dominado adopta por voluntad propia expresiones de un grupo dominante. La sociedad civil se ha encargado de nombrar este tipo de casos como apropiación cultural indebida inversa, no obstante poco está de serlo, porque al igual que el racismo a la inversa, no hay una relación de dominación histórica del grupo oprimido hacia su opresor. Este tipo de casos son muy comunes cuando una comunidad indígena toma técnicas o elementos ajenos para su propia producción artesanal, por ejemplo cuando los tenis de la marca *Converse* son pintados con la iconografía mixteca por artesanos de la comunidad mixteca de Pinotepa de Don Luis en Oaxaca. (véase imagen 3).

Imagen 3. Tenis Converse con iconografía mixteca



Fuente: Facebook del usuario @Pintando pasos, Grabadores Mixtecos Unidos, 2021.

- Cuando un miembro de la población mestiza (en el caso mexicano) adopta elementos de una o varias comunidades indígenas, pues ante todo, no hay que olvidar que el mexicano es resultante de un proceso histórico colonial donde la mezcla cultural es su principal peculiaridad. Por ejemplo, si se desea aprender alguna lengua indígena,

vestir con alguna prenda tradicional o aplicar la medicina tradicional. Lo que se presenta es un retorno a la cultura que alguna vez fue modificada, sin embargo, hay que tener presente que aún persisten rasgos de superioridad e imposición sobre los mismos, por lo que se debe tener mucho cuidado en no caer en algún tipo de explotación comercial o en omitir permiso y su debido reconocimiento. Es lo que se ha conocido como apreciación cultural.

- La piratería, que no es otra cosa que la reproducción (ilegal) no autorizada de la obra, si bien es un atentado contra el derecho patrimonial del autor, en el que puede omitirse la procedencia y titularidad de la obra en algunos casos, no es igual a la apropiación cultural, pues la piratería se concentra en una cuestión económica y además sólo contempla la falta al derecho patrimonial del autor.
- El coyotaje, los pueblos y comunidades indígenas definen como coyote al intermediario que existe entre ellos y los consumidores, es decir, la tercera persona que revende sus producciones artesanales a precios exorbitantes, tienen la característica de comprar a mayoreo y ver a los propietarios como maquiladores. Si bien es otra forma de explotación económica y cultural que reproduce relaciones desiguales de poder, la comunidad no otorga su consentimiento para la reventa de sus productos, pero a diferencia de la apropiación cultural, el coyotaje reconoce a la comunidad o en su caso al productor del bien cultural para poder venderlo, no modifica ni altera el bien en ningún momento ni se hace pasar como autor del mismo.

1.3.6. Desmentir al esencialismo cultural como criterio único de identificación de la apropiación cultural indebida

Se entiende que la apropiación cultural indebida es un acto negativo, fraudulento y perjudicial tanto para el grupo dominante que apropia como para el grupo dominado, y que no es éticamente correcto ni políticamente defendible. Por lo general en la práctica, cuando se presentan casos de apropiación cultural indebida, no suelen aplicarse los criterios y características previamente descritos para su identificación, y se reemplazan por argumentos esencialistas que suponen “una total autonomía, autenticidad y pureza de expresiones culturales de ciertos grupos sociales, lo que les da una pertenencia exclusiva, el derecho absoluto de propiedad sobre los mismos, así como reproducirlos y conservarlos,

independientemente de su origen histórico”.⁸⁸ Sin embargo, esta afirmación es incorrecta pues un solo grupo social no es el único o siquiera el principal autor de su propia existencia. Grupos que se construyeron por intercambios culturales históricos y que seguirán presentando transformaciones al interior de sus sistemas culturales.

El esencialismo no puede ser un criterio para identificar la apropiación cultural indebida, porque esta tendencia corre el riesgo de catalogar a las culturas como “estáticas y heterogéneas marcadas por esencias únicas”.⁸⁹ Young contraargumenta que “no hay características culturales esenciales que identifiquen la pertenencia de determinado elemento cultural a un grupo social”.⁹⁰ No obstante esta información es incompleta, sí hay características que definen la pertenencia del elemento cultural no por su esencia sino por su diferencia, cuyo único criterio útil para determinar quiénes son los miembros de una cultura y la pertenencia de dichos elementos es la identidad, por tanto, la autoidentificación del individuo como miembro de una comunidad. Criterio que al final posee más validez y legitimidad a la hora de evaluar si un bien cultural fue apropiado indebidamente. La cultura le pertenece a quien cree que le pertenece de acuerdo con su identidad y su sentido de pertenencia a una comunidad.

1.4. Términos que se asemejan a la propuesta conceptual de la apropiación cultural indebida

Existen ideas previas, plasmadas en otras palabras que se asemejan al concepto y características del término de apropiación cultural indebida, porque estudian procesos de inserción de las comunidades indígenas en la globalización, en la modernidad y la modernización. Estas ideas que ya prevenían el acontecer de un fenómeno que aún no tenía nombre y apellido, se materializaron en conceptos propios desde diferentes teorías y corrientes académicas las cuales se abordaran a continuación: el extractivismo cultural en los Estudios decoloniales, la hibridación cultural y la etnofagia en la Teoría Constructivista (posmodernismo), y la etnicidad en venta en la Teoría Neoliberal. No obstante existen otros términos asociados a la idea de la apropiación cultural indebida, que no se desarrollan pero

⁸⁸ Guillermo Bonfil, *Op. Cit.*, p. 11

⁸⁹ Eric Hatala, *¿Apropiación cultural sin esencialismo cultural?*, Wellesley College, New York, 2015, p. 15.

⁹⁰ James Young, *Op. Cit.*, p. 10.

vale la pena mencionarse, tal y como son: la asimetría cultural,⁹¹ desacralización,⁹² choque de culturas,⁹³ discriminación cultural,⁹⁴ deslegitimización del pasado,⁹⁵ etnocidio, memoricidio,⁹⁶ saqueo cultural,⁹⁷ trauma cultural y sustitución de la memoria.

Es dentro de la modernidad y modernización⁹⁸ donde se insertan la mayoría de estos conceptos. Lo que interesa a los autores que en seguida se analizan, son las razones por las que los grupos dominantes promotores del modernismo de repente sienten mayor atracción por lo tradicional, de apropiarse bienes culturales pertenecientes a los grupos dominados, y de incluir a las comunidades indígenas en sus propias estructuras pero ya no dentro de estratos inferiores, paradójico si en algún momento de la historia la élite trató de eliminarlos al someterlos a etnocidios o procesos de asimilación cultural.

⁹¹ La asimetría cultural es la relación desigual entre culturas, ya sea en dominantes y dominadas, superiores e inferiores, resultado de la colonización. Desigualdad que se presenta en las estructuras económicas, políticas, sociales y culturales, así la cultura dominada tiene una baja valorización de sus prácticas culturales por ejemplo. Según Raúl Fornet-Betancourt en *Interacción y asimetría entre las culturas en el contexto de la globalización*, 1996.

⁹² La desacralización es la negación de lo sagrado, siendo más concretos, desligarse de la acción sagrada en la realidad: sacramentalidad, lo cual afecta en todos los espacios y fenómenos sociales, una vez perdido el respeto y el valor de las cosas o situaciones. Según Ivana Anton Mlinar en *Lo sagrado y la desacralización*, 2003.

⁹³ El choque de culturas o de civilizaciones es sensación cognitiva experimentada por grupos o civilizaciones al tratar de integrarse, interactuar y adaptarse con grupos culturales diferentes, no obstante al momento de la interacción cada civilización desea mostrar su fuerza por encima del otro, y prevalecer así su cultura. Según Samuel P. Huntington en *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, 1996.

⁹⁴ La discriminación cultural es un fenómeno social impulsado por la intolerancia presentada en diversos niveles: estereotipos de género, racismo, homofobia, xenofobia y más, que tenga por efecto impedir o anular el reconocimiento, el ejercicio de los derechos y la igualdad social. Según Karla Pérez Portilla en *Aspectos culturales de la discriminación a la luz de algunos instrumentos internacionales de derechos humanos*, 2013.

⁹⁵ La deslegitimación del pasado es la negación de ciertos grupos, que históricamente son estigmatizados y excluidos que para mantener el orden social establecido no merecen un trato humano, por su distinción racial, religiosa, étnica, política y más, siendo reconocidos como inferiores o siniestros. Según Idaly Barreto en *La legitimación como proceso en la violencia política y construcción de culturas de paz*, 2009.

⁹⁶ El etnocidio alude a crímenes culturales o espirituales, a la modificación de las formas culturales diferentes, que son cuestionadas y no consideradas lo suficientemente dignas como para ser parte de un grupo dominante. Le complementa el memoricidio que significa la destrucción de los bienes culturales, el patrimonio cultural y la memoria cultural en el marco de un conflicto armado o de un ideal preestablecido el poder dominante. Según Mariela Cecilia Ávila en *Un acercamiento al etnocidio y al genocidio desde Pierre Clastres*, 2018.

⁹⁷ El saqueo cultural es el robo de bienes culturales arqueológicos y obras de arte para su comercialización en la mayoría de los casos, lo cual destruye el patrimonio cultural, la memoria de los pueblos y el despojo de la cultura. Puede darse inclusive de nación a nación Según, David Walden en *Manual de la UNESCO para la Prevención del Tráfico Ilícito de bienes culturales*, 1999.

⁹⁸ La modernidad posee un tinte estético, moral y racional donde la ciencia y las artes adquieren un valor importante en varias esferas de la vida cotidiana, es decir, la modernidad es de tipo cultural. La modernización, por otro lado, es un proceso que atina al desarrollo económico y político para perseguir sociedades industrializadas y organizadas, residencia de estructuras sociales como los Estados-nación, las jerarquías y desigualdades de poder, que siguen la lógica capitalista.

1.4.1. La hibridación cultural del posmodernismo

El sociólogo argentino Néstor García Canclini, proporciona el término de hibridación como “aquellos procesos socioculturales de intersección y transacción, en los que estructuras o prácticas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas [...] producto de intercambios comerciales, migratorios, turísticos y comunicativos”.⁹⁹ Es decir, es otro nivel de intercambio cultural pero que no puede confundirse con la asimilación, el mestizaje o el sincretismo porque “éstos son insuficientes para nombrar y explicar las formas posmodernas de intercambio e inserción cultural”,¹⁰⁰ al diferir de los típicos actores y sus entrecruzamientos. Es común que los intercambios culturales producto de la globalización sean más flexibles y fáciles de cometerse a los típicamente conocidos.

La hibridación se mira más “en la creatividad individual y colectiva, en el ámbito artístico y tecnológico, cuando se busca reconvertir un patrimonio cultural (bienes, saberes, técnicas) para reinsertarlo en nuevas condiciones de producción y mercado capitalista”.¹⁰¹ Sin embargo, a diferencia de la apropiación, la hibridación interesa tanto a los grupos dominados y dominantes que desean apropiarse de los beneficios de la modernidad, es decir, adoptar esas técnicas, herramientas, organizaciones y saberes que han permitido el desarrollo de la industria en beneficio del sistema capitalista. Aunque parece que ambos grupos salen beneficiados por la obtención de innovaciones, los grupos dominantes adquieren más ventaja porque refuerzan las mismas desigualdades sociales.

Un ejemplo es la producción de textiles tradicionales hechos a máquina de pedal conocidos por su técnica de cadenilla, adoptado por creadoras y creadores dominados cuyo manejo todavía manual da resultado a una aprenda todavía considerada tradicional pero de herramientas modernas. En la misma vertiente pero bajo productores dominantes se encuentran los diseños textiles hechos por maquinaria industrial los cuales funcionan con programación por computadora sin requerir mano de obra, lo que permite una producción en

⁹⁹ *Ibidem.*, p. 3.

¹⁰⁰ *Ibidem.*, p. 9.

¹⁰¹ *Ibidem.*, p. 6.

masa y de menor calidad, dentro de la competencia obtienen mayores beneficios económicos comúnmente manejados por la industria textil.

Canclini presta atención a los procesos de hibridación, en especial la tendencia por combinar lo tradicional con lo moderno, por ejemplo, la intersección de los bienes culturales en la industria cultural manejada por la élite, así como sus transformaciones debido a las nuevas presiones modernas, y a las lógicas del mercado capitalista, que masifican los mismos. Este fenómeno preocupa al autor, ya que el mercado en constante cambio y aceleración, en vez de hacer perdurar determinado bien cultural (conservarlo y preservarlo), lo desecha y sustituye por ser útil en un momento para un beneficio económico.

Lo que Canclini analiza en su ejemplo es la apropiación cultural indebida, entendida por sus características, incluso ya describía esta situación desde los años noventa del siglo XX sin darle el nombre y apellido ahora conocido, pero sí de causas y consecuencias alarmantes producto de la acelerada globalización, digitalización y comercialización del siglo XXI que desdibuja la frontera entre la élite y los indígenas, la modernidad y la tradición, la innovación y la preservación. Lo que aporta el posmodernismo es la hibridación como proceso donde participa el fenómeno de la apropiación cultural indebida, siendo uno de los tantos casos que se presentan en la era posmoderna. Es importante porque analiza los intercambios de las formas culturales, sin embargo, el análisis queda limitado al no contemplar los actores sociales que participan ya sea como productores o como consumidores.

1.4.2. La etnofagia y su localización en la globalización

El antropólogo dominicano Héctor Díaz-Polanco propone un concepto que explica la acción de las élites neoliberales latinoamericanas de devorar y digerir la diversidad cultural de las comunidades indígenas. La etnofagia, es “el proceso global de asimilación, engullimiento, inclusión y absorción de la otredad que pone en juego el sistema liberal capitalista”.¹⁰² Entonces, ¿cuál es la diferencia entre la asimilación cultural y la etnofagia, si ambos dominan y transforman a las culturas tradicionales? La respuesta se halla en el contexto histórico, es decir, la etnofagia es en realidad el mismo proceso de asimilación que los grupos étnicos

¹⁰² Héctor Díaz-Polanco, “El proceso etnofágico en el imperio”, *Elogio de la diversidad: globalización, multiculturalismo y etnofagia*, Siglo XXI, México, 2006. p. 160.

habían conocido en la conquista pero con la diferencia de que ahora es un proceso moderno, más discreto, casi voluntario por lo seductor que significa y por lo tanto, más funcional para los intereses de los grupos dominantes en la era de la globalización neoliberal. Puede ser empleada tanto por los Estados nación como por las empresas transnacionales.

Las antiguas formas de etnocidio y genocidio que ya resultan inconvenientes en parte por los derechos humanos, han sido remplazadas por suaves y abiertos proyectos implícitos conducidos de igual forma a destruir la cultura de los grupos étnicos. “El objeto es ocultar la etnofagia y al mismo tiempo posibilitarla”,¹⁰³ por lo que “no se busca la destrucción mediante la negación absoluta o el ataque violencia de las otras identidades, sino su disolución gradual a la estructura moderna, mediante la atracción, la seducción y la transformación, [...] la nueva política que se adapta a esta lógica es cada vez menos la suma de acciones persecutorias y de ataques directos hacia la diferencia”,¹⁰⁴ que viene a suplantar al viejo indigenismo y con ellos las mismas formas de dominación que ya no se conocen como colonización sino liberalización y democratización.

Este proceso opera en tres etapas que no necesariamente se dan de forma lineal: una inclusiva, una diferencial y la última administrativa.¹⁰⁵ Comenzando por la etapa diferencial, se parte de que sin diferencias la globalización sería pura homogeneidad sociocultural, entonces los grupos dominantes de repente se interesan por la diferencia, la exaltan, respetan, toleran y se muestran defensores de sus derechos, actos que la hacen querer pertenecer a las estructuras dominantes. La faceta inclusiva es más evidente, una invitación pacífica para todo aquel diferente que fue con anterioridad un problema de integración a las grandes estructuras sociales. Esa voluntad y consciencia forman parte de la estrategia, “te acepto porque apruebo que eres liberal o quieres serlo (y admites que te conduzca hacia mi fin, que también es el tuyo)”.¹⁰⁶ Por ello “la globalización es esencialmente etnófaga porque procura aprovechar la diversidad cultural, al crear un espacio en el que las identidades puedan articularse en condiciones que sean favorables para el capital”.¹⁰⁷

¹⁰³ *Ibidem.*, p. 188.

¹⁰⁴ *Ibidem.*, p. 161.

¹⁰⁵ *Ibidem.*, p. 158.

¹⁰⁶ *Ibidem.*, p. 178.

¹⁰⁷ *Ibidem.*, p. 137.

En la tercera etapa una vez incluidas las diferencias, éstas se ordenan y administran en “un aparato efectivo de dominio”,¹⁰⁸ ya sea político, económico y jurídico, condiciones necesarias para finalmente modernizar. Es la parte más implícita y agresiva porque despoja al dominado de su identidad y por tanto, su diferencia. Ahora bien, Díaz-Polanco toma también el ejemplo de la apropiación cultural indebida, pero como *marketing multicultural* (tomar lo que existe), una de las más visibles expresiones de la etnofagia, donde las empresas globales (Kodak, Avon, Citibank, McDonald’s, Nike, entre otras) han encontrado la manera de sacarle provecho a la diversidad cultural e incluirla en las lógicas capitalistas de comercialización, a través de técnicas de producción y campañas de publicidad.

1.4.3. La etnicidad en venta desde la Teoría Neoliberal

Los antropólogos estadounidenses John y Jean Comaroff describen el carácter que adquieren las expresiones culturales de los grupos étnicos en los tiempos de la globalización, pero a diferencia de los anteriores autores revisados, los hermanos Comaroff se enfocan más en los actores étnicos representados como corporaciones que en la comercialización de sus elementos e identidades. Con el término de *Etnicidad*¹⁰⁹ S.A (etnicidad en venta) se explica “el medio para que la etnicidad adquiriera las características de una empresa y se integre a la economía global, transformando la cultura en mercancía, lo que en otras palabras sería optar una economía de la identidad (una identidad constituida como persona jurídica), como nunca lo había estado antes”.¹¹⁰ Esta situación no es nueva, puesto que la alta cultura hegemónica (el arte) siempre ha sido un componente fundamental de la economía capitalista, la diferencia es que ahora se pretende incluir también a lo que antes se conocía como baja cultura o cultura popular. Los argumentos de estos autores son directos y a su vez agresivos:

“Exaltar una determinada cultura y hacer dinero entretanto no son cosas antiéticas; [...] La economía de la identidad implica descubrir el potencial de la cultura y el valor agregado de la identidad en cuanto sinónimo de calidad; [...]

¹⁰⁸ *Ibidem.*, p. 184.

¹⁰⁹ La etnicidad o lo étnico, son las formas en las que se estructuran los elementos culturales. Resulta equívoco atribuirle sólo a un grupo la etiqueta de étnico, como lo son las comunidades indígenas, (aunque ya se ha acostumbrado así institucionalmente) ya que toda clase o grupo social constituido posee su etnicidad propia, es decir, las élites también son grupos étnicos porque poseen cultura y con ello una identidad. “Los grupos no pierden su etnicidad por su carácter de clase”. Héctor Díaz-Polanco, “Etnia, clase y cuestión nacional”, *Cuadernos Políticos*, núm. 30, México, octubre-diciembre, 1981, p. 61.

¹¹⁰ John Comaroff; Jean Comaroff, *Etnicidad S.A*, Editorial Conocimiento, Madrid, 2011. pp. 13-15.

El consumo está abierto a personas interesadas en la recuperación espiritual; [...] Transformar en mercancía los productos culturales no necesariamente los destruye; [...] Es un mecanismo positivo en la búsqueda de la autenticidad, esencia, originalidad; [...] Las culturas que prosperan y perduran son las que mejor funcionan como marcas”.¹¹¹

Se puede observar la intención de esta idea, insertar la etnicidad en las lógicas del mercado capitalista neoliberal, para que los actores sean un corporativo que comercialice sus propios recursos, y que con ello obtener una oportunidad económica. En resumen, se incentivan a los grupos étnicos para que se constituyan en marcas que puedan registrarse desde la propiedad intelectual. “Cada vez más, los herederos vivos de un patrimonio reivindican su identidad como propiedad y proceden a administrarla con medios empresariales: crean una marca y la venden bajo formas reconocidamente consumibles”.¹¹² Los autores creen que este trae más ventajas pues permite “recrear la identidad, recuperar el patrimonio sin que pierda su originalidad y reanimar la conciencia colectiva”,¹¹³ así como reivindicar política y económicamente a las comunidades.

Esta propuesta parece tener un objetivo doble: que las élites no puedan apropiarse de las expresiones culturales de los grupos dominados y que a su vez el mercado se amplie y disfrute de los mismos, por su riqueza, valor, extrañeza y exclusividad. Se observa, por tanto, una solución muy pronta y limitada al problema de la apropiación cultural indebida, insuficiente por querer individualizar toda la etnicidad de una comunidad, por pretender registrar el patrimonio cultural en el Sistema de Propiedad Intelectual, funcional para reproducir la lógica del mercado capitalista. Solución que es otra forma de dominio.

Los que se oponen a estas formas son los críticos de la Escuela de Frankfurt, Theodor Adorno y Max Horkheimer, quienes afirman que “la comercialización masiva de los productos culturales supone una pérdida fatal de su autenticidad y valor, [...] la identidad cultural es inalienable de modo que no puede ser convertida en mercancía por ser algo inherente a la

¹¹¹ *Ibidem.*, pp. 10, 22 y 37.

¹¹² *Ibidem.*, p. 52.

¹¹³ *Ibidem.*, p. 40.

esencia del ser humano”.¹¹⁴ Aunque en la realidad se ha visto lo contrario claro está, sin embargo, ello no deja de reconocer sus problemas y consecuencias, por ejemplo, el rápido consumo y desecho de símbolos relevantes, la reproducción de la desigualdad social para la adquisición de los mismos y con ello, la concentración del poder en unas cuantas personas.

Lo que sucede con el término de la Etnicidad S.A, es que se busca implementar formas necesarias para que la apropiación cultural indebida pueda efectuarse de manera legal y legítima. En parte es entendida esta perspectiva por estar atada con los valores estadounidenses y con ello, a los intereses del neoliberalismo bajo una fórmula simple: patentar, producir, comercializar, consumir y asimilar en sus estructuras a las pocas comunidades aborígenes de su nación. No es un proceso, ni una teoría, sino simplemente métodos para objetivos dominantes que no deben confundirse con el fenómeno de apropiación cultural indebida aunque a simple vista el término así lo precise.

1.4.4. El extractivismo cultural en los Estudios Decoloniales

En América Latina, cuna del campo de aplicación de los Estudios Decoloniales, el concepto de apropiación cultural indebida tiene una idea parecida al término de extractivismo cultural, sobre todo por describir el despojo que han sufrido las comunidades indígenas o aborígenes por parte de las industrias transnacionales. En esta línea ambos conceptos describen la dominación y el despojo, pero que por sus características propias no pueden ser utilizados como sinónimos. El extractivismo es una idea que se relaciona con “el despojo, el saqueo, el robo y la apropiación de los recursos naturales, materias primas y territorios de las comunidades dominadas desde la conquista hasta el neocolonialismo¹¹⁵ de nuestros días para el beneficio económico de los grupos que se creen racialmente superiores y que constituyen las élites capitalistas del sistema mundo”.¹¹⁶ Acto que particularmente lleva la etiqueta de

¹¹⁴ Adorno Theodor; Max Horkheimer, “La Industria Cultural”, *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid, 2006, p. 169.

¹¹⁵ Para la Teoría Decolonial se cree que el colonialismo terminó cuando las colonias se independizaron de los grandes imperios, sin embargo, la colonialidad aún persiste, pues esta tiende a referirse a las estructuras, valores, filosofías y conocimientos que nos dejó la modernidad universal, hegemónica y europea. La colonialidad por tanto, es producto del colonialismo que hoy se vive en las sociedades oprimidas.

¹¹⁶ Alberto Acosta, *Extractivismo y neoextractivismo: dos caras de la misma maldición* [en línea], México, Eco Portal, 25 de agosto del 2012, Dirección URL: [http://www.ecoport.net/Temas Especiales/Mineria/Extractivismo y neoextractivismo dos caras de la misma maldicion](http://www.ecoport.net/Temas_Especiales/Mineria/Extractivismo_y_neoextractivismo_dos_caras_de_la_misma_maldicion), [consultado en enero del 2022].

extractivismo económico, por referirse a la extracción, exportación y explotación de los bienes naturales ajenos como si fueran de libre acceso. Aquello al igual que la apropiación indebida reproduce relaciones desiguales de poder, pues mientras los dominantes se benefician de un bien que no les pertenece, los dominados se ven perjudicados en cuanto a su economía, desarrollo, cultura, unidad, y organización.

Aunque el extractivismo parece centrarse en el despojo de los bienes naturales éste no sólo es sinónimo de minería y agricultura, por ejemplo, existen otras dimensiones o etiquetas del mismo, conocidas como extractivismo epistémico, intelectual o cognitivo, lo que anteriormente se entendió como etnocidio y memoricidio.¹¹⁷ El extractivismo epistémico fue aportado por Leanne Betasamosake, un indígena de la comunidad *Nishnaabeg*, en Canadá, para el autor, este tipo de despojo “destruye las formas de pensar, ser y estar en el mundo, lo que se refiere a las cosmovisiones, las técnicas y los saberes ancestrales de las comunidades indígenas, cultura, al final del día. En la perspectiva extractivista, todo recurso extraíble se transforma en mercancía en el mercado mundial, esto incluye desde las formas de vida humanas y no humanas hasta los artefactos culturales y los conocimientos”.¹¹⁸

El extractivismo cultural o epistémico ocurre al extraer un bien cultural tangible e intangible de su lugar de origen tanto para su exportación y comercialización (de igual manera que los bienes naturales) como “para reforzar la colonización insertarlos al interior de los parámetros de la cultura occidental”,¹¹⁹ lo que se entiende como asimilación cultural o en términos contemporáneos etnofagia. Es en este punto que tanto la apropiación cultural indebida como el extractivismo cultural convergen para significar y demandar un mismo fenómeno social. Ambos términos prestan atención a la transformación de un bien ya sea cultural o natural a un producto de comercialización y consumo de masas, lo que ocasiona una descontextualización de los mismos al despojarlos de su sentido simbólico y una reinserción en los nuevos simbolismos modernos con el propósito de hacerlos más deseables, especiales

¹¹⁷ El etnocidio es un crimen de lesa humanidad de acuerdo con la ONU, que ocurre cuando se destruyen sistemáticamente los modos de vida colectiva por su diferencia frente a las formaciones sociopolíticas dominantes lo que priva a los grupos étnicos el derecho a disfrutar, desarrollar y transmitir su propia cultura y a su vez unificarlos o igualarlos con la cultura dominante.

¹¹⁸ Ramón Grosfoguel, “Del «extractivismo económico» al «extractivismo epistémico» y «extractivismo ontológico»: una forma destructiva de conocer, ser y estar en el mundo”, *Tabula Rasa*, núm. 24, Colombia, Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, enero-junio, 2016, p. 139.

¹¹⁹ *Ibidem.*, p. 132.

y por tanto, rentables en el mercado, y así con el tiempo destruirlos simbólicamente, original y ancestralmente. Son términos que exponen la opresión, la dominación, la subordinación en los tiempos del capitalismo, no obstante, la diferencia clave se halla en que la apropiación cultural indebida, presta más atención al producto terminado que se oferta en el mercado mientras que el extractivismo al proceso, es decir, a la extracción de saberes, conocimientos y técnicas de las comunidades que se emplearon para producir el mismo.¹²⁰

La apropiación cultural indebida se inserta en una rama específica del extractivismo cultural regida por el derecho de propiedad intelectual, siendo ahí lo que más interesa al concepto estudiado, cuando las industrias dueñas del capital al apropiarse de las expresiones culturales buscan su registro legal. Un bien cultural de propiedad colectiva e incluso estatal pasa a convertirse en un bien privado con derechos exclusivos, explotación económica y protección a terceros.

1.5. Revaluación conceptual de la apropiación cultural indebida

Las Ciencias Sociales clasifican y describen toda la realidad social, resultado del positivismo, organizan, distribuyen y diferencian el mundo complejo. Como se vio a lo largo de este capítulo, son varias las ideas que se abordan en el concepto de apropiación cultural sin apellido ni etiqueta. El objetivo aquí no es proponer uno nuevo ni complicar el caos de perspectivas y malentendidos entre términos existentes, sino al contrario, ordenar este cúmulo de propuestas similares en distintas disciplinas y desmitificar el concepto para comprender, analizar y explicar los factores que complican la regulación del fenómeno de la apropiación cultural indebida en México, siendo uno de éstos la ambigüedad, confusión y transposición del concepto.

Son dos tipos de fenómenos los que ocurren paralelamente al concepto de apropiación cultural pero que a pesar de ser dependientes por compartir un nombre, un proceso, actores y los medios necesarios, difieren por sus resultados, consecuencias, perspectivas y contextos.

¹²⁰ El extractivismo cultural se presenta en muchos elementos culturales de las comunidades que son propensos al despojo y utilización ajena por parte de diferentes industrias, ya sea en la literatura, la medicina tradicional, la música, las celebraciones o en otro tipo de creación como lo puede ser la producción textil. A diferencia del extractivismo cultural, en la apropiación cultural indebida las empresas de la industria textil están interesadas tanto en el resultado como en los conocimientos tradicionales para la elaboración de prendas indígenas, se presta mayor atención al robo de símbolos y no de técnicas.

La apropiación cultural antropológica, por un lado, como intercambio de elementos entre dos grupos sociales marcados por relaciones desiguales de poder y la apropiación cultural indebida, por el otro, como acto de explotación comercial de las expresiones culturales parte del patrimonio cultural de un grupo dominante hacia otro subordinado, más cercano a la figura del plagio pero sin ser exactamente lo mismo, porque en la apropiación indebida persisten relaciones de poder y estructuras hegemónicas coloniales que reproducen patrones históricos de explotación, despojo y opresión, insertos en la lógica del mercado capitalista, liberal, moderno y globalizado. Mientras que el plagio las relaciones de poder son en su mayoría relaciones horizontales e individuales, limitadas al quehacer artístico e individual también hegemónico.

Distinguidos los términos que causaban confusión, las ideas de otras disciplinas y corrientes teóricas que anteriormente se analizaron, son propensos también a confundirse con el concepto de la apropiación cultural indebida, debido al proceso de intercambio cultural que hay en medio. Hay que entender que tanto la hibridación cultural como la etnofagia son procesos socioculturales que describen fenómenos en los tiempos posmodernos de nuestros días, como el de la apropiación cultural indebida. La etnicidad en venta, por otro lado, es la cara de la otra moneda crítica, un método y una pronta solución a la privatización de las expresiones culturales en tiempos que el mercado mundial se extiende.

Por último, el extractivismo cultural epistémico o intelectual, es de los términos más cercanos a la apropiación cultural indebida. Válido es su uso al momento de hablar del robo de los diseños textiles tradicionales porque al final la apropiación es otra forma de extractivismo, pero bajo sus límites. La diferencia es mínima y se halla en su nulo enfoque jurídico, pues el extractivismo es una perspectiva más crítica, emancipadora, cerrada al diálogo y a soluciones en las que tanto las empresas de la industria textil como las comunidades indígenas de América Latina cooperen mutuamente, a diferencia de la apropiación indebida. Un avance significativo en cuanto al uso legítimo del concepto, es que tanto en la OMPI como en la UNESCO es propuesto y utilizado el término de la apropiación cultural indebida, de ahí que por lo mientras sea el más adecuado para su aplicación jurídica, política, social, académica y estatal, ya que sus características son las que mejor describen al fenómeno social que hoy acontece en los tiempos de la globalización neoliberal.

“Los buenos artistas copian,
los grandes artistas roban”
-Pablo Picasso

2. La apropiación cultural indebida en México

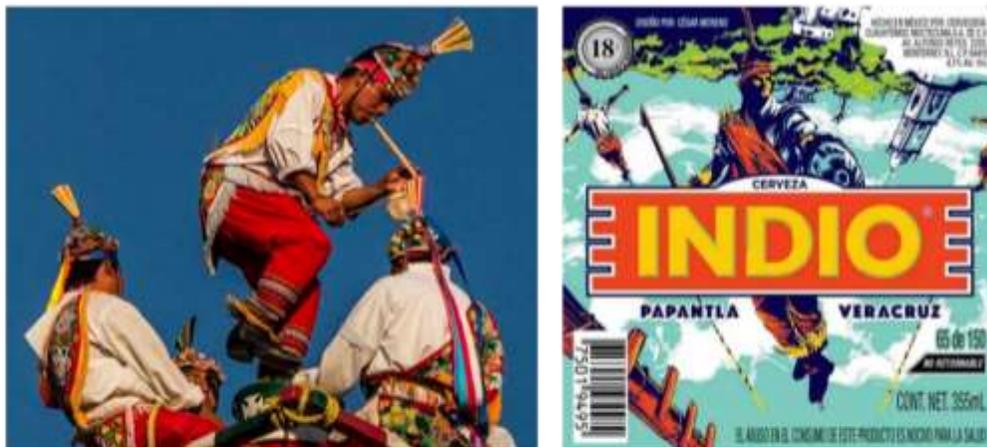
A continuación, se presenta el fenómeno de apropiación cultural indebida en los casos presentados en el país con sus seguimientos y limitantes, específicamente los ocurridos en la comunidad otomí de Tenango de Doria Hidalgo. Se conocen además las causas que orillan a los actores apropiadores a cometer tal falta ética y cívica, y las consecuencias que este fenómeno tiene para las comunidades indígenas. Una vez claro el panorama conceptual es posible aterrizar en casos concretos, cuáles son los actores involucrados y cuáles los beneficios obtenidos.

Todas las expresiones culturales creadas por los pueblos y comunidades indígenas del mundo que forman parte de su patrimonio cultural intangible, son susceptibles de apropiación cultural indebida en sus diversas modalidades: cartonería, papelería, alfarería, textiles, joyería, cestería, y demás. Así como en sus danzas, canciones, ceremonias, fiestas, representaciones escénicas y rituales. Sin olvidar que cada expresión cultural tiene un profundo sentido y valor simbólico. En México se han presentado casos de apropiación cultural indebida muy variados, que van desde la toma de la iconografía de los voladores de Papantla Veracruz,¹²¹(véase imagen 4), de las sirenas de barro rojo¹²² del artesano José García de Oaxaca, hasta la toma de prendas textiles tradicionales.

¹²¹ En 2016 la compañía cervecera Cuauhtémoc-Moctezuma S.A. se apropió indebidamente de la iconografía de los voladores de Papantla para estamparla en la etiqueta de su cerveza Indio con motivo de su campaña publicitaria “celebrando a los barrios de México”. Los integrantes de las comunidades totonacas del municipio de Papantla de Olarte, Veracruz, solicitaron la suspensión de la campaña por daño moral aludiendo que no es posible relacionar la ingesta de alcohol con la ceremonia tradicional de alto sentido religioso y que además está comercializando con su imagen. Cabe resaltar que esta ceremonia es Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO desde 2009 y en ningún momento la cervecera pidió el consentimiento de la comunidad totonaca. Gloria Muñoz Ramírez, “Los de abajo: cervecera ofendió a voladores de Papantla”, [en línea], México, *La Jornada*, 1 de abril de 2017, Dirección URL: <https://www.jornada.com.mx/2017/04/01/opinion/012o1pol>, [consultado en marzo del 2022].

¹²² En 2017, una vez que el artesano José García fue invitado a un mercado internacional en Nuevo México, Estados Unidos, un consumidor de su obra se apropió del diseño de una cabeza macetera de sirena hecha de barro rojo, para poder utilizar el molde y reproducirlo, pero ahora en bronce y así venderse a un mayor precio. Senado de la República, “Mesa 1.Foró Encuentro Internacional “La Protección del Patrimonio Cultural como Derecho”, [en línea], México, Canal de YouTube CNDH, 18 de mayo del 2019, Dirección URL: https://www.youtube.com/watch?v=qL8_0-nW5hM&t=1286s, [consultado en marzo del 2022].

Imagen 4. Apropiación cultural indebida de la iconografía de los voladores de Papantla, Veracruz



Fuente: Adolfo Gómez, “Voladores de Papantla ganan demanda contra cervecería”, [en línea], México, *periódico Imagen del Golfo*, 22 de septiembre del 2022], Dirección URL: <https://imagedelgolfo.mx/estado/voladores-de-papantla-le-ganan-demanda-a-cerveceria/50238827>, [consultado en septiembre del 2022].

A pesar del gran panorama de posibilidades de apropiación indebida en expresiones culturales, la producción textil es la más propensa a esta falta, por parte de la industria textil y de la moda que, a modo de excusa, diseñadores y directivos justifican sus actos como inspiración y creación artística, lo cual se identificó como una falta ética, un atentado contra el valor cultural del patrimonio y contra el desarrollo económico e identitario de las comunidades indígenas.

De acuerdo con la Organización No Gubernamental Impacto¹²³ desde 2014 a 2020 se presentaron 49 casos de apropiación indebida¹²⁴ en las comunidades indígenas del territorio mexicano. Este fenómeno aumentó exponencialmente desde el primer caso que se tiene registro suscitado en 2014, cuando “la marca *Mara Hoffman* toma la iconografía del dibujo

¹²³ Fundada en 2012 con el nombre de Proyecto Impacto Consultores A.C, en la ciudad de San Cristóbal de Las Casas, Chiapas. Se dedica a fortalecer el sector textil artesanal como medio de desarrollo local sostenible, promoviendo cadenas de valor éticas e incidiendo a través de la concientización en mercados de consumo responsable y comercio justo en cooperación con las mujeres de las comunidades indígenas del estado.

¹²⁴ NGO Impacto, *Mapeo de casos de apropiación cultural de textiles tradicionales hechos en México*, [en línea], México, 31 de julio del 2019, Dirección URL: <http://viernestradicional.impacto.org.mx/historia-de-casos-de-apropiacion-cultural-a-textiles-tradicionales/>, [consultado en julio del 2022].

y bordado tradicional de Tenango de Doria, Hidalgo para vestidos y trajes de baño”.¹²⁵ En 2015 se presentaron tres casos, año en el cual la apropiación cultural indebida comenzó a ser tema de coyuntura en los medios de comunicación, una vez que “la diseñadora francesa *Isabel Marant* a través de su marca, se apropió de la iconografía de la blusa de Santa María Tlahuitoltepec, Oaxaca en el mismo año”.¹²⁶ A partir de entonces este tema ya no sería visto de la misma manera y las primeras movilizaciones de la sociedad civil se hicieron notar. Para 2016 los casos habían subido a seis, y a trece en 2018.

El punto más crítico se presentó en 2019 con quince casos, pero para 2020 estos disminuyeron a seis casos, en parte por el avance de la pandemia de COVID-19 y porque un año antes, “la marca Carolina Herrera en su colección *Resort 2020*, se apropió de la iconografía de Juchitán de Zaragoza, Oaxaca; de Tenango de Doria, Hidalgo y del sarape de Contla de Juan Cuamatzi, Tlaxcala”.¹²⁷ El caso se volvió tan mediático que la sociedad civil se organizó para demandar a la marca a través de redes sociales y por primera vez la Secretaría de Cultura del Gobierno de México, emitió cartas y amonestaciones hacia los responsables. Lo anterior puede interpretarse como un logro en cuanto a la baja de casos de apropiación indebida, no obstante, esto no limitó las intenciones de las empresas y firmas independientes.

La situación volvió a escalar, pues para el 2021 se agregaron 7 casos¹²⁸ nuevos por parte de las marcas transnacionales: *Zara*, *Anthropologie*, *Patowl*, *Oysho* y *Zimmerman*.¹²⁹ Para los

¹²⁵ Arturo Cruz Bárcenas, “Artesanos de Hidalgo se unen para evitar el plagio de sus productos”, [en línea], México, *La Jornada*, 5 de marzo del 2014, Dirección URL: <https://www.jornada.com.mx/2014/03/05/espectaculos/a08n1esp>, [consultado en marzo del 2022].

¹²⁶ s/a, “Diseñadora plagió diseño mixe, pero no lo registró a su nombre”, [en línea], México, *Milenio*, 19 de noviembre del 2015, Dirección URL: <https://www.milenio.com/estilo/disenadora-plagio-diseno-mixe-registro-nombre>, [consultado en marzo del 2022].

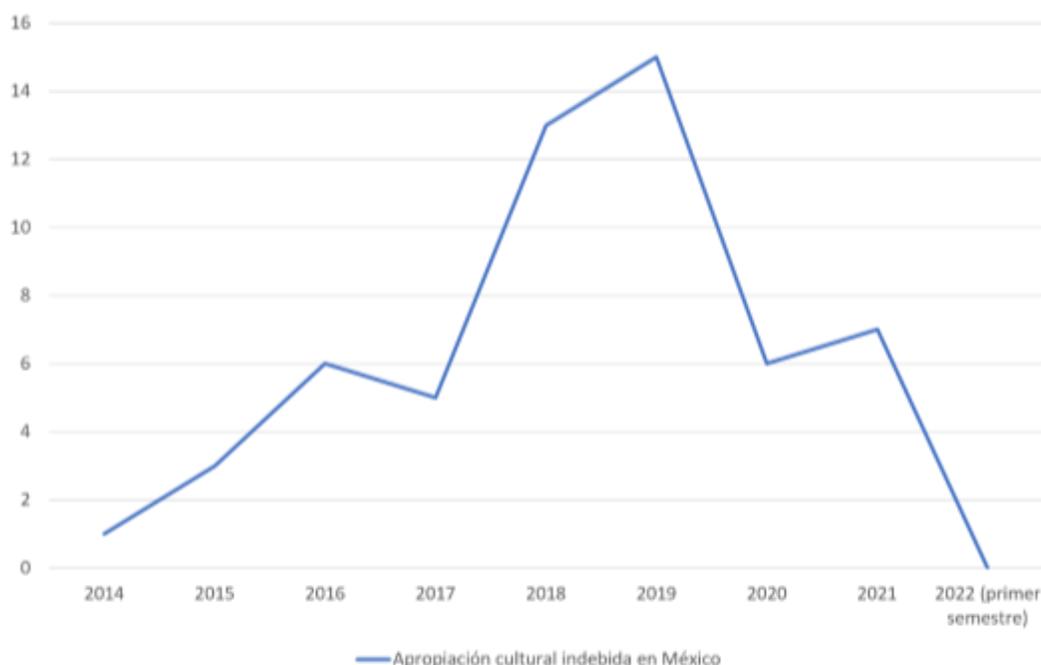
¹²⁷ Luis Pablo Beauregard, “México acusa a Carolina Herrera de apropiación cultural por su colección más reciente”, [en línea], Madrid, *El País*, 13 de junio del 2019, Dirección URL: https://elpais.com/elpais/2019/06/12/estilo/1560295742_232912.html, [consultado en marzo del 2022].

¹²⁸ Secretaría de Cultura, *Comunicado de prensa: La Secretaría de Cultura pide explicación a las marcas Zara, Anthropologie, Zimmerman y Patowl por apropiación cultural en diversos diseños textiles*, [en línea], México, Gobierno de México, 28 de mayo de 2021, Dirección URL: <https://www.gob.mx/cultura/prensa/la-secretaria-de-cultura-pide-explicacion-a-las-marcas-zara-anthropologie-y-patowl-por-apropiacion-cultural-en-diversos-disenos-textiles>, [consultado en julio del 2022].

¹²⁹ Secretaría de Cultura, *Comunicado la Secretaría de Cultura llama a la marca Zimmermann a trabajar de forma ética con las comunidades indígenas*, [en línea], México, Gobierno de México, 14 de junio del 2021, Dirección URL: <https://www.gob.mx/cultura/prensa/la-secretaria-de-cultura-llama-a-la-marca-zimmermann-a-trabajar-de-forma-etica-con-las-comunidades-indigenas>, [consultado en julio del 2022].

primeros seis meses del 2022 la situación disminuyó, aunque se desconocen los motivos aquello puede interpretarse como una consecuencia de la aprobada Ley Federal de Salvaguardia del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanas, por el Senado de la República, que alertó a los responsables de alguna manera. (véase gráfica 1). Con un total de 56 casos registrados de apropiación cultural, el bordado más apropiado es el de Tenango de Doria, Hidalgo con 20 casos; seguido del bordado Rococo de Aguacatenango, Chiapas con 4 casos; y en tercer lugar el bordado de la blusa tradicional de Santa María Tlahuitoltepec, San Antonio Castillo de Velasco, Oaxaca y San Andrés Larráinzar, Chiapas cada uno con 3 casos.¹³⁰ (véase gráfica 2).

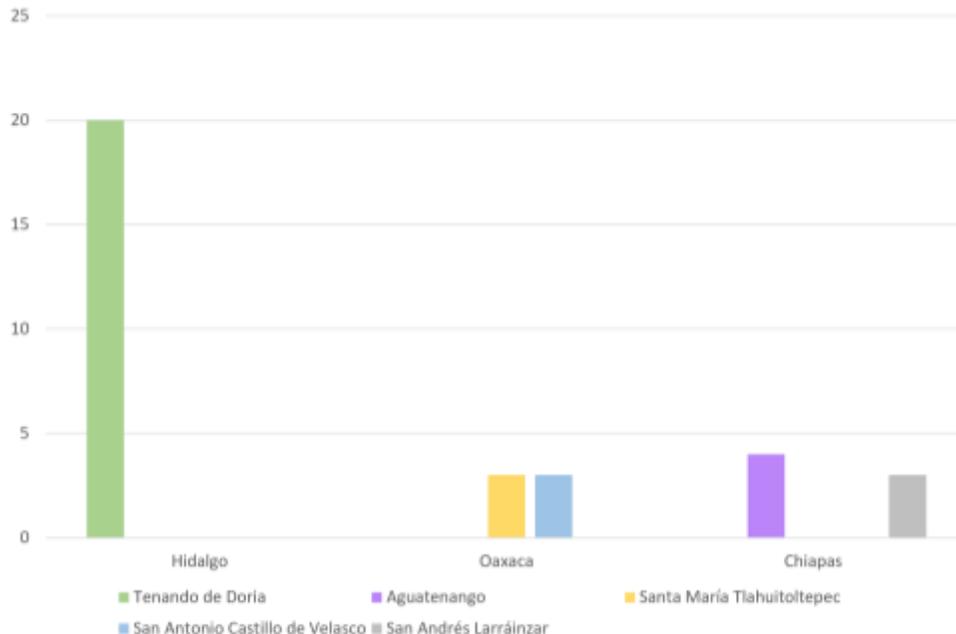
Gráfica 1. Casos de apropiación cultural indebida de 2014 a 2022 en México



Fuente: Elaboración propia con datos de NGO Impacto, *Mapeo de casos de apropiación cultural de textiles tradicionales hechos en México*, [en línea], México, 31 de julio del 2019, Dirección URL: <http://viernestradicional.impacto.org.mx/historia-de-casos-de-apropiacion-cultural-a-textiles-tradicionales/>, [consultado en julio del 2022].

¹³⁰ NGO Impacto, *¿De cuántos casos de apropiación cultural a textiles tradicionales sabemos?*, [en línea], México, 31 de julio del 2019, Dirección URL: <http://viernestradicional.impacto.org.mx/blog/de-cuantos-casos-de-apropiacion-cultural-a-textiles-tradicionales-sabemos/>, [consultado en julio del 2022].

Gráfica 2. Bordados tradicionales más apropiados en México



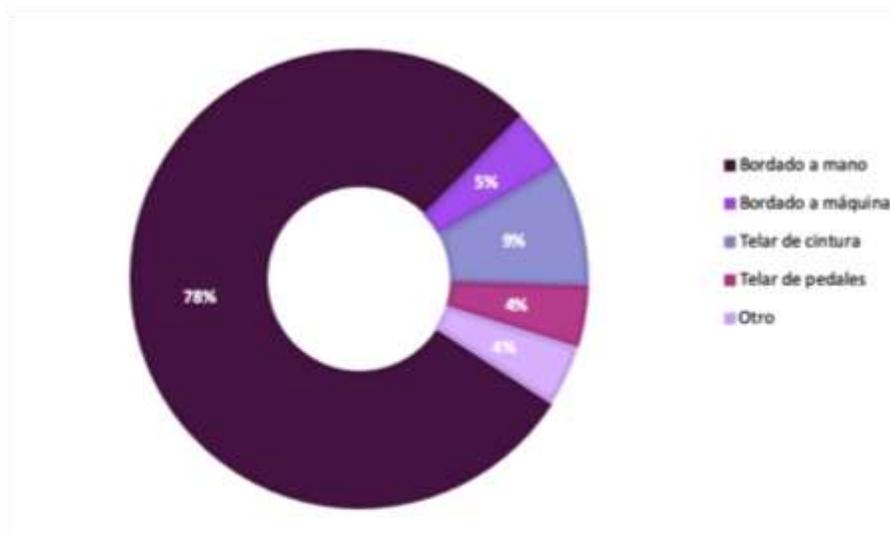
Fuente: Elaboración propia con datos de NGO Impacto, *Mapeo de casos de apropiación cultural de textiles tradicionales hechos en México*, [en línea], México, 31 de julio del 2019, Dirección URL: <http://viernestradicional.impacto.org.mx/historia-de-casos-de-apropiacion-cultural-a-textiles-tradicionales/>, [consultado en julio del 2022].

Como puede observarse los estados de México más vulnerables a la apropiación indebida en textiles tradicionales son Hidalgo, Oaxaca y Chiapas respectivamente, pero aquí es importante hacer una acotación hacia cuál elemento que compone toda la prenda tradicional es más demandada. La elaboración de una prenda conlleva procesos diferentes y diversos que dependen de la región o comunidad, así como del contexto social, cultural y natural, del impacto de la modernización y de la escasez o abundancia de materias primas. Las técnicas de elaboración son: el bordado a mano, el bordado a máquina, el telar de cintura y el telar de pedal (cadenilla).

Una prenda, por su sentido simbólico, es un lienzo que muchas veces cuenta una historia, por tanto, tiene una composición en sus iconografías, colores, formas y cortes. Descomponer el lienzo de una prenda textil tradicional es complicado estética y técnicamente hablando, de ahí que lo más susceptible a la apropiación indebida sea la iconografía (sistema de imágenes

simbólicas),¹³¹ sin importar las técnicas de elaboración implementadas, puesto que la iconografía al ser individual (ya que no se sostiene de todo el lienzo) puede plasmarse en otros materiales además de telas, ya sea en papel, plástico, cartón, cuero y demás. “La iconografía más apropiada, de acuerdo con Impacto, es aquella que se borda a mano con un 78% de preferencia”.¹³² (véase gráfica 3).

Gráfica 3. Técnicas implementadas en los textiles tradicionales más apropiados



Fuente: NGO Impacto, *¿De cuántos casos de apropiación cultural a textiles tradicionales sabemos?*, [en línea], México, 31 de julio del 2019, Dirección URL: <http://viernestradicional.impacto.org.mx/blog/de-cuantos-casos-de-apropiacion-cultural-a-textiles-tradicionales-sabemos/>, [consultado en julio del 2022].

2.1. ¿Qué actores cometen apropiación cultural indebida?

Es indispensable subrayar los actores que cometen apropiación cultural indebida en los diseños textiles tradicionales, cómo se conforman, organizan, operan y bajo qué intenciones lo hacen. Por un lado, se tienen a las empresas de la industria textil y de la moda como los actores responsables por excelencia de esta problemática que buscan producir y comercializar en este contexto altamente globalizado. Por el otro, a las empresas de la industria textil pero que, por su composición, son marcas emergentes que operan en mercados o puestos locales en ciertos lugares estratégicos para el turismo mexicano y, por tanto, para el comercio.

¹³¹ Ivonne Morales, *El indígena en el imaginario iconográfico*, Comisión para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas/Programa de la ONU para el Desarrollo, México, 2010, p. 10.

¹³² *Ibid.*

Algunos de los casos que se presentan, quieren justificarse con el uso de la nacionalidad, la herencia cultural de ancestros y la supuesta colaboración con la comunidad indígena propietaria. Esto dimensiona la complejidad del asunto al recurrir hacia alguna ley de protección, pues aunque una empresa u organización es responsable del acto de apropiación indebida, hay detrás actores directos que idearon, operaron y autorizaron. En ese caso, tenemos a diseñadores, directivos, representantes e intermediarios de las marcas y firmas, estos últimos quienes se encargan de llevar la obra al público y comercializarla en masa.

De igual forma se da el caso de que firmas reconocidas dotan de autoría a los diseñadores, quienes crean las colecciones correspondientes, para eliminar así cualquier malentendido que pueda surgir con la empresa. En fin, lo que se presenta es un deslinde de responsabilidad directa que en muchas ocasiones las empresas son conscientes. Otro actor que se analiza más adelante, son el Estados-nación, pues se cree que éste ha sido no sólo el principal apropiador del patrimonio cultural por décadas sino también el que más se han beneficiado de él en nombre del nacionalismo. Al momento de utilizar determinados bienes para el uso del turismo o para la construcción de una imagen nacional que dote de cohesión e identidad. En este mismo caso, hay actores directos e idearios, ya sean directivos, gestores o gobernantes.

Aunque no son actores directos, los consumidores de los bienes culturales apropiados también son responsables de esta problemática al contribuir con su reproducción. Sin embargo, eso no los hace actores apropiadores, ya que en ningún momento están obteniendo un beneficio económico ni moral en su consumo. Esto no exime a que, cualquier persona ajena a alguna comunidad indígena, que pertenezca a un sector dominante de la sociedad por su poder económico, político y sociocultural y que cuente con un emprendimiento, ya sea nacional o extranjero de manera individual o colectiva, cometa apropiación cultural indebida, así como cualquier institución u organización gubernamental o no gubernamental.

2.1.1. Empresas, marcas y firmas transnacionales

Gracias al trabajo de Impacto en la recolección de datos y mapeo virtual de la apropiación cultural indebida, es posible conocer las empresas, marcas y firmas involucradas nacionales e internacionales, individuales o corporativas. Son un total de 36 empresas, marcas y firmas transnacionales las que cometieron apropiación indebida en territorio mexicano las cuales son la siguientes: *Alfaguara, Anthropologie, Aster Tomorrow, Batik Amarillis, Carolina*

Herrera, Desigual, Dior, Forever 21, Hygge and West, Intropia, Isabel Marant, Katie Kime, Louis Vuitton, M. Misson, Madewell, Mango, Marni, Mara Hoffman, Marks and Spencer, Nestlé, Nike, Oysho, Patowol, Pottery Barn, Rapsodia, RH, Shein, Star Mela, Somya Maquiladora, Speedo, Spoonflower, That's it, United Colors of Benetton, Yuya, Zara y por último, *Zimmermann*.¹³³

La lista encabeza a la empresa *Zara* perteneciente al *Grupo Inditex* como la principal apropiadora del diseño textil tradicional, con un total de 5 casos hacia la iconografía de Aguacatenango, Chiapas en tres ocasiones; de Chicontepec, Veracruz y de San Juan Colorado, Oaxaca, seguido de la firma *Batik Amarillis, Carolina Herrera* y *Star Mela* con tres casos cada una.¹³⁴ Existen, entre los involucrados, empresas de todo tipo dedicadas a la producción de alimentos, accesorios y libros, sin embargo, la apropiación indebida de la iconografía tradicional es más propensa en la industria de la moda por obvias razones. Algunas de ellas están organizadas por grupos empresariales que por lo general son marcas de ropa de bajo costo, y otras constituidas por firmas individuales de lujo que destacan por sus diseñadores prestigiosos. (Véase tabla 2).

Tabla 2. Organización de empresas, marcas y firmas transnacionales involucradas en casos de apropiación cultural indebida

Grupo empresarial	Marcas	Número de casos cometidos	País
Grupo Inditex	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Zara ▪ Oysho 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Aguacatenango, Chiapas (3) ▪ Chicontepec, Veracruz (1) ▪ San Juan Colorado, Oaxaca (1) ▪ San Andrés Larráinzar, Chiapas (1) 	España
Grupo Tendam	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Intropia 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ San Juan Bautista Tlacoatzintepec, Oaxaca (1) 	España
Grupo Axo	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Nike ▪ Rapsodia 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Región Wixarika (1) ▪ San Antonino Castillo de Velasco, Oaxaca (1) 	Estados Unidos
Grupo Punto FA SL.	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Mango 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Tenango de Doria, Hidalgo (1) ▪ San Gabriel Chilac, Puebla (1) 	España
Authentic Brands Group (ABG)	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Forever 21 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ San Gabriel Chilac, Puebla (1) 	Estados Unidos
Grupo Marks and Spencer	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Marks and Spencer 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Tenango de Doria, Hidalgo (1) 	Reino Unido
Grupo Benetton SA.	<ul style="list-style-type: none"> ▪ United Colors of Benetton 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Tenango de Doria, Hidalgo (1) 	Italia
Grupo Urban Outfitters Inc.	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Anthropologie 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Santa María Tlahuitoltepec, Oaxaca (1) 	Estados Unidos
Compañía	Marcas	Número de casos cometidos	País
Liverpool	<ul style="list-style-type: none"> ▪ That's It 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Tenango de Doria, Hidalgo (1) 	México
Republic Cosmetics	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Yuya 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Tenango de Doria, Hidalgo (1) 	México
Penguin Random House	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Alfaguara 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Tenango de Doria, Hidalgo (1) 	España
Nestlé	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Chocolate abselita 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Tenango de Doria, Hidalgo (1) 	Suiza

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ NGO Impacto, *Mapeo de casos de apropiación cultural de textiles tradicionales hechos en México*, [en línea], México, 31 de julio del 2019, Dirección URL: <http://viernestradicional.impacto.org.mx/historia-de-casos-de-apropiacion-cultural-a-textiles-tradicionales/>, [consultado en julio del 2022].

Firmas transnacionales	Número de casos cometidos	País
Mara Hoffman	• Tenango de Doria, Hidalgo (1)	Estados Unidos
Star Mela	• Aguatenango, Chiapas (1) • San Juan Chamula, Chiapas (1) • San Juan Bautista Valle Nacional, Oaxaca (1)	Reino Unido
Patowol	• San Antonio Castillo de Velasco, Oaxaca (2)	Estados Unidos
Batik Amarillis	• Juchitán de Zaragoza, Oaxaca (1) • Santiago Yaitepec, Oaxaca (1) • Tenango de Doria, Hidalgo (1)	Indonesia
Carolina Herrera	• Juchitán de Zaragoza, Oaxaca (1) • Tenango de Doria, Hidalgo (1) • Contla de Juan Cuamatzi, Tlaxcala (1)	Estados Unidos
Hygge and West	• Tenango de Doria, Hidalgo (1)	Estados Unidos
M Missoni	• Región del Istmo de Tehuantepec, Oaxaca (1)	Italia
Madewell	• San Andrés Larráinzar, Chiapas (1)	Estados Unidos
RH	• Tenango de Doria, Hidalgo (1)	Estados Unidos
Isabel Marant	• Santa María Tlahuitoltepec, Oaxaca (1) • Charapan, Michoacán (1)	Francia
Dior	• San Juan Chamula, Chiapas (1)	Francia
Desigual	• Tenango de Doria, Hidalgo (1)	España
Louis Vuitton	• Tenango de Doria, Hidalgo (1)	Francia
Speedo	• Contla de Juan Cuamatzi, Tlaxcala (1)	Australia
Pottery Barn	• Tenango de Doria, Hidalgo (1)	Estados Unidos
Marni	• San Andrés Larráinzar, Chiapas (1)	Italia
Shein	• Tenango de Doria, Hidalgo (1)	China
Zimmermann	• Huautla de Jiménez, Oaxaca (1) • San Bartolomé Ayautla, Oaxaca (1) • San Felipe Jalapa de Díaz, Oaxaca (1)	Australia
Aster Tomorrow	• Tenango de Doria, Hidalgo (1)	Estados Unidos
Somya Maquiladora	• Santa María Tlahuitoltepec, Oaxaca (1)	Estados Unidos
Spoonflower impresions	• Tenango de Doria, Hidalgo (1)	Estados Unidos
Katie Kime	• Tenango de Doria, Hidalgo (1)	Estados Unidos

Fuente: Elaboración propia con datos de NGO Impacto, *Mapeo de casos de apropiación cultural de textiles tradicionales hechos en México*, [en línea], México, 31 de julio del 2019, Dirección URL: <http://viernestradicional.impacto.org.mx/historia-de-casos-de-apropiacion-cultural-a-textiles-tradicionales/>, [consultado en julio del 2022].

Los dos tipos de organización, por un lado la de los grupos empresariales y por el otro, la de las firmas y empresas transnacionales operan bajo lógicas contrarias, pero hacia el mismo objetivo: comercializar. En el caso de los grupos empresariales la producción es en masa, en menor tiempo y con menor capital invertido, de ahí que la distribución sea rápida, amplia y a precios accesibles. En las firmas de lujo, la producción es selectiva y su distribución es

limitada a precios exuberantes, con materiales de calidad y diseños exclusivos. Ambas tienen una tendencia a la estética europea (blanca, delgada, pulcra) y a la innovación, pues innovación es igual a nuevos mercados y consumidores. Pero sin duda, el peso de la innovación está en las firmas de lujo cuya posición y reputación es reafirmada por la cantidad de talento creativo. Por eso es posible observar cómo su primer caso de apropiación indebida es el último para estas marcas mundialmente reconocidas y cómo las cadenas de bajo costo repiten y repiten constantemente sin importarles los llamados de atención por parte de la Secretaría de Cultura del Gobierno de México. Lo que se observa es una tendencia por el acaparamiento de mercados, consumidores y éxitos comerciales contra la originalidad del diseño, la dignidad e integridad del autor.

Los grupos empresariales de bajo costo por lo general persiguen un proyecto de tipo comercial, mientras que las empresas de lujo persiguen proyectos estéticos y simbólicos en función de su prestigio y asociación a la alta cultura o cultura dominante.¹³⁵ No quiere decir que las últimas no persigan además fines comerciales, lo hacen pero a través de prendas que contengan mayor valor económico en su técnica y diseño. Mientras la empresa de bajo costo al comercializar elimina el simbolismo de la iconografía que acaba de apropiarse, la alta moda si los conserva pero los reinterpreta desde la exotización y folclorización, lo que le da por supuesto, un valor especial por ser *étnico*.

La mayoría de estas marcas son extranjeras, provienen de España, Estados Unidos, Francia, Italia, China, Indonesia, Australia, Gran Bretaña, y unas pocas son originarias de México. La procedencia nacional es importante porque permite conocer los motivos que empujan a estas corporaciones a cometer apropiación indebida, su interés, acceso, lejanía o cercanía con lo indígena, así como futuras soluciones jurídicas en caso de no existir una ley efectiva de protección al patrimonio cultural, por ejemplo, a través del uso del Derecho Internacional Privado y de la cooperación bilateral.

Se tiene registro de que la marca internacional que más ha apropiado es *Zara* del *Grupo Inditex*. procedente de España, junto con los demás grupos empresariales de bajo costo, que

¹³⁵ Julimar Mora Silva, “La cosa étnica está de moda: Performatividad, crítica y agencia en torno al discurso indoamericano en Vogue (2000-2017)”, *Revista Ruma*, núm. 39, vol. II, Caracas, Universidad Central de Venezuela. Facultad de Ciencias Económicas y Sociales, julio-diciembre, 2018, p. 97.

se forman en abundancia. Por otra parte, la mayoría de las firmas independientes de lujo son originarias de Estados Unidos. Tanto España como Estados Unidos son naciones que han estado cerca de México en su territorio, historia y cultura, por lo que el intercambio cultural (híbrido) parece inevitable, esto da una tendencia con lo indígena mexicano por su cercanía. No obstante, la cercanía territorial no es la única tendencia, cualquier nación del globo terráqueo puede apropiarse de las expresiones culturales que mayor interés o utilidad le resulten, estando lejos o cerca. Impresionante es el caso de Indonesia, por ejemplo, país del continente asiático cuya empresa *Batik Amarillis*, ha cometido 3 casos de apropiación en las comunidades de Hidalgo y Oaxaca¹³⁶, dada su lejanía territorial pero que parece tener una fuerte cercanía mediática.

2.1.2. Marcas y empresas locales

La apropiación cultural indebida parece ser más susceptible en el territorio nacional donde provienen las expresiones culturales tomadas, esto en parte por la cercanía que se tiene de las mismas, lo que ocasiona su visibilidad, atractivo y justificación de uso. Sin embargo, las cifras demuestran todo lo contrario por dos motivos: primero, tal y como se mencionó en el capítulo I, no existe apropiación cultural si una persona no miembro de la comunidad toma elementos para sí mismo, es decir, si se viste de alguna prenda textil tradicional no infringe, siempre y cuando no se comercialice con ellos.

Segundo, los textiles tradicionales entre los mexicanos son valorados cultural y estéticamente así como consumidos en menor medida que las prendas producidas por grupos empresariales y firmas transnacionales, esto por los altos precios que la población no puede pagar para el uso de textiles tradicionales y por ser expresiones culturales cotidianas. En cambio, para un extranjero es una experiencia diferente, lo que hace que coloquen sus ojos en ellas y resalten su valor no sólo cultural sino hasta económico, ya sea fuera o dentro del país. Aunque no son muchas las marcas locales que comenten apropiación indebida, a diferencia de las empresas transnacionales, sí existen algunos casos interesantes de analizar, pues se tienen aquellos nacionales que apropian las iconografías textiles tradicionales para productos igualmente

¹³⁶ NGO Impacto, *Mapeo de casos de apropiación cultural de textiles tradicionales hechos en México*, [en línea], México, 31 de julio del 2019, Dirección URL: <http://viernestradicional.impacto.org.mx/historia-de-casos-de-apropiacion-cultural-a-textiles-tradicionales/>, [consultado en julio del 2022].

nacionales, ya sea colaborando con empresas transnacionales o creando nuevas marcas y tiendas propias. Y, por otro lado, se tienen a aquellos extranjeros residentes en México que inauguran tiendas, marcas y pequeñas empresas.

En el primer caso se identificó la participación de las siguientes marcas transnacionales, cuyos idearios y diseñadores son de origen mexicano: *Nestlé*, *Yuya*, y *That's It*, quienes, a pesar de la cercanía territorial, no pidieron permiso ni ofrecieron una colaboración equitativa con las comunidades indígenas afectadas. Pero estos casos ya fueron descritos en el anterior apartado, de ahí que ahora se preste atención a las medianas empresas creadas por nacionales y extranjeros ubicados en puntos locales de México como *Know México M.R. Original* y *J. Marie Collections*. Destaca la firma estadounidense *J. Marie Collections*, con 5 casos de apropiación indebida hacia la iconografía de San Antonio Castillo de Velasco en dos ocasiones; de San Felipe Jalapa de Díaz; de San Vicente Coatlán y de San Miguel Soyaltepec, todos municipios del estado de Oaxaca.¹³⁷

Los casos de apropiación cultural indebida presentados en territorio mexicano tienen un ligero límite a confundirse con el coyotaje, esto por la cantidad de tiendas y establecimientos dedicados a la venta de productos textiles artesanales en el país, no obstante, hay grandes diferencias entre ambos fenómenos y uno de ellos son las intenciones, objetivos y formas para comercializar un elemento cultural. Estas pequeñas empresas nacen con el fin de vender productos nuevos para mostrar la riqueza cultural del país, cuya innovación se encuentra en “la fusión de lo moderno con lo tradicional”,¹³⁸ por tanto, hay diseñadores que en el proceso reinterpretan los bordados textiles y sus colores tradicionales para insertarlos en nuevas prendas. Por ejemplo, es común ver un bordado tradicional en una bolsa ejecutiva de mano, en un saco o en un reloj.

Un intermediario no modifica ningún aspecto de la prenda tradicional a diferencia del diseñador que sí altera la prenda y le da un nuevo significado. Estas empresas son actores apropiadores porque toman la iconografía de los bordados tradicionales para reinsertarlos en

¹³⁷ NGO Impacto, *Mapeo de casos de apropiación cultural de textiles tradicionales hechos en México*, [en línea], México, 31 de julio del 2019, Dirección URL: <http://viernestradicional.impacto.org.mx/historia-de-casos-de-apropiacion-cultural-a-textiles-tradicionales/>, [consultado en julio del 2022].

¹³⁸ Observatorio cotidiano con Anel Pérez y Marta Turok, *Textiles y moda mexicana*, [en línea], México, Canal de YouTube TV UNAM, 30 de agosto del 2019, Dirección URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FKIRaeeS-Rw>, [consultado en febrero del 2021].

diseños y estilos que suelen llamar “modernos” y “estéticos”, no piden el consentimiento de la comunidad propietaria ni alguna colaboración en términos equitativos, no les otorgan reconocimiento en su etiquetado, en redes sociales ni en sus páginas de internet al momento de promocionar las prendas.

Existen casos excepcionales que también merecen ser subrayados, donde el criterio de nacionalidad defiende los actos de apropiación cultural indebida, aunque se sabe que no justifica esta falta ética, por ejemplo, en la firma *J. Marie Collections*, la dueña y diseñadora Jennifer Maria, se excusa de tener la nacionalidad mexicana por el matrimonio con un mexicano (a pesar de nacer en Estados Unidos) para iniciar “una línea moderna que celebra los estilos atemporales de América Central, opciones elegantes para cualquier ocasión”.¹³⁹ Tanto *Know México M.R. Original* como *J. Marie Collections*, poseen sus respectivos puntos de venta en zonas estratégicas para el turismo y para el comercio, principalmente en restaurantes, museos y hoteles, dirigidos a un sector muy limitado de la población como lo son extranjeros o personas de la élite mexicana que tienen más acceso económico. La primera de las tiendas está ubicada en Oaxaca de Juárez, de la que únicamente cuenta con un establecimiento y la segunda ubicada en la ciudad de Campeche, cuenta con ventas por internet y con dos sucursales más fuera del país en Atlanta y Dallas, Estados Unidos.

Ante la movilización de organizaciones no gubernamentales en los casos de apropiación cultural indebida, las empresas locales como *Know México M.R. Original*, *J. Marie Collections* y *Draco Textil* han entendido poco a poco la importancia de colaborar bajo un trato digno, un reconocimiento compartido y equilibrado con las comunidades indígenas propietarias de los bordados que las “inspiran”.

2.1.3. El Estado mexicano como apropiador cultural

El supuesto de que el Estado mexicano es un actor apropiador es presentado por la escritora e investigadora mixe Yásnaya Aguilar. Aquella afirmación tiene mucho que ver con el trato que históricamente se le ha dado a los pueblos y comunidades indígenas del país, su exclusión en las estructuras políticas, jurídicas, sociales y culturales de esta máxima organización política dan cuenta de ello. Otro factor relevante para pensarlo es el extractivismo que han

¹³⁹ J. Marie, *About us*, [en línea], USA, Dirección URL: <https://jmariecollections.com/pages/about-us>, [consultado en julio del 2022].

padecido las comunidades indígenas de sus tierras, recursos naturales y culturales, entre los que se encuentra su patrimonio cultural, tomado por el Estado para múltiples beneficios, por ejemplo, para la construcción de una imagen de lo nacional. No se olvide el mito fundacional del mestizaje, de donde nace la nación mexicana. El uso de la permanencia indígena para afirmar ese origen común compartido con la mezcla de otros grupos, homogeniza una herencia cultural con lo mesoamericano para la construcción de una identidad cultural también homogénea, que da uniformidad étnica y cohesión social a la nación.

Aunque a lo largo de la historia de México se haya intentado construir un proyecto de nación civilizatorio donde lo indígena no figurara y eventualmente desapareciera, lo cierto es que cada vez más el Estado-nación recurre a sus raíces indígenas para reafirmarse y definirse, porque es imposible ignorar su presencia histórica. Desde entonces México ha sacado provecho de las expresiones culturales de raíz indígena para seguir contribuyendo al proyecto nacional imaginario. “El mismo Estado mexicano basa la mitología de su creación en elementos de los que se ha apropiado indebidamente”.¹⁴⁰ Aprovechado porque desde un inicio el proyecto nacional trató de excluir aquellos elementos indígenas, en nombre del progreso, pero una vez que encontró la utilidad de lo tradicional decide tomarlos.

La nación mexicana tiene sustento en las raíces mesoamericanas, por tanto, de los pueblos indígenas que los considera como suyos. Ese sentido de paternidad permite tomar como punto de referencia numerosas expresiones culturales (no nada más los textiles tradicionales) con el fin de mostrar la peculiaridad mexicana frente a otras naciones del mundo. Signos distintivos que construyen al final la idea del mexicano. Ahora bien, tener un proyecto de nación homogéneo trae beneficios para el Estado en cuanto a su particularidad, representatividad y comercialización en el exterior. Aquí el folclor es funcional para exaltar algunos elementos sobre otros, dados por su valor cultural y así comercializarse a través del turismo, proceso en el que muchas veces no salen beneficiados los propios dueños del patrimonio cultural que se está explotando. “El Estado reserva diversas expresiones culturales para su beneficio, que más adelante calificará como elementos de la cultura

¹⁴⁰ Yásnaya Elena Aguilar Gil, “El Estado mexicano como apropiador cultural”, [en línea], México, *Revista de la Universidad de México*, julio del 2018, Dirección URL: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/0bb50a13-2ad8-40e3-9972-5f35dd35184f/el-estado-mexicano-como-apropiador-cultural>, [consultado en noviembre del 2021].

mexicana, mientras oprime, excluye o elimina a los grupos culturales que le han dotado esos elementos”.¹⁴¹ Es decir, mientras utiliza las expresiones culturales de los pueblos indígenas para atraer más turismo y representatividad en el exterior, excluye a los propietarios (a los sujetos) de ese patrimonio cultural de las políticas estatales.

La investigadora Yásnaya Aguilar sustenta sus argumentos en ese sentido, el Estado mexicano apropia porque toma lo que le sirve, es cierto, sin embargo no puede considerársele como un apropiador indebido equiparable a como lo son las empresas transnacionales si se entiende la apropiación indebida como plagio, pues en primer momento éste no comercializa por sí mismo a las expresiones culturales de los pueblos indígenas y si lo hace por medio del Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (FONART), existe el consentimiento, la colaboración directa con los propietarios, el reconocimiento de la comunidad, de los creadores y no altera ni deforma sus significados originales. En conclusión, el Estado mexicano no es apropiador en ese sentido, más sí es un actor responsable de la apropiación cultural indebida, por no contar con medidas efectivas de salvaguarda para los bienes culturales de las comunidades indígenas y hacer respetar su derecho a la autodeterminación.

2.2. Apropiación cultural indebida en el dibujo y bordado de Tenango de Doria, Hidalgo

A continuación, se describe el caso de estudio de la presente investigación, sobre el dibujo y bordado *tenango* perteneciente al municipio de Tenango de Doria en el estado de Hidalgo. Para analizar específicamente cómo la apropiación cultural indebida impacta, afecta o beneficia a la comunidad indígena que produce, comercializa y se identifica con la iconografía del Tenango, se inicia con un breve reencuentro geográfico, histórico y cultural respecto al mismo, y se explica su valor simbólico y patrimonial, para posteriormente conocer la lista de casos ocurridos de apropiación cultural en esta localidad, pero sobre todo plasmar los sentires, experiencias y movilizaciones de los bordadores, dibujantes y comerciantes del tenango.

¹⁴¹ Yásnaya Elena A. Gil. *¿Un homenaje a nuestras raíces? La apropiación cultural indebida en México*, [en línea], México, Universidad Autónoma Metropolitana, 5 de junio de 2020, Dirección URL: [URL:http://www.cua.uam.mx/news/miscelanea/un-homenaje-a-nuestras-raices-la-apropiacion-cultural-indebida-en-mexico](http://www.cua.uam.mx/news/miscelanea/un-homenaje-a-nuestras-raices-la-apropiacion-cultural-indebida-en-mexico), [consultado en noviembre del 2021].

El siguiente acápite es de suma importancia porque sintetiza en un caso práctico, todos los avances teóricos y conceptuales que anteriormente se obtuvieron, y, sobre todo, por la participación directa que la comunidad tiene en esta investigación. La información obtenida parte de prácticas de campo realizadas tanto por la tesista de maestría Diana Macho Morales perteneciente a la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) como por la especialista del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) Elena Vázquez y de los Santos, además por entrevistas de elaboración propia a dibujantes, bordadores y especialistas de la localidad de Tenango de Doria.

Los testimonios que se presentan a lo largo de la investigación son resultado del trabajo de campo producto de la visita realizada a la cabecera municipal de Tenango de Doria del día 18 al 21 de agosto del 2022, hacia cuatro dibujantes, bordadoras y bordadores, un bordador y estudiante, un habitante que no participa en las actividades económica del tenango y un abogado especialista en Derecho de los Pueblos y Comunidades Indígenas, todos miembros de la comunidad. (véase imagen 5 y tabla 3).

Imagen 5. Dibujantes, bordadores y bordadoras entrevistados en Tenango de Doria, Hidalgo



Ana Cristina Monroy López



Juan Carlos Sanagustín Lemus



José Adalberto Flores Gómez

Fuente: Fotografías de Evelin Cortes Melquiades, 2022.

Tabla 3. Dibujantes, bordadores y bordadoras entrevistados en Tenango de Doria, Hidalgo

Nombre	Localidad de procedencia	Profesión	Productos	Inserción en la actividad económica
Alejandra Gómez Vargas	Cabecera municipal de Tenango de Doria	Dibujante, bordadora, comerciante de comida	Ropa, bolsas y mantelería: caminos y cuartitos.	Su hogar figura como taller y venta de sus productos. No posee una marca comercial, ni el registro de sus dibujos.
Paula Gómez Vargas	Cabecera municipal de Tenango de Doria	Dibujante y bordadora	Ropa, bolsas, cuadros, llaveros, carteras, diademas, cubre bocas, y mantelería: caminos y cuartitos.	Cuenta con un local propio para la venta de sus productos. No posee una marca comercial.
Ana Cristina Monroy López	Cabecera municipal de Tenango de Doria	Dibujante y bordadora	Ropa, bolsas, sombreros, colchas, pulseras, cojines y productos con la técnica de sublimado en tazas, libretas, correas, plumas.	Cuenta con un local para la venta de sus productos. Posee una marca comercial registrada en el municipio llamada <i>Diseños Nāhū</i> junto a etiquetado y publicidad.
Juan Carlos Sanagustín Lemus	Cabecera municipal de Tenango de Doria	Bordador y estudiante de Turismo Alternativo en la Universidad Intercultural del Estado de Hidalgo (UICEH)	Ropa principalmente así como bolsas y mantelería: cuartitos	Cuenta con un local para la venta de sus productos. Posee una marca comercial pero aún no registrada llamada <i>Tenango Ma Flori</i> . Junto a manejo de redes sociales.
José Adalberto Flores Gómez	San Pablo El Grande	Dibujante y bordador	Mantelería: caminos, cubre camas y cuartitos.	La venta de sus productos la realiza en un puesto de la plaza en la cabecera municipal los domingos. No posee una marca comercial sin embargo cuenta con el registro de 35 de sus dibujos en INDAUTOR, más una firma comercial.
Salomón Trejo García	San Bartolo Tutotepec	Abogado, maestro de idioma otomí y comerciante de productos chinos.	No aplica	No aplica
Domingo Morales	Cabecera municipal de Tenango de Doria	Mecánico	No aplica	No aplica

Fuente: Elaboración propia con datos obtenidos del trabajo empírico

El municipio de Tenango de Doria se ubica al noreste del estado de Hidalgo, en la región de la Sierra Madre Oriental también conocida como Sierra Otomí-tepehua, Sierra Norte de Puebla o Sierra Oriental. Colinda al norte con el municipio de San Bartolo Tutotepec, al poniente con Huehuetla, al oriente con Agua Blanca Iturbide y al sur con Pahuatlán, municipio del estado de Puebla. Tenango de Doria es la cabecera municipal y el distrito judicial que integra las localidades de San Nicolás, San Pablo El Grande, El Aguacate, El Nanthé y Santa Mónica, las cuales se dedican a la producción y comercialización del tenango, sumado a los poblados de San Pablito Pahuatlán y Pahuatlán de Valle, del municipio de Pahuatlán en el estado de Puebla. (véase imagen 6).

Imagen 6. Mapa del municipio de Tenango de Doria, Hidalgo



Fuente: Elaboración propia completado con el mapa realizado por la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. Centro de Investigaciones Biológicas, [en línea], México, agosto del 2009. Dirección URL: https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-34532009000200025#f1, [consultado en mayo del 2022].

La composición étnica de la región es en su mayoría indígena, desde tiempos prehispánicos la región estuvo compuesta por otomíes, tepehuas, totonacos, nahuas y chichimecas, pero sólo los otomíes y nahuas conservaron su territorialidad. Tenango de Doria es habitado por el pueblo *hñahñu* u otomí en su mayoría. De acuerdo con el censo del 2020, residen en el municipio alrededor de 17,503 personas, el 82.8 por ciento de la población total se asume como indígena y el 15.4 por ciento habla el idioma otomí,¹⁴² pero también es posible observar a población de habla nahua y tepehua, sobre todo en las localidades de Santa Mónica y El Nanthé.

2.2.1. Historia del dibujo y bordado tenango y sus expansiones comerciales

Cuando se habla del tenango, se hace referencia al dibujo y bordado textil que nació en el poblado de San Nicolás y San Pablo El Grande, sin embargo, “los dibujantes y bordadores le llamaron tenango como la cabecera municipal del municipio para que la población y los consumidores pudieran identificarlos como originarios de esta localidad.”¹⁴³ Este nombre es usado tanto por los mismos habitantes como por el gobierno municipal, estatal y nacional e

¹⁴² Instituto Nacional de Estadística y Geografía, *Censo de población y vivienda del Estado de Hidalgo*, [en línea], INEGI, México, 2020, Dirección URL: <https://www.inegi.org.mx/programas/ccpv/2020/#Microdatos>, [consultado en julio del 2022].

¹⁴³ Diana Macho Morales, “Bordados tenangos: de patrimonio cultural a marca colectiva”, *Estudios sobre conservación, restauración y museología*, Vol. V, México, INAH, enero-febrero, 2016, p. 26.

incluso conocido a nivel internacional. El origen de este bordado es relativamente contemporáneo, se remonta a mediados del siglo XX en las localidades de San Nicolás y San Pablo El Grande, no obstante, los antecedentes históricos de éste, son más antiguos. Se cree que los otomíes de la región, debido a la alta producción algodonera, elaboraban telas y mantas de algodón para el comercio y tributación, algunas rodeadas con una tira ancha roja y otras bordadas, debido a la proximidad que se tenía con los tepehuas y totonacas, especialistas en el bordado.¹⁴⁴

Como toda comunidad indígena que posee una cultura propia, los otomíes serranos vestían sus propios diseños textiles tradicionales, con un tipo de bordado llamado pepenado (véase imagen 7). A pesar de ello, estas mantas no guardan relación, ni siquiera con la iconografía del tenango que ya representaba tanto la flora y fauna de la región, como los motivos fitomorfos (principalmente flores de estrella, cempasúchil, qurote de maguey) y motivos zoomorfos (aves, venados, mariposas, caballos) recurrentes en los tejidos. Desde entonces las aves mostraban mayor significación cultural, pichones, gorriones, zopilotes y águilas, al igual que la estrella de ocho picos (*Tzuhu*), elemento esencial de la cosmovisión otomí.¹⁴⁵

Imagen 7. Diseño textil tradicional otomí



1. Fuente: Diana Macho Morales, "Bordados tenangos: de patrimonio cultural a marca colectiva", *Estudios sobre conservación, restauración y museología*, Vol. V, México, INAH, enero-febrero, 2016.
2. Fuente: Carmen Lorenzo Monterrubio, *Geometrías de la imaginación. Diseño e iconografía de Hidalgo*, CONACULTA, México, 2008.

¹⁴⁴ Elena Vázquez y de los Santos, *Los Tenangos. Mitos y ritos bordados. Arte textil hidalguense*, CONACULTA, México, 2010, p. 17.

¹⁴⁵ Carmen Lorenzo Monterrubio, *Geometrías de la imaginación. Diseño e iconografía de Hidalgo*, CONACULTA, México, 2008, pp. 15 y 16.

El origen del tenango, tiene una relación histórica con la producción algodonera y los bordados textiles otomíes, no obstante, los motivos de su creación fueron totalmente distintos. Tanto la localidad de San Nicolás como la de San Pablo El Grande son cuna del dibujo y bordado tenango, con 2 kilómetros de distancia cada comunidad contribuyó de forma distinta a su creación y distribución. En 1960 el municipio de Tenango de Doria atravesó por una fuerte crisis económica, una sequía que provocó malas cosechas, escasez de alimentos y con ello el aumento de la pobreza y marginación de la zona. Ante tal escenario los pobladores de estas comunidades buscaron alternativas para salir de la crisis a partir de sus habilidades y conocimientos ancestrales. La familia de Josefina José Tavera originaria de San Nicolás, junto a la de Margarita Patricio Dolores, se les atribuye como las autoras del tenango tanto dibujado como bordado, doña Josefina cuenta:

“Como mi familia era muy pobre, desde niña empecé a trabajar para ayudar a mi mamá, un día me trajo dos mantas ya dibujadas para que yo las bordara y ella las llevara a vender a Pahuatlán, Puebla. Como estaban muy simples esas mantas, tenían muchos huecos entre dibujo y dibujo, busqué un lápiz y le empecé a dibujar lo que yo iba imaginando, flores, animalitos y plantas que había en el pueblo, hasta que veía que la manta ya estaba bonita, ya no estaba hueca, la empezaba a bordar. A veces también dibujaba pensando en los dibujos que bordamos en las blusas que usábamos”.¹⁴⁶

Se piensa que aquellas mantas ilustradas que doña Josefina volvía a dibujar, contenían la iconografía otomí textil como la estrella de ocho picos, pájaros, águilas y la flora del lugar.¹⁴⁷ Pronto la madre de Josefina comenzó a comprarle mantas vacías cortadas en metros para que su hija las dibujara por completo. Existe un mito contado por la comunidad respecto al origen de estos bordados, hay quienes creen que la idea nació de las pinturas rupestres de la cueva cercana a El Cirio. (véase imagen 8). Un lugar sagrado para la población de San Nicolás, dedicado a los festejos del santo San Nicolás Tolentino y San Agustín, santo patrón de Tenango de Doria. No obstante, esta creencia no es confirmada por doña Josefina, quién pudo obtener de ahí inspiración.

¹⁴⁶ Elena Vázquez y de los Santos, *Op. Cit.*, p. 110.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 13.

Imagen 8. Pinturas rupestres del mito inspiracional del tenango



Fuente: Fotografía de Evelin Cortes Melquiades, 2022.

Aquellos primeros bordados que se podrían ya llamar tenangos, se vendieron muy bien en San Pablito Pahuatlán y ayudaron a la economía familiar de doña Josefina, quien sin duda benefició en un futuro a toda la comunidad de Tenango de Doria y municipios vecinos. Los primeros bordados vendidos, que se conocen como los tenangos originales, tenían 30 centímetros x 30 centímetros de medida y un costo de 30 pesos, llamados como cuartitos o servilletas, mientras que los manteles o metritos median un lienzo de manta completa.¹⁴⁸ También se encuentran los llamados caminos, que llegan a medir más de un metro y medio de largo. Los colores originales utilizados eran negro con rojo, café con negro, y gris con negro y la técnica de elaboración era el punto de cruz.

Ante el éxito de su venta, otras mujeres de la comunidad siguieron su ejemplo y empezaron a llevarle mantas para que doña Josefina las dibujara y ellas las bordaran, pero también hubo quienes, para no pagar por la dibujada, copiaron las figuras originales de doña Josefina. Ante la situación, ella propuso enseñarles a dibujar y bordar a todos aquellos que desearan crear lo suyo, desde entonces ya no necesitaron pedirle más encargos. Lo anterior puede interpretarse como la primera expansión de tenango y la primera transformación en la técnica de elaboración.

¹⁴⁸ Diana Macho Morales, *Tenangos: del autoconsumo a la falsificación. Producción textil e identidades étnicas en Tenango de Doria*, Hidalgo, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 2016, p. 85.

La venta de tenangos se limitó al municipio de San Pablito Pahuatlán, debido a las malas condiciones de la carretera para llegar a las localidades de San Nicolás y San Pablo El Grande, pronto Pahuatlán al igual que Tenango de Doria se convirtieron en el centro de venta más factible para consumidores e intermediarios. Con el tiempo su comercio se expandió más allá de la cabecera municipal, a Pachuca capital del estado de Hidalgo, Tulancingo ciudad vecina y a la Ciudad de México. Se cree que el pastor de la iglesia pentecostés que residió en el poblado de San Nicolás, Ricardo Bling, dio a conocer los bordados en Estados Unidos, quién además los vendía muy bien allá. Actualmente debido a los altos índices de migración en la comunidad, el tenango ha llegado a producirse y comercializarse en los Estados Unidos por los paisanos que residen sobre todo en el estado de Carolina del Norte.

Aquella expansión comercial, provocó un alza de pedidos, pero las dibujantes y bordadoras no tenían tiempo para cubrirlos, de ahí que buscaran a más mujeres interesadas en los pueblos aledaños como El Aguacate y El Nanthé para hacerle frente a la demanda, incluso los hombres comenzaron a integrarse en la producción de dibujos y posteriormente en el bordado. Poco a poco algunos dibujantes destacaron por sus habilidades quienes se volvieron reconocidos y solicitados en la comunidad, por ejemplo, don Ezequiel Vicente y Gregorio Rivera Gómez.

2.2.2. Técnica de elaboración e iconografía del bordado tenango

El bordado Tenango desde sus inicios se transformó a las nuevas condiciones sociales y a las nuevas necesidades del mercado en la comunidad productora, hasta como es conocido en la actualidad. Una primera consecuencia fue la apertura de mercados y el incremento de pedidos, lo que supuso que los bordadores y bordadoras cambiaran sus formas de trabajo y con ello sus técnicas de elaboración y distribución. Fue en 1980 cuando se dejaron de hacer los bordados con punto de cruz, para pasar a realizarlos con la técnica de pasado cruzado o punto de relleno¹⁴⁹, una mejor alternativa para cubrir por completo a cada una de las figuras dibujadas, el tiempo de elaboración y la cantidad de pedidos. También se modificaron los colores originales de los hilos, pues la escasez del rojo, negro, café y gris, permitió que los

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 87

bordadores y bordadoras combinaran toda una gama de colores disponibles además de los típicos. (véase imagen 9).

Imagen 9. Transformación del tenango original de punto de cruz a punto de relleno



Fuente: Acervo de Colecciones Etnográficas del Museo Nacional de Antropología, México, 1968.

Los tenangos actualmente tienen una combinación de entre 25 y 30 colores claros y oscuros dependiendo del tamaño, e incluso algunos bordados pueden ser de un solo color, por petición del consumidor y porque se ahorra tiempo a la hora de pensar en las futuras combinaciones. (véase imagen 10). Al final, la elección de colores depende de cada bordador y bordadora a su criterio e imaginación personal. Los colores no poseen significado alguno, en palabras de la dibujante y bordadora Paula Gómez Vargas son utilizados aleatoriamente y por diversos motivos, por ejemplo, los tonos fuertes cansan mucho la vista, de ahí que ella prefieran no utilizarlos tanto.

Imagen 10. Tenango actual con técnica de punto de relleno dibujado y bordado por José Adalberto Flores Gómez



Fuente: Fotografía de Evelin Cortes Melquiades, 2022.

Aunque un tenango parta de la imaginación basada en su entorno natural y social, muchas veces no es una representación exacta de la realidad, ya que aquí juega la imaginación y creatividad del dibujante y bordador, es por eso que las figuras poseen colores totalmente ajenos a lo común, y responden más a lo fantástico. Por ejemplo, los pétalos de flores son pintados de azul marino, negro o café, mientras los tallos son de color morado, rosa o amarillo, o un gallo puede tener patas de venado. Pueden igualmente darse casos donde el color del bordado corresponde a un objeto real, por ejemplo, en la localidad de El Nanthé es común ver ramas de árboles en café y sus hojas en verde, tal como en los bordados de Doña Magdalena perteneciente a la localidad, quien tiene un puesto de sus productos a una cuadra de la presidencia municipal. (véase imagen 11).

Imagen 11. Bordado de El Nanthé por la dibujante y bordadora Magdalena



Fuente: Fotografía de Evelin Cortes Melquiades, 2022.

Como la iconografía del tenango que es tan representativa de la comunidad, se pueden clasificar dos tipos de bordados: los comerciales que manifiestan la fauna y flora de la comunidad y los privados que tiene un fin simbólico y patrimonial no accesibles al público, por contar relatos como el camino al pueblo, la importancia de la casa otomí, la llegada a El Cirio, el ciclo agrícola de siembra y cosecha, fiestas y ceremonias además de bodas, bautizos, carnavales, funerales, peticiones de agua, entre otros. En general cualquier festividad que represente la vida cotidiana es plasmada de forma fantástica y alegre, por ejemplo, es común bordar a los habitantes de la comunidad con rasgos zoomórficos, mezclados con el entorno natural de la región otomí-tepehua: árboles de eucalipto, encino, cedro rojo, oyamel, pino,

palma camedor, musgo, capulín, pera, manzana, y durazno. Así como lugares sagrados, montañas, cerros, y manantiales.

En esta investigación se presta mayor atención a los tenangos de uso comercial por ser los más apropiados indebidamente. El tenango comercial contemporáneo sólo tiene iconografía de la abundante flora y fauna de la región, a causa del clima templado húmedo y las lluvias constantes en todo el año lo que posibilita la vida silvestre y su interacción con la comunidad. Es común observar zorros, armadillos, tlacuaches, tuzas, coyotes, águilas, abejas, mariposas, zopilotes, cotorros, palomas, zorrillos, golondrinas, tordos, peces, colibríes, garzas, tecolotes, conejos, comadreas, liebres, venados, gallos, chivos, lagartijas, y gallinas, animales que componen la mayoría del lienzo.

En realidad la iconografía no ha sufrido cambios drásticos a comparación del material donde se plasma. Los llamados cuartitos, caminos o metritos, no han dejado de ser los únicos productos en venderse, sin embargo, debido a la apertura de mercados y nuevas demandas, es más común ahora verse en bolsas, monederos, cojines, sombreros, cubiertas para electrodomésticos, colchas, servilleteros, gorras, forros de sillas, separadores de libros, fundas para celulares, tabletas y computadoras, hasta ropa: camisas, diademas, aretes, blusas, pantalones, corbatas, vestidos y zapatos. Y encontrar al bordado pintado en la técnica de sublimado, donde la iconografía es impresa en tazas, plumas, cuadernos, porta gafetes, relojes, termos, entre otros. Estas innovaciones sin duda posicionan a los creadores y comerciantes del tenango, frente a la competencia afuera y dentro de la comunidad.

La manta, materia prima por excelencia dejó de ser la única, pues ahora es común trabajar por igual en mezclilla. Además, si un tenango obtiene relativo éxito comercial los bordadores comienzan a calcar los dibujos de las telas o en su caso, hacer ligeras modificaciones, lo que les ha reducido el tiempo de elaboración. Como puede observarse la comunidad ha tenido que adaptarse a los cambios externos, a las nuevas exigencias y necesidades de los habitantes, no sólo en la forma del bordado sino también en la organización económica y social de la propia comunidad.

2.2.3. Organización económica y social de las localidades productoras

Junto al municipio de Huehuetla y San Bartolo Tutotepec, Tenango de Doria presenta los mayores índices de pobreza y marginación del estado de Hidalgo, pues en 2020, 54.6 por ciento de la población se encontraba en situación de pobreza moderada y 8.96 por ciento, en situación de pobreza extrema¹⁵⁰, esto debido al medio físico de su ubicación, sus profundas cordilleras con carreteras de difícil acceso a bienes y servicios básicos. La población se dedica específicamente al sector primario y al sector terciario en el comercio de productos y servicios, como la venta del tenango que ocupa la mayor parte de éste.

Las familias de la comunidad encontraron un modo de subsistencia a través de la producción y comercialización del tenango, de ahí que se trabaje desde distintas formas ya sea como trabajo único o como trabajo complementario. Puede también trabajarse de forma esporádica, porque las personas cuentan con las habilidades necesarias para hacerlo, debido a la enseñanza del bordado en las escuelas primarias y transmisión de conocimientos. Como en el caso de las comerciantes Alejandra Gómez Vargas, su hermana Paula Gómez Vargas y del estudiante Juan Carlos Sanagustín Lemus. Las familias participan ya sea en la producción, distribución y comercialización de hilo, mantas o del tenango terminado. Es posible insertarse en el sistema económico textil de acuerdo con el tipo de inversión realizada, el conocimiento de la técnica, el grado de especialización, la expansión de mercados, la experiencia y antigüedad del dibujante y bordador.¹⁵¹

Desafortunadamente no existen datos que muestren el porcentaje de personas pertenecientes a este sistema económico textil. Algunos bordadores afirman que las instituciones públicas como el FONART y la Secretaría de Desarrollo Social de Hidalgo realizaron algunos registros a la hora de planear eventos, dando un total de 1,300¹⁵² personas en este sector, pero bajo los términos de artesano y artesana, esto representa un problema, pues no toda la comunidad se nombra como tal, sino como dibujante o bordador en su mayoría, o como

¹⁵⁰ Instituto Nacional de Estadística y Geografía, *Censo de población y vivienda del Estado de Hidalgo*, [en línea], INEGI, México, 2020, Dirección URL: <https://www.inegi.org.mx/programas/ccpv/2020/#Microdatos>, [consultado en julio del 2022].

¹⁵¹ Diana Macho Morales, Tenangos: del autoconsumo a la falsificación. Producción textil e identidades étnicas en Tenango de Doria, Hidalgo, *Op. Cit.*, p. 97.

¹⁵² *Ibidem*, p. 99.

artista, en el caso del dibujante José Adalberto Flores Gómez, por tanto, el número puede ser mayor.

En este sistema económico textil, los productores se organizan como dibujantes y bordadores, o sólo bordadores y como comerciantes o intermediarios (coyotes). Los dibujantes son menos en comparación con los bordadores, de ahí que sean más apreciados por la comunidad. La mayoría de los productores se conforman por familias ya sean biparentales o extendidas. Los hogares, por otro lado, funcionan como talleres y como lugares de pedidos y compra, algunas familias cuentan con talleres y establecimientos propios quienes pueden comercializar sus productos a nivel nacional e internacional. La comercialización de los tenangos en la cabecera municipal se caracteriza por ser local, a causa de los altos índices migratorios en la localidad de San Nicolás, los ingresos provenientes de Estados Unidos llegan a las familias residentes, lo que les ha permitido construir más establecimientos comerciales, producir por mayoreo e incluso exportar sus productos con mayor facilidad, a través de alianzas con hoteles, restaurantes, museos, ferias y tiendas artesanales.

Como se puede observar, el tenango fue creado para obtener un beneficio económico, nacieron por una delicada crisis que afectó a toda la comunidad. Hoy en día es una importante actividad económica y una alternativa hacia la pobreza y marginación que viven los habitantes. Más que tener un sentido ritual, los tenangos aportan un capital individual y comunitario. Son un producto que se inserta en las lógicas del mercado, incluso el contexto político, social y económico fue causa de su existencia, al coincidir con el auge de la globalización neoliberal, lo que posibilitó la expansión del tenango y sus transformaciones en la técnica y organización social. El caso del tenango es un claro ejemplo de cómo lo local es también internacional y viceversa.

2.2.4. Identificación y criterios de originalidad del tenango

Desde hace más de cinco años, la producción y comercialización del tenango se expandió más allá de su lugar de origen, de Tenango de Doria y San Pablito Pahuatlán, hasta el municipio vecino de San Bartolo Tutotepec y Huehuetla. Como es tan variada su producción la población creó clasificaciones oportunas para identificar qué tipo de tenango se borda en determinada localidad, su falsificación y originalidad. Cada dibujante y bordador dotó un

signo propio para distinguir su trabajo y a su localidad, que puede variar ya sea en tamaño, trazo, material y composición de iconografía, dibujos y colores.

Es así como existen dibujantes y bordadores que son identificados en la comunidad, por su nombre y localidad con tan sólo observar el tenango realizado. Como decía la dibujante y bordadora Paula Gómez Vargas, “el dibujo es una escritura, cada uno lo hace diferente y uno puede leer el dibujo de todas las personas y saber quién lo hizo, nos damos cuenta de quienes son coyotes, cuando en los locales grandes venden muchos tipos de dibujos distintos, sabemos que no los hicieron, sólo revendieron o bordaron los dibujos de quienes sí dibujamos”.

Algunos ejemplos son los tenangos de San Bartolo Tutotepec, cuyas mantas producidas no corresponden a la medida original del cuartito o metrillo. En la localidad de El Aguacate es más común encontrar los bordados de figuras humanas y zoomórficas, es decir, más fantásticas. San Nicolás se caracteriza por el trazo estilizado del dibujo, mientras que en Santa Mónica el trazo es regular sobre escenas de la vida cotidiana, junto a la elaboración del bordado pepenado. Y el uso de la mezclilla, popelina y licra es más utilizada en Pahuatlán de Valle.¹⁵³ En El Nanthé los colores son más parecidos a la flora real. Es decir, cada localidad se ha especializado a partir de la misma técnica del tenango, pero dotándole un toque de identidad e identificación propia.

Si la identificación a partir de una delimitación geográfica es importante para los productores, definir la originalidad y autenticidad de un tenango es igualmente significativo. La comunidad entiende la originalidad del bordado en cuatro maneras: 1) cuando todavía es confeccionado en mantelería ya sea en cuartitos, caminos o metrillos, 2) cuando es elaborado por habitantes de Tenango de Doria a pesar de que los materiales usados o los productos vendidos se actualicen a las necesidades del mercado, 3) cuando es elaborado en su totalidad por una misma persona perteneciente a Tenango de Doria tanto en dibujo como en bordado, lo que permite no interrumpir el proceso creativo, 4) cuando es realizado a mano, no sometido a maquinaria.

¹⁵³ *Ibidem.*, pp. 86-89.

Legalmente definir un tenango como auténtico u original fue posible a partir del 2015 cuando el ayuntamiento de Tenango de Doria bajo la presidencia de Aldo Octavio Molina Santos junto a la sociedad denominada Tenangos Bordados Textiles, S.A de C.V, crea el registro de la marca colectiva *Tenangos Bordados de Hidalgo* ante el Instituto Mexicano de Propiedad Intelectual (IMPI) con el propósito de “proteger jurídicamente los tenangos, legitimar su procedencia y garantizar a la población miembro del municipio el monopolio en su elaboración, incluso por mayoreo”.¹⁵⁴ En resumen, regular la comercialización del tenango fuera y dentro del municipio y asegurar la autenticidad del tenango desde su procedencia geográfica. Así la persona que no cuente con el registro, producirá y venderá un bordado “tipo tenango o manualidad”,¹⁵⁵ más no un tenango auténtico.

De acuerdo con esta iniciativa municipal, el criterio que mejor define a un tenango como auténtico es aquel producido por los habitantes del municipio y por consenso colectivo, aquel hecho a mano no importa si se realiza fuera de la mantelería tradicional o si un mismo tenango es dibujado y bordado por diferentes personas, siempre y cuando sean parte del municipio. A partir de esta delimitación es posible que los productores emitan a sus clientes certificados de autenticidad firmados por quien dibuja y quien borda la pieza. Muy parecido a como lo hizo la Facultad de Estudios Superiores Aragón de la UNAM en colaboración con la familia del dibujante José Adalberto Flores, para un producto especial parte del proyecto universitario AmarteMX. (véase imagen 12). Con esta medida, se ven beneficiados directamente los productores del municipio al garantizar la autenticidad de sus productos y acabar con la piratería y la apropiación de sus diseños, ya sea en marcas colectivas o individuales.

¹⁵⁴ Diana Macho Morales, *Bordados tenangos: de patrimonio cultural a marca colectiva*, *Op. Cit.*, p. 27.

¹⁵⁵ Así lo refiere el bordador Juan Carlos Sanagustín Lemus.

Imagen 12. Ejemplo de certificado de autenticidad del dibujo y bordado tenango



Fuente: Facebook del usuario @Tenangos UNAM amarte MX, 2017.

Aquí destaca el caso de Pahuatlán, municipio perteneciente a otra administración política, quedó fuera de la delimitación geográfica de identificación del tenango a pesar de ser responsable en el origen y comercialización del tenango en sus inicios, aún no sea una localidad integrada a Tenango de Doria. ¿Con base en los criterios de autenticidad marcados por el Ayuntamiento de Tenango de Doria, los tenangos producidos en Puebla dejan de ser originales? Es un debate abierto, ahora que la comunidad de Pahuatlán ha demandado el registro de su propia marca colectiva, afirman que el tenango es una creación colectiva, no obstante, los criterios para medir su originalidad son limitados territorialmente más no culturalmente.

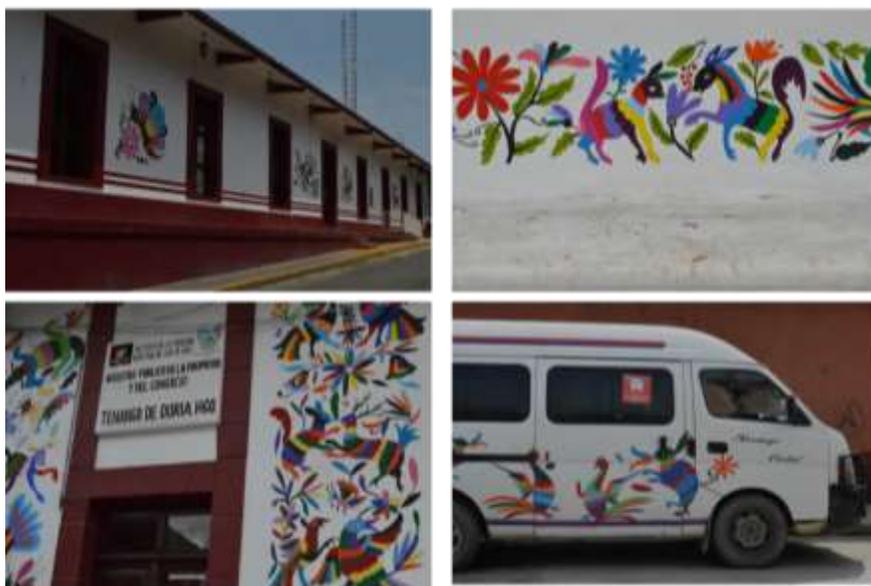
2.2.5. Los tenangos como factor de identidad y patrimonio cultural

El tenango es la actividad económica representativa de Tenango de Doria conocida a nivel nacional e internacional, más no se limita a esos fines, pues su esencia es también cultural. Más que un producto que nació para comercializarse también es un elemento de alto significado que relata historias vivas de la comunidad y muestra a través de sus mantas la cosmovisión otomí. Su valor es conservado y practicado por la comunidad, transmitido de generación en generación, enseñado en las familias y en las escuelas y difundido por los

habitantes. Posee un fuerte arraigo territorial, cuya técnica e iconografía la diferencia del resto de pueblos indígenas.

Es posible observar cómo edificios de gobierno, fachadas de casas, transportes públicos, escuelas, locales y establecimientos comerciales (cafeterías, restaurantes, hoteles, gimnasios) llevan la iconografía del tenango en sus muros. Incluso éste es visto en la Iglesia de San Agustín rodeando el atrio de la virgen de Guadalupe y en las ceremonias y eventos realizados por la administración municipal. Es común contemplar cómo muchas personas habitantes de la comunidad portan un tenango bordado en sus prendas y accesorios cotidianos o bien se observa como lo confeccionan en público. El tenango, en resumen, es patrimonio cultural inmaterial de Tenango de Doria. (véase imagen 13).

Imagen 13. La iconografía del tenango en la vida cotidiana de la comunidad



Fuente: Fotografía de Evelin Cortes Melquiades, 2022.

En 2015 Tenango de Doria fue declarado cuna del bordado y para 2020 nombrado el 8 de abril como Día del Tenango por parte del Congreso Local.¹⁵⁶ Estos actos reflejan la importancia de éste y los primeros pasos para reconocer al tenango como patrimonio cultural

¹⁵⁶ Ivet Pascal, “Quieren al tenango como patrimonio cultural”, [en línea], México, *El sol de Tulancingo*, viernes 8 de abril del 2022, Dirección URL: <https://www.elsoldetulancingo.com.mx/local/quieren-al-tenango-como-patrimonio-cultural-8113447.html>, [consultado en julio del 2022].

inmaterial de Hidalgo. A nivel nacional aún no existe alguna declaratoria de motivos para que el tenango sea registrado en la UNESCO, ni siquiera se contempla en el Inventario de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Secretaría de Cultura a través de la Dirección General de Culturas Populares Indígenas y Urbanas, en el apartado de técnicas artesanales tradicionales, ni es integrado el municipio en la lista de Pueblos Mágicos por el valor artístico y cultural que el tenango representa.

Además del tenango, existen otros elementos culturales que dotan de identidad a la región, por su relación histórica y cultural otomí, como lo es el bordado pepenado y el papel amate. Ambas son expresiones más privadas que guardan un fin simbólico y ceremonial. En el caso del papel amate, que es un recorte de figuras hechas de papel utilizado en actividades rituales y realizado únicamente por brujos o curanderos para curar y armonizar el cosmos. Las ceremonias son para pedir y agradecer las cosechas, alimentos y lazos de parentesco, en ellas el curandero recorta una figura de papel para representar a las divinidades dependiendo del objetivo.¹⁵⁷

En la actualidad los mejores dibujantes del tenango fueron en el pasado curanderos cuando aún no había llegado el protestantismo en la región a disminuir la práctica ritual. Las figuras de papel amate son muy parecidas a la iconografía del tenango, surgen de la imaginación de los creadores, cuyos curanderos y dibujantes recrean las ceremonias de sus pueblos, son preservadores del mundo simbólico de Tenango de Doria. La producción de papel amate sólo se comercializa en Pahuatlán de Valle, Puebla. De hecho, la elaboración del tenango es sólo una actividad complementaria para esta localidad.¹⁵⁸

El tenango conforma la identidad cultural de los habitantes de Tenango de Doria, de Hidalgo y, por si fuera poco, hasta del resto de los mexicanos. El objetivo de la identificación del tenango por localidad, funciona en ese sentido, establecer fronteras entre las localidades a partir de la identidad cultural ligada a un territorio y marcar así un nosotros, frente a los otros que también son productores, tanto al interior de la comunidad como al exterior. Se habla de una expresión cultural como el tenango que dota de cohesión e identidad a la comunidad en relación con su territorio y con sus vivencias cotidianas. Aún sean o no dibujantes y

¹⁵⁷ Elena Vázquez y de los Santos, *Op. Cit.*, pp. 97-99.

¹⁵⁸ Diana Macho Morales, *Op. Cit.*, p. 23

bordadores, o participen en otros ámbitos del sistema económico textil como en su comercialización, distribución, salvaguarda, visibilidad y valorización, los habitantes se identifican con ello, por el simple hecho de vivir, crecer y participar en la comunidad.

2.2.6. Casos documentados de apropiación cultural indebida del bordado tenango

De los 56 casos totales registrados en México de apropiación cultural indebida, el 35% corresponden al bordado de Tenango de Doria.¹⁵⁹ Son 20 casos los presentados tanto por marcas, empresas y firmas nacionales e internacionales del 2014 al 2020, con un caso presentado en 2021 y ninguno para el primer semestre del 2022. A continuación, se describen a detalle por orden cronológico y los argumentos que justifican la supuesta inspiración por parte de los apropiadores.

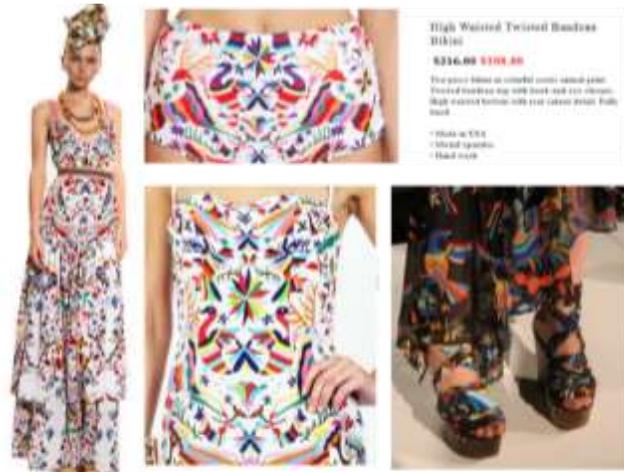
El primer caso que se tiene registro data del 2014 por parte de la firma *Mara Hoffman*, cuando lanzó su colección primavera-verano de vestidos, monos, sandalias y trajes de baño, con una tendencia hacia el estilo *ethnic chic*,¹⁶⁰ caracterizado por el estampado tribal y la simetría de figuras geométricas. La diseñadora afirma que la inspiración se basó en la iconografía de Frida Kahlo y en una mezcla de estampados exóticos (incluso de otros estilos culturales; por ejemplo, de los escotes tipo mandarín) para lograr un estilo urbano con telas transparentes, colores fosforescentes y dobladillos exagerados. El tenango impreso en sus telas fue descrito en su página web como “*Techno animal, colorful exotic animal print*”¹⁶¹ En ningún momento se menciona a Tenango de Doria, lo único que hace referencia a México es la pintora Kahlo. (véase imagen 14).

¹⁵⁹ NGO Impacto, *¿De cuántos casos de apropiación cultural a textiles tradicionales sabemos?*, [en línea], México, 31 de julio del 2019, Dirección URL: <http://viernestradicional.impacto.org.mx/blog/de-cuantos-casos-de-apropiacion-cultural-a-textiles-tradicionales-sabemos/>, [consultado en julio del 2022].

¹⁶⁰ En español se traduce como lo étnico distinguido, elegante y a la moda. Lo *chic*, proviene del francés para referirse a algo o alguien elegante.

¹⁶¹ Hanna Mckinley, *Mara Hoffman Spring 2012*, [en línea], USA, Dirección URL: <https://www.popsugar.com/fashion/Mara-Hoffman-Spring-2012-19021152>, [consultado en julio del 2022].

Imagen 14. Apropiación cultural indebida por Mara Hoffman



Fuente: Amanda N. *Mara Hoffman and cultural appropriation*, [en línea], USA, 12 de septiembre de 2012. Dirección URL: <http://poppiesandcream.blogspot.com/2012/09/mara-hoffman-and-cultural-appropriation.html>. [consultado en julio del 2022].

Para 2015 se presentó el segundo caso, esta vez por la empresa transnacional *Nestlé* a través de su filial en México al comercializar un juego de seis tazas de la marca *Chocolate Abuelita* como edición especial acompañado de barras de chocolate, para su primera colección, hechos por el artista y tatuador mexicano Mike I. En un fondo amarillo, se hicieron notar los tenangos estampados propietarios del dibujante y bordador José Adalberto Flores Gómez, junto a otras expresiones culturales como la talavera poblana sin hacer referencia a la comunidad ni a los creadores directos. Cabe destacar que esta marca saca cada año una colección que muestra la “riqueza de la cultura mexicana” bajo diversos nombres y motivos, algunas de ellas son: “Enaltece la cultura indígena, 2017” “Celebrando la unión de las familias mexicanas, 2019” y “Unidos por amor a México, 2020”. (véase imagen 15).

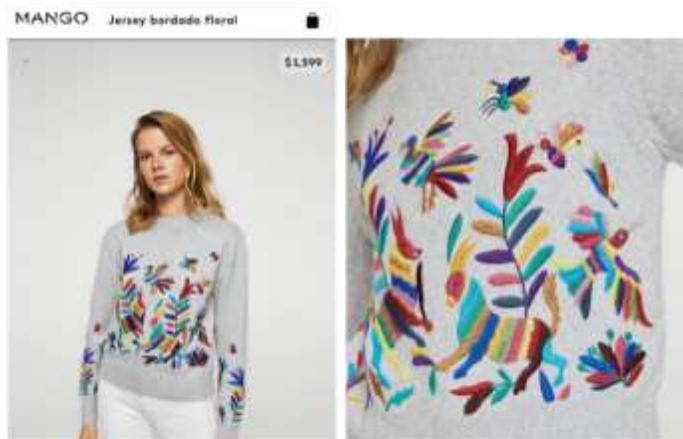
Imagen 15. Apropiación cultural indebida por Nestlé



Fuente: Abida Ventura, “Artesanos demandan a Nestlé”, [en línea], México, *El Universal*, 23 de octubre del 2017, Dirección URL: <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/patrimonio/demandan-nestle-por-piratar-artesania-hidalguense>. [consultado en julio del 2022].

En 2017, la empresa transnacional *Mango*, toma la iconografía del tenango para un suéter, en su colección de otoño, bordado pero industrialmente y sin mencionar a los diseñadores responsables. Para su venta, el producto se describió como “*Jersey floral bordado*”. Ante los reclamos emitidos por el Gobierno de México, el director Guillermo Corominas Palomar de la oficina de Marketing y Comunicación de la empresa señaló que sus diseñadores tomaron imágenes de internet y que “desconocían absolutamente que se trata de representaciones artísticas elaboradas por comunidades indígenas”¹⁶² (véase imagen 16)

Imagen 16. Apropiación cultural indebida por Mango



Fuente: Abida Ventura, “Mango acepta: copió diseños de tenangos”, [en línea], México, *El Universal*, 10 de noviembre del 2017, Dirección URL: <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/artes-visuales/mango-acepta-copio-disenos-de-tenangos>, [consultado en julio del 2022].

En ese mismo año, la compañía de maquillaje *Republic Cosmetics*, lanza en colaboración con la empresaria mexicana Mariand Castrejon Castañeda, bajo la marca *Yuya*, una colección de maquillaje llamada *Bailando juntos*, en donde destaca el diseño de una paleta de sombras y un labial que contiene la iconografía estampada (o sublimada) del Tenango, comercializados en su página web como “Yuya Labial Líquido Mate Chiquita” y “Yuya Paleta de sombras Chiquita”.¹⁶³ La ilustradora responsable de este proyecto es la mexicana Ana Karla Pérez Martínez. No se le reconoce a la comunidad y hasta la fecha los productos

¹⁶² Abida Ventura, “Mango acepta: copió diseños de tenangos”, [en línea], México, *El Universal*, 10 de noviembre del 2017, Dirección URL: <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/artes-visuales/mango-acepta-copio-disenos-de-tenangos>, [consultado en julio del 2022].

¹⁶³ Republic Cosmetics, *Yuya productos*, [en línea], México, Dirección URL: <https://yuyatiendaoficial.com/collections/labios/products/labial-liquido-mate-chiquita>, [consultado en julio del 2022].

continúan a la venta. En 2018, la empresa *Liverpool* puso a la venta unos tenis de plástico de la marca de ropa *That's It!*, con el estampado del tenango en fondo y suela blanca, con la palabra México en mayúsculas en la parte trasera del producto, comercializados en 700 pesos mexicanos.¹⁶⁴ En el etiquetado se menciona que están hechos en México, diseñados y confeccionados en León Guanajuato, sin mencionar a los responsables directos. En esa misma temporada, la firma *Marks and Spencer*, especializada en la venta de ropa, belleza y productos para el hogar, para su colección *spring home*, lanza un juego de sábanas con la iconografía tenango impresa sobre tela blanca. Descrita como “*Cotton blend printed Bedset*”,¹⁶⁵ se desconoce al diseñador responsable.

Para ese año también la empresa *Batik Amarillis* saca una serie de sacos, fajas, chaquetas, blusas y mini *obis*¹⁶⁶, hasta un huipil con la iconografía del tenango, bordado en los bordes y en el centro de una manta de tela de algodón en color blanco, negro, rosa y azul, las cuales forman parte de su colección *Viva la vida*, inspirado en la belleza de los bordados mexicanos. De acuerdo con la galería en su cuenta oficial de Pinterest, la empresa tiene alrededor de 16 tipos de prendas, colores y estilos diferentes con el bordado tenango. La firma *Batik Amarillis* es sin duda, la empresa transnacional que más se ha apropiado indebidamente de los diseños otomíes, pues incluso se pueden duplicar el número de casos, sin embargo, estos casos no se sumaron a la cifra total pues forman parte de la misma colección, tal y como ocurre con otras marcas más adelante analizadas.

La diseñadora responsable asegura que en sus viajes a México de 2010 conoció los textiles tradicionales mexicanos, año que coincide con la apertura de su proyecto. Estas prendas confeccionadas en Indonesia buscaron combinar ambos estilos tradicionales, no sólo de México sino también de India. “Nos encanta combinar el bordado audaz y hermoso de

¹⁶⁴ Abida Ventura, “Denuncian apropiación de diseños artesanales”, [en línea], México, *El Universal*, 16 de junio del 2018, Dirección URL: <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/denuncian-apropiacion-de-disenos-artesanales>, [consultado en julio del 2022].

¹⁶⁵ NGO Impacto, *2018 el año de los plagios al textil artesanal*, [en línea], México, 28 de diciembre del 2018, Dirección URL: <http://viernestradicional.impacto.org.mx/blog/2018-el-ano-de-los-plagios-al-textil-artesanal/>, [consultado en julio del 2022].

¹⁶⁶ El *obi* significa cinturón, es una faja ancha de tela que se lleva como falda, parte de la indumentaria tradicional de Indonesia.

México con los textiles tradicionales de Indonesia como el *batik*, *lurik* y el *ikat*".¹⁶⁷ En ningún momento se menciona a la comunidad ni mucho menos que se trata de un Tenango. (véase imagen 17).

Imagen 17. Apropiación cultural indebida por Batik Amarillis



Fuente: Batik Amarillis, *Batik Amarillis's Mexican embroidery skirt Made in Indonesia*, [en línea], Indonesia, Pinterest, Dirección URL: <https://www.pinterest.com.mx/batikamarillis/>, [consultado en julio del 2022].

Por si fuera poco, la compañía editorial, *Penguin Random House*, a través de la editorial *Alfaguara*, usó un tenango impreso para la portada del libro “Usos rudimentarios de la selva” del autor mexicano Jordi Soler, publicado en 2018, tanto en pasta blanda con solapas y en formato descargable. La autoría se le atribuye a la diseñadora gráfica Nora Grosse, residente de Barcelona, quien por medio de la compañía respondió que la ilustración fue encontrada en internet y seleccionada como portada del libro pues iba muy acorde con el contenido de la novela.¹⁶⁸ Sin mencionar a la comunidad hasta mucho después de la demanda presentada por el Gobierno de la República. (véase imagen 18).

¹⁶⁷ El *batik*, *lurik* y *ikat*, son técnicas textiles tradicionales de Indonesia. Batik Amarillis, *Batik Amarillis's Mexican embroidery skirt Made in Indonesia*, [en línea], Indonesia, Pinterest, Dirección URL: <https://www.pinterest.com.mx/pin/178173728999206158/>, [consultado en julio del 2022].

¹⁶⁸ Abida Ventura, “Artesanos, contra Alfaguara”, [en línea], México, *El Universal*, 26 de junio del 2018, Dirección URL: <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/letras/artesanos-contra-alfaguara-por-uso-indebido-de-tenango>, [consultado en julio del 2022].

Imagen 18. Apropiación cultural indebida por Alfaguara



Fuente: Alfaguara, *Usos rudimentarios de la selva*, [en línea], España, 2018, Dirección URL: <https://www.penguinlibros.com/es/literatura-contemporanea/6945-libro-usos-rudimentarios-de-la-selva-9788420432960>, [consultado en julio del 2022].

En 2019, la firma *Desigual*, en su colección *Woman*, “para rendirle homenaje a la cultura mexicana con diseños coloridos que remiten a lo más exótico”¹⁶⁹, comercializó un suéter muy parecido al que lanzó la empresa *Mango* dos años antes a un precio todavía mayor, con la iconografía del tenango bordado industrialmente. De fondo gris, se hicieron notar cuatro tenangos en la parte posterior y en el centro un diseño que parece autoría de la empresa más el parecido con la paleta de colores del tenango. Al suéter apropiado le hace juego una chaqueta y un abrigo, pero sólo con el patrón original, todos presentados como “*Pacthes Jacket Barbara*”. Cabe destacar que el producto sólo se vendió en Europa. Las dibujantes y bordadoras Paula Gómez y Ana Cristina Monroy, al mirar la fotografía de las prendas, coinciden en no encontrar un tenango en ellas, al no ser idéntico sólo parecido. A pesar de que la ONG Impacto lo registró como otro caso de apropiación indebida, el criterio final se lo lleva la comunidad propietaria del patrimonio. (véase imagen 19).

¹⁶⁹ Amira Saim, *Desigual rinde homenaje a la cultura mexicana en su nueva colección Woman*, [en línea], México, Vogue, 26 de febrero del 2019, Dirección URL: <https://www.vogue.mx/moda/articulo/desigual-coleccion-primavera-verano-2019>, [consultado en julio del 2022].

Imagen 19. Apropiación cultural indebida por Desigual



Fuente: *Desigual, Fabric Patches Jacket Barbara* [en línea], France, Dirección URL: https://www.desigual.com/en_AE/19SWJF16.html?fbclid=IwAR0AFILyW5aY7XFj0s7SnFEwZs2rDeGG1hV9UYggc0b60ENOYVdOk6m6kFE, [consultado en julio del 2022].

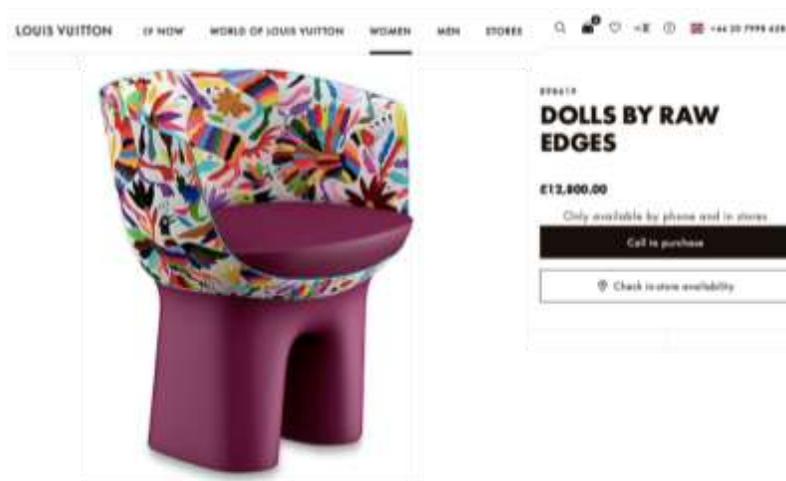
Para ese mismo año, la firma de lujo *Louis Vuitton* colocó el bordado tenango como pieza principal de un sillón de edición limitada perteneciente a la colección *Dolls*, en un trabajo colaborativo con *Raw Edges*, un estudio con sede en Londres dedicado a la producción de muebles e interiores innovadores firmados por Yael Mer y Shay Alkalay. El producto vendido por arriba de los 300 mil pesos mexicanos se describe como “*Dolls by Raw Edges*” “una silla que toma su inspiración en las diferentes culturas del mundo y se compone de tres originales elementos que dan vida a un singular diseño. Cuenta con una base, un asiento y una estructura escultórica que puede pintarse a mano para crear una pieza realmente única y adaptarse a cualquier hogar”.¹⁷⁰

Este caso fue conocido por la comunidad gracias a su alcance en noticieros, llegando a ser discutido en la comunidad otomí, la dibujante y bordadora Ana Cristina Monroy cuenta que el lienzo colocado en el sofá fue comprado por la marca directamente con la productora de éste, pagando el precio completo de su valor y una vez adquirido fue insertado en el diseño de la marca. Pese a la situación, el diseñador de la firma debió adjuntar la autoría de la persona

¹⁷⁰ NGO Impacto, *La apropiación de los diseños tenangos no para: ahora lo hace Louis Vuitton y Raw Edges*, [en línea], México, Viernes Tradicional, 18 de abril del 2019, Dirección URL: <http://viernes-tradicional.impacto.org.mx/blog/la-apropiacion-de-los-disenos-tenangos-no-para-ahora-lo-hace-louis-vuitton-y-raw-edges/>, [consultado en julio del 2022].

realizadora del tenango al momento de promocionar y comercializar su producto. Además de darle parte de las ventas a los dibujantes y bordadores correspondientes. (véase imagen 20).

Imagen 20. Apropiación cultural indebida por Louis Vuitton



Fuente: Louis Vuitton, Dolls by Raw Edges, [en línea], UK, Dirección URL: <https://uk.louisvuitton.com/en-gb/products/dolls-by-raw-edges-nvprod1550092y>, [consultado en julio del 2022].

Los actos de apropiación indebidos continúan en manos de la empresa de ropa italiana *United Colors Of Benetton*, para su colección de primavera cuyo concepto estaba basado en la cultura pop, los colores brillantes y los tonos psicodélicos sin perder la influencia urbana de Gran Bretaña. Destaca entre las prendas, un vestido de playa y un traje de baño en su totalidad con la iconografía del tenango de forma impresa o estampada. Diseñados en Italia, hechos en China y confeccionados en India, se vendieron como “*High-waisted allover print swim bottoms*” para el caso del traje de baño y “*100% viscose crepe beach dress*” para el vestido de playa.¹⁷¹ En ningún momento se hace referencia a su influencia obtenida de México ni se le otorga reconocimiento a la comunidad en su descripción como en los casos anteriores. (véase imagen 21)

¹⁷¹ Benetton Group, *United Colors Of Benetton Spring Summer 2019 Collection*, [en línea], Italia, Dirección URL: <https://www.benettongroup.com/en/media-press/press-releases-and-statements/united-colors-of-benetton-spring-summer-2019-collection/>, [consultado en julio del 2022].

Imagen 21. Apropiación cultural indebida por United Colors Of Benetton



Fuente: Benetton Group, *Women Spring Summer Collection 2019*, [en línea], Italia, Dirección URL: <https://us.benetton.com/womens-swimwear/>, [consultado en julio del 2022].

Otro caso lo ocupó la empresa china *Shein*, quien para 2019 lanzó una blusa blanca de rayón con la iconografía del tenango. Bordado en china, se describe para su venta como “Blusa con bordado de pavo real de hombros descubiertos”, el producto se agotó rápidamente. Se desconoce el nombre del diseñador o diseñadora. (véase imagen 22).

Imagen 22. Apropiación cultural indebida por Shein



Fuente: Shein, Blusa con bordado de pavo real de hombros descubiertos, [en línea], México, Dirección URL: <https://www.shein.com.mx/Blusa-con-bordado-de-pavo-real-de-hombros-descubiertos-p-734584-cat-2223.htm>, [consultado en julio del 2022].

Para 2020, la firma *Carolina Herrera* desató polémica a inicios de año por su colección *Resort 2020*, inspirada en la alegría de vivir, en otras palabras, en la cultura mexicana y latinoamericana a cargo del diseñador Wes Gordon quien después de un año ya trabaja oficialmente para la marca.¹⁷² La colección compuesta de cuarenta prendas está llena de colores, texturas y formas, así como de expresiones culturales mexicanas de Oaxaca, Tlaxcala e Hidalgo. Son dos los vestidos que destacan por llevar la iconografía del tenango, el primero bordado en franjas de un solo color y en el segundo bordado por completo. Se desconoce el precio y la descripción de estos. (véase imagen 23)

Imagen 23. Apropiación cultural indebida por Carolina Herrera



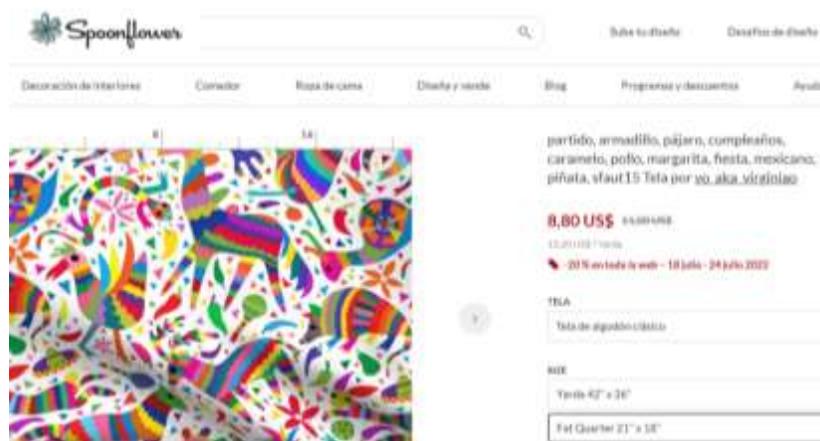
Fuente: Carolina Herrera, *Collection Resort 2020*, [en línea], New York. Dirección URL: <https://lookbook.carolinaherrera.com/collection/resort-2020/>, [consultado en julio del 2022].

La empresa *Spoonflower* dedicada a la impresión digital de telas y papel tapiz, que reúne a miles de diseñadores, no se quedó atrás al apropiarse la iconografía del tenango para impresiones en varios materiales: crepe de poliéster, algodón, lino, gasa, licra, mezclilla, satén, terciopelo, entre otros. La diseñadora estadounidense Aka Virginiao tiene siete modelos diferentes que describe como “*Local jungle joyful color*”, “*Flying birds*”, “*Come to my*

¹⁷² Luis Pablo Beauregard, “México acusa a Carolina Herrera de apropiación cultural por su colección más reciente”, [en línea], Madrid, *El País*, 13 de junio del 2019, Dirección URL: https://elpais.com/elpais/2019/06/12/estilo/1560295742_232912.html, [consultado en julio del 2022].

house” “Fiesta, piñata mexicana”, y más.¹⁷³ Lo relevante de este caso es que los diseños están protegidos por copyright tal como lo menciona su página web y que cualquier persona al comprar la impresión puede utilizarla para otros productos físicos. (véase imagen 24).

Imagen 24. Apropiación cultural indebida por Spoonflower



Fuente: Aka Virginiao, *armadillo, pájaro, cumpleaños, caramelo, pollo, margarita, fiesta piñata mexicana*, [en línea], USA, Spoonflower, Dirección URL: https://www.spoonflower.com/es/telas/4981481-partido-mexicano-pajaro-armadillo-pollo-margarita-pinata-caramelo-cumpleanos-fieta-por-vo_aka_virginiao, [consultado en julio del 2022].

El último caso del año se lo llevó la empresa *Anthropologie*, para su colección de primavera verano, comercializó un vestido y una falda con la iconografía de tenango, bordado en India, con lienzos de algodón confeccionados unos sobre otros, diseñada por Vanessa Virginia. La prenda se describió como “*Multicolor Virginia Vanessa Folk Art Embroidered*”¹⁷⁴, y en ningún momento se mencionó a la comunidad. La prenda fue sacada de la venta una vez realizado su lanzamiento, el motivo se desconoce. (véase imagen 25).

¹⁷³ Aka Virginiao, *armadillo, pájaro, cumpleaños, caramelo, pollo, margarita, fiesta piñata mexicana*, [en línea], USA, Spoonflower, Dirección URL: https://www.spoonflower.com/es/telas/4981481-partido-mexicano-pajaro-armadillo-pollo-margarita-pinata-caramelo-cumpleanos-fieta-por-vo_aka_virginiao, [consultado en julio del 2022].

¹⁷⁴ Tradesy, *Anthropologie Multicolor Virginia Vanessa Folk Art Embroidered*, [en línea], USA, Dirección URL: <https://www.tradesy.com/i/anthropologie-multicolor-virginia-vanessa-folk-art-embroidered-linen-size-0-short-casual-dress/31579672/>, [consultado en julio del 2022].

Imagen 25. Apropiación cultural indebida por Anthropologie



1, 2. Fuente: Tradesy, *Anthropologie Multicolor Virginia Linessa Folk Art Embroidered*, [en línea], USA, Dirección URL: <https://www.tradesy.com/i/anthropologie-multicolor-virginia-vanessa-folk-art-embroidered-linen-size-0-short-casual-dress/31579672/>, [consultado en julio del 2022].
3. Fuente: Ebay, *Anthropologie Linessa Virginia Sonja Burro*, [en línea], USA, Dirección URL: <https://www.ebay.com/itm/Anthropologie-vanessa-virginia-sonja-donkey-novelty-pencil-skirt-0-2-new-401163670386>, [consultado en julio del 2022].

Es necesario mencionar la cantidad de empresas, firmas y marcas transnacionales dedicadas a la producción y comercio de diversos productos que llevan entre los mismos la iconografía del tenango, pero que, a diferencia de los casos expuestos, mencionan la procedencia geográfica o creativa de éstos resumiéndolos a lo “otomí”. Es posible agregarlos a la lista negra de apropiación cultural indebida, pues sigue sin existir un reconocimiento claro, en ningún momento se menciona que se trata de un tenango, mucho menos hay un consentimiento ni intenciones de colaborar con la comunidad. Y, por si fuera poco, la confección de éstos se efectúan en el extranjero. Algunos ejemplos encontrados son los siguientes:

- Los cojines bordados en china con iconografía del tenango, lanzados por la firma estadounidense dedicada al diseño de muebles y productos para el hogar *Pottery Barn*. Descritos como “*otomí embroidered outdoor pillow*”.¹⁷⁵

¹⁷⁵ Sandra Renteria, *Pottery Barn to start an Otomi Appropriation Scholarship fund for Copying heritage art*, [en línea], USA, Dirección URL: <https://chng.it/LFgWjjBGKq>, [consultado en julio del 2022].

- La vajilla de resina con estampado tenango manufacturada en Estados Unidos por la firma estadounidense *Katie Kime*. Descritos como “*Otomi plate*”, “*Otomi platter*”, “*Otomi lucite try*”, “*Otomi ice bucket*”.¹⁷⁶
- El juego de sábanas para cuna con el tenango bordado, importados pero sin mencionar su procedencia, comercializados por la firma estadounidense de lujo *RH*, y descritos como “*Botánica Embroidered & Washed Linen-Cotton Nursery Bedding Collection, Inspired by traditional Otomi embroidery from Mexico*”.¹⁷⁷
- El papel tapiz con tenangos serigrafiados de cinco colores diferentes, realizados por la empresa estadounidense *Hygge and West*, en colaboración con Emily Isabella e inspirado en los bordados otomíes mexicanos. Descritos como “*Folklore Wallpaper*”.¹⁷⁸
- Las tres camisas con tenangos estampados para hombre y mujer que hacen referencia a los escenarios cotidianos de la comunidad de la firma estadounidense *Aster Tomorrow*, descritos como “*Otomi mexican art*”.¹⁷⁹ (véase imagen 26).

Imagen 26. Apropiación cultural indebida por Pottery Barn, Katie Kime, RH, Hygge and West y Aster Tomorrow



1. Fuente: Sandra Rentería, *Pottery Barn to start an Otomi Appropriation Scholarship fund for Copying heritage art*, [en línea], USA, Dirección URL: <https://cbng.it/LFgWjBGKk>, [consultado en julio del 2022].
2. Fuente: Katie Kime, *Otomi plate*, [en línea], USA, Dirección URL: <https://www.katiekime.com/products/otomi-10-plate>
3. Fuente: Vanesa Romero, “Bordadores de Tenango acusan a marca de camisas por presunto plagio”, [en línea], México, *Criterio Hidalgo*, 9 de marzo del 2021, Dirección URL: <https://criteriohidalgo.com/regiones/otomi-tepehua/bordadores-tenango-marca-camisas-plagio>, [consultado en julio del 2022].
4. Fuente: Hygge and West, *Folklore Wallpaper*, [en línea], USA, Dirección URL: <https://www.hyggeandwest.com/products/folklore>
5. Fuente: RH, *Botánica embroidered & washed linen-cotton nursery bedding collection*, [en línea], USA, Dirección URL: https://rhbabyandchild.rh.com/catalog/product/product.jsp?productId=rhbc_prod928011&categoryId=rhbc_cat359012, [consultado en julio del 2022].

¹⁷⁶ Katie Kime, *Collection plates*, [en línea], USA, Dirección URL: <https://www.katiekime.com/collections/plates>, [consultado en julio del 2022].

¹⁷⁷ RH, *Botánica embroidered & washed linen-cotton nursery bedding collection*, [en línea], USA, Dirección URL: https://rhbabyandchild.rh.com/catalog/product/product.jsp?productId=rhbc_prod928011&categoryId=rhbc_cat359012, [consultado en julio del 2022].

¹⁷⁸ Hygge and West, *Folklore Wallpaper*, [en línea], USA, Dirección URL: <https://www.hyggeandwest.com/products/folklore>, [consultado en julio del 2022].

¹⁷⁹ Vanesa Romero, “Bordadores de Tenango acusan a marca de camisas por presunto plagio”, [en línea], México, *Criterio Hidalgo*, 9 de marzo del 2021, Dirección URL: <https://criteriohidalgo.com/regiones/otomi-tepehua/bordadores-tenango-marca-camisas-plagio>, [consultado en julio del 2022].

Los casos aquí descritos se analizaron gracias al marco teórico y conceptual anteriormente propuesto, asimismo por la autoidentificación que realizan los propietarios de las expresiones culturales en obras apropiadas, pues ellos las conocen mejor que nadie. De ahí que hayan sido descartados algunos casos registrados por la ONG Impacto y demandados por la sociedad civil, que sí han reconocido el origen del tenango y colaborado con la comunidad. Las empresas no involucradas en casos de apropiación cultural, presentan varios problemas en cuanto al comercio justo, lo que las orilla a caer en supuestos a pesar de reconocer la procedencia e inspiración del tenango. Tal es el caso de *Draco Textil* empresa fundada por nacionales, *Palo de Yuca* fundada por extranjeros residentes en México.

Draco Textil se caracteriza por operar a través de sus dos diseñadoras dueñas de la marca, quienes compran las prendas textiles interesadas a los productores artesanales en su precio comercial, para posteriormente alterar la obra en sus términos y comercializarla a un precio exuberante, sin dotar de autoría a los dibujantes o diseñadores involucrados propietarios de la iconografía en su etiquetado y sin retribuirles el mismo porcentaje de ganancias finales. Por otra parte, *Palo de Yuca* de la empresaria y diseñadora Shahpary Pulido, colabora sólo con dibujantes del tenango para asesorías pues no se interesa en el bordado sino en el estampado de la iconografía en sus prendas. El porcentaje de las ganancias obtenidas se destinan tanto al artesano como a la fundación Hilando Arte A.C. que ayuda en la conservación de los textiles mexicanos tradicionales y a sus técnicas de elaboración. A pesar de las buenas intenciones, esta empresa a la hora de comercializar sus productos no da crédito a las personas participantes de la comunidad que también colaboraron en su creación en el etiquetado, ni se menciona la cantidad de las ganancias destinadas a los mismos. Pero analizar los deberes y consecuencias del comercio justo entre empresarios y comunidades indígenas es otro tema.

Como puede verse, el dibujo y bordado representativo de Tenango de Doria, ha llegado a lo más remoto del planeta, pues no sólo es vendible en Estados Unidos, Alemania, Italia, Francia y Gran Bretaña, sino también es confeccionado en China, India e Indonesia. Estas marcas, firmas, empresas transnacionales y locales conocieron al tenango tanto por internet como por viajes personales. Una vez cometido un caso de apropiación indebida hacia el tenango no se vuelve a repetir, o en su caso, sí pero hacia otras iconografías. Estos casos

guardan un patrón común: su primer acercamiento incompleto con el bordado tenango, el nulo interés por la colaboración con los dibujantes y bordadores de la comunidad en términos del comercio justo y por último, la manera en cómo describen los productos apropiados, usando términos muy parecidos: *folk*, *ethnic*, *colorful* y *flora*.

2.2.7. Visibilidad y acciones de la comunidad frente a la apropiación cultural indebida

Por la visibilidad de algunos casos de apropiación cultural indebida éstos llegaron a ser ampliamente debatidos en la sociedad gracias a la fuerza mediática, tanto los medios de comunicación como las instituciones estatales, academia y organizaciones de la sociedad civil. Pese al acceso de información y digitalización en esta época globalizada, los productores de Tenango de Doria, no cuentan con ese derecho. La mayoría de los casos presentados sobre todo los internacionales, son desconocidos por los propios habitantes de la comunidad quienes sólo tienen noción de algunos por haberlos vistos personalmente en tiendas como en el caso de *Nestlé*, o por los casos que se volvieron mediáticos como *Carolina Herrera*, *Louis Vuitton* y *Mango*.

La comunidad no cuenta con los medios suficientes para identificar su patrimonio cultural apropiado e insertado en el mercado, este desconocimiento impide la acción y movilización jurídica contra la apropiación cultural indebida. La mayoría de las movilizaciones partieron principalmente del promotor cultural Carlos Arturo Martínez Negrete, de la Secretaría de Cultura del Gobierno de México y de la Cámara de Senadores por medio de la Comisión de Cultura, encargados de emitir cartas directas y comunicados a las empresas involucradas, para pedir explicaciones y reparación de los daños.

Son contados los casos que tuvieron seguimiento jurídico, una vez identificados por la comunidad, como lo son: *Nestlé* y *Alfaguara*. En el primer caso el dibujante y bordador José Adalberto Flores Gómez y su esposa igualmente dibujante y bordadora Angélica Martínez, relataron para *El Universal* que encontraron sus diseños en el supermercado. “Me di cuenta porque fuimos a Aurrerá y vimos las tazas con los chocolates Abuelita; venían dibujos de

Chiapas, Oaxaca y nuestros tenangos; una figura que venía ahí era uno de mis dibujos, un venado, un colibrí y un armadillo”.¹⁸⁰

José Adalberto cuenta que él no sabía nada y que no le habían pedido permiso para usar sus diseños, por lo que tuvo que defenderlos legalmente. Dice que la demanda fue apoyada por el empresario Carlos Lima, más no por el municipio, de ahí que él la iniciara por su propia cuenta. Una vez presentado su caso a la Procuraduría General de la República (PGR) y realizado el peritaje correspondiente, de los cuatro dibujos apropiados, sólo procedió como delito de plagio el dibujo del venado, esto para una mayor agilidad jurídica. La situación se complicó, porque el diseñador Mike I. encargado de la elaboración de las ilustraciones en *Nestlé*, había registrado los dibujos ante el Notario Público.

La sentencia emitida por la Sala Especializada en Materia de Propiedad Intelectual no fue favorable para José Adalberto, puesto que la instancia le daba mayor preferencia a la empresa que a los verdaderos propietarios. La empresa sólo quiso darles regalías, las cuales no fueron aceptadas por Adalberto y su abogado especialista en Derechos Culturales. En consecuencia, tuvieron que acudir al Instituto Nacional de Derechos de Autor (INDAUTOR) para que éste reconociera la titularidad del dibujo tenango. El dibujante y bordador afirma que no contaba con el registro de sus diseños en INDAUTOR en un principio, por lo que tuvo que hacerlo. A pesar de ya contar con el registro de 35 de sus dibujos y su esposa igualmente en la misma cantidad, el juicio tuvo que detenerse, porque INDAUTOR no presentó pruebas de los dibujos ya registrados. La demanda iniciada en 2016 aún no tiene solución.

Por otra parte, la Asociación de Dibujantes de Tenangos de Tenango de Doria Hidalgo A.C. y Carlos Arturo Martínez Negrete se movilizaron en contra de la editorial *Alfaguara* entregando cartas al embajador de España en México, Luis Fernández-Cid de las Alas Pumariño, para solicitar su intervención ante la violación de derechos culturales de los miembros de la comunidad de Tenango de Doria, así como la reparación integral de los daños.¹⁸¹ Ante el incremento de casos, los miembros de la comunidad desde 2014 han optado

¹⁸⁰ Abida Ventura, “Artesanos demandan a Nestlé, [en línea], México, *El Universal*, 23 de octubre del 2017, Dirección URL: <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/patrimonio/demandan-nestle-por-piratear-artesania-hidalguense>, [consultado en julio del 2022].

¹⁸¹ Abida Ventura, “Artesanos, contra Alfaguara”, [en línea], México, *El Universal*, 26 de junio del 2018, Dirección URL: <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/letras/artesanos-contr-alfaguara-por-uso-indebido-de-tenango>, [consultado en julio del 2022].

por otras acciones diferentes a las jurídicas para primero concientizar a la comunidad del valor cultural que representa el tenango y preservar su patrimonio. A través de la campaña “El valor de la firma”,¹⁸² una iniciativa ciudadana en donde los productores de la región otomí-tepehua de Tenango de Doria, son invitados a registrar sus diseños desde el Sistema de Propiedad Intelectual, como una medida para contrarrestar la apropiación indebida.

A pesar de las demandas públicas, los comunicados, las cartas, peticiones y quejas mediáticas, el problema no trasciende más allá de que las empresas involucradas retiren sus productos del mercado porque no hay un reglamento jurídico que exija la reparación de daños. Sólo la firma *Louis Vuitton* se comprometió a hacer un proyecto con artesanos en el futuro en términos equitativos. Ante ello, la comunidad ha encontrado formas para actuar en contra de estas injusticias ya sea con la creación de marcas, marcas colectivas, ventas por internet, formación de colectivos o con la innovación de sus productos.

2.3. Causas del fenómeno de apropiación cultural indebida

A continuación, se abordan las causas económicas, políticas, sociales y jurídicas que provocan tanto el origen como la reproducción de la apropiación cultural indebida a nivel internacional, relacionadas con la globalización neoliberal, la digitalización, la masificación, la internacionalización y la mediatización. Así como los procesos de intercambio políticos, económicos, sociales y culturales entre los actores involucrados, como lo son el Estado-nación, las empresas transnacionales y las comunidades indígenas.

La apropiación cultural es consecuencia de la globalización neoliberal, de la digitalización, mediatización y masificación. Donde los rápidos intercambios económicos y culturales, ocasionados por la revolución de los sistemas de comunicación ya sean electrónicos o físicos como los transportes, permiten con mayor facilidad acercarse a lo desconocido e interactuar con lo diferente. Televisores, computadoras, teléfonos inteligentes, plataformas de *Streaming* y redes sociales, hacen que la información esté disponible para todos a pesar de la distancia geográfica y que los bienes culturales tengan nuevos espacios de exhibición. La cultura está más expuesta que nunca, hoy es posible conocer más de una comunidad indígena sin

¹⁸² Arturo Cruz Bárcenas, “Artesanos de Hidalgo se unen para evitar el plagio de sus productos”, [en línea], México, *La Jornada*, 5 de marzo del 2014, Dirección URL: <https://www.jornada.com.mx/2014/03/05/espectaculos/a08n1esp>, [consultado en julio del 2022].

necesidad de estar en contacto físico con ella, sin efectuar un diálogo, ni tener un intercambio de experiencias. Es así como circulan por todas las redes de comunicación los bienes culturales de todo el mundo, cuya visibilidad los hace más propensos a ser una fuente de inspiración y creatividad y, por supuesto, de apropiación indebida.

Pero aquí el problema no es la visualización mediática del patrimonio cultural, pues incluso es necesaria como medida de salvaguarda, en cuanto a la creación de archivos, catálogos y galerías virtuales para su protección y valorización. La situación escala cuando hay una desregulación y mala administración por parte de las instituciones encargadas de proteger los bienes culturales, al momento de despreocuparse por el acceso público de estos catálogos que en muchas ocasiones contienen iconografías tradicionales apropiados indebidamente. Los actores apropiadores pierden el sentido original, la divulgación y salvaguarda del patrimonio cultural que ofrecen muchas galerías y catálogos, tomando ventaja comercial de ello. La digitalización y mediatización marcan un primer paso hacia la apropiación cultural: el conocimiento y acceso público.

2.3.1. Lo étnico por su valor cultural, estético y auténtico

A continuación, se indagan las causas económicas más directas de la apropiación cultural indebida, partiendo de cómo la cultura se inserta en la globalización y en el mercado capitalista y cómo la cultura se convirtió en un fuerte factor de crecimiento económico para todos los actores involucrados. “En el modo en cómo la cultura se inserta en las lógicas del capitalismo y cómo ese control cultural y económico lo adquieren las empresas transnacionales”.¹⁸³ Pues al final, son las empresas las que manejan y expanden las posibilidades de producción y consumo, las tendencias y las innovaciones, como lo hacen ahora con las expresiones culturales entendidas como bienes de consumo.

Cuando la idea de modernidad y progreso eran el motor para las construcciones políticas, sociales y culturales de los Estados-nación durante el siglo XIX, los pueblos indígenas eran eliminados de esas estructuras consideradas como dominantes, lo étnico fue desvalorizado y asociado a un estado de salvajismo y atraso. Los artesanos no podían ser artistas y sus productos no podrían ser aptos para los mercados legítimos. Sin embargo, en los años de la

¹⁸³ Néstor García Canclini, *Op. Cit.*, p. 18.

globalización neoliberal aquella tendencia se invirtió pues lo étnico pasó a considerarse como algo estético, creativo y simbólico. La pregunta aquí es ¿Por qué se ha dado este desplazamiento tan repentino en las sociedades actuales? ¿Cuál es su origen? ¿Cómo ha sido este proceso y bajo qué intenciones?

Esta tendencia por lo *étnico* en la industria textil surgió en los años setenta en Estados Unidos durante el movimiento *hippie*, cuando fue común la utilización de las prendas tradicionales de los pueblos indígenas norteamericanos. Esta tendencia se llamó el *Native American Style* aunque su popularidad fue breve, regresó en 2010.¹⁸⁴ Aquel gusto por lo *étnico*, no se limitó al consumo cultural de los pueblos nativos de Norteamérica, pues la producción y consumo llegó a expandirse por todo el mundo para imitar los estilos hindúes, árabes, indo africanos, chinos, japoneses, entre otros. Desde entonces, algunas marcas y firmas transnacionales de lujo como: *Stella Jean, Dimitri, Maison, Gucci, Louis Vuitton, Sebastian Pons, Emanuel Ungaro, Chanel* y otros¹⁸⁵, han mostrado sus experiencias estéticas al fusionar lo tradicional con lo moderno en pasarelas y revistas de moda.

Es un hecho que los mercados se han ampliado y los bienes de consumo también se han diversificado para acrecentar la ganancia y entre esa diversificación se encuentran las expresiones culturales que históricamente han sido valiosas por y para los pueblos indígenas propietarios que los crearon, aunque alguna vez los Estados-nación lo hayan contradicho. En esta época las empresas transnacionales han descubierto el valor cultural de lo étnico a través de su sentido estético, pero eso no es todo, además lo elevan en sus categorías dominantes y lo interpretan desde los símbolos, es decir, incluir a lo que siempre se resistió de la modernidad. “Subordinar las formas locales a las cadenas transnacionales de producción y circulación de bienes simbólicos”.¹⁸⁶

En vez de fomentar un intercambio equitativo, los grupos dominantes representantes de la modernidad devoran lo tradicional y lo adhieren en sus propios términos y beneficios. Inclusive la noción de la moda es una invención de la modernidad dentro de la lógica del mercado, a la que ahora los diseños textiles tradicionales se insertan. Pero la interacción entre

¹⁸⁴ Julimar Mora Silva, *Op. Cit.*, p. 99.

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ Néstor García Canclini, *Op. Cit.*, p. 344.

lo moderno y lo tradicional igualmente es producto de la globalización neoliberal y de los intercambios culturales. Resultan al final inevitables, “ni la modernización exige abolir las tradiciones, ni el destino fatal de los grupos tradicionales es quedar fuera de la modernidad”.¹⁸⁷

La búsqueda por la constante novedad, es una característica de la modernidad. Las empresas transnacionales se apropian de bienes culturales producidos por las comunidades indígenas que consideran como novedades, porque las descubrieron en su quehacer artístico recientemente, pero que en realidad la única novedad aquí es el acto de apropiarse lo étnico, ya que estas expresiones culturales ya existían sólo que las mantenían excluidas de los discursos, estéticas e intereses de los grupos dominantes. “No les preocupa entender la función y el significado originario de cada uno de los objetos étnicos que toman sino en términos del contexto occidental en el cual los artistas modernos los descubrieron”.¹⁸⁸

Las empresas transnacionales, más que descubrir las expresiones culturales en sí, descubren su potencial, sus ventajas económicas y con ello adquieren hasta una posición política benéfica que responde al discurso internacional por la inclusión étnica y por la diversidad cultural. Se apropian de ello para vender una experiencia ajena, una experiencia de lo tradicional. Una vez que los “descubren” y los interpretan en términos modernos, le otorgan una etiqueta para comenzar una tendencia en la industria de la moda. Es así como surge el estilo “*ethnic-chic*”, “*organic*”, “*folklor*”, “*bohemio*”,¹⁸⁹ optado como eje estético por algunas marcas apropiadoras de la industria textil (*Desigual, Mara Hoffman, Intropia, Anthropologie* y *Batik Amarillis*) que ofrecen a sus consumidores novedades en el mercado atractivas por su valor cultural.

Pero el valor cultural y estético por lo *étnico* no sólo se basa en la novedad, sino también en autenticidad y exclusividad. Lo *étnico* se convierte en algo auténtico, original y exclusivo una vez que la industria textil y de la moda lo reconoce. Los textiles tradicionales son creados de forma única, sus lienzos difieren unos sobre otros, en cuanto a colores, formas e historias, símbolos, imaginación y creatividad. Ninguna prenda tradicional es exactamente igual a otra,

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 221.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 63.

¹⁸⁹ John Comaroff; Jean Comaroff, *Op. Cit.*, p. 33.

aunque pertenezca a la misma comunidad. Es ahí donde se reconoce el valor exclusivo que las empresas transnacionales necesitan para vender con mayor facilidad y a un mejor precio. Los textiles tradicionales siempre han sido “auténticos” y “exclusivos”, solamente que todavía no se le agregaban dichas categorizaciones, porque históricamente se les consideraba como una estética inferior.

La modernidad le es fiel a lo auténtico porque lo necesita para alimentar su posición hegemónica y para que los grupos dominantes fortalezcan su poder sobre los dominados (los pueblos indígenas). Es decir, las empresas transnacionales no sólo se interesan por lo *étnico* para expandir su mercado sino de igual forma para legitimar su hegemonía. Tal como lo decía el sociólogo francés Pierre Bourdieu “ciertos bienes culturales son valorados por su escasez y limitados a consumos exclusivos para construir y renovar la distinción de las élites. En sociedades modernas y democráticas donde no hay superioridad de sangre ni títulos de nobleza, el consumo se vuelve un área fundamental para instaurar y comunicar las diferencias [...], la burguesía necesita objetos que se ordenen por sus afinidades estilísticas y no por su utilidad”.¹⁹⁰ Lo *étnico* como auténtico y exclusivo sirve para fortalecer diferencias entre clases sociales, reafirmar relaciones desiguales de poder y crear nuevos signos. Al vestir o portar públicamente lo tradicional ahora elevado, se distinguen a los sectores hegemónicos.

2.3.2. Lo étnico por su diferencia, exotismo, calidad y funcionalidad

Lo étnico por ser contrario al proyecto de la modernidad y salirse de los códigos normativos, se percibe como una extrañeza para los grupos dominantes. Una contemplación que se realiza a cierta distancia. El carácter exótico, extravagante y folclorizado que adquieren los bienes culturales no antes vistos (por excluirse de las estructuras dominantes) contrarios a la estética dominante permiten que se apropien indebidamente. No obstante, su sentido y simbolismo original asignado por la comunidad, es reinterpretado por fuera, como ya se había analizado con anterioridad. Aquellas interpretaciones se sustentan de la comparación entre cómo podría concebirse lo étnico tradicional en la estética dominante, y a través de ello, rescatar de lo tradicional lo que es funcional para la modernidad, para compartir un sentido estético parecido a lo que ya se tiene.

¹⁹⁰ Néstor García Canclini, *Op. Cit.*, p. 36.

Las empresas transnacionales buscan expresiones culturales que puedan insertarse en sus estéticas, tendencias, estilos e ideologías, y que permitan esa flexibilidad al cambio e intersección en la modernidad. Al momento de apropiarse y reinterpretar los símbolos de los diseños textiles tradicionales le agregan términos calificativos que tal vez no coinciden con el sentido que las comunidades propietarias les asignaron desde un inicio, por ejemplo, describen a los diseños textiles tradicionales como elegantes, sofisticados y funcionales. No sólo le agregan ciertas características valiosas desde su forma de entender lo estético, sino que además justifican su uso.

“Lo tomo porque es colorido, elegante, exótico, hermoso y aquello me sirve para obtener un beneficio económico y reafirmar mi posición de poder. Que la iconografía del bordado Tenango sea la más apropiada responde a ese mismo sentido, por ser altamente colorido, pintoresco, exótico y armonioso en su composición, porque al final cumple con todas las características necesarias para folclorizarlo y exotizarlo”.¹⁹¹ No se niega que los diseños textiles tradicionales son elegantes, sofisticados, estéticos y funcionales pero no bajo los parámetros de la modernidad, sino para los términos que las comunidades les otorgan desde sus cosmovisiones que pueden ser las mismas definiciones, pero expresadas en otras palabras o acciones. La funcionalidad es una de esas cualidades que destaca. Las empresas transnacionales miran lo *étnico* como útil en términos económicos y estéticos, pero en realidad la funcionalidad de una prenda textil se encuentra más allá en su durabilidad y ritualidad.

Mientras una prenda de la industria ya sea de bajo o alto costo, tiende a seguir esta lógica de consumo y desecho, una prenda tradicional está hecha para durar toda la vida, y está apegada a un sentido ritual, ceremonial y festivo en la mayoría de las veces. Una prenda de la industria tiene la función de representar estatus, estilo, tendencia y poder económico, una prenda tradicional en cambio tiene múltiples funciones relacionadas incluso con sentidos simbólicos y ceremoniales, por ejemplo, “un rebozo es a la vez un instrumento de carga para todo tipo

¹⁹¹ Andrea Bonifaz, “introducción a la protección del Patrimonio Cultural Inmaterial”, ponencia presentada en el semanario *Patrimonio cultural y arte popular, su defensa y promoción*, México, Secretaría de Cultura del Gobierno de México, seminario en línea, martes 7 de junio del 2022.

de objetos y un instrumento de curación o prevención”.¹⁹² Ahí está la diferencia, en las percepciones que se emplean para describir a los textiles tradicionales.

2.3.3. La masificación y el consumo por lo étnico

Otra causa económica, parte de la masificación y el consumo por lo *étnico*, las acciones de los consumidores, su interés por lo tradicional y su responsabilidad como actores relevantes de la apropiación cultural indebida. Los clientes o consumidores de los grandes mercados no son autónomos, es decir, sus decisiones en muchas ocasiones son manejadas por los intereses de las propias empresas, mediante la mercadotecnia, la publicidad estratégica, las pasarelas y revistas que presentan las tendencias siguientes. En ese caso ¿Cómo responden los consumidores? ¿Cuál es la importancia en su poder de decisión y qué beneficios adquieren?

El consumo de lo *étnico* de igual forma, es una causa directa que reproduce y fortalece la apropiación indebida, pues siguiendo la lógica de mercado, hay productos porque existen clientes, hay oferta porque hay demanda. El consumidor desea su adquisición por la novedad que representa y, con ello, la oportunidad de estreno. Como lo *étnico* resulta extraño, nuevo y diferente, y, en ese sentido atractivo, el consumidor tiene la oportunidad de probarlo. Segundo, por estatus y sentido de pertenencia a las tendencias. Tercero, seguridad y muestra de poder adquisitivo, lo que ya decía Pierre Bourdieu.

Un consumidor no comete directamente apropiación cultural indebida, sólo la fortalece, sin embargo, la diseñadora, trabajadora social y profesora mexicana Alma Martínez Cruz, a través de una entrevista realizada, comenta que el poder de acción de los consumidores está conducido por el desconocimiento. Desconocen la procedencia de los productos que se le ofrecen ya sea el lugar de origen, los diseñadores o confeccionadores, la técnica empleada, los materiales utilizados, e incluso si fue hecho en términos amigables con el medio ambiente, por ejemplo. Sobre todo desconocen si el producto es original o plagiado.¹⁹³ Ese desconocimiento por algunos compradores es conducido por el mismo ritmo fugaz de consumo, ya que no importa todo lo anterior mientras el precio esté balanceado con la calidad

¹⁹² Marta Turok; Ana Terán, *Usos y festividades tradicionales del rebozo*, [en línea], México, CONACULTA 2018, Dirección URL: <https://rebozomexicano.mx/usos-tradicionales>, [consultado en agosto del 2022].

¹⁹³ Entrevista realizada a la diseñadora y profesora Alma Martínez Cruz de la Facultad de Artes y Diseño, UNAM, sobre su experiencia con el trabajo textil tradicional, el co-diseño y el beneficio colateral especialmente hacia el bordado tenango, [vía zoom], México, 5 de julio del 2022.

de la prenda textil y sea agradable para el gusto propio. Los diseños textiles tradicionales hechos por las comunidades indígenas no son preferidos por algunos sectores de la sociedad, debido a la misma lógica de poder y a los estigmas. De ahí que se inclinen a su consumo mediante intermediarios, firmas o empresas locales. Los consumidores menosprecia aquello que no tenga una relación con la estética moderna, pues sin ésta no hay estatus ni tendencia.

Ahora bien, no es correcto generalizar todos los tipos de consumidores, ni agruparlos por las decisiones que toman hacia lo *étnico*. Las sociedades son tan diversas en gustos, creencias, valores y decisiones, así como la oferta cultural. En este sistema de producción y comercialización neoliberal las sociedades son libres de consumir lo que deseen, sólo es cuestión de conocimiento y responsabilidad, aunque las empresas transnacionales conduzcan a la sociedad a comprar y desechar lo que éstas producen. El poder del consumidor reside al final en su decisión individual que se supone ofrece el libre mercado. No se olvide que esta tendencia por lo *étnico* también verá su final momentáneo y su probable regreso al mercado, así de efímero como los productos que se comercializan.

2.3.4. El discurso político por la inclusión y la diversidad cultural

Las causas políticas tienen que ver con los discursos que también parten de la globalización neoliberal. Las demandas sociales por inclusión, participación, reconocimiento y derechos por grupos culturalmente diversos (por ejemplo los pueblos afrodescendientes que ya formaban parte del escenario político desde hace décadas), presionó a que los Estados respondieran, de ahí que el multiculturalismo como teoría política toma relevancia en la forma de administrar la diferencia cultural. El multiculturalismo es tanto una filosofía como una teoría política que se centra en administrar la integración de la diversidad cultural en la organización estatal para que grupos culturales diferentes y socialmente excluidos reciban derechos y obligaciones como ciudadanos, bajo un trato igualitario que tome en cuenta el ejercicio de la democracia.¹⁹⁴

Ese reconocimiento de la diversidad cultural para que grupos diferentes se organicen unidos por sus identidades, es también una consecuencia de la globalización y un factor que alimenta

¹⁹⁴ Sergio Roberto Núñez Reynoso, *El multiculturalismo canadiense contemporáneo*, [en línea], Romulaizer Pardo México Código Digital. Dirección URL: <https://romulaizerpardo.com/tiempos-escritos/historia-contemporanea/6-3-el-multiculturalismo-canadiense-contemporaneo/>, [consultado en enero del 2021].

la apropiación cultural indebida, en el sentido de incluir a las comunidades indígenas que históricamente estuvieron fuera de las estructuras dominantes. Inclusión que se expande hasta en lo económico, en la expansión del mercado internacional para comercializar las expresiones culturales de esas diferencias. Un nuevo motor para el negocio, que trascendió de lo político a lo comercial, sin duda. Es lo que se conoce como *marketing multicultural*, traducidos en términos de mercadotecnia “dar un toque multicultural a las empresas para sus estrategias de negocio”,¹⁹⁵ con el fin de atraer más clientes e integrarlos a los nuevos mercados.

La diversidad cultural ha producido una nueva sensibilidad social, política y económica. Pues el multiculturalismo trasciende de lo político a lo artístico, de lo jurídico a lo social. Su estudio aún se limita desde lo político en las Ciencias Sociales, pero los Estados- nación no son los únicos que operan en beneficio de la inclusión, también las empresas transnacionales. Es por ello que en “la nueva era del capital, las identidades y la diversidad se representan a sí mismas como entes compuestos, son político-económicas y étnico-jurídicas a la vez”.¹⁹⁶ Todo está relacionado y todo conduce a la reproducción de la apropiación cultural indebida, no de forma directa, sino de forma estructural. Las reivindicaciones identitarias, la inclusión por la diversidad y la participación de los grupos considerados dominados son parte de ello. Y esto a su vez es consecuencia de la globalización neoliberal, la masificación, digitalización, mediatización e internacionalización.

2.3.5. Las limitantes jurídicas y la contrariedad del dominio público hacia las expresiones culturales tradicionales en la Ley Federal del Derecho de Autor

Una de las causas que más propician la apropiación cultural indebida, es la falta de una legislación efectiva que regule esta problemática. Las ineficiencias legislativas a la hora de su aplicación impiden que las expresiones culturales de las comunidades indígenas se respeten y protejan al igual que el resto de las obras artísticas, por tanto, sean más propensas a que terceras personas las apropien indebidamente y, peor aún, que éstas que sí son reconocidos como sujetos de derecho puedan obtener derechos morales y patrimoniales en el

¹⁹⁵ Héctor Díaz-Polanco, *Op. Cit.*, p. 168.

¹⁹⁶ John Comaroff; Jean Comaroff, *Op. Cit.*, p. 97.

Sistema de Propiedad Intelectual por la individualidad de la Ley, como en el caso del artista Mike I, que logró obtener el registro y la autoría de las cuatro ilustraciones de tenangos pertenecientes al dibujante José Adalberto.

Las marcas y firmas de lujo pueden demandar el plagio cometido en sus productos con la garantía que les ofrece el derecho de autor, aún si sus creaciones son plagiadas o apropiadas. Esto porque las normas del Sistema de Propiedad Intelectual benefician la reproducción del libre mercado, privilegian a las empresas y corporaciones transnacionales por encima de las creaciones independientes y colectivas dadas por las comunidades indígenas. Se suman, además, las ineficiencias en las medidas del Sistema de Patrimonio Cultural, que tampoco han protegido ni salvaguardado las expresiones culturales tradicionales, a pesar de ser México una potencia cultural.

En México, estas limitantes jurídicas se presentan en la Ley Federal del Derecho de Autor promulgada en 1996, perteneciente al Sistema de Propiedad Intelectual, específicamente en tres momentos:

- 1) Las expresiones culturales tradicionales (incluidos los diseños textiles tradicionales) por sus características (descritas en el capítulo III) históricamente no se pueden registrar ni proteger por este sistema.
- 2) El término de apropiación cultural indebida no es utilizado jurídicamente por no ser una figura legal.
- 3) Las expresiones culturales tradicionales se mantuvieron bajo dominio público desde la promulgación de dicha Ley.

Estos momentos se muestran en las demandas iniciadas por los propietarios de las expresiones culturales apropiadas que no procedieron porque de acuerdo con el IMPI no puede existir plagio si la obra defendida no está registrada en INDAUTOR. El problema escala porque el Sistema de Propiedad Intelectual no reconoce los casos como apropiación indebida por no existir como figura legal y los adjudica como un plagio más del que tampoco tiene resolución, aunque sea un delito detallado en el artículo 230 de la Ley y en el título vigésimo sexto del Código Penal Federal. Porque las expresiones culturales tradicionales no son objeto de protección y las comunidades indígenas no son sujetos de derecho en la Ley. Y si fuera el caso, el plagio de por sí es un problema de difícil solución jurídica por las

mediciones existentes para definir la originalidad de una obra. Sin haber delito ni consecuencias, terceras personas pueden hacer uso de las expresiones culturales sin mayor problema.

Destaca el tercer momento, el dominio público de las expresiones culturales tradicionales. Éstas se regulan diferente al resto de las obras artísticas, porque los Estados se enfocan en la conservación de los bienes culturales que en retribuirles económicamente a los pueblos indígenas su uso y aprovechamiento.¹⁹⁷ Esta condición jurídica se menciona en el *Título VI De las limitaciones del derecho de autor y de los derechos conexos* y en el *Título VII De los derechos de autor sobre los símbolos patrios y de las expresiones de las culturas populares*, que dan a entender la calidad de dominio público, es decir, “el libre acceso a la utilización de creaciones que alguna vez gozaron de derechos patrimoniales pero expiraron, de expresiones que no son susceptibles a ser protegidas como las tradicionales y obras que son expropiadas por el Estado, las cuales pueden disfrutarse de forma gratuita “. ¹⁹⁸ Aún dada la reforma a la Ley aprobada por la Cámara de Diputados y Senadores el 1 de enero del 2020, que pretendió añadir una fracción para reconocer y proteger las obras de las comunidades indígenas, éstas mantuvieron el carácter implícito de dominio público.

De acuerdo con el artículo 153 *del dominio público*, “es libre el uso de la obra de un autor anónimo mientras el mismo no se dé a conocer o no exista un titular de derechos patrimoniales identificado”, en otras palabras, las expresiones culturales las aleja del dominio público con la última reforma pero las mantiene ahí por sus características principales, el desconocimiento de la autoría, porque ni siquiera los titulares son sujetos de derecho. En el artículo 159 del *Capítulo III de las culturas populares y de las expresiones culturales tradicionales*, se rectifica que “se permitirá el uso de las obras a las que se refiere el artículo 157, en los términos señalados en el *Título VI De las limitaciones del derecho de autor y de los derechos conexos* de la presente Ley”. Según el artículo 157 “[...] las cuales son obras literarias, artísticas, de arte popular y artesanal, primigenias, colectivas y derivadas de las culturas populares o de las expresiones de las culturas tradicionales, de la composición

¹⁹⁷ Comisiones Unidas de Cultura, de Asuntos Indígenas, y de Estudios Legislativos del Senado de la República, “Consideraciones de las comisiones dictaminadoras”, *Dictamen Núm. 271119*, México, 2019, p. 79.

¹⁹⁸ Christian Schmitz Vaccaro, “Propiedad intelectual, dominio público y equilibrio de intereses”, *Revista Chilena de Derecho*, núm. 2, vol. 36, Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009, p. 353.

pluricultural que conforman al Estado Mexicano, en las que se manifiesta la identidad de los pueblos y comunidades”.

Lo anterior plasma que se protegerán las obras de arte popular en los términos del *Título VI* el cual hace referencia a las limitaciones del derecho de autor y a las limitaciones de derechos patrimoniales, donde se sabe que el dominio público cancela derechos patrimoniales. Lo que sucede es que las expresiones culturales se mantienen todavía bajo dominio público pero que, gracias a las nuevas reformas, se les permite una doble protección, se refuerzan los derechos morales mediante la autorización de las instituciones estatales y de las comunidades indígenas así como los usos destinados, a diferencia del resto de obras que están bajo esta figura jurídica.

De acuerdo con el artículo 160, si se pretende utilizar cualquier expresión cultural con fines de lucro, deberá mencionarse la comunidad o grupo étnico y si se desconoce la comunidad indígena propietaria se le preguntará a la Secretaría de Cultura por oficio para pedir su consentimiento final, y en caso de no existir titular de derechos morales ni patrimoniales lo autorizará la misma Secretaría, titular de tales expresiones culturales. Le antecede el artículo 148, el cual menciona que las obras podrán utilizarse sin la autorización del titular y sin dar alguna remuneración sólo en algunos casos: para la enseñanza, la investigación científica y artística, para el archivo y preservación, para un procedimiento jurídico, para uso personal, siempre y cuando no se altere la obra, no se persiga un fin económico y se le dé reconocimiento al autor.

Como puede verse, la figura del dominio público es contradictoria si no se analiza, porque mientras permite el libre acceso, protege. Tal como lo menciona el artículo 78 de la misma Ley “las obras derivadas del dominio público serán protegidas en lo que tengan de originales, pero tal protección no comprenderá el derecho al uso exclusivo de la obra primigenia, ni dará derecho a impedir que se hagan otras versiones de la misma”, dicho de otra manera, cualquier obra que se encuentre en dominio público podrá reproducirse libre y gratuitamente, las obras derivadas por su originalidad tendrán derechos morales no extendidos a la obra primigenia, pero que a diferencia del resto de obras, las expresiones culturales sí necesitan de una autorización para su reproducción.

Y aunque una obra se encuentre bajo esta figura jurídica, no es posible caer en la figura del plagio porque las obras conservan sus derechos morales, es decir, el reconocimiento de la autoría, tal como lo menciona el artículo 152 “Las obras del dominio público pueden ser libremente utilizadas por cualquier persona con la sola restricción de respetar los derechos morales de los respectivos autores”, por ello, el dominio público no perjudica a menos que sea tomado para un beneficio económico individual, con las intenciones de volver a obtener derechos patrimoniales en la totalidad de la obra y una exclusividad de uso, como en el caso de las empresas transnacionales, éstas por tanto, infringen el derecho moral de la obra y caen en el delito del plagio.

El dominio público es esencial en el Sistema de Propiedad Intelectual porque propicia la creatividad, las nuevas creaciones y su uso para fines sociales: contribuye a la divulgación educativa, al desarrollo económico, cultural, científico y social, conserva las obras culturales y el acceso a las mismas por años. De hecho el dominio público es también llamado patrimonio común, basado en el *Res communis* “la cosa es de todos los hombres, de la humanidad, no admitiéndose la apropiación individual”, mas no en el *Res nullius*, en la presunción de que “la cosa es de nadie, y por consiguiente cualquiera que la encuentre pudiera apropiarse”.¹⁹⁹ De ahí que esta figura jurídica sea hasta reconocida y administrada por la UNESCO.²⁰⁰ La regulación del dominio público es ampliamente discutida en organismos internacionales por lo que se encuentra en medio del Sistema de Propiedad Intelectual y el Sistema de Patrimonio Cultural.

Las causas de la apropiación cultural, así sean económicas, políticas, sociales y jurídicas, pueden resumirse en una sola palabra: el desconocimiento. La diseñadora mexicana Alma Martínez Cruz, afirma que las empresas, firmas y marcas desconocen el contexto, la importancia cultural, la historia y las consecuencias de las expresiones que se apropian, no realizan una investigación ni mucho menos se sensibilizan al acercarse a la comunidad, así mismo desconocen las faltas éticas en las leyes nacionales. Los consumidores desconocen las expresiones culturales que se ofrecen, su origen, técnicas y materiales. Los nacionales

¹⁹⁹ *Ibidem.*, p. 346.

²⁰⁰ La Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural de 2001, establece en el punto 10 del anexo segundo, que los Estados se comprometen a fomentar el acceso gratuito y universal, a través de las redes mundiales a todas las informaciones que pertenecen al dominio público.

desconocen el valor y la riqueza de su patrimonio. Los juristas desconocen del término y con ello, las acciones pertinentes para regular esta problemática.

2.4. Consecuencias del fenómeno de la apropiación cultural indebida

A continuación se presentan los impactos de la apropiación cultural indebida desde sus múltiples variables ya sea en lo económico, político y cultural. Es claro que esta problemática afecta principal y directamente a las comunidades indígenas aunque otros actores como las empresas y los diseñadores, reconocidos por su creatividad, también salen perjudicados así sea en lo más mínimo al manchar su reputación, prestigio y con ello la pérdida de consumidores. Sin embargo no se profundizará en ello, pues la violencia sistémica que recae en las comunidades forma parte del concepto en sí y de las causas del fenómeno. Entender las consecuencias nos permite además prestar más atención, visibilizar la situación y atenderla con acciones pertinentes.

2.4.1. Transformaciones en la identidad cultural de la comunidad de Tenango de Doria

La identidad que construye el tenango en la comunidad indígena otomí habitante de Tenango de Doria puede verse desde dos maneras, o se debilita o se fortalece en consecuencia de la apropiación cultural indebida. La discusión abierta sobre la identidad en la globalización neoliberal que si homogeneiza a los grupos sociales en uno solo o que si refuerza las identidades ya existentes y permite la emergencia de nuevas identidades, se expande en este quehacer. Lo que es indudable es que la globalización neoliberal transforma las identidades de una u otra forma.

La teoría posmoderna es la que más concibe a la identidad como fragmentada una vez que la cultura se somete a procesos de hibridación,²⁰¹ en parte es cierto, pues el despojo de la iconografía del tenango, junto a su simbolismo y valor cultural pone en duda uno de los elementos que constituyen la identidad cultural de los habitantes de Tenango de Doria. Cuando se apropia un diseño textil tradicional se modifica todo lo que éste comunica: una identidad, una localidad de origen y sus funciones sociales y rituales. Si las expresiones culturales que diferencian a un grupo son tomadas por otro grupo entonces ese límite cultural

²⁰¹ Gilberto Giménez, *Op. Cit.*, p.5.

se rompe, lo que provoca una crisis de identidad, una grieta en la imagen idealizada que se tenía de la misma comunidad. “Un pueblo que experimenta el despojo de su patrimonio cultural, es despojado también de su identidad”.²⁰² Le sigue que una identidad débil pueda romper la cohesión social de una comunidad.

La otra cara de la moneda puede explicarse a través de una reivindicación de la identidad. Paradójicamente la apropiación indebida puede causar la revalorización de las expresiones culturales que se toman, despertar el interés entre la comunidad por preservar y reproducir el patrimonio que les dota una identidad y un sentido económico y social. Así miembros de la comunidad que no eran productores comienzan a serlo o bien a defender su patrimonio en sus posibilidades. Puede interpretarse como un acto de resistencia y liberación frente a la violencia sistémica que sufren los pueblos indígenas, en su organización para defender su derecho a la propiedad y a la autodeterminación. No obstante, habría que preguntarse ¿Es necesario que se cometa apropiación indebida para que se valoricen las expresiones culturales tradicionales que constituyen la identidad de las comunidades indígenas y de sus nacionales y así comenzar a defender y salvaguardar lo propio?

En el caso del tenango, la apropiación cultural representa más el fortalecimiento de la identidad en la comunidad. El dibujante José Adalberto menciona que “con la demanda presentada contra Nestlé, no perseguíamos un fin económico sino dejar un antecedente, el cual se logró”. Menciona que, a partir del plagio, el tenango se visibilizó y todo el pueblo comenzó a bordar en público, pues antes del 2015 el tenango no era difundido hacia el exterior, pocos bordaban a la vista debido a la constante discriminación por su relación del bordado con lo indígena. Algunos de los logros significativos que la comunidad tuvo con la apropiación indebida son:

- 1) Valorización del tenango por la comunidad.
- 2) Salvaguarda del patrimonio al reproducir la técnica tradicional e insertarlo en las actividades económicas cotidianas.
- 3) Promoción, publicidad y demanda del dibujo y bordado a nivel nacional e internacional, por ejemplo, las múltiples exposiciones realizadas por museos y en la muestra del tenango en la estación Barranca del Muerto del Sistema de Transporte

²⁰² Luis Raúl González Pérez, *Op. Cit.*, p. 12.

Colectivo Metro de la Ciudad de México o los pedidos de suéteres a la dibujante Paula Gómez como los que realizó *Mango*.

- 4) Respeto hacia los productores quienes ahora son más valorados por la comunidad, lo que incluye el acto de pedir su permiso a la hora de utilizar su imagen.
- 5) Quitarle el dominio a FONART en la comercialización y expansión del tenango a nivel nacional, institución descrita por la comunidad como los principales coyotes o revendedores de sus productos.

Paradójicamente, en esta breve visita a Tenango de Doria se observó que a su vez la comunidad presenta el debilitamiento de su identidad, al encontrarse el tenango en otros espacios fuera de la comunidad y del municipio, existe duda en los criterios que identifican la originalidad del tenango, por existir una falta de cohesión comunitaria no por la apropiación cultural sino por el coyotaje. La comunidad está separada entre los que sienten que el tenango es propiedad comunal, cuyo orgullo, identidad y sentido de pertenencia comunitaria justifican su derecho a la reventa del tenango para un beneficio individual, y entre los que sienten que el tenango es propiedad comunal pero cuyo patrimonio no debe compartirse sin el consentimiento de la comunidad. Su principal molestia no es a quién le pertenece, sino que aquel que acepta como suyo al tenango, lo trabaje y con ese reconocimiento lo comercialice. Pero ese ya es otro tema.

2.4.2. La cultura como mercancía y su descontextualización

Los teóricos críticos de la Escuela de Frankfurt Max Horkheimer y Theodor Adorno ya reflexionaban la inserción de la cultura en el sistema económico liberal, en cuanto a las industrias culturales y la cultura de masas, éstas como instrumentos de dominación que igualan, imitan y repiten la cultura convertida en mercancía, mientras cosifican a los individuos y transforman sus comportamientos.²⁰³ La apropiación indebida funciona en ese sistema, con empresas que buscan nuevos productos que comercializar, nuevas tendencias que ofrecer y nuevos consumidores a los cuales llegar.

Esto explica cómo la cultura, creación humana, que guarda un sentido y una función social, es integrada en la industria, y, por ende, en el Sistema de Propiedad Intelectual, para

²⁰³ Adorno Theodor; Max Horkheimer, *Op. Cit.*, p. 175.

privatizarla, transferirla del ámbito público al ámbito privado en contextos únicos donde sólo aquellos que puedan pagarlo se benefician, y así se reproduzca una desigualdad económica que diferencie la cultura para masas y la cultura para la élite. Pero la consecuencia real de la apropiación indebida no es que la cultura sea un producto más en el mercado, pues las mismas comunidades indígenas participan en este sistema como productores y comerciantes, sino que ésta, al venderse, se descontextualice. Cuando un diseño textil tradicional como el tenango es despojado de su simbolismo original dotado por la comunidad y se reinterpreta en términos modernos, en el exotismo, la folclorización y la exclusividad que entienden terceras personas, éste se descontextualiza, despoltiza e individualiza una vez insertado en el mercado.

Las empresas transnacionales encontraron en lo *étnico* un nuevo medio para la obtención de ganancias, una nueva estrategia de comercio que se inclina por la privatización del patrimonio cultural. Mientras ocasiona que las expresiones culturales pierdan su sentido social y que los dibujantes y bordadores del tenango pasen a considerarse más como trabajadores en masa y maquiladores, que como artistas y sujetos de derecho. Pues una vez que se insertan en las lógicas del sistema económico, las comunidades indígenas adaptan sus estructuras y cosmovisiones, por ejemplo, en sus formas de organización de una comunal a una individual, con beneficios igualmente cerrados. Y por si fuera poco, dentro de ese proceso se les mantiene en el lugar de los dominados.

2.4.3. Reproducción de estructuras sistémicas: desigualdad, pobreza y marginación

Apropiarse de las expresiones culturales sin incluir a las comunidades indígenas, ocasiona la reproducción y el mantenimiento de todas las formas de violencia sistémica: racismo, discriminación, marginación, clasismo, extractivismo y desigualdad. Fortalece las históricas relaciones de poder asimétricas entre grupos dominados y grupos dominantes. Lo que verdaderamente importa para las empresas transnacionales al momento de mirar lo *étnico* y lo tradicional, son los bienes en sí y no los actores creativos: las comunidades indígenas, porque incluirlos en las mismas relaciones de poder, significa un riesgo. “Esa fascinación por los productos folclóricos, el descuido de los procesos y agentes sociales que los engendran,

lleva a valorar en los objetos más por su repetición que por su cambio”.²⁰⁴ Es decir, utilizar las expresiones culturales de los grupos sociales que siguen excluyendo de sus estructuras, para mantenerlos en la tradición y en la marginación que es el lugar a donde pertenecen.

No buscan la colaboración justa con los propietarios del patrimonio cultural que les sirven de inspiración, porque además de ser más sencillo y más económico en términos logísticos, no se arriesgan a perder su posición de superioridad étnica, económica y política. Diseñadores prestigiosos que pertenecen a firmas y empresas de lujo, en la industria textil, no entran a las comunidades indígenas (cuyos accesos territoriales son además complicados por la orografía del lugar) a menos que sea para conseguir mano de obra y trabajadores calificados que sirvan para sus intereses. El regateo y el coyotaje están a la orden del día, sin buscar una colaboración equitativa.

La apropiación indebida como cualquier otra forma de despojo y reproducción de violencia sistémica, fomenta el acto de mirarse los dominados en los ojos de los dominantes, en otras palabras, reproduce la desigualdad política y social. El desprecio que las comunidades indígenas se adjudican gracias a sus nacionales y extranjeros, quienes omiten su palabra, su consentimiento, su importancia y su persona, al grado de despojarlos hasta de sus derechos, justifica que los grupos dominantes continúen con estas acciones no éticas. Y que, en el camino, los propios dominados acepten su condición de subordinados y su posición de inferioridad. “La transformación de la cultura en mercancía puede consolidar antiguas líneas de desigualdad, puede llevar a formas nuevas de exclusión, fomentar la concentración del poder y crear, en definitiva, pobreza”.²⁰⁵

El daño más profundo al que las comunidades indígenas son sometidas, es dentro de sus entornos inmediatos y en su subsistencia económica. En el caso especial de la comunidad de Tenango de Doria, que posee altos índices de pobreza extrema y moderada, la apropiación cultural impacta directamente en la principal actividad económica de la región: la producción y comercio del tenango. Una vez que sus productos son comercializados por terceros y de forma masiva, la competencia aumenta, al punto que no puedan sobrevivir en aquella disparidad, por no gozar de las mismas herramientas (principalmente estudios de publicidad,

²⁰⁴ Néstor García Canclini, *Op. Cit.*, p. 196.

²⁰⁵ John Comaroff; Jean Comaroff, *Op. Cit.*, p. 86.

ampliaciones del mercado, prestigio personal y valor social) para permanecer en el mercado como lo hacen las empresas transnacionales. Esto representa un golpe para las y los dibujantes que tienen que ejercer otras actividades económicas complementarias para sobrevivir, como en el caso de Paula Gómez Vargas que se dedica a la producción del tenango más por necesidad económica que por orgullo y pasión al bordado.

En pocas palabras, se le priva a las comunidades indígenas de su mínima participación en los mercados, mientras observan el potencial de sus productos en otros actores y como su patrimonio cultural es valorado por las sociedades que alguna vez los marginó y los regateó. Porque a una empresa de lujo no se le regatea nunca. La apropiación cultural indebida también causa que la sociedad en su desconocimiento, acepte estos actos ilegales y dote crédito a las empresas por los diseños apropiados. Kathia Loyzaga, de la ONG Impacto expresa que la mayoría de los consumidores desconocen la procedencia de muchos diseños textiles tradicionales y llegan a conocerlos mediante las empresas. Esto puede ser un arma de doble filo, pues aunque atraiga publicidad a la comunidad indígenas propietaria, los consumidores pueden creerse la autenticidad de los diseños apropiados y decir: “¡Mira, esa es una mala copia de un Carolina Herrera!”.²⁰⁶

La apropiación cultural indebida es dañina en la medida que reproduce las mismas desigualdades sistémicas que permitieron su origen, así sean raciales, étnicas, económicas, políticas, jurídicas y sociales. Fomenta la diferencia entre grupos dominantes y dominados, ocasiona una pérdida económica enorme en las comunidades indígenas productoras y propietarias del patrimonio cultural, impide el desarrollo económico y social de las mismas, transforma sus identidades, así como el sentido y valor de sus expresiones culturales.

2.4.4. Sentires y opiniones de la comunidad sobre la apropiación cultural indebida

Los resultados de los entrevistados en Tenango de Doria desde su diferente posición social, refieren a que la apropiación cultural indebida no es problema directo para la comunidad, a diferencia de otras situaciones cotidianas que generan mayor impacto en su identidad y

²⁰⁶ Guadalupe Fuentes López, “Marcas plagiaron el diseño autóctono de México, y no hay una sola denuncia”, [en línea], México, *Sin embargo*, 22 de junio del 2019, Dirección URL: <https://www.sinembargo.mx/22-06-2019/3599883>, [consultado en agosto del 2022].

desarrollo económico como lo es el coyotaje, la piratería y la competencia entre productores. En palabras del habitante de la cabecera municipal Domingo Morales, siente más preocupación por el coyotaje y sobre todo por como engañan a los consumidores que desconocen por completo este problema, él siente una profunda simpatía por los dibujantes y bordadores que de verdad trabajan por la identidad que le dota el tenango a pesar de no dedicarse a ello.

Lo anterior no quiere decir, que la apropiación indebida sea ajena u omisa, simplemente la entienden y reinterpretan de forma distinta a como las instituciones estatales, los medios de comunicación y la academia la manejan y estudian. De por medio, para poder explicar la apropiación cultural, los testigos tuvieron que justificarse con otras problemáticas más directas y cotidianas que suelen pasarles a todos los miembros de la comunidad por igual, como lo es el coyotaje, la piratería y sobre todo su experiencia con el trato hacia extranjeros que tuvieron la intención de comprarles tenangos. En el caso de la dibujante Paula Gómez Vargas han venido chinos a pedirles sus diseños para diez piezas de manteles largos, los cuales no tenía elaborados, encima buscaron regatearle por haber realizado el pedido en mayoreo. Por su parte, el dibujante José Adalberto, ha tenido encargos de extranjeros provenientes de España, Estados Unidos y China, en el mismo sentido.

La dibujante Ana Cristina Monroy menciona que conoce los casos más famosos de apropiación indebida más no se ha metido en ellos, por un motivo principal: los dibujos tomados no fueron suyos, puesto que los diseños difieren en cada persona. Esto da a entender que, a pesar de ser apropiación indebida una problemática colectiva por disputarse un bien cultural propietario de una comunidad, su impacto negativo se da en términos individuales, pero su beneficio en términos colectivos. Mientras que el dibujante José Adalberto Flores Gómez, al conocer sus dibujos tomados por *Nestlé*, confirma su experiencia directa contra este problema y las dificultades jurídicas que tuvo para defender sus dibujos apropiados, al no contar con el registro de sus diseños, con la creación de una marca ni con el apoyo de su propio municipio.

La dibujante Paula Gómez Vargas, desconocía la mayoría de los casos, a excepción de *Nestlé* y *Louis Vuitton*. Para ella la apropiación cultural indebida representa una escala piramidal en la que sólo afecta a los revendedores e intermediarios que tienen el apoyo del ayuntamiento

municipal, junto a ciertos funcionarios que difunden el tenango, al ser aquellos los que mayores oportunidades poseen para comercializar los tenangos en toda la República y en el extranjero y, por tanto, visibilizarlos en el mundo. En sus palabras, las dibujantes y bordadoras que son entendidas como mano de obra se encuentran en la base de la pirámide, seguida de los coyotes en la comunidad, después las marcas y grandes locales de tenangos con apoyo municipal, y hasta el inicio las marcas que representan al tenango a nivel nacional e internacional. Regular la apropiación indebida significaría seguir beneficiando a los grupos dominantes, que se apropian de ese discurso y que se encuentran hasta la punta de la pirámide según la metáfora de la dibujante Paula Gómez.

Le complementa el bordador Juan Carlos Sanagustín Lemus, al mencionar que las grandes marcas productoras del tenango en el municipio tienen las condiciones y oportunidades para salir del municipio, del estado y hasta del país, porque conocen y se informan en actividades que muchas veces el resto de las bordadoras temen aprender sobre todo en cuanto al manejo de redes sociales, relaciones públicas, cursos de capacitación. El Lic. Salomón Trejo García, por otra parte, coincide con los anteriores testimonios, al afirmar que la apropiación indebida no es un problema mayor a diferencia del coyotaje o la piratería, puesto que ésta puede regularse mediante un proceso jurídico y obtener ya sea embargos, multas, remuneraciones compensatorias o conciliaciones entre los involucrados, en resumen, puede finalizar en algo y a medida solucionarse con mayor facilidad.

A pesar del análisis de los entrevistados, ellos y ellas sienten profundo enojo, tristeza e inquietud al ver sus tenangos en terceras personas que se benefician cultural y económicamente de los mismos, pero que en sus palabras no pueden hacer más que proceder jurídicamente y que INDAUTOR falle a su favor. O incluso, en cooperar con toda empresa que así desee comercializar el tenango. La comunidad está abierta al trabajo equitativo sin regateo o venta por mayoreo, porque aquello generaría empleo y otras oportunidades como publicidad, innovación, exposiciones, y sobre todo, disminuirían los casos de apropiación indebida en su patrimonio cultural.

3. En busca de regulaciones efectivas de protección contra la apropiación cultural indebida

A nivel internacional persiste el debate entre los organismos de Naciones Unidas y los Estados miembro para la adopción de un sistema jurídico efectivo que pueda manifestarse en un tratado o convenio y así lograr la protección de toda manifestación cultural tradicional creada por los pueblos y comunidades indígenas del mundo. La complejidad del tema se encuentra en las distintas ideologías, objetivos y metodologías de dos sistemas de protección y salvaguarda contradictorios pero complementarios como lo son el Sistema de Propiedad Intelectual propuesto por la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) y el Sistema de Patrimonio Cultural, sugerido por la UNESCO. Donde la UNESCO preserva y salvaguarda el patrimonio cultural, y la OMPI protege las expresiones culturales de ese patrimonio cultural. “Mientras el primero preserva bienes jurídicos de naturaleza supraindividual, el segundo protege conforme al derecho de autor las obras individuales de los autores”.²⁰⁷

De ahí la necesidad de evaluar los argumentos a favor o en contra de la protección o de la salvaguarda de ambas perspectivas, e incluso avalar la alternativa de complementar ambos sistemas, ya que, en cualquiera de los casos, las consecuencias benefician o afectan de diferente forma a las comunidades indígenas. En seguida se analiza el marco jurídico internacional de ambas organizaciones especializadas de Naciones Unidas, que pretenden desde su perspectiva, proteger y salvaguardar las expresiones culturales tradicionales. Se parte del reencuentro de las legislaciones existentes entre estas organizaciones, para finalmente profundizar en el panorama de posibilidades normativas que buscan la protección efectiva de las expresiones culturales en México con base en las características y objetivos de las comunidades indígenas.

Es importante señalar que México no contaba con un sistema normativo efectivo que hiciera valer el derecho a la protección del patrimonio cultural contra la apropiación cultural indebida al momento de presentarse el historial de casos en el país. Una vez que el Senado de la

²⁰⁷ Oscar Alberto Pérez Peña, “Propiedad Intelectual y Patrimonio Cultural: Protección Jurídica a la Cultura Popular Tradicional”, *Propiedad Intelectual*, núm. 14, vol. X, Venezuela, Universidad de los Andes, enero-diciembre, 2011, p. 224.

República aprobara la Ley Federal de Protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanas, el 17 de enero del 2022, México estaba presentando por primera vez en su historia legislativa, una herramienta que velara por las expresiones culturales tradicionales. De ahí que se examinen además, las características, intenciones, actores y reglamentos que conforman esta Ley.

3.1. La protección de las expresiones culturales tradicionales como derecho humano

La Comisión Nacional de los Derechos Humanos (CNDH) el 28 de enero del 2019, emitió su Recomendación General número 35, sobre la protección del patrimonio cultural de los pueblos y comunidades indígenas de la República Mexicana, dirigida a los titulares del Poder Ejecutivo federal y local, al Congreso de la Unión y a los Poderes Legislativos de las Entidades Federativas de la República Mexicana. Esta recomendación fue de suma importancia porque advirtió sobre los inexistentes marcos normativos que provocan los actos de apropiación cultural indebida en el país y, a su vez, promovió modificaciones en las disposiciones normativas junto a procedimientos idóneos que permitan una efectiva protección. El llamado de atención se extendió a todos los órganos estatales para que éstos creen políticas públicas centradas en la defensa y protección de las expresiones culturales que componen la riqueza cultural mexicana.

La CNDH parte de la violación que la apropiación cultural indebida ocasiona en los derechos humanos, en especial a los derechos culturales de creación y protección de expresiones culturales de las comunidades indígenas. Los derechos lesionados y las obligaciones estatales faltantes tanto en la Constitución Política como en los convenios y declaraciones internacionales de la ONU son los siguientes:

Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos

- Artículo 1 párrafo tercero. Obligación de promover, respetar, proteger y garantizar los derechos humanos, así como prevenir, investigar, sancionar y reparar las violaciones a los mismos.²⁰⁸
- Artículo 2 fracción IV. Obligación del Estado mexicano en garantizar el derecho de los pueblos y las comunidades indígenas a la libre determinación para preservar y

²⁰⁸ Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, 2021.

enriquecer las lenguas, conocimientos y todos los elementos que constituyen la cultura e identidad indígena.²⁰⁹

- Artículo 4 párrafo doce. Garantizar el derecho al acceso a la cultura y al disfrute de los bienes y servicios que presta el Estado en la materia, así como el ejercicio de sus derechos culturales. La ley establecerá los mecanismos para el acceso y participación a cualquier manifestación cultural.²¹⁰

La Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas

- Artículo 1. Los indígenas tienen derecho, como pueblos o como individuos, al disfrute pleno de todos los derechos humanos y las libertades fundamentales reconocidos en la Declaración Universal de Derechos.²¹¹
- Artículo 8. Los pueblos y los individuos indígenas tienen derecho a no ser sometidos a la destrucción de su cultura. Los Estados establecerán mecanismos eficaces para la prevención y el resarcimiento de todo acto que tenga por objeto o consecuencia privarlos de su integridad como pueblos distintos o de sus valores culturales, o su identidad étnica.²¹²
- Artículo 28. Los pueblos indígenas tienen derecho a la reparación, restitución, indemnización justa y equitativa por las tierras, los territorios y los recursos que hayan sido confiscados, tomados, ocupados, utilizados o dañados sin su consentimiento libre, previo e informado.²¹³
- Artículo 31. Al derecho de los pueblos indígenas por mantener, controlar, proteger y desarrollar su patrimonio cultural, sus conocimientos tradicionales y sus expresiones culturales tradicionales, a su vez de mantener, controlar, proteger y desarrollar su propiedad intelectual de dicho patrimonio cultural, en conjunto los Estados como los pueblos indígenas adoptarán medidas eficaces para reconocer y proteger el ejercicio de estos derechos.²¹⁴

²⁰⁹ Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, 2021.

²¹⁰ Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, 2021.

²¹¹ Declaración de las Naciones Unidas sobre los derechos de los pueblos indígenas, 2008, 2da edición.

²¹² Declaración de las Naciones Unidas sobre los derechos de los pueblos indígenas, 2008, 2da edición.

²¹³ Declaración de las Naciones Unidas sobre los derechos de los pueblos indígenas, 2008, 2da edición.

²¹⁴ Declaración de las Naciones Unidas sobre los derechos de los pueblos indígenas, 2008, 2da edición.

- Artículo 40. Los pueblos indígenas tienen derecho a procedimientos equitativos y justos para el arreglo de conflictos y controversias con los Estados u otras partes, así como a una reparación efectiva de toda lesión de sus derechos individuales y colectivos. En esas decisiones se tendrán debidamente en consideración las costumbres, las tradiciones, las normas y los sistemas jurídicos de los pueblos indígenas interesados y las normas internacionales de derechos humanos.²¹⁵

Convenio Núm. 169 de la OIT sobre Pueblos Indígenas y Tribales

- Artículo 2. Los gobiernos deberán asumir la responsabilidad de desarrollar, con la participación de los pueblos interesados, una acción coordinada y sistemática con miras a proteger los derechos de esos pueblos y a garantizar el respeto de su integridad.²¹⁶
- Artículo 4. Los Estados deberán adoptar las medidas especiales que precisen salvaguardar las culturas de los pueblos interesados. Tales medidas especiales no deberán ser contrarias a los deseos expresados libremente por los pueblos interesados.²¹⁷
- Artículo 6. Los Estados deberán consultar a los pueblos interesados, mediante procedimientos apropiados y en particular a través de sus instituciones representativas, cada vez que se prevean medidas legislativas o administrativas susceptibles de afectarles directamente.²¹⁸
- Artículo 12. Los pueblos indígenas tienen derecho a manifestar, practicar, desarrollar, enseñar, mantener y proteger sus tradiciones y costumbres, así como acceder a ellos privadamente.²¹⁹

Aunque estos artículos no prevean al fenómeno de la apropiación cultural indebida, los organismos competentes, nacionales e internacionales, son conscientes de los múltiples riesgos a los que se someten las expresiones culturales que conforman el patrimonio cultural de las naciones, por tanto, aplican a la hora de cometerse actos de apropiación por parte de

²¹⁵ Declaración de las Naciones Unidas sobre los derechos de los pueblos indígenas, 2008, 2da edición.

²¹⁶ Convenio Núm. 169 de la OIT sobre Pueblos Indígenas y Tribales, 2014, 25 edición.

²¹⁷ Convenio Núm. 169 de la OIT sobre Pueblos Indígenas y Tribales, 2014, 25 edición.

²¹⁸ Convenio Núm. 169 de la OIT sobre Pueblos Indígenas y Tribales, 2014, 25 edición.

²¹⁹ Convenio Núm. 169 de la OIT sobre Pueblos Indígenas y Tribales, 2014, 25 edición.

terceras personas, quienes lesionan múltiples derechos contemplados en los derechos humanos como lo son los culturales. Aunado a las consecuencias económicas y sociales que ocasionan en las comunidades indígenas, lo cual afecta a otros derechos como los económicos y laborales.

3.1.1. Fallas del Estado mexicano en los derechos humanos de las comunidades indígenas

Es indiscutible que el Estado mexicano a través de sus instituciones, no ha podido garantizar los derechos humanos de las comunidades indígenas que conforman su territorio. Aunque los convenios internacionales comprometen a los Estados miembro a cumplir con sus obligaciones, la realidad es otra. Esa poca responsabilidad con los pueblos indígenas ocasiona que las empresas transnacionales salgan más beneficiadas, quienes incluso poseen más privilegios jurídicos y políticos que los propios nacionales. El hecho de no existir un marco jurídico adecuado que proteja el patrimonio cultural frente a los intereses del mercado da cuenta de ello, históricamente no se han integrado a las comunidades indígenas en el sistema político y económico dominante.

Además, existen varias ineficiencias administrativas que aún el Estado mexicano no puede manejar, dotadas por su forma de gobierno, la federación. Cada estado que conforma la República posee su propia legislación en materia cultural, sustentada en los artículos segundo y cuarto constitucional, dedicada especialmente a la salvaguarda del patrimonio cultural que por entidad federativa pueden variar considerablemente. De acuerdo con la CNDH esto representa un problema al no estar homologadas, pues la falta de armonización entre las leyes federales y estatales con los instrumentos internacionales, impide efectivas regulaciones en los derechos de preservación y protección, esto porque el objeto de protección varía en cada entidad federativa.

Destaca el caso de Hidalgo, único estado de la República que posee un mecanismo jurisdiccional de protección del patrimonio cultural, donde el presidente de la Comisión de Derechos Humanos del Estado posee la facultad de presentar demandas colectivas en defensa del patrimonio cultural con base en el artículo 168 del Reglamento de la Ley de Derechos

Humanos del Estado de Hidalgo.²²⁰ Oportuno que el estado al que pertenece el municipio de Tenango de Doria tenga consigo una ley jurisdiccional de protección, no funcione si el tenango no es reconocido ni registrado como patrimonio cultural inmaterial del estado ni de México. En los demás estados del país, no existe alguna ley de este tipo, lo cual manifiesta la falta de homologación que recomienda la CNDH modificar.

Por otra parte, no hay una administración colaborativa por parte de las diversas instituciones estatales a las que les compete atender el fenómeno de la apropiación cultural. No se discute que esta problemática represente un reto para el Estado mexicano debido a sus particularidades y complejidades, más permite que las responsabilidades en la elaboración de políticas públicas y en la observación de normas legislativas se expandan del IMPI y de la Secretaría de Cultura, a otros órganos como la Secretaría de Economía, la Secretaría de Trabajo y Previsión Social, la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, la Secretaría de Turismo, el INEGI, la Secretaría de Educación, la Dirección General de Culturas Populares Indígenas y Urbanas, el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías, la Secretaría de Educación Pública. Junto con organizaciones no gubernamentales, la academia, institutos y universidades especializadas. Y sobre todo con los representantes de las comunidades indígenas mediante sus consejos o colectivas.

El Estado mexicano tiene consigo un compromiso con las comunidades indígenas, dado por las múltiples demandas, movilizaciones y denuncias que se han suscitado en los últimos años. Hay un enorme avance en el reconocimiento de derechos de los afectados y en las firmas de convenios internacionales de la UNESCO y de la OMPI en materia de patrimonio cultural y propiedad intelectual. El siguiente paso es indagar en un marco jurídico normativo ideal, efectivo, realista y conciso dentro del territorio nacional.

3.1.2. Fallas éticas de las empresas en materia de derechos humanos

Las empresas y firmas transnacionales como actores no-gubernamentales y personas morales tienen a su vez derechos y obligaciones, responsables de no incumplir con los derechos humanos garantados por los Estados. Tal como dice el Principio Rector 11 de los Principios

²²⁰ Luis Raúl González Pérez, *Op. Cit.*, p. 61.

Rectores sobre las Empresas y los Derechos Humanos²²¹, “las empresas deben respetar los derechos humanos [...] abstenerse de infringir los derechos humanos de terceros y hacer frente a las consecuencias negativas sobre los derechos humanos en las que tengan alguna participación”.²²² El Principio Rector 22, precisa que “si las empresas determinan que han provocado o contribuido a provocar consecuencias negativas deben repararlas o contribuir a su reparación por medios legítimos”.²²³ Medios a los que únicamente se refiere a la cooperación entre actores. Le complementa el Principio Rector 29, el cual establece “para que sea posible atender rápidamente y reparar directamente los daños causados, las empresas deben de establecer o participar en mecanismos de reclamación eficaces de nivel operacional a disposición de las personas y las comunidades que sufran las consecuencias negativas”.²²⁴

Aun cuando el Estado sea la autoridad competente en sancionar y reparar las violaciones cometidas a los derechos humanos, de acuerdo con el párrafo tercero del artículo 1 de la Constitución Mexicana, parece que las empresas tienen la obligación de reparar los daños ocasionados con la disposición de los afectados, más no se mencionan los medios para solucionarse más allá de un acuerdo entre los actores involucrados. Lo anterior debe analizarse en dos momentos, primero, el hecho de que las empresas nieguen los actos de apropiación indebida cometidos se debe a que el Principio Rector 22 condiciona a que éstas determinen si han o no cometido un delito basados en sus regímenes voluntarios de conducta, el problema de esto es que son normas indirectas, privadas y opcionales que sólo acogen en su Estado de origen o cuando operan en otros Estados, donde por lo general entra el Derecho Internacional Privado. Esto sucede porque los tratados internacionales en cualquiera de sus materias no imponen obligaciones a otros actores que no sean los Estados.²²⁵

²²¹ Son un instrumento internacional del marco de las Naciones Unidas para “proteger, respetar y remediar” la cuestión de los derechos humanos y las empresas transnacionales. Elaborado por el Representante Especial del Secretario General John Ruggie y aprobado en 2011.

ONU, *Principios Rectores sobre las empresas y los derechos humanos: puesta en práctica del marco de las Naciones Unidas para proteger, respetar y remediar*. Oficina del Alto Comisionado en Derechos Humanos de las Naciones Unidas, [en línea], Ginebra, 2011, Dirección URL: https://www.ohchr.org/sites/default/files/documents/publications/guidingprinciplesbusinesshr_sp.pdf, [consultado en septiembre del 2022].

²²² Luis Raúl González Pérez, *Op. Cit.*, p. 52.

²²³ *Ibidem.*, p. 62.

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ Agnes Giner, “Las empresas transnacionales y los derechos humanos”, *Revista de Relaciones Laborales*, Facultad de Relaciones Laborales y Trabajo Social, Universidad del País Vasco, Núm. 19, Vol. II, España, 2008, p. 73.

Segundo, en realidad no existe delito, porque como se subrayó anteriormente, “las expresiones culturales no son objeto de derecho ni las comunidades indígenas sujetos de derecho”.²²⁶ Mientras no exista un Código penal más estricto en materia de derechos humanos, no procederá si no se contempla esta necesidad. Que el aviso a la reparación integral de violaciones a los derechos humanos sobre patrimonio cultural se enuncie incluso en la Ley General de Víctimas, en su artículo 1 “las medidas de restitución, rehabilitación, compensación, satisfacción y garantías de no repetición, en sus dimensiones individual, colectiva, material, moral y simbólica”,²²⁷ no impacta en lo más mínimo en las terceras personas responsables de los actos suscitados de apropiación cultural indebida.

Al final, los Estados son los únicos que poseen las facultades para garantizar, regular y proteger los derechos humanos de las personas físicas que habitan en su territorio. Si éste carece de capacidades jurídicas al momento de aplicar leyes nacionales contra las empresas transnacionales que desarrollan actividades económicas al interior del país, hay consecuencias evidentes: violaciones a los derechos fundamentales por omisión, por no contar con herramientas eficaces para la regulación de la apropiación indebida. La misma consecuencia puede extenderse hacia los Estados de origen de las empresas, al no aplicar las leyes nacionales (remitentes al mismo marco de derechos humanos por ser miembros de la ONU) y no remediar el daño causado en el territorio donde la empresa ejecutó. La complejidad del asunto queda en manos del Derecho Internacional Privado, si se presentan en la disputa dos o más Estados, desde donde puede analizarse con otra teoría jurídica la protección del patrimonio cultural contra la apropiación cultural indebida.

3.2. La protección de las expresiones culturales tradicionales desde el Sistema de Propiedad Intelectual

El Sistema de Propiedad Intelectual, de ahora en adelante SPI, entiende la protección como la defensa de los conocimientos tradicionales y las expresiones culturales tradicionales de las comunidades indígenas contra su reproducción, adaptación, distribución, ejecución o interpretación, comercialización no autorizada por terceras personas no propietarias. El SPI

²²⁶ Susana Harp; Javier Aranda Luna, Javier, “¿Homenaje o robo de los diseños indígenas?”, *Debate* 22, [en línea], México, Canal de YouTube Noticias Canal 22, 23 de noviembre del 2022, Dirección URL: <https://www.youtube.com/watch?v=JJAQi-W8ONw>, [consultado en abril del 2021].

²²⁷ Luis Raúl González Pérez, *Op. Cit.*, p. 63.

protege al sujeto de derecho propietario de la obra en cuestión, es decir, se protege la obra a través de la autoría, una vez caducados los derechos patrimoniales del autor, la obra sigue sujeta a protección por los derechos morales permanentes que nombra únicamente una ley jurídica.

Para proteger las propiedades de las comunidades indígenas tuvieron que emplearse términos adecuados que mejor describieran las creaciones tradicionales para un uso jurídico y así diferenciarse del tipo de términos utilizados por la UNESCO para la protección y salvaguarda de las mismas expresiones, pero a través del Sistema de Patrimonio Cultural. Es así como el SPI pretende proteger los conocimientos tradicionales y las expresiones culturales,²²⁸ donde los primeros corresponden a la técnica y el método de elaboración mientras los segundos a la obra física obtenida de esa creatividad, ingenio y técnica. Ambos para ser candidatos del SPI deben proceder de la actividad intelectual en el ámbito industrial, científico, literario o artístico, si se mantienen fuera de estos ámbitos quedan excluidos de toda protección y pasan a ser administrados por el Sistema de Patrimonio Cultural, donde se encuentran los idiomas, las ceremonias, los ritos, y más.²²⁹

El SPI tiene la característica de proteger obras derivadas de la creatividad individual ya sean nuevas o mejoradas, en caso de ser obras colectivas éstas deben organizarse bajo asociaciones o cooperativas. A medida que la globalización neoliberal demandaba mayores innovaciones en todos los sectores de la industria, se acentuaban aún más los instrumentos jurídicos del Sistema de Propiedad Intelectual, de ahí que éste fomente la creatividad y la innovación para obtener derechos como recompensa por esa labor social, la cuales son: la contribución al aceleramiento económico del sistema capitalista, y el fortalecimiento de los intereses privados. Las obras que cumplen con estos requisitos son susceptibles de reconocimiento jurídico, de ahí que las expresiones culturales desde un inicio no hayan sido propensas a un

²²⁸ “Los conocimientos tradicionales son los conocimientos especializados, capacidades, innovaciones y prácticas que son propios de los pueblos indígenas (recursos humanos y genéticos, semillas, medicinas tradicionales, conocimientos de la fauna y la flora), mientras que las expresiones culturales tradicionales designan las formas materiales e inmateriales por cuyo medio se expresan, comunican o manifiestan los conocimientos (danzas, literatura, música tradicional, textiles, artes visuales)”. OMPI, *Proteja y promueva su cultura: Guía práctica sobre la propiedad intelectual para los pueblos indígenas y las comunidades locales*, ONU, Ginebra, 2017, p. 9.

²²⁹ Sandra Huenchuan Navarro, “Propiedad cultural e intelectual de los pueblos indígenas: objetos y enfoques de protección”, *Revista Austral de Ciencias Sociales*, Universidad Austral de Chile, núm. 8, 2004, p. 84.

reconocimiento, aún existiesen antes de la implementación de este sistema, una vez aprobados los múltiples convenios, tratados, declaraciones y disposiciones en la historia de la OMPI.

3.2.1. Convenciones, declaraciones y disposiciones de la OMPI para la protección de las expresiones culturales tradicionales

La OMPI se encarga de proteger las obras surgidas del intelecto humano y con ello fomentar el uso del sistema jurídico de propiedad intelectual para una protección ideal. A medida que los pueblos y comunidades indígenas han exigido su derecho a la defensa de sus creaciones tradicionales, la organización también ha argumentado a favor de proteger aquellas expresiones culturales que puedan calificarse como obras mediante este sistema, a lo largo de sus negociaciones en convenios, declaraciones y disposiciones a continuación descritos.

El Convenio de París para la Protección de la Propiedad Industrial de 1884 y el Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas de 1886, fueron los primeros tratados internacionales del SPI, los cuales permitieron las bases para la creación de la OMPI como organización intergubernamental en 1970, adherida a la ONU en 1974.²³⁰ En ninguno de ambos convenios se mencionan a las expresiones folclóricas (como en aquel entonces eran conocidas) ni dentro de las obras de dominio público y obras anónimas, a pesar de las múltiples enmiendas realizadas hasta 1971 para que más países pudieran incluirse. Como era de esperarse, los Estados latinoamericanos, sobre todo los del cono sur, debido a su vasta diversidad cultural, crearon su propio tratado regional en materia de derecho de autor, el Tratado de Montevideo (Tratado sobre Propiedad Literaria y Artística) de 1889. México no participó en ninguno, más prefirió rectificar el Convenio de Berna hasta 1975, un siglo después de su aparición.

El Convenio de Berna (instrumento jurídico que corresponde al derecho de autor) es de suma importancia por tres razones: la doctrina jurídica que lo rige es de tradición continental, es decir que favorece más los derechos de los creadores que los intereses del mercado como en el caso de la tradición anglosajona; todos los creadores gozan de los derechos establecidos

²³⁰ OMPI, *Reseña histórica del Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas de 1886*, [en línea], Ginebra, 2021, Dirección URL: https://www.wipo.int/treaties/es/ip/berne/summary_berne.html, [consultado en septiembre de 2022].

tanto en sus respectivos territorios como en otras naciones que son miembros del Convenio; por último, el tratado no perjudica ningún derecho u obligación con algún otro tratado o convenio en materia de derecho de autor, así sea a nivel internacional o por arreglos bilaterales. La mayoría de los Estados miembro, de tradición continental, pertenecen al Convenio de Berna, como en el caso mexicano, aunque por su cercanía con Estados Unidos y su compromiso con los Tratados de Libre Comercio, se vea también influenciado por la tradición anglosajona (*copyright*),²³¹ en el que claramente se dejan de lado las demandas de los pueblos indígenas mexicanos.

Dada la complejidad por hacer universal una sola doctrina jurídica aplicable para todos los países del mundo en materia de derecho de autor, la UNESCO intentó consolidar ambas tradiciones en la Convención Universal sobre Derecho de Autor de 1952 revisada en 1971, para "constituir un instrumento complementario, capaz de establecer un vínculo permanente entre dos sistemas, el de la Unión de Berna y el del Continente Americano".²³² Con la intención de crear un sistema general de protección y conciliar dos objetivos aparentemente opuestos: otorgar derechos de propiedad privada a los creadores y facilitar la difusión de la ciencia y la cultura. Cabe destacar que esta Convención con pretensiones universales no tuvo como objetivo proteger las expresiones culturales ni el patrimonio cultural, sino sólo conciliar los dos objetivos de las respectivas organizaciones especializadas.

Fueron varias las respuestas en contra de los Estados contratantes con la Convención revisada en 1971, sobre todo por parte del gobierno de Bolivia quien en 1973 planteó la importancia de proteger jurídicamente las expresiones culturales tradicionales. Fue así como el tema empezó a ser debatido y para 1976 la UNESCO, junto a la OMPI, ya habían formado un comité de expertos dedicados a la investigación del folclor y a la formulación de una efectiva legislación para su protección. En la sesión de la Conferencia General de la UNESCO de 1980 se pidió la creación de dos comités gubernamentales encargados de definir las medidas de protección y salvaguarda, uno desde el Sistema de Patrimonio Cultural a cargo de la UNESCO y el otro desde el SPI a cargo de la OMPI. Dos años después, resultado de este

²³¹ Ana Laura Nettel Díaz, *Op. Cit.*, p. 138.

²³² UNESCO, "Informe sobre los resultados de la VII Conferencia Intergubernamental sobre derecho de autor, presentado por el Director General de la Conferencia General de la UNESCO", *Bulletin du Droit d'Auteur*, núm. 3. Vol. V, Ginebra, 1952, p. 195.

comité, surgen las *Disposiciones Tipo de Legislación Nacional sobre la Protección de las Expresiones del Folclor Contra su Explotación Ilícita y otras Acciones Dañinas*, también conocidas como Disposiciones Tipo de 1982, con la finalidad de asegurar una protección interdisciplinaria, mediante un modelo *sui generis*. El primer proyecto de tratado de este tipo que recomendaba a los Estados parte proteger el folclor, el cual nunca entró en vigor por tener un peso mayor del SPI en el tipo de legislación, pero que se volvió un documento de referencia para prototipos de leyes nacionales.

Al final, la Convención Universal sobre Derecho de Autor propuesta por la UNESCO tampoco tuvo el impacto esperado, no trascendió por las diferencias entre las doctrinas jurídicas de cada nación interesada y porque el *Acuerdo sobre los Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual*, de la Organización Mundial del Comercio de 1994 resultó más atractivo para los intereses neoliberales en cuanto al desarrollo económico. Por su parte, la OMPI veía necesario un tratado internacional en la misma materia que beneficiara más a los creadores, de ahí que haya tomado de base al Convenio de Berna en su Tratado sobre Derecho de Autor de 1996, el cual fue ratificado por México el mismo año para crear la Ley Federal de Derecho de Autor.

Como puede verse, la OMPI no tuvo contempladas, desde sus inicios, las expresiones culturales o folclóricas, no son mencionadas en lo absoluto, ni siquiera la organización toma administración de las obras que han pasado a dominio público. No fue hasta que un Estado miembro altamente constituido por poblaciones indígenas como Bolivia, defendió el derecho de sus ciudadanos a la protección de sus creaciones. Y si la OMPI se interesa en el tema es para registrar y proteger desde el SPI, principalmente aquellos conocimientos tradicionales altamente demandados por las industrias del mercado; por ejemplo, los recursos genéticos y la medicina tradicional. Esto para incluirlos en el sector farmacéutico y agropecuario, fomentar su valor económico y cultural en las sociedades, e impulsar su uso como parte de las buenas prácticas ecológicamente sostenibles, con el fin de cumplir los objetivos de la agenda del 2030,²³³ mientras que las expresiones culturales, como lo son las obras artísticas de los pueblos indígenas, no tienen el mismo grado de emergencia.

²³³ Florence Lézé, *La protección jurídica del patrimonio cultural inmaterial en la UNESCO*, Instituto de Investigaciones Jurídicas UNAM, México, 2013, pp. 7-8.

La OMPI, junto a la UNESCO, por cerca de treinta años han contemplado la urgencia de optar por una legislación efectiva que pueda concebirse como un tratado internacional en cuanto a la protección de las expresiones culturales y los conocimientos tradicionales. Son pocos y lentos los avances obtenidos: consultas regionales con las comunidades indígenas para la creación de recomendaciones directas hacia los Estados parte; la creación del Comité Intergubernamental sobre Propiedad Intelectual, Recursos Genéticos, Conocimientos Tradicionales y Folclor de la OMPI en el 2000, como foro de discusión e investigación sobre la propiedad intelectual de los conocimientos y expresiones tradicionales del que podría resultar un tratado internacional; y tribunales para la solución extrajudicial de controversias de las expresiones culturales en el Centro de Arbitraje y Mediación de la OMPI. Iniciativas vigentes hasta la fecha.

3.2.2. A favor de la protección de las expresiones culturales desde el Sistema de Propiedad Intelectual

¿Por qué proteger las expresiones culturales tradicionales mediante el SPI? ¿Qué beneficios otorga y hacia quiénes? ¿Cuál es el sentido de protección y contra qué se está protegiendo? ¿Cómo pueden protegerse las expresiones culturales desde la propiedad individual, comunal o colectiva? Si mantener y proteger el patrimonio cultural a través del SPI es un derecho humano, sólo faltan las herramientas jurídicas que así lo cumplan.

El SPI ofrece una normativa para garantizar los derechos morales y patrimoniales de los creadores artísticos, en donde las comunidades indígenas podrían obtener reconocimiento jurídico por sus bienes y además una protección positiva y preventiva²³⁴ contra el uso indebido de terceros: la reproducción, adaptación, distribución, ejecución o interpretación y otros actos similares no autorizados, como la apropiación cultural indebida, piratería (autenticidad de origen), coyotaje, y para evitar los usos insultantes, despectivos u ofensivos culturales que demeriten la reputación y dignidad de los creadores. Las comunidades, al ejercer derechos morales, tienen la oportunidad de autorizar y rechazar cualquier

²³⁴ La protección positiva tiene el propósito de garantizar derechos morales y patrimoniales a las comunidades indígenas gracias a una ley vigente, mientras que la protección preventiva evita que las personas ajenas a la comunidad adquieran derechos de propiedad intelectual sobre sus expresiones culturales, de acuerdo con la OMPI.

transformación, mutilación, traducción, adaptación y divulgación así sea mínima en sus bienes culturales, además de permitir su retiro del mercado.

En cuanto a los derechos patrimoniales, las comunidades se benefician directamente en obtener una remuneración económica a través de la explotación comercial de sus expresiones culturales y así como contribuir en el desarrollo de sus localidades, en la creación de empleo, por ejemplo. Las comunidades indígenas también se favorecen de las herramientas penales en caso de verse afectados sus derechos que puedan reparar el daño ocasionado por terceras personas, ya sea con embargos, multas y/o remuneraciones compensatorias. O como medida conciliadora, las comunidades pueden acercarse a tribunales para exigir su derecho a la avenencia y negociar con los actores infractores alguna solución reparadora o colaborativa.

Las expresiones culturales tradicionales tangibles o intangibles conformadas por elementos del patrimonio cultural pueden ser protegidas mediante el Sistema de Propiedad Intelectual en la rama del derecho de autor, aún si las características entre éstas parecen no coincidir. Teniendo en cuenta que las expresiones culturales reflejan la identidad de un pueblo, comunidad o nación, se transmiten de generación en generación, se desconoce la autoría de creación por ser comunitarias, y que están en constante cambio y recreación al interior de las comunidades propietarias. Es imposible pensar en una protección jurídica de este tipo que se define a partir de la propiedad privada para la obtención de ganancias y mejoras en las industrias del mercado, producto de relaciones de poder de tipo capitalistas.

A pesar de esta brecha ideológica, con el fin de no colocar a las expresiones culturales en la figura jurídica del dominio público y acercarlas más a una protección efectiva como toda obra artística, la OMPI expone algunos argumentos a favor de que sea posible concebir este sistema jurídico a través de una serie de requisitos:

- 1) En el SPI las expresiones culturales tradicionales son protegidas una vez creadas, sin existir de por medio criterios que midan su valor excepcional, cultural e histórico a diferencia del Sistema de Patrimonio Cultural, pues lo que se protege es la expresión creativa y artística en sí y no el mérito de éstas.²³⁵

²³⁵ Oscar Alberto Pérez Peña, *Op. Cit.*, p. 232.

- 2) El hecho de que las expresiones culturales sean tradicionales no las exime de ser originales e innovadoras, en otras palabras, la tradición no implica la mera imitación o reproducción de un bien cultural, éste se transforma no sólo por el contexto o las necesidades cotidianas sino también por la creatividad de la comunidad. Pues aunque sus orígenes sean antiguos, sus cambios son contemporáneos.
- 3) Existen expresiones culturales más contemporáneas que otras, las cuales pueden protegerse debido a su grado de originalidad, al igual que las expresiones tradicionales en donde un arreglo o una adaptación contemporánea puede contener cierto grado de originalidad.
- 4) Las expresiones culturales no son necesariamente colectivas a pesar de ser compartidas por una o varias comunidades, es decir, que la interacción dinámica entre la creatividad individual y la creatividad comunitaria permite la emergencia de nuevas obras, las cuales pueden ser protegidas por una sola persona. En caso de ser expresiones pertenecientes a una comunidad, pueden formarse asociaciones o fundaciones porque en el derecho de autor más de una persona puede erigirse como titular de derechos.
- 5) En caso de no existir un titular, los Estados donde albergan las comunidades indígenas pueden proteger sus intereses colectivos y conferir derechos morales y patrimoniales a una institución, oficina o dependencia pública responsable de velar por las expresiones culturales, esto porque el derecho de autor protege las obras de autores desconocidos.²³⁶

El SPI puede proteger las expresiones culturales y los conocimientos tradicionales en sus dos respectivas normativas, la primera bajo el derecho de autor que contempla la regulación de marcas y denominaciones de origen; y segundo bajo la propiedad industrial a través de patentes, diseños industriales y secretos comerciales. Una marca, ya sea colectiva o de certificación, son signos que protegen y distinguen los productos y servicios de una entidad de los de otra, con el fin de identificarse de la competencia y realzar su prestigio. Las marcas de certificación son muy flexibles en el uso de expresiones culturales, pues acreditan que los

²³⁶ OMPI, *Propiedad intelectual y expresiones culturales tradicionales o del folclore*, Ginebra, 2017, pp. 5-7.

productos que se comercializan se fabriquen mediante métodos y técnicas tradicionales, que el material de elaboración y la procedencia geográfica sea auténtica.

Las denominaciones de origen o indicaciones geográficas, son signos que protegen la relación de determinados productos y servicios con el lugar donde se producen, incluidas las materias primas de elaboración. Por lo general, el nombre de los productos lleva el de la localidad de origen, de ahí que sean tan exigentes territorialmente. Las categorías de la propiedad industrial, por otro lado, garantiza monopolios a los creadores; las patentes protegen las invenciones científicas, que además de novedosas tienen una aplicación industrial, los diseños industriales protegen el aspecto estético externo del producto (como su forma, colores, líneas), y el secreto comercial las fórmulas e informaciones reservadas para la elaboración de productos o servicios.²³⁷

También figuran otros sistemas de propiedad intelectual que funcionan más como alternativas complementarias. Por ejemplo, la competencia desleal, la adaptación de derechos de propiedad intelectual conocido como sistema *sui generis*, así como medidas no relacionadas con la propiedad intelectual, pero funcionales para la protección de expresiones culturales y conocimientos tradicionales como la normativa sobre prácticas comerciales y el etiquetado. La legislación de competencia desleal impide que una empresa se aproveche indebidamente del prestigio comercial de otra y prohíbe que se engañen o confundan a los consumidores y desacrediten o demeriten la empresa que es competencia.²³⁸

No existe un patrón único de protección, de ahí que cada país conforme a los intereses de sus pueblos y comunidades indígenas, tengan la posibilidad de elegir el tipo de normativa hacia lo que se desea proteger, la categoría que mejor se acomode a las características de la obra, las necesidades de la comunidad y el contexto cultural, político y social, o en su caso, inclinarse por un tipo de legislación *sui generis*, de competencia desleal o hacia el sistema comercial de etiquetado. Por ejemplo, si el principal objetivo es defender las expresiones culturales de la piratería, optar por la competencia desleal o por el etiquetado parece ser la mejor opción. Sin embargo, es necesario tomar en cuenta que no es posible, jurídicamente hablando, proteger una obra mediante ambas normativas, ya sea por derecho de autor o por

²³⁷ OMPI, Proteja y promueva su cultura, *Op. Cit.*, p. 17.

²³⁸ *Ibidem.*, p. 56.

propiedad industrial, en donde las expresiones culturales le corresponden al primero y los conocimientos tradicionales al segundo, ni a través de todas las categorías existentes. Aunque sí puede recurrirse a una complementariedad para reforzar las medidas de prevención y protección por medio de las opciones alternativas.

3.2.3. En contra de la protección de las expresiones culturales desde el Sistema de Propiedad Intelectual

A pesar de que la OMPI carece de argumentos válidos para pensar en la propiedad intelectual como el sistema normativo más adecuado en proteger las expresiones culturales, la teoría y práctica parecen afirmar lo contrario. Los objetivos, las características y aplicaciones de las normativas del derecho de autor con las características y necesidades de las comunidades indígenas propietarias del patrimonio cultural son suficientes para no incurrir en su totalidad con este tipo de legislación. En primer lugar, no se olvide que el SPI tiene la intención de alentar el desarrollo económico de los Estados y favorecer las industrias del mercado neoliberal, fortaleciendo las estructuras sistémicas de dominio y exclusión.

La mayoría de las negociaciones internacionales en esta materia están impulsadas por los miembros permanentes de la ONU, países desarrollados que ocupan un lugar influyente en el Consejo de Seguridad de la organización (Estados Unidos, Gran Bretaña, Francia, Rusia y China) que poco perciben los intereses de las comunidades indígenas en cuanto a la protección de su patrimonio cultural contra la apropiación indebida. Las comunidades no esperan contribuir a la innovación ni a que sus expresiones culturales les funcionen a las industrias, mucho menos formar monopolios, sino exigir respeto, reconocimiento, participación y una justa remuneración económica por su trabajo.

La contrariedad de características entre el SPI y las expresiones culturales tiene relación con los conceptos utilizados, ya que se busca aplicar un concepto de origen occidental (el de propiedad individual que además en sus cimientos posee reglas y obligaciones mayormente estrictas), en un sistema cultural como el de las comunidades indígenas que no comparten el término de propiedad.²³⁹ ¿A quién le pertenecen las expresiones culturales tradicionales y cómo les pertenecen, como propiedad individual o propiedad colectiva? Anteriormente se

²³⁹ Florence Lézé, La protección jurídica del patrimonio cultural inmaterial en la UNESCO, *Op. Cit.*, p. 157.

comentó que el criterio de pertenencia lo marcan las comunidades indígenas desde su autoidentificación con la comunidad y con las expresiones culturales que ahí dentro se practican, tal y como se menciona en el inciso A del artículo 2 de la Constitución Mexicana,²⁴⁰ respecto al derecho por la libre determinación.

Existen comunidades indígenas que no contemplan la propiedad individual en sus localidades, porque comparten y distribuyen gran parte de sus bienes culturales en función de la misma comunidad, bajo una responsabilidad individual y colectiva. Esto significa que ningún miembro de la comunidad puede reclamar la titularidad individual porque todos son parte de una colectividad reconocida. Creer que la propiedad individual de los pueblos indígenas debe protegerse contradice los valores y sistemas de organización de las comunidades indígenas. Los anterior debe estudiarse a profundidad dependiendo de la comunidad a la que se trate; por ejemplo, en el caso del tenango, mientras la iconografía es de propiedad colectiva (exclusiva al municipio de Tenango de Doria), el dibujo y el bordado es de propiedad individual al realizarse específicamente por una persona o por una familia.

Otro argumento en contra, es sobre la titularidad de las obras. El SPI se caracteriza por ser altamente individualista y, como se mencionó antes, procura la titularidad colectiva sólo mediante asociaciones o cooperativas, sin embargo, éstas no son aptas para pensar en una comunidad completa o incluso en una región con varias comunidades que juntas comparten el mismo patrimonio cultural. Además, es imposible otorgarle la titularidad de un bien cultural a una sola persona miembro de la comunidad, pues los derechos se limitarían a todos los demás miembros, de ahí que las expresiones culturales se caractericen por ser de autoría desconocida, por no existir un solo propietario o titular en donde la propiedad es generalmente colectiva, o por el desconocimiento de los herederos debido a la antigüedad del patrimonio.

Posteriormente, el SPI protege únicamente expresiones culturales que forman parte del patrimonio cultural pero que puedan categorizarse como obras artísticas; es decir, principalmente las ceremonias, ritos, lenguas, símbolos, platillos y alimentos no son

²⁴⁰ Esta Constitución reconoce y garantiza el derecho de los pueblos y las comunidades indígenas a la libre determinación y, en consecuencia, a la autonomía para...preservar y enriquecer sus lenguas, conocimientos y todos los elementos que constituyan su cultura e identidad.

candidatas de protección por quedar fuera de esta categorización, aunque la iconografía de estas expresiones sean igualmente apropiadas indebidamente, como lo que sucedió con la ceremonia de los voladores de Papantla. Esto porque el Sistema de Propiedad Intelectual se regula a partir de los beneficios económicos que los bienes representan y no por el valor cultural que tienen para cada comunidad indígena. Uno de los requisitos para la protección de las expresiones culturales es que además de ser obras artísticas se presten a la comercialización o, en su caso, a un uso industrial, entonces, las comunidades no podrán proteger libremente aquellas expresiones que no pretenden hacer públicas ni mucho menos ser divulgadas, por motivos espirituales y ceremoniales, las cuales no las exime de ser susceptibles a la apropiación cultural indebida, como en el caso del papel amate de Pahuatlán de uso religioso.

Por otro lado, resulta complicado sino que imposible, medir el grado de originalidad de una expresión cultural tradicional, esto porque no existen grupos sociales auténticos que no hayan recibido alteraciones y transformaciones culturales resultado de los intercambios con otros grupos sociales. Es imposible delimitar hasta dónde un bien cultural es original y hasta dónde es producto de una mezcla, porque como se detalló en el capítulo I, todos los grupos sociales pasaron por procesos de intercambio cultural en su historia. Más bien, la OMPI defiende proteger las expresiones culturales contemporáneas de reciente origen que tienen un grado de originalidad e innovación más identificable, o hacia aquellas obras contemporáneas que son elaboradas con técnicas y métodos tradicionales.

Esto no quiere decir que las comunidades no tengan innovaciones, o más bien transformaciones, al contrario, éstas se dan en función colectiva aun deriven de una sola persona, pues se extienden y comparten con el resto de los miembros, porque la propiedad es un bien común, donde la creatividad y la innovación también se intercambia libremente. Por ejemplo, el bordado tenango se ha plasmado en otros productos además de la mantelería típica, en ropa y objetos de decoración, y en algún momento se cambió el color de los hilos y la técnica de elaboración, ideas que han utilizado el resto de los productores al interior de la comunidad, sin existir disputa alguna.

Una de las situaciones más alarmantes es en cuanto a la duración de los derechos patrimoniales, para que una obra pase a ser de dominio público. Según la normativa de la

OMPI, una obra mantiene su derecho a la remuneración económica durante la vida del autor, y después de su muerte pasados los 50 años como máximo,²⁴¹ fuera de este período la obra pasa a ser de dominio público. Pensar en que las expresiones culturales regresen a la normativa por la que vinieron, significa no solucionar el problema inicial. Resulta ilógico que una expresión cultural pueda tener fecha de vencimiento, cuando lo que se busca en la es la perpetuidad en la protección de éstas y que las comunidades indígenas puedan obtener un beneficio económico de por medio.

Una ley de este tipo, supone inevitablemente contar con la figura legal del dominio público y, por tanto, que las expresiones culturales queden a libre disposición. En resumen, el SPI supondría “permitir las obras que se inspiran de las expresiones culturales tradicionales y prohibir aquellas que copian una parte importante de ellas”.²⁴² Proteger las expresiones culturales mediante el SPI implica convertir al patrimonio cultural en mercancía y en propiedad privada, para un beneficio individual y exclusivo, cualidades no compatibles con las características del bien cultural a proteger.

3.2.4. Irregularidades en la protección del Tenango mediante marcas colectivas y denominaciones de origen

Una vez presentados los primeros casos de apropiación cultural por parte de *Mara Hoffman* y *Nestlé*, la presidencia municipal de Tenango de Doria inició el registro de la marca colectiva *Tenangos Bordados de Hidalgo*. El bordador Juan Carlos Sanagustín Lemus, afirma que en aquellos años el ayuntamiento también ayudó en la implementación de talleres de bordado, en maquinaria para la elaboración de éste, así como en la construcción de locales para su comercialización, de los cuales sólo pocos se beneficiaron en la comunidad. La medida de la marca colectiva creada en 2015 tampoco tuvo un impacto significativo ni trascendencia en la protección jurídica del tenango, pues posteriormente a su aparición, los casos de apropiación cultural indebida continuaron.

En realidad esta medida jurídica para el caso específico del tenango, no permite una protección efectiva contra la apropiación cultural, por varias razones: es posible proteger una expresión cultural cuya técnica e iconografía se mantiene, pero en el caso del tenango éste

²⁴¹ OMPI, “Artículo 7”, *Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas*, 1971, p. 7.

²⁴² OMPI, *Proteja y promueva su cultural*, *Op. Cit.*, p. 26.

ha sufrido diversas modificaciones desde su creación y constantemente seguirá presentándolas, no permitirle transformaciones impide la resistencia, la creatividad de los productores y sus adaptaciones al contexto social, económico y medioambiental. Por otro lado, lo que realmente importa proteger es al dibujo, no al bordado. En este caso a los diferentes tipos de dibujos en los que reside la creatividad, lo que implicaría la necesidad de registrar dibujo por dibujo de cada dibujante. Menciona José Adalberto que todo aquel que desee puede realizar el bordado al interior y fuera de la República, por ser éste un proceso muy sencillo, pero dibujarlo ya es delicado.

Por último, el registro de una marca colectiva sólo beneficia a unos cuantos que tengan el apoyo del ayuntamiento y no a toda la comunidad que también es propietaria, dibujante y bordadora pero que no cuenta con los medios necesarios para manejar una marca, un etiquetado, acercarse al manejo de redes sociales, darse de alta en la Secretaría de Hacienda y Crédito Público por medio del Servicio de Administración Tributaria (SAT) para pagar impuestos, emitir la facturación de sus productos, hacer envíos nacionales e internacionales, promocionar sus productos en ferias y eventos alrededor del país. Una marca colectiva con estas características implica además asesoramientos, asesorías y cursos de capacitación por parte del IMPI siempre y cuando se cumplan ciertos requisitos: “calidad, ajuste de precios a la competencia regulado por la Procuraduría Federal del Consumidor (PROFECO), etiquetado con el nombre de la marca y del artesano, fecha de elaboración, folio, garantía y por último que la iconografía y técnica del tenango se mantenga a lo largo de los años”.²⁴³

La dibujante Paula Gómez Vargas explica que a ella no le gusta meterse en estos problemas, no sabe manejar redes sociales, se le complica promocionar sus productos, etiquetar, registrar sus diseños y no desea darse de alta en Hacienda, ni manejar facturas, ya que los consumidores de por sí no quieren pagar el precio real de sus tenangos, mucho menos un costo extra por facturas e impuestos, así menos vendería. Aunque también existe lo contrario, personas que con tal de conseguir la factura deciden pagar por un producto más caro en tiendas que sí ofrecen este servicio.

Una situación parecida resulta la elaboración de tenangos en grandes cantidades. Las bordadoras no sienten que el mayoreo sea un logro sino más bien una carga imposible de

²⁴³ Diana Macho Morales, Bordados tenangos: de patrimonio cultural a marca colectiva, *Op. Cit.*, p. 27.

cubrir, debido al tiempo que toma confeccionar, dibujar y bordar un solo tenango a un pago injusto. Además realizar pedidos de 10 a más piezas en una sola venta no cubre el número de trabajadoras bordadoras necesarias, de ahí que deban solicitar a más bordadoras en las localidades vecinas para sacar el pedido en tiempo y forma, para que el pago hacia ellas sea mínimo (de 70 a 100 pesos mexicanos en palabras de doña Paula Gómez) reducido si el consumidor regatea al final, creyendo que por ser grandes cantidades el pedido amerite un descuento. De acuerdo con el bordador Juan Carlos Sanagustín Lemus, el precio del tenango varía, ya sea por la técnica (si es a mano o a máquina), la combinación de colores y composición en el lienzo, las medidas o por el dibujo, y no tanto por el tiempo de elaboración. Situación que deben contemplar además las bordadoras que realizan este tipo de encargos.

Al final, la iniciativa de la marca colectiva sirvió sólo para definir la autenticidad del tenango y marcar fronteras entre los productores y comercializadores, lo que no ha evitado la apropiación indebida ni que otras localidades, municipios o países se dediquen a la producción y comercialización del tenango, ni que los consumidores se interesen por adquirir un tenango auténtico. Ante estos errores, algunos dibujantes y bordadores han creado sus propias marcas individuales o familiares, como es el caso de la marca *Diseños Ñühü* por Ana Cristina Monroy y su familia y *Tenangos Ma Flori* por Juan Carlos Sanagustín Lemus.

Las denominaciones de origen son otro tema que parte de las irregularidades de protección del Tenango por diversos motivos. A pesar de que el dibujo y bordado lleven el nombre de la comunidad originaria y productora para identificar, relacionar y pretender delimitar un bien cultural con un territorio, la comunidad productora del tenango no está delimitada geográfica ni culturalmente para compartir la propiedad de un patrimonio cultural único, es decir, el tenango se realiza como actividad económica en varias localidades del estado de Hidalgo, fuera del municipio de Tenango de Doria, en las ciudades de Pachuca y Tulancingo, además del municipio de San Pablito Pahuatlán en el estado vecino de Puebla. Sumando las localidades habitadas por paisanos en Estados Unidos que también se dedican a la creación y comercialización del tenango.

La región Otomí-Tepehua comprende varias localidades a su vez y no todas engloban al tenango, debido a que la delimitación territorial y fronteriza de Tenango de Doria fue propuesta por el Estado y no por las similitudes culturales de las propias comunidades

indígenas, ya sea por la lengua o por los lazos históricos. Registrar una comunidad completa como propietaria de un bien patrimonial implica delimitar el territorio y a sus miembros, en su caso no todos los habitantes de Tenango de Doria bordan y aquellos que sí lo hacen son miembros de otro municipio. Esta situación es compleja y hasta imposible en un sistema tan rígido de protección. En segundo lugar, se necesita producir dentro del municipio la materia prima con la cual se elabora y confecciona el tenango para perseguir la protección desde la denominación de origen, es decir, como las mantas e hilos principalmente son importados de la Ciudad de México no se garantiza el origen completo de este bien cultural.

Y, por último, muchas de las prendas que son bordadas con tenangos no son confeccionadas por los dibujantes desde sus inicios, sino compradas por diversas marcas en las cuáles sólo se inserta el bordado. Esto es muy importante, ya que se estaría en un caso de reventa y determinada marca de la industria textil podría demandar a la comunidad la deformación de sus diseños, por ello, contar con una marca u denominación de origen, implica confeccionar y diseñar prendas para poder bordarlas y comercializarlas. Como puede verse, aunque la OMPI recomiende al Estado mexicano proteger las expresiones culturales a través del SPI, las condiciones sociales, políticas, jurídicas, geográficas y culturales no están listas para ello. O más bien las recomendaciones no son aptas a la realidad.

3.3. La salvaguarda de los bienes culturales desde el Sistema de Patrimonio Cultural

A diferencia del SPI, el Sistema de Patrimonio Cultural (SPC), entiende la protección desde la defensa de los bienes culturales contra daños provocados por el deterioro natural, social, urbano, industrial y militar, repercutiendo en su valor histórico, social y cultural, así como en su existencia futura para las próximas generaciones, de ahí que deban rescatarse con medidas pertinentes para su continuidad y reproducción. El SPC no protege al sujeto o individuo dueño de ese patrimonio, sino al objeto en sí (a excepción de la Convención de 2005),²⁴⁴ con el propósito de salvaguardar, conservar y preservar los bienes que son patrimonio cultural material e inmaterial de la humanidad.

²⁴⁴ La Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales de 2005, tiene el objetivo de proteger los bienes, servicios y actividades culturales resultantes de la creatividad humana, no sólo se centra en el objeto en sí, también en que los artistas, productores culturales y ciudadanos puedan producir, difundir y disfrutar de éstos.

La salvaguarda como protección, significa la creación de medidas: identificación, investigación, documentación, promoción, valorización, transmisión y revitalización para garantizar la viabilidad del patrimonio cultural.²⁴⁵ La razón de no garantizar derechos individuales se debe a que la titularidad de los bienes culturales quedan bajo representación estatal mediante instituciones especializadas como la Secretaría de Cultura del Gobierno de México y el INPI, porque el patrimonio cultural es de interés público y propiedad de la nación. El patrimonio cultural inmaterial, en el que se encuentran los diseños textiles tradicionales, necesitan para su salvaguarda, la interrelación de estrategias, planes de acción, herramientas, políticas públicas y legislaciones. Algunas de las herramientas o medidas de salvaguarda son: la investigación académica y científica, otorgar reconocimiento, creación de inventarios y listados, documentación y archivo, realización de catálogos para difusión, participación y gestión comunitaria, visibilidad en espacios públicos, la concientización y valorización por medio de instituciones estatales.²⁴⁶

Algunos planes de acción son: la elaboración de instrumentos jurídicos internacionales, colaboración de profesionistas con la participación activa de las comunidades locales y; creación de redes internacionales e interdisciplinarias de expertos para ayudar a los Estados miembro a elaborar programas locales y nacionales.²⁴⁷ El SPC también puede sancionar administrativa y penalmente aquellos que dañen, deterioren y destruyan el patrimonio cultural en un sentido físico o simbólico más que en uno económico, comercial o autoral. “Las sanciones van inclinadas para defender el disfrute y la apreciación pública de los bienes culturales en las sociedades que conciben a los mismos parte del patrimonio cultural nacional”.²⁴⁸

²⁴⁵ UNESCO, “Artículo 2.3 Disposiciones generales”, *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*, París, 2003, p. 3.

²⁴⁶ Andrea Bonifaz, “Herramientas preventivas de protección del Patrimonio Cultural Inmaterial”, ponencia presentada en el semanario *Patrimonio cultural y arte popular, su defensa y promoción*, México, Secretaría de Cultura del Gobierno de México, seminario en línea, martes 7 de junio del 2022.

²⁴⁷ Florence Lézé, La protección jurídica del patrimonio cultural inmaterial en la UNESCO, *Op. Cit.*, p. 168.

²⁴⁸ Oscar Alberto Pérez Peña, *Op. Cit.*, p. 225.

3.3.1. Convenciones, declaraciones y disposiciones de la UNESCO para la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial

La UNESCO es la organización encargada de defender la conservación y salvaguardia de los bienes culturales materiales e inmateriales desde el SPC a nivel internacional, lo anterior no quiere decir que la organización desconozca el término de expresiones culturales propuesto por el SPI, sí lo hace pero lo utiliza para referirse a las industrias culturales que también merecen medidas de conservación y salvaguardia insertas en la Convención sobre la Protección de la Diversidad de las Expresiones Culturales de 2005. Un punto a favor del SPC es que desde sus inicios, como una organización constituida de Naciones Unidas, se especializó en el ámbito cultural, objetivos entre los que figuran la promoción de la diversidad cultural, la defensa del patrimonio cultural y el desarrollo cultural, científico y educativo de las sociedades del mundo en cada una de sus convenciones, declaraciones y disposiciones.

La UNESCO, posee un repertorio variado de convenciones y declaraciones sobre cada uno de sus objetivos, para la presente investigación sólo proporcionan información relevante las enfocadas a la protección del patrimonio cultural material e inmaterial. De modo que se tiene la Convención de la Haya de 1954, reconocida como el primer instrumento internacional dedicado específicamente a la protección de los bienes culturales materiales o físicos significativos para el patrimonio cultural de la humanidad por contar con un valor artístico e histórico excepcional, en este intento, la organización estableció normativas para la protección y conservación hacia los Estados miembro.

Ya en los años setenta, cuando la organización fue ampliando los motivos de protección del deterioro natural a los deterioros de la mundialización, la aceleración industrial y la carrera armamentística, surge la Convención de Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural de 1972, la cual ya define en el artículo 7, lo que se entiende por protección como “un sistema de cooperación y asistencia internacional, a través de medidas científicas, técnicas, financieras, jurídicas y administrativas”,²⁴⁹ sólo es mencionada una de ellas en el artículo 27, “los programas de educación e información que podrán estimular el respeto del

²⁴⁹ UNESCO, *Convención de Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural*, París, 1972, p. 4.

patrimonio cultural en las sociedades, además de informar al público de las amenazas de ciertos bienes”.²⁵⁰

Dicha convención causó descontentos entre los participantes tanto en las definiciones, como en las listas de patrimonio y por tanto en las medidas de protección, pues en primer lugar los objetivos de protección se limitaban a los monumentos históricos e arquitectónicos, en resumen al patrimonio material, excluyendo las manifestaciones presentes en la vida cotidiana, al patrimonio inmaterial, que abundaba en los países más diversos, México, Japón, Brasil, Filipinas, Corea, por mencionar algunos.²⁵¹ Delimitar y definir al ahora llamado patrimonio inmaterial, fue una cuestión complicada al involucrar diferentes intereses, puntos de vista y desacuerdos entre Estados, pero también entre grupos étnicos y gobiernos nacionales. En ese mismo período, también fue revisada la Convención Universal sobre Derecho de Autor de la UNESCO, donde las demandas de Bolivia, hicieron que la organización prestara atención en salvaguardar las expresiones culturales inmateriales ya no sólo desde el SPI, sino sobre todo por medio del SPC bajo la administración de la UNESCO, entidad a la que se le atribuiría una responsabilidad total en la materia.

Otro antecedente relevante fue la Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales (MONDIACULT) celebrada en México en 1982, donde por primera vez se propone utilizar el término de patrimonio inmaterial²⁵² en vez de folclor o cultura tradicional para referirse a todas aquellas expresiones vivas, ya que éstos últimos términos disminuían el valor cultural, identitario que el patrimonio representa para los pueblos del mundo, limitando las transformaciones contemporáneas y multiculturales de muchas prácticas culturales. No obstante, faltaría para que éste se incluyera en alguna convención internacional.

Hasta la Recomendación sobre la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular de 1989, la UNESCO propone proteger la cultura inmaterial pero aún sin utilizar otro término lejos del folclor o tradición, prestando atención a las tradiciones orales que corren peligro de desaparecer. Dicha recomendación no prospero debido a las inconsistencias de su contenido, en primer lugar, por mantener las mismas medidas de protección del patrimonio cultural

²⁵⁰ Ibidem., p. 13.

²⁵¹ Lourdes Arizpe, “Los debates internacionales en torno al patrimonio cultural inmaterial”, *Cuicuilco*, núm. 38, vol. 13, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, septiembre-diciembre, 2006, p. 22.

²⁵² Florence Lézé, La protección jurídica del patrimonio cultural inmaterial en la UNESCO, *Op. Cit.*, p. 159.

material al patrimonio inmaterial, las cuales no eran apropiadas, segundo por ser un instrumento que guiaba a los Estados a adoptar medidas legislativas y administrativas, pero sin proporcionar ningún plan de acción.

Por si fuera poco, el contexto económico y social caracterizado por el crecimiento económico y la industrialización, alertaba ya la circulación de los bienes culturales, su apertura pública, y por tanto, su exposición a la comercialización. En consecuencia, fue debatido durante la 32 sesión de la Conferencia General de la UNESCO en 1999, que la libre circulación de los bienes y servicios culturales no podían ser sometidos a las reglas del mercado internacional y que deberían tenerse en cuenta su especificidad.²⁵³ Fue en esta Conferencia donde se evaluó la situación actual de la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial, sus relaciones con el patrimonio natural y material, se estudió la protección jurídica a nivel nacional y se corrigieron algunos errores de la Recomendación de Salvaguardia.

La Recomendación Salvaguardia de 1989, la Conferencia de 1999 y la Mesa redonda de la UNESCO en Turín 2001, terminaron por constituir la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003. Este acto representa el primer intento por adoptar oficialmente en Naciones Unidas la categoría de patrimonio inmaterial en un instrumento internacional, su definición y sus ámbitos de protección. Tuvo como objetivo alejar al patrimonio del entendimiento social como bienes de consumo y empezar a valorarlo más como bienes que expresan una visión del mundo, identidad, bienestar, legado y continuidad para la historia y cultura de la humanidad.²⁵⁴

La Convención de 2003 es importante porque representa un instrumento internacional que obliga a los Estados parte (en México fue ratificada el 14 de diciembre de 2005) a adoptar medidas y herramientas nacionales de protección al patrimonio cultural inmaterial en sus respectivos territorios, además de alentarlos a la cooperación regional e internacional en caso de necesitarlo, siendo un instrumento multilateral vinculante para los Estados parte. Algunos de los avances de esta Convención son:

- Marcar una diferencia entre la gestión del patrimonio material e inmaterial.

²⁵³ *Ibidem.*, p. 150.

²⁵⁴ *Ibidem.*, p. 151.

- Art. 2.3. La salvaguardia sólo se destina al patrimonio inmaterial que las comunidades reconocen como parte integrante de su patrimonio cultural.
- Art. 12.1. La creación de inventarios nacionales e internacionales actualizados regularmente (única medida obligatoria de salvaguardia para los Estados parte, los cuales son importantes porque constituyen la primera etapa de documentación— otra medida de salvaguardia necesaria para la candidatura en los listados internacionales— con el fin de asegurar el reconocimiento del patrimonio inmaterial, sensibilizar e identificar los elementos que necesitan medidas de salvaguardia).²⁵⁵
- Art. 13. La elaboración de medidas de salvaguardia complementarias y opcionales a nivel nacional: política general encaminada a realzar la función del patrimonio cultural inmaterial, designar o crear organismos competentes y fomentar estudios científicos, técnicos y artísticos.
- Art. 15. La participación y el consentimiento de las comunidades, grupos e individuos que crean, mantienen y transmiten ese patrimonio junto al Estado, para identificar y gestionar aquellos bienes culturales inmateriales.
- Art. 16. La elaboración de Listas representativas del patrimonio cultural inmaterial para su difusión y promoción.
- Art. 17. La elaboración de Listas del patrimonio cultural inmaterial que requieren medidas urgentes de salvaguardia, cuyo Comité definirá acciones prioritarias.
- Art. 19. El fomento a la cooperación internacional y a la asistencia internacional para el intercambio de información, experiencias, iniciativas y apoyo en investigación, servicio de expertos, elaboración de medidas normativas y creación de infraestructuras.

Cabe mencionar que la presente Convención, eliminó los antiguos parámetros de identificación y definición de los bienes culturales que merecían ser protegidos, sujetos a paradigmas occidentales; en otras palabras, se reemplazó el valor exclusivo, artístico, excepcional y universal del patrimonio cultural por la autoidentificación realizada por las comunidades que crean y practican esos bienes culturales. Además, colocó a los actores creadores como parte de los objetivos, y ya no sólo a los bienes culturales terminados, esto

²⁵⁵ *Ibidem.*, p. 175.

puede explicarse por el reconocimiento efectuado hacia las comunidades indígenas como actores significativos en el Convenio Núm. 169 de la Organización Internacional del Trabajo de 1989.

Posteriormente, la UNESCO estableció la Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales de 2005, donde se partió del concepto de expresiones culturales una vez utilizado por el SPI junto al de industrias culturales, no en un sentido tradicional, sino moderno, para “englobar a aquellos bienes, servicios y actividades culturales resultantes de la creatividad humana que conforman el patrimonio cultural inmaterial debido a su valor identitario y comercial”.²⁵⁶ Es decir, buscar proteger las expresiones culturales resultantes de la creatividad contemporánea, “espacios culturales, servicios, medios audiovisuales y medios de comunicación en masa”.²⁵⁷ El objetivo de esta Convención fue producir, distribuir y proteger los bienes, servicios y actividades culturales que tienen una dimensión económica y cultural, además de solicitar a los Estados parte la elaboración de políticas públicas en beneficio de los actores (creadores, ciudadanos y sociedad civil). Como la diversidad cultural constituye un patrimonio común de la humanidad y un motor de desarrollo sostenible, amerita su gestión con las mismas herramientas y medidas de protección en caso de deterioro.

Tanto la Convención de 2003 y 2005 declaran que ninguna de las disposiciones en las convenciones podrán ser interpretadas de tal manera que afecte los derechos y obligaciones que tengan los Estados parte en virtud de otros instrumentos internacionales relativos a los derechos de propiedad intelectual. Al final, son convenciones complementarias cuyos avances administrativos, conceptuales y metodológicos han contribuido a garantizar la salvaguardia y protección del patrimonio cultural inmaterial.

3.3.2. A favor de la salvaguardia de los bienes culturales desde el Sistema de Patrimonio Cultural inmaterial

Si la propiedad intelectual por sus características y objetivos no parece ser el mejor sistema de protección de las expresiones culturales tradicionales, el SPC podría ofrecer esas

²⁵⁶ UNESCO, *Textos fundamentales de la Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales*, Francia, 2013, pp. 6-7.

²⁵⁷ Florence Lézé, La protección jurídica del patrimonio cultural inmaterial en la UNESCO, Op. Cit., p. 166.

posibilidades, si los objetos en cuestión son gestionados como patrimonio cultural inmaterial. Las ventajas de optar por este sistema parten de cómo es definido, administrado y gestionado a través de la UNESCO, organización que más experiencias, investigaciones y herramientas posee para preservar, difundir, valorizar y transmitir los bienes destacados por su valor cultural e identitario. Elegir este sistema, garantiza los derechos del artículo 8 (derecho a no ser sometidos a la destrucción de su cultura) y del artículo 31 (derecho por mantener, controlar, proteger y desarrollar su patrimonio cultural) de la Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas.

Los diseños textiles tradicionales, sobre todo en sus técnicas de elaboración, pueden protegerse mediante la categoría de patrimonio cultural inmaterial, para que éstos no se pierdan en futuras generaciones. A diferencia del SPI que sólo protege expresiones culturales consideradas obras artísticas y científicas, benéficas para el comercio y la industria por su aporte creativo e innovador, el SPC protege frente a su deterioro cualquier bien cultural que no entra en esta categoría, así sean los idiomas, las ceremonias, ritos, danzas y/o festividades. Al igual que aquellos bienes culturales significativos para las comunidades indígenas que son privados y exclusivos en las comunidades para fines rituales, ceremoniales y espirituales, en estos casos, es posible la creación de catálogos confidenciales.

No es un criterio de protección la innovación o grado de originalidad que presenten los bienes culturales, ya que el SPC percibe las transformaciones como resultado de procesos naturales y sociales (adaptación a causa de las necesidades externas) más no como una consecuencia directa de la creatividad humana. El patrimonio cultural inmaterial es tradicional por su valor histórico y cultural, partiendo de lo tradicional como una de las características que mejor definen a los bienes culturales, aunque éstos presenten cambios contemporáneos, no dejan de ser tradicionales en sus técnicas, procesos y significados a medida que se salvaguarden y conserven para las futuras generaciones.

El concepto de propiedad no es utilizado, el SPC no otorga un título de propiedad, no limita los bienes culturales a la exclusividad, ni precisa delimitar la pertenencia de un bien cultural con una comunidad determinada. Para hacer referencia a esta idea, el SPC afirma que el patrimonio cultural es de las comunidades que lo crean, transmiten y reconocen como parte fundamental de su identidad, no existen, por tanto, otro criterio que la autoidentificación para

determinar a quién le pertenece determinado bien cultural, si es que quiere otorgarse un sentido de pertenencia compartido a nivel comunitario e incluso universal, porque la UNESCO afirma que el patrimonio cultural le pertenece a toda la humanidad. En el fondo, el SPC busca mantener la función social del patrimonio cultural inmaterial vivo altamente interrelacionado con las comunidades, de ahí que este sistema preste atención ya no sólo al objeto o al proceso en sí, sino también a los actores participantes y creadores de ese patrimonio.

Los objetivos de la UNESCO son compartidos con el de las comunidades indígenas al prestarle mayor atención al patrimonio cultural por su significado cultural que por su utilidad en el mercado y en la industria. El SPC pretende proteger los bienes culturales frente al deterioro y próxima extinción causada por la aceleración industrial del sistema económico neoliberal. Es muy importante mencionar que por medio de este sistema de protección, las comunidades pueden gestionar y decidir directamente en todo aquello que incumbe en su patrimonio cultural inmaterial, desde identificar un bien cultural como patrimonio de la humanidad hasta dar consentimiento en su gestión, con apoyo o capacitación del Estado y de la academia. Esto además permite ejercer el derecho de las comunidades a su libre determinación, de acuerdo con el artículo 2 fracción IV de la Constitución Mexicana.

Otro beneficio que este sistema ofrece es la cooperación y asistencia internacional entre los Estados parte, muy apto para solucionar las controversias que ocasiona la apropiación cultural indebida en donde participan actores de diferentes nacionalidades. En ese caso la comunidad afectada mediante la representación estatal puede dirigirse con los responsables también a través de sus Estados, y así obtener acuerdos bilaterales o cartas compromiso en la materia, e incluso ir más allá en la elaboración de estrategias, planes de acción o políticas públicas, intercambio de experiencias y, en general, cualquier herramienta de salvaguardia que sirva de forma preventiva.

El proceso de reconocimiento y gestión de un bien cultural para ser constituido como patrimonio cultural inmaterial por la UNESCO, inicia al momento de que los Estados parte desarrollan un inventario nacional de los bienes culturales presentes en sus territorios para la postulación de candidaturas en las listas de salvaguardia tal y como lo estipula la Convención de 2003. Los requisitos son: correspondencia con la definición de patrimonio cultural

inmaterial, continuidad en la práctica y transmisión de dicho bien cultural, medidas o planes de salvaguardia propuestos y la participación más amplia posible de la comunidad (grupo o individuos interesados) bajo su consentimiento previo e informado. Al final, serán evaluados por el Comité de la organización. Este paso es fundamental si se pretenden proteger los bienes culturales mediante ese sistema, puesto que el reconocimiento en las listas de salvaguardia son el primer paso no sólo de documentación sino también de gestión.

Cada bien cultural se adapta a las características y necesidades de protección, es decir, si se pretende proteger la técnica de elaboración, el objeto o proceso tradicional en sí, o ambos. Si está en riesgo de desaparición o sólo al inicio de deterioro. Si dejó de transmitirse de generación en generación o continúa practicándose. Si el objeto depende del actor para su protección, por ejemplo, la comida tradicional de los cocineros o la artesanía de los artesanos. De todo ello dependerá el tipo de herramienta de salvaguardia, aunque muchas de éstas se relacionan y complementan como lo es la investigación con la documentación, el reconocimiento con los inventarios, y demás.

3.3.3. Medidas de salvaguardia del bordado y dibujo tenango desde el Sistema de Patrimonio Cultural

A nivel estatal, nacional y federal se ha practicado el SPC para dar mayor reconocimiento, valoración, visibilidad, difusión, promoción y protección al bordado y dibujo tenango. En el caso de la promoción, cooperativas y organizaciones no gubernamentales organizan talleres de bordado impartidos por bordadores y bordadoras del municipio, enseñando la técnica de elaboración y la composición de colores en la iconografía. En realidad, es muy fácil aprender a bordar en palabras del bordador Juan Carlos Sanagustín Lemus, no lleva más de quince minutos, y cualquier persona ajena o cercana a la comunidad puede realizarlo por el mismo motivo. En Tenango de Doria, la mayoría de la población sabe bordar, esto se observa en cada rincón de la cabecera municipal, inclusive los niños, aunque no sea una actividad constante o exclusiva en su cotidianidad como los hijos de la dibujante Ana Cristina Monroy. De ahí que el bordado esté lejos del deterioro o de la transmisión por generaciones, pues tanto su técnica como iconografía continúan activas.

Para dar mayor visibilidad, sensibilidad y difusión, el tenango ha sido expuesto en varios espacios, recintos, y museos a nivel nacional. Destacan las exposiciones temporales del

Museo Nacional de Culturas Populares, del Museo Nacional de Antropología, del Museo de Arte Popular y en las galerías del Sistema de Transporte Colectivo Metro, en donde se ha exaltado al tenango como patrimonio cultural por sus orígenes indígenas y se ha utilizado como una representación de México en el exterior. Por ejemplo, la exposición "Tenangos. Cartografías de la memoria" presentada en 2021 acompañada por la venta de productos de maestras bordadoras en el Museo Nacional de Culturas Populares. Otras medidas complementarias son las publicaciones físicas de artículos y libros por CONACULTA, así como entrevistas realizadas a los dibujantes, bordadores y bordadoras en radio y televisión nacional.

Una de las medidas trascendentales desde el SPC, que se pueden tomar como ejemplo a nivel internacional, son los encuentros de arte textil mexicano *Original*, organizados por la Secretaría de Cultura del Gobierno de México, cuyo objetivo principal es la defensa del patrimonio cultural inmaterial frente a la apropiación cultural indebida, la difusión, valorización de los diseños textiles tradicionales (donde participó el tenango) y la cooperación ética entre agentes culturales creativos como las comunidades indígenas y las empresas.

Esta medida gubernamental que pretende prevenir el daño, deterioro y plagio de los diseños textiles a largo plazo significa un primer intento que invita al diálogo entre los actores involucrados, junto al Estado y la sociedad civil en un mismo espacio. Como estrategias de salvaguardia se realizaron mesas de debate, conferencias, pasarelas de las prendas textiles tradicionales, salones de exhibición y espacios para la venta de productos donde podían encontrarse a los creadores. Su primera edición se llevó a cabo del 18 al 21 de noviembre del 2021 en el Complejo Cultural Los Pinos y se espera su continuidad cada año, para concientizar a la sociedad y a los mismos creadores culturales sobre el valor que los textiles tradicionales representan para la identidad nacional.

3.3.4. En contra de la salvaguardia de los bienes culturales desde el Sistema de Patrimonio Cultural inmaterial

Optar por el SPC como única vía de protección del patrimonio cultural tampoco parece muy adecuado si existen algunas irregularidades en su aplicación. Parece que este sistema se adapta perfecto a las características, objetivos y administraciones de los bienes culturales, no

obstante, se olvida el motivo inicial, por el cual se busca reconocer un bien como patrimonio cultural y frente a qué se quiere proteger. El SPC protege contra el deterioro o extinción natural y social, en resumen, contra aquello que impide su continuación en las comunidades que los practican y frena el sentido vivo del patrimonio cultural inmaterial. Ahora bien, no se menciona en ninguna de las Convenciones de la UNESCO que estas deban proteger de la apropiación cultural indebida, entendiéndola como un fenómeno parecido a la figura del plagio, en otras palabras, el significado de protección se aleja al del derecho de propiedad intelectual.

En el caso específico del bordado y dibujo tenango que ha sido propenso a la apropiación indebida, no es un objetivo prioritario preservarlo, difundirlo y transmitirlo de generación en generación. No se necesita preservar porque la técnica de elaboración no es propensa a la extinción, ni difundir porque es más que conocido gracias a este fenómeno, ni transmitirse porque la comunidad continúa practicándolo en su cotidianidad. Se necesita proteger frente al uso y acceso indebido de terceros que se benefician del patrimonio cultural de las comunidades indígenas.

Las irregularidades no se centran sólo en ese sentido de protección, también en la gestión del patrimonio cultural inmaterial. Los procedimientos y herramientas para salvaguardar el patrimonio inmaterial no se especifican con claridad en las convenciones de la UNESCO, se menciona que es compromiso de los Estados parte elaborar políticas públicas, planes de acción, estrategias y herramientas, o, simplemente, “adoptar las medidas necesarias para garantizar la salvaguardia”,²⁵⁸ sin dar mayor información, ya sean ejemplos o experiencias, a diferencia de la OMPI en sus guía prácticas o recomendaciones.

El único criterio obligatorio que los Estados deben atender es el desarrollo de inventarios nacionales, proceso que de igual forma no garantiza la protección de todos los bienes culturales tradicionales del mundo a través del SPC. En el inventario nacional a cargo de la Dirección General de Culturas Populares Indígenas y Urbanas de la Secretaría de Cultura, “se tienen un total de 319 bienes culturales inmateriales registrados, de los cuales las

²⁵⁸ UNESCO, “Artículo 11 sobre Funciones de los Estados parte en la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial en el plano nacional”, *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*, Paris, 2003, p.6.

entidades que mayor acervo presentan son Oaxaca con 36 y Baja California con 31. El estado de Hidalgo posee en total 8 sin contemplar al tenango” .²⁵⁹ En la página no se proporcionan los requisitos ni procedimientos para que las comunidades puedan realizar su registro, ni tampoco se establece el modo de participación de los pueblos y comunidades indígenas.

A nivel internacional la situación es muy parecida, pues de las 319 candidaturas de bienes culturales inmateriales, sólo han sido reconocidas y gestionadas 11 de ellas como patrimonio cultural inmaterial de México, de la cual una es compartida con España, ²⁶⁰ a pesar de la vasta diversidad cultural en el territorio. Lo anterior puede explicarse por el nulo interés del Estado en la planeación de medidas de salvaguardia o porque las comunidades no han dado su consentimiento para que así sea. Esto demuestra que la protección no trasciende más allá de listados nacionales e inventarios internacionales, como medidas obligatorias, las cuales podrían sumarse para generar mayor efectividad.

Si no está incluido un bien cultural en el inventario nacional o en las listas de la UNESCO, en resumen, no existe garantía para su salvaguardia. “Sólo aquellos bienes que sean previamente declarados como parte integrante del patrimonio cultural de la nación son objeto de protección como patrimonio cultural inmaterial”.²⁶¹ En el caso del bordado y dibujo tenango y de otros bienes culturales no enlistados, no pueden ser protegidos ni gestionados mediante el SPC porque ni siquiera se les reconoce como patrimonio cultural inmaterial. Habría que preguntarse, si el tenango dadas por sus características, historia y necesidades puede protegerse ya sea desde el SPI, el SPC o inclusive a través de ambos.

3.4. Otra alternativa para regular efectivamente a la apropiación cultural indebida

Es indudable que entre el SPI y el SPC hay diferencias latentes, donde en uno ofrece opciones, el otro las rechaza; por ejemplo, mientras el SPC afirma que el patrimonio cultural no debe enajenarse, entregarse ni venderse; el SPI defiende que las expresiones culturales

²⁵⁹ SIC México, *Inventario del patrimonio cultural inmaterial*, [en línea], México, Secretaría de Gobernación, 2022, Dirección URL: https://sic.gob.mx/?table=frpintangible&estado_id=0, [consultado en septiembre del 2022].

²⁶⁰ UNESCO, *Las listas del PCI y el Registro de Buenas Prácticas de Salvaguardia en México*, [en línea], Francia, 2022, Dirección URL: [https://ich.unesco.org/es/listas?text=&country\[\]=00143&multinational=3&display1=inscriptionID#tabs](https://ich.unesco.org/es/listas?text=&country[]=00143&multinational=3&display1=inscriptionID#tabs), [consultado en septiembre del 2022].

²⁶¹ Oscar Alberto Pérez Peña, *Op. Cit.*, p. 221.

tradicionales, parte de ese patrimonio cultural, pueden comercializarse. En el caso del tenango, considerado patrimonio cultural del estado de Hidalgo, que surge como una actividad económica alternativa en tiempos relativamente recientes pero con fuerte sentido tradicional, se observan, por tanto, dos características de ambos sistemas de protección.

No hay otra forma de elección entre ambos sistemas de protección que el análisis previo de las características de determinada obra o bien cultural y de los objetivos de protección, es decir, si se desea prevenir de su uso indebido, salvaguardar la identidad cultural, valorizar el patrimonio cultural, crear oportunidades económicas para los productores y/o estimular la diversidad cultural. Si las herramientas a utilizar van dirigidas a la protección de los bienes culturales o a garantizar derechos hacia los actores productores de éstos. Si se necesitan estrategias de protección positivas, preventivas o ambas. Si el tiempo de protección en normativas será limitado o permanente. En algunos casos basta con adoptar un sólo sistema de protección y en otros es insuficiente como le concierne al dibujo y bordado tenango. Es por ello que, enseguida se presenta una tercera alternativa, propuesta por la OMPI en colaboración con la UNESCO, resultante de las Disposiciones Tipo de 1982, la cual es la recomendación de un sistema interdisciplinario, complementario e independiente hacia los Estados parte que poseen dentro de su administración expresiones culturales del patrimonio cultural inmaterial que merecen una adecuada protección por sus características particulares.

3.4.1. La aplicación jurídica del sistema *sui generis* hacia las expresiones culturales tradicionales

Una vez evaluadas todas las posibilidades disponibles y no disponibles se puede considerar la aplicación del sistema *sui generis*, una opción normativa que deviene de la propiedad intelectual donde la protección del SPI y la salvaguardia del SPC se complementan para proteger el mismo objeto mediante formas diferentes. *Sui generis* en palabras en la OMPI significa “de su género o su especie”. Este sistema es “un procedimiento para abordar las necesidades e intereses particulares y proteger los derechos de aquello que no está contemplado en el marco legal convencional del SPI en cualquiera de sus categorías”.²⁶² El resultado es la planeación de medidas o normativas especializadas en las características de

²⁶² OMPI, *Options for the intellectual property protection of traditional knowledge and traditional cultural expressions/folklore*, Ginebra, 2015, p. 16.

determinada materia como lo son las expresiones culturales tradicionales y los conocimientos tradicionales del patrimonio cultural inmaterial.

Los Estados no necesitan ser miembros de ambos organismos internacionales para implementar esta medida en sus legislaciones nacionales, aún si las Disposiciones de Tipo 1982 de la OMPI lo recomiende a los Estados parte. Cada Estado puede adaptar el sistema *sui generis* a través de reformas en la legislación interna sobre derechos de autor y/o propiedad industrial; o bien, establecer nuevas normativas independientes de acuerdo con sus necesidades nacionales, respondiendo algunas determinantes para su aplicación como son: la relación e integración con las leyes anteriores pertenecientes a la misma materia, criterios de protección, procedimientos para la obtención de derechos, determinación de los titulares de derechos, agencia responsable del cumplimiento y sanción de la ley y, por último, la entrada en vigor y vigencia.

El *sui generis* complementa los beneficios y contradicciones de ambos sistemas de protección; por un lado, permite no encerrar las expresiones culturales tradicionales en la exclusividad de su titularidad y comercialización como cualquier obra artística, garantizando así su disfrute, difusión, publicación y transmisión en las sociedades mientras las protege del uso indebido de terceros. Por el otro, los criterios de protección son menos exigentes ya que engloban tanto bienes culturales como expresiones culturales. Otro punto es la titularidad, puesto que este sistema otorga derechos colectivos en aquellas comunidades donde no es posible identificar la autoría del patrimonio cultural inmaterial.

En América Latina se tienen experiencias sobre la aplicación del sistema *sui generis* ya sea en reformas a las anteriores leyes o creaciones de nuevas normativas, particularmente en Panamá, Venezuela, Bolivia, Costa Rica, Guatemala, Chile y Perú.²⁶³ Por ejemplo, destaca la normativa de Panamá del 2000, llamada *Régimen Especial de Propiedad Intelectual sobre los Derechos Colectivos de los Pueblos Indígenas, para la Protección y Defensa de su Identidad Cultural y de sus Conocimientos Tradicionales*. Tal como su nombre lo indica, se trata de una ley especial de propiedad intelectual que garantiza derechos colectivos hacia los conocimiento tradicionales de los pueblos indígenas y reconoce la propiedad colectiva de las expresiones culturales lo que impide que terceras personas los registren, elaboren y

²⁶³ Oscar Alberto Pérez Peña, *Op. Cit.*, p. 219.

promocionen de acuerdo con su artículo 2. En tal caso, los ajenos a la comunidad podrán comercializarlos siempre y cuando no reclamen derechos colectivos y soliciten una licencia a la Dirección General del Registro de la Propiedad Industrial del Ministerio de Comercio e Industria de Panamá para su autorización, que detalle el origen y autenticidad no indígena.

La ley fue resultado de la visita de la OMPI a Panamá un año antes de su elaboración, a modo de exigencia del pueblo indígena Kuna por proteger la mola (un diseño textil tradicional) de la copia ilegal o piratería. La comunidad una vez organizada mediante el Congreso General Kuna representada por legisladores indígenas en compañía de las y los productores entregaron a la Asamblea Nacional de Panamá un anteproyecto de ley²⁶⁴, de tal forma ejercieron su derecho a la libre determinación y toma de decisiones desde sus sistemas jurídicos. La OMPI una vez hechas algunas observaciones y negociaciones con el Estado y la comunidad indígena, aprobó el proyecto de ley. La aplicación de esta ley determina como criterios de protección: aceptar la garantía de derechos colectivos por la comunidad, describir el origen histórico de la expresión o bien cultural interesado y que éste no tenga acceso público, realizar un acuerdo donde se dé el consentimiento de la comunidad por un representante legal o congreso indígena, requerir una certificación que conste la elaboración del bien u obra con procedimientos tradicionales indígenas y, a su vez, solicitar su registro en idioma indígena y en español.²⁶⁵

Los logros son significativos, pues gracias a ello, la creación, venta y obtención de derechos de la mola se limita al pueblo Kuna de acuerdo con el artículo 23, esto permite que en caso de piratería por parte de contrabandistas, se confisquen los productos a la entrada y salida del país con una pena de hasta seis años en prisión, según los artículos 17, 18 y 19. Además, según el artículo 7, la protección no caduca y para su solicitud no es necesaria la presencia de un abogado ni de cobro alguno. Por si fuera poco, el artículo 25 de la ley reclama el derecho de reciprocidad, es decir; que los efectos de protección de las expresiones culturales y conocimientos tradicionales de los pueblos indígenas de otros países en territorio panameño, tendrán los mismos beneficios, siempre que sean efectuados mediante acuerdos

²⁶⁴ Aresio Valiente López, *La experiencia de Panamá respecto a la protección de las artesanías y su relación con la propiedad intelectual*, Universidad de Panamá, 2003, pp. 2 y 12.

²⁶⁵ *Ibidem.*, p. 17.

internacionales recíprocos con los Estados interesados, esto a falta de un tratado internacional en la materia que pudiera tener el mismo impacto.

Incluso, desde el SPC, la mola también podría tener una doble protección por su valor cultural al estar nominada a la lista de bienes culturales de patrimonio cultural inmaterial de la UNESCO.²⁶⁶ Otra situación parecida es la que presenta Venezuela con la Ley del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas de 2009, que no sólo regula y garantiza derechos colectivos desde la propiedad intelectual a los conocimientos culturales de los pueblos indígenas, también utiliza herramientas del SPC debido a que el país considera que todas las expresiones culturales tradicionales pertenecen al patrimonio cultural, en resumen, se tiene una protección jurídica reforzada.

Estas dos experiencias demuestran que el sistema *sui generis*, siempre y cuando se analicen y organicen sus objetivos y procedimientos pueden funcionar efectivamente contra la apropiación cultural indebida. Así como Panamá regula la piratería y Venezuela la exclusividad de sus expresiones culturales tradicionales. Ningún país latinoamericano ha concretado un proyecto de ley que se acerque a proteger los bienes culturales de la apropiación indebida, por tanto, no se tienen experiencias ni modelos a seguir. La ventaja del modelo *sui generis*, reside en la autonomía que cada Estado posee al momento de elaborar sus legislaciones especiales en determinadas materias y, por ello, es de esperar una normativa de este tipo contra el delito de apropiación indebida en un futuro.

Cabe aclarar que, aunque estas leyes sean tomadas como referencias en la elaboración de nuevas legislaciones en otros países, es importante concientizar las diferencias entre sistemas políticos y culturales; es decir, en las ideologías, las composiciones étnicas, la apertura de derechos hacia los pueblos indígenas, la participación activa en los organismos internacionales especializados, así como en la aprobación de convenciones y declaraciones internacionales. Por ejemplo, las condiciones políticas, sociales y culturales de Venezuela son diferentes al resto del continente, debido a su distancia de las estructuras sistémicas dominantes por Estados Unidos y Europa, lo que les ha permitido decidir en la elaboración de sus legislaciones y en esa medida tener más autonomía en su aplicación y desarrollo. Al

²⁶⁶ Julimar Mora Silva, *Op. Cit.*, p. 108.

final, depende de las condiciones políticas, sociales, jurídicas y culturales de cada país, así como la disposición de los Estados en cooperar con los pueblos y comunidades indígenas.

3.4.2. Observación en las contradicciones del Sistema de Propiedad Intelectual y el Sistema de Patrimonio Cultural en la aplicación del sistema *sui generis*

La protección del SPI y la salvaguardia del SPC parecen excluirse por tener distintos objetos de protección; sin embargo, es todo lo contrario, puesto que pueden complementarse ya que al final protegen el mismo objeto bajo diferentes formas en bienes culturales o expresiones culturales, sólo hay que prestar atención en sus contradicciones que pueden originar un conflicto administrativo a largo plazo. Por ejemplo, si se cataloga el patrimonio cultural inmaterial en formato electrónico (catálogos o repositorios como medida de salvaguardia del SPC) éstos “al ser más accesibles corren el riesgo de ser tomados para la reproducción, adaptación, distribución, ejecución o interpretación por terceras personas y, de ese modo, menoscabar los esfuerzos de protección mediante el SPI”.²⁶⁷ Por ejemplo, CONACULTA con el fin de difundir, promover, archivar y registrar el patrimonio cultural inmaterial, publicó una colección de catálogos sobre el diseño y la iconografía textil de 14 estados de la República, llamados *Geometrías de la Imaginación*, desde entonces el uso indebido de estas publicaciones no se hizo esperar pues algunas iconografías fueron tomadas por tatuadores y diseñadores para uso personal e individual.

De acuerdo con la OMPI, en caso de omitirse el consentimiento y la participación de la comunidad creadora para la toma de decisiones, ya sea en la elaboración de catálogos o en su publicación, el Estado por medio de sus instituciones estaría en un uso indebido del patrimonio cultural, donde la comunidad perdería la confidencialidad de su patrimonio y hasta la titularidad del mismo, pues los titulares legales serían los responsables de realizar los registros y su publicación física.²⁶⁸ Como las comunidades propietarias no tienen éstos

²⁶⁷ OMPI, *Elaboración de una estrategia nacional sobre propiedad intelectual, conocimientos tradicionales y expresiones culturales tradicionales*, Ginebra, 2016, p. 2.

²⁶⁸ OMPI, *Catalogación de los conocimientos tradicionales y las expresiones culturales tradicionales*, Ginebra, 2016, p. 2.

derechos morales o patrimoniales, no pueden aprobar o rechazar ningún tipo de modificación y/o difusión de su propio patrimonio cultural, lo cual implica un problema.

En la actualidad ambos sistemas coexisten a nivel internacional en distintos Estados de manera independiente o compartida. Son aún debatidos entre los organismos internacionales especializados de Naciones Unidas con el fin de encontrar en un futuro un sistema efectivo a modo de tratado o convención que pueda abarcar tanto el SPI como el SPC y obligar a los Estados parte a adoptar herramientas de gestión patrimonial así como normativas jurídicas para proteger las expresiones culturales tradicionales o los bienes culturales del patrimonio cultural inmaterial a nivel internacional.

La discusión en torno al marco jurídico internacional sobre la protección de la cultura continúa después de tres décadas, en una amplia colaboración entre la OMPI y la UNESCO sobre preguntas que aún quedan pendientes ¿Qué pasa con las expresiones culturales tradicionales ya reguladas mediante el SPI que son declaradas patrimonio cultural inmaterial de la humanidad posteriormente? ¿Un mismo objeto puede ser protegido mediante ambos sistemas de forma independiente con el fin de reforzar la protección? ¿Mientras no se protejan los bienes culturales desde el SPI deben atenderse a partir del SPC para no quedar sin algún tipo de protección? ¿Cómo gestionar la difusión, promoción y publicación del patrimonio cultural inmaterial sin que este se exponga a la apropiación cultural indebida? ¿Cómo hacer válidos los derechos de protección de las expresiones culturales locales a nivel internacional sin la existencia de un tratado?

3.4.3. La regulación adoptada por el Estado mexicano contra la apropiación cultural indebida

El Estado mexicano, consciente del problema que la apropiación cultural indebida representa, comenzó a negociar la creación de una normativa efectiva para su regulación, pensada desde el sistema *sui generis*. Sus antecedentes se remiten al 20 de noviembre de 2018, cuando la Senadora Susana Harp Iturribarría y el Senador Ricardo Monreal Ávila, integrantes del Grupo Parlamentario Morena, presentaron la iniciativa de un proyecto de ley llamado *Ley de Salvaguardia de los Conocimientos, Cultura e Identidad de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanos*. Los objetivos del proyecto de ley son: proteger jurídicamente el patrimonio cultural del uso indebido, y reconocer a los pueblos y comunidades indígenas

como sujetos de derecho para darles acceso a la jurisdicción del Estado en torno a su patrimonio. Entendiendo que las comunidades indígenas son “actores portadores de culturas centenarias que continúan viviendo en condiciones de pobreza, marginación y exclusión económica y social, dado que sus expresiones culturales representan una oportunidad para su desarrollo económico”.²⁶⁹

Entre los retos discutidos para su elaboración y futura aprobación, se discutieron los derechos demandados, las expresiones culturales a proteger, la titularidad y temporalidad de los mismos, inclusive el tipo de conceptos a utilizar. Interrogantes que se respondieron con la participación de creadores y creadoras indígenas, especialistas en la materia y representantes de la UNESCO, OMPI, CNDH, INDAUTOR, INPI y FONART, dentro del Foro internacional “La protección del Patrimonio Cultural como Derecho Colectivo” convocado en mayo del 2019, por la Secretaría de Cultura del Gobierno de México, la CNDH y el Senado de la República, a través de las Comisiones de Cultura, de Asuntos Indígenas y de Estudios Legislativos.

El foro tuvo cuatro mesas con dos ejes de debate, en el primero la exposición de testimonios, casos, experiencias y afectaciones de la apropiación cultural indebida del patrimonio cultural inmaterial en las comunidades indígenas y, en el segundo, el análisis del marco jurídico internacional de protección, salvaguardia, promoción, disfrute y desarrollo de ese patrimonio cultural inmaterial. Acompañados de las conclusiones obtenidas en el marco del Foro Nacional de los Pueblos Indígenas y Afromexicanos, un proceso de consulta libre, previa e informada para la Reforma Constitucional y Legal sobre derechos de los pueblos indígenas, organizados por el INPI, con el objetivo de recibir opiniones y propuestas respecto a las expresiones culturales a proteger, el consentimiento y autorización a terceros para su uso, en resumen, propuestas que hacen valer el derecho a la libre determinación del artículo 2 de la Constitución Mexicana y a la consulta del artículo 6 de la Convención Núm. 169 de la OIT.

El resultado fue la creación de un sistema normativo especializado en garantizar el derecho colectivo a la protección, salvaguardia, mantenimiento y disfrute de las expresiones

²⁶⁹ Comisiones Unidas de Cultura, de Asuntos Indígenas, y de Estudios Legislativos del Senado de la República, *Op. Cit.*, pp. 1-2.

culturales tradicionales parte del patrimonio cultural de los pueblos y comunidades indígenas que dotan una identidad cultural y un sentido de pertenencia colectiva. La Ley Federal de Protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanas, publicada el 17 de enero del 2022 por el Diario Oficial de la Federación, con un reglamento de ley, esperado 180 días hábiles posteriores. Este intento normativo se atiende además a los instrumentos internacionales suscritos por el Estado mexicano en materia de derechos humanos, derechos indígenas y derechos de propiedad intelectual, según el artículo 10 de la Ley, procurando la protección más amplia a las comunidades indígenas.

3.4.4. Observaciones en la nueva Ley Federal de Protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanas

La primera observación que se hace de esta Ley es respecto a su uso conceptual, puesto que la apropiación cultural indebida pasa a constituirse como una figura legal semejante a la figura del plagio. Cabe resaltar que los artesanos y artesanas que participaron en el Foro internacional y en las consultas a nivel nacional, al exponer sus casos (contenidos en la Recomendación General número 35 de la CNDH) utilizaron el concepto de apropiación indebida. Es así como, tras lo debatido, el objeto de estudio de esta investigación queda determinado y definido como un término de alcance jurídico y social, de uso legítimo, tal y como lo manifiesta el artículo 3 de la Ley en cuestión. Segundo, a causa del debate inconcluso entre la OMPI y la UNESCO en la delimitación de un concepto que mejor describa los objetos a proteger, el Estado mexicano no recoge el término de expresiones culturales y conocimientos tradicionales por no estar concretado en ningún instrumento internacional que legitime su uso jurídico, de ahí que se apege al término de patrimonio cultural para poder legislar bajo esa categorización.

Tercero, la Ley entiende por comunidad indígena lo expresado en el artículo 2 de la Constitución Mexicana, sin dar mayor información, se interpreta que el pueblo o comunidad indígena está definida por el criterio de autoidentificación y por el derecho a la libre determinación. Sumado a que la comunidad posee una unidad social, económica y cultural asentada en un territorio. Esta definición es importante para así reconocerle a los actores correspondientes una personalidad jurídica y su derecho a la propiedad colectiva respectivamente en el artículo 1 y el artículo 13 de la Ley.

Cuarto, se plantea el término de derecho de propiedad intelectual colectiva, para establecer el dominio directo que las comunidades indígenas tienen sobre su patrimonio cultural desde el SPI, lo anterior quiere decir que aunque se dediquen o no a la producción artesanal son propietarios legales. También, se menciona el término de copropietarios, haciendo referencia a dos o más pueblos o comunidades indígenas o afromexicanas comparten la propiedad colectiva de uno o más elementos de su patrimonio cultural, fundamental para el caso de bienes culturales de difícil delimitación geográfica, histórica y cultural, que merecen la misma protección.

Una vez hechas estas observaciones conceptuales, es posible continuar con los objetivos señalados en el artículo 2 de la Ley para entender cómo los interpreta y cuáles son las medidas de aplicación para su garantía:

- 1) Reconocer y garantizar el derecho de propiedad intelectual colectiva de los pueblos y comunidades indígenas sobre los elementos que conforman su patrimonio cultural de manera inalienable, irrenunciable y perdurable.
- 2) Promover el respeto y desarrollo del patrimonio cultural de los pueblos y comunidades indígenas.
- 3) Establecer disposiciones para que, en ejercicio de su libre determinación y autonomía, los pueblos y comunidades indígenas definan, preserven, protejan, controlen y desarrollen los elementos de su patrimonio cultural. Como primer paso, según el artículo 40, los actores de acuerdo con sus sistemas normativos decidirán los elementos distintivos de su cultura e identidad que se encuentren en riesgo junto con los medios para su salvaguarda o protección.
- 4) Establecer las bases para que los pueblos y comunidades indígenas definan el uso, disfrute y aprovechamiento de su patrimonio cultural y, en su caso, autoricen su utilización por terceros. En breve por lo estipulado en el artículo 24, que otorguen su consentimiento con base en sus sistemas normativos y bajo el respeto a su dignidad e integridad cultural, de forma temporal más un justo equilibrio de beneficios.
- 5) Constituir el Sistema de Protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas como mecanismo de coordinación interinstitucional del gobierno federal, conjuntamente con los pueblos y comunidades indígenas.

- 6) Establecer las sanciones cometidas de apropiación indebida (no consentimiento, uso, aprovechamiento, comercialización, reproducción o vulneración del patrimonio cultural).

Las medidas administrativas e institucionales para garantizar cada objetivo son las siguientes:

- Contratos de autorización.

Como queda prohibida la apropiación indebida salvo que las comunidades indígenas propietarias del patrimonio cultural que se trate según lo estipulado en el artículo 8, la autoricen, podrán celebrar contratos de autorización hacia terceros interesados, donde se exprese su autorización para el uso y comercialización mediante una distribución justa y equilibrada de los beneficios que resulten de la explotación de dichos bienes culturales. Esto quiere decir que la Ley realmente está regulando la apropiación indebida para que terceros puedan utilizar el patrimonio cultural bajo el consentimiento, cooperación, decisiones y condiciones de los propietarios.

Es importante aclarar que de acuerdo con el artículo 9, los contratos celebrados por algún integrante de determinada comunidad de manera individual quedan anulados, por ir en contra del derecho de propiedad colectiva en el uso y comercialización del patrimonio cultural. Y con base en el artículo 17, estos contratos tendrán una duración de cinco años con derecho a prórroga mediante el mismo procedimiento de autorización. Para su elaboración se seguirán los pasos requeridos en el artículo 26, y se entregarán ante la Secretaría Ejecutiva del Sistema de Protección y el INPI, los cuales verificarán la autorización.

- Coordinación interinstitucional

De conformidad con el artículo 34, el Sistema de Protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanas conformado por la Comisión Intersecretarial, la Secretaría Ejecutiva del Sistema de Protección y el Registro Nacional de Elementos del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas, para poder efectuar sus tareas, (principalmente en la elaboración e implementación de instrumentos, programas, servicios y políticas públicas de salvaguarda del patrimonio cultural; investigación, registro y documentación de elementos del patrimonio cultural; identificación y comunicación de casos de apropiación cultural indebida a las comunidades indígenas

correspondientes; divulgación de la importancia del patrimonio cultural para la población en general; asesoramiento a las entidades federativas y autoridades municipales; establecimiento de mecanismos de cooperación internacional que eviten la apropiación indebida y vigilancia en el cumplimiento de la Ley), necesita la coordinación y participación de varias instituciones especializadas del Estado junto con las decisiones de las comunidades indígenas.

Según lo dicho en el artículo 45, en el ámbito de sus respectivas competencias, todas las dependencias de la Administración Pública Federal deberán contribuir al cumplimiento de los fines de la Ley, integrando así la Comisión Intersecretarial como instancia interinstitucional de la que forman parte: la Secretaría de Cultura; el Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas, Instituto Nacional de Derechos de Autor, Instituto Mexicano de Propiedad Intelectual, Secretaría de Relaciones Exteriores, Fiscalía General de la República, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, Secretaría de Turismo, Secretaría de Economía, Comisión Nacional de los Derechos Humanos, Secretaría de Educación Pública y la representación de los pueblos y comunidades indígenas.

- Registro nacional del patrimonio cultural

Como una de las labores del Sistema de Protección es el registro de los bienes culturales que integran el patrimonio cultural de la nación mexicana, siguiendo los principios por la libre determinación de las comunidades indígenas, el INPI se encargará de identificarlos y documentarlos en el Catálogo Nacional de Pueblos y Comunidades Indígenas, así como emitir constancias de Inscripción en el registro. Ésta, al ser una medida aplicada desde el SPC, conforme el artículo 54, la falta de inscripción en el registro de algún elemento del patrimonio cultural, no constituirá la falta de titularidad desde el SPI.

- Sanciones y mecanismos de solución de controversias

Lo propuesto en los artículos 69, 73 y 74, son infracciones a la Ley: reproducir, copiar, imitar, distribuir, explotar y comercializar en serie o industrialmente el patrimonio cultural de las comunidades indígenas sin el consentimiento y autorización libre e informada. Y ostentarse como propietario, autor, creador o descubridor de alguno de estos elementos culturales (en

breve que cometa el delito de apropiación cultural indebida).²⁷⁰ Difundir por cualquier medio, manifestaciones del patrimonio cultural inaccesibles al uso, aprovechamiento, comercialización o industrialización. Así como incumplir los términos de los contratos de autorización para el uso y aprovechamiento de éstos.

Al final, las comunidades indígenas desde su libre determinación y autonomía, en caso de cometerse apropiación indebida en los bienes culturales que les pertenecen, serán los únicos que podrán demandar, o bien, pedir una mediación en el INPI, quien se conducirá a INDAUTOR para la realización del procedimiento, privilegiando los derechos de los pueblos y comunidades indígenas. La queja o denuncia de acuerdo con el artículo 62, podrá efectuarse contra personas físicas y morales, empresas de otros países, entidades públicas, en cualquier orden o ámbito de gobierno, autoridades comunitarias o representantes de un pueblo que violen los acuerdos plasmados de un contrato de autorización. Las sanciones serán de máximo diez años en prisión y una multa correspondiente al tipo de infracción. Según sea el caso, la reparación de daños será diferente, ya sea desde restituciones, compensaciones, prohibiciones de venta, aseguramiento de los productos o suspensiones de actividades. En caso de presentar etnocidio cultural (un daño grave que ponga en peligro la integridad y continuidad del patrimonio cultural) las penas incrementarán el doble.

En otro punto, merece ser discutido el artículo 16, donde la propiedad colectiva de los elementos de patrimonio cultural compartida entre dos o más comunidades indígenas se ejercerá de manera conjunta o separada, en caso de no existir acuerdos dentro de las comunidades, el elemento de que se trate no estará disponible para el uso y aprovechamiento de terceros. Con respecto al artículo 18, el uso, aprovechamiento y comercialización de los elementos del patrimonio cultural que realizan los integrantes de la comunidad para un beneficio personal e individual (lo cual puede ser interpretado como el uso privado, espiritual y religioso de muchas expresiones culturales) no serán materia de esta Ley.

Por lo que se refiere el artículo 23, los creadores y productores individuales, integrantes de un pueblo o comunidad indígena cuya actividad económica esté sustentada en los elementos

²⁷⁰ La ley complementa en el artículo 74 que el delito de apropiación cultural indebida se configurará, aunque se alegue que la creación o autoría fue inspirada en las manifestaciones culturales de los pueblos y comunidades indígenas, si éstas mantienen una alta similitud aún en grado de confusión, y se hizo sin consentimiento libre, previo e informado.

de su patrimonio cultural se sujetarán a lo dicho en la Ley Federal del Derecho de Autor y en la Ley Federal de Protección de la Propiedad Industrial, renunciando así a las disposiciones de esta Ley. Si ese fuese el caso, el resto de los integrantes de las comunidades indígenas también propietarios no verán afectados sus derechos colectivos en esta Ley.

3.4.5. Irregularidades y consideraciones finales en la nueva Ley de Protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanas

Dado que este acto legislativo representa el primer paso para evitar la apropiación cultural indebida y posiblemente otras problemáticas que afectan a las comunidades indígenas, es posible subrayar algunas consideraciones finales en cuanto a sus características e irregularidades no dadas por su aplicación sino por su interpretación, más que ser críticas a la Ley son interrogantes que se generaron a lo largo de su análisis, las cuales son las siguientes:

1. La Ley en ningún momento menciona los objetos de protección que integran los elementos culturales del patrimonio cultural, es decir, solamente los generaliza sin delimitar qué de ese patrimonio cultural será protegido; por ejemplo, si al patrimonio material, inmaterial o ambos, en caso del patrimonio cultural inmaterial, técnicas y procesos de elaboración, iconografías, símbolos o manifestaciones artísticas. Sólo hasta el artículo 12 se aclara que los asuntos en materia de monumentos históricos y zonas arqueológicas, serán regulados por la legislación correspondiente, lo que se interpreta su exclusión de la Ley, así sean también parte del patrimonio cultural material de las comunidades indígenas.
2. Cabe destacar que los procedimientos para obtener el consentimiento y la autorización del uso del patrimonio cultural de las comunidades indígenas son burocráticos y extensos, en el caso específico de la retribución económica hacia los propietarios, la Ley no establece criterios base que determinen el precio de los bienes culturales en cuestión ya sea por su valor cultural e histórico, por el costo de elaboración (materias primas utilizadas y tiempo empleado) técnicas, medidas, cantidades o por su composición, esto con el fin de evitar abusos por parte de terceros.
3. A lo largo de la Ley, se presentan varias contradicciones, una de las más importantes es la insistencia en la toma de decisiones a partir de la libre determinación de las

comunidades indígenas, incluidas las acciones que desarrollen las instituciones del Sistema de Protección. Sin embargo, en el artículo 48 se señala que es tarea de la Comisión intersectorial (la cual forma parte del Sistema de Protección) tomar decisiones, cuando corresponda, sobre el reconocimiento de la propiedad colectiva de los elementos del patrimonio cultural de los pueblos y comunidades, respecto a su uso y aprovechamiento, muy parecido a lo establecido en la Ley de Derecho de Autor en el *Título VII De los derechos de autor sobre los símbolos patrios y de las expresiones de las culturas populares*.

4. Respecto a las sanciones, el artículo 69 es impreciso para referirse a las multas que deriven de las infracciones cometidas en la Ley, como sanciones pecuniarias, lo que significa en términos jurídicos, reparaciones en forma de multas que deben otorgárseles al Estado más no a las comunidades indígenas afectadas, ni un porcentaje dado.
5. Queda pendiente conocer cómo esta nueva Ley se relaciona con lo decretado en la Ley de Derecho de Autor, si serán complementarias o individuales en su aplicación, sobre todo respecto a las expresiones culturales del patrimonio cultural que se mantienen bajo dominio público, si éstas tendrán una doble protección al solicitar autorización para su uso a la Secretaría de Cultura, por ejemplo.
6. La nueva Ley de Protección contiene más herramientas jurídicas desde el SPI que desde el SPC, lo que deja de lado el sentido de salvaguardia del patrimonio cultural junto la participación de otras instituciones relevantes para la investigación y documentación como lo son las universidades públicas e institutos especializados. En otras palabras, dentro de la normativa participan mayoritariamente procuradurías más no institutos, tiene una carga más positiva que preventiva (aun la misma Ley sea una medida preventiva pero en el sentido penal) castiga más que aportar las bases para una colaboración justa entre comunidades indígenas y terceros interesados.

Muchas de las dudas específicas como a quién o quiénes se les pedirá consentimiento, cómo va a ser la forma de colaboración o de pago, cómo serán las retribuciones, cuánto se extenderá el contrato de autorización y más, serán respondidas por las comunidades indígenas con base en su derecho a la libre determinación, de ahí que la Ley deje muchas interrogantes en manos de esta declaración. Mucho de las observaciones aquí expuestas sobre la Ley no son reflexionadas a profundidad, pues aún se verán resultados efectivos en su aplicación hasta no

presentarse casos de apropiación cultural posteriores a su publicación. No será hasta entonces que se tenga un análisis más profundo a partir de las experiencias directas de las comunidades indígenas ante el uso de la ley en la prevención o defensa de su patrimonio cultural.

Reflexiones finales

Una vez realizada esta investigación se demuestra que existen factores que complican la regulación jurídica y administrativa efectiva de la apropiación cultural indebida en México, dado principalmente por la ambigüedad y confusión del término con otras ideas similares, lo que no permite la legitimidad y el consenso en su uso político, jurídico y social a nivel local, municipal y/o nacional. Además, dentro de la discusión del marco jurídico internacional, se hallan diferencias latentes entre ambos sistemas de protección, contradictorios para las características, los intereses y los objetivos del objeto a proteger, ya sean expresiones o bienes culturales del patrimonio cultural.

La apropiación cultural indebida fue un tema ignorado por la agenda estatal antes y después de cometerse los primeros casos de apropiación en el país. Así lo comprueban la falta de herramientas y medidas, donde resalta la condición de dominio público del patrimonio cultural en la Ley Federal de Derecho de Autor y, muy importante, la nula garantía de derechos colectivos hacia las comunidades indígenas dueñas de ese patrimonio, las cuales ni siquiera figuraban como sujetos de derechos hasta la promulgación de la nueva Ley de Protección de 2022. El Estado, como representante de los intereses de las comunidades indígenas, da cuenta de su histórica relación de dominio, exclusión, extractivismo y discriminación frente a los pueblos indígenas, por lo que no se descarta aún la inclinación de que éste se mantenga a favor de los intereses de las empresas transnacionales, las cuales tienen mayores privilegios al reconocerle derechos morales y patrimoniales en sus obras, inclusive si estas son plagiadas o apropiadas.

No debe olvidarse que la propiedad intelectual opera para constituir y fortalecer las mismas estructuras sistémicas de dominación, exclusión y desigualdad. Independientemente de las acciones estatales, el contexto global que marca las tendencias por la apropiación y el consumo de lo cultural, sujetas a las lógicas del sistema económico capitalista guardan un peso decisivo en las agendas nacionales. El poder económico de las empresas y firmas transnacionales, específicamente de la industria textil, supera cualquier campo de acción

local, si éstas siguen teniendo un papel predominante dentro de los territorios nacionales, una vez concedido por los Estados.

Ya puesta sobre la mesa la problemática de la apropiación cultural indebida, el Estado mantuvo lentos avances en acciones jurídicas y administrativas de regulación que en parte se comprenden por la complejidad que el tema representa en sí mismo, lo que atrasa las acciones para su oportuna regulación. Regulación que atrasa desde su delimitación conceptual, su campo de aplicación, las medidas, herramientas y estrategias a emplear a nivel normativo y administrativo. Éstas interrogantes aún no se solucionan por los organismos internacionales gubernamentales en los que México participa, sin la existencia de un tratado internacional que tenga un peso legal nacional para hacer valer su cumplimiento.

Al no existir un único instrumento legal de protección que generalice todas las necesidades de las comunidades indígenas del mundo, y todos los contextos jurídicos, políticos y culturales globales, se necesitan acciones nacionales ya sea locales o regionales. La Recomendación General número 35 de la CNDH fue decisiva en ese sentido, al alertar al Estado mexicano sobre las consecuencias y violaciones de los derechos humanos ocasionadas por la apropiación indebida, y por ende, la urgencia de incentivar leyes o políticas pertinentes.

Es importante subrayar que no es posible concluir el tema de la presente investigación, debido en primer lugar, al continuo debate en los organismos internacionales gubernamentales sobre las posibles soluciones al fenómeno de la apropiación cultural indebida, y en segundo lugar por tratarse de un tema muy reciente en Relaciones Internacionales. En las RR.II se analizó el tema gracias a las herramientas sociales, económicas y políticas que la disciplina aporta y con su marco teórico, se explica esta interrelación entre actores como el Estado, las comunidades indígenas, los organismos internacionales gubernamentales y las empresas transnacionales en busca de la regulación del fenómeno de la apropiación indebida. En este sentido, es posible resaltar algunas reflexiones finales y recomendaciones que plantean interrogantes para futuras investigaciones.

- La apropiación cultural indebida es la explotación comercial de las expresiones culturales que forman parte del patrimonio cultural, por parte de un grupo dominante

hacia otro subordinado para un provecho económico momentáneo que refuerza las históricas relaciones de poder, exclusión y discriminación.

- El término de la apropiación cultural indebida no debe confundirse con otros fenómenos o ideas como los que comparte el mismo proceso, actores y objetivos, como la apropiación cultural antropológica, la hibridación cultural, la etnofagia, la etnicidad en venta y el extractivismo cultural. La apropiación cultural indebida que describe este fenómeno es más cercana a la figura del plagio y ocurre en la globalización neoliberal. En este proceso histórico de reestructuración económica a nivel mundial, basada en la liberalización de los mercados, en los flujos comerciales y en la revolución tecnológica. La apropiación indebida, por tanto, emerge y se visibiliza para exponer uno de los tantos tipos de explotación que atenta contra las comunidades indígenas del mundo, sujetos aún a prácticas coloniales y a estructuras políticas, económicas y jurídicas de desigualdad.
- Para identificar casos donde existe apropiación cultural indebida basta con utilizar dos indicadores: la manera en la que el grupo social que apropia interactúa con el grupo propietario y por el contexto social en el que se realiza la adopción de las expresiones culturales. De ahí que deba diferenciarse de otros procesos de intercambio cultural y de otros fenómenos tal como la piratería, el coyotaje, la inspiración, el homenaje, la apreciación, principalmente.
- No hay apropiación indebida cuando un grupo dominado adopta por voluntad propia expresiones de un grupo dominante. A propósito de Néstor García Canclini cuando afirma que la hibridación cultural interesa tanto a los grupos dominados y dominantes que desean apropiarse de los beneficios de la modernidad, es decir, adoptar técnicas, herramientas, organizaciones y saberes que han permitido el desarrollo de la industria en beneficio del sistema capitalista. Cuando un miembro de la población mestiza adopta elementos de una o varias comunidades indígenas, siempre que se respete, se pida consentimiento y no se utilicen para su explotación comercial. Cuando hay piratería y coyotaje.
- Para no cometerse apropiación indebida y no caer en los límites de la inspiración y el homenaje, la obra transformada por muy diferente, creativa y original que sea, tiene una fuente original de inspiración, por lo que se debe reconocer la autoría de la obra.

Pues anteriormente tuvo que pedirse consentimiento al mismo para su utilización. A su vez hacer homenaje hacia una determinada obra o autor conlleva presentarlos en público y reconocerles su trabajo, en caso de omitirse la autoría se está ante un caso de apropiación indebida disfrazado de homenaje.

- De acuerdo con los casos documentados de apropiación cultural en México, puede corroborarse que lo que se apropia es la iconografía o simbología de cualquier expresión o bien cultural materializado ya sea en cartonería, papelería, alfarería, textiles, joyería, cestería o en manifestaciones artísticas del patrimonio cultural, como danzas, ceremonias, fiestas, rituales o representaciones escénicas. Como lo demuestra la apropiación indebida de la alfarería oaxaqueña, de la ceremonia de los voladores de Papantla y de los textiles tradicionales. Lo anterior debido a que la iconografía puede ser insertada en cualquier material, sea impreso, sublimado, confeccionado o pintado. Por tanto, es posible prestar atención a la protección de las iconografías del patrimonio cultural, y no a todo su conglomerado: técnicas de elaboración, materias primas y diseños.
- La apropiación cultural es consecuencia de la globalización neoliberal, de la digitalización, mediatización, internacionalización y masificación, ocasionando que la cultura este más expuesta y visible que nunca, y así conocer comunidades indígenas sin necesidad de interactuar y dialogar con ellas. La tendencia por lo *étnico* en la industria de la moda es momentánea, con constantes regresos al mercado, al final se apropian expresiones culturales para un fin comercial, para la expansión de mercados y consumidores. Donde las transnacionales representantes de la modernidad devoran lo tradicional y lo adhieren en sus propios términos y beneficios, por lo estético, exótico, auténtico y funcional que el patrimonio cultural resulta.
- El patrimonio cultural se ha convertido cada vez más en una mercancía (de rápido consumo y pronto desecho) en esta época globalizadora, la consecuencia más alarmante sería que estos bienes culturales pierdan su valor histórico, simbólico y cultural si se les regula desde SPI. No obstante, tampoco pueden considerarse únicamente como bienes históricos y culturales desde el SPC ni omitir su inserción en el sistema económico mundial; por ello, debe existir un equilibrio entre ambos sistemas de protección, muy parecido al que ofrece el sistema *sui generis*, con el fin

de no confundir mercancía con patrimonio cultural. En ese caso, el *tenango* por sus características, al estar en peligro de apropiación indebida más que de deterioro o desaparición, debe protegerse con medidas del SPI.

- Más que la remuneración económica resultante de una demanda jurídica, las comunidades indígenas esperan su reconocimiento como sujetos de derecho, como actores políticos y como propietarios de su patrimonio cultural. Derecho que por muchos siglos se les negó y mantuvo en la invisibilización. Basta decir que es necesario no sólo otorgar ese reconocimiento sino también darle la participación y control sobre su patrimonio.
- La nueva Ley de Protección, en sí misma significa un avance relevante, más es preciso prestar atención a su divulgación entre los actores que beneficia o afecta. Los pueblos y comunidades indígenas necesitan conocer sus derechos y obligaciones en sus lenguas maternas, así como los registros de casos de apropiación cultural, de los cuales no basta un control estatal, también debe extenderse a la participación y la consulta de las comunidades indígenas propietarias que reproducen ese patrimonio cultural.
- Aunque se aplique la ley de protección más efectiva como medida de prevención, la apropiación cultural probablemente seguirá en pie, esto por el contexto global que explica la valorización comercial y superficial de las expresiones que conforman el patrimonio cultural de las comunidades indígenas. Lo *étnico* es una tendencia al alza dentro de la industria textil, una vez que su ciclo termine, las expresiones culturales se mantendrán en el desinterés para aquellos actores apropiadores. Dentro de la normativa del derecho de autor, el fomento a la creatividad y a la inspiración para la creación de nuevas obras son parte de éste, normas en las que no se puede ir simplemente en contra.
- En ese sentido, las herramientas jurídicas son muy importantes ante la coyuntura, más no son la únicas que deben aplicarse a largo plazo. Para lograr una efectiva prevención, se requiere la sensibilización, visibilización, conocimiento, reflexión y divulgación de la relevancia del patrimonio cultural, dentro y fuera; es decir, debe informarse a los creadores de ese patrimonio; los miembros no productores, que habitan en las comunidades, empresas transnacionales, organizaciones no

gubernamentales y sociedad civil. Conocer la historia, significado, valor de todo aquello que es ajeno. Pero sobre todo, es fundamental que las comunidades indígenas concienticen el valor cultural de sus creaciones sin necesidad de que terceros lo hagan.

- En caso de producir y comercializar expresiones del patrimonio cultural es preciso establecer medidas que permitan el diálogo y la interrelación armoniosa entre comunidades indígenas y empresas transnacionales interesadas, para la creación de espacios colaborativos horizontales que disminuyan la brecha de poder, donde las comunidades productoras puedan informarse previamente y desarrollar sus capacidades sin presión alguna. Los beneficios equitativos no sólo se traducirían en términos económicos y de reconocimiento autoral, también están de por medio la fusión de intereses y experiencias, pues mientras las comunidades indígenas requieren ampliar su mercado, las empresas obtienen la innovación y creatividad.
- Existen algunas estrategias desarrolladas por organizaciones no gubernamentales, que permiten lo anterior, como el Comercio Justo, el cual “dignifica el trabajo de la producción artística de las comunidades indígenas, fortalece su identidad, su valor cultural e histórico sobre todo en las técnicas de elaboración, además de potencializar su desarrollo económico y colectivo, apegado al respeto de los derechos humanos y al medio ambiente”.²⁷¹ O la Economía Naranja, otro tipo de estrategia que mientras reconoce la propiedad intelectual de la producción artística tradicional, no olvida el valor cultural de ésta, insertándola en todo tipo de industrias ya sea en la cinematográfica, editorial, arquitectónica, publicitaria, o musical, entre otras. La presencia del Estado mexicano en cuanto a la regulación y supervisión de estos ejercicios es primordial.
- No hay mejor medida de protección preventiva que el respeto. En ese sentido, el Estado debe fomentarlo hacia las comunidades indígenas como sujetos de derecho y por su patrimonio cultural como bienes de gran valor histórico y simbólico. Las empresas transnacionales en toda su organización (diseñadores, directivos, representantes e intermediarios) deben actuar de forma ética y mantener sus valores a como mantienen su prestigio. Es de suma importancia pedirle a las comunidades

²⁷¹ Luis Raúl González Pérez, *Op. Cit.*, p. 46.

indígenas su autorización, consentimiento y participación previa, libre e informada ante lo que concierne con su patrimonio cultural, ya que el permiso es simbólico para las mismas. Esto permitiría disminuir en parte la desigualdad de poder, la condición de subordinación y exclusión en las que históricamente se les mantuvo.

El trabajo empírico como herramienta de investigación fue benéfico porque no sólo permitió acercarse a la comunidad propietaria del tenango, conocer a los productores y productoras, las realidades, demandas y situaciones particulares de cada uno, también significó aprender de sus palabras y testimonios lo que en la teoría no se explica. Dentro de la convivencia fue posible conocer sus espacios comunitarios de trabajo, recreación y organización, observar paso a paso la elaboración de un tenango hasta el momento de su venta, así como comprender la importancia que éste tiene para el municipio de Tenango de Doria.

Dado que muchos de los argumentos aquí expuestos se sustentan en las voces y comentarios de los productores y productoras del tenango, es necesario describir otros resultados del trabajo empírico, no esperados hasta su realización. Resalta que la apropiación cultural indebida no es un problema que afecta directamente a la comunidad, pero que tampoco los beneficia totalmente, a diferencia de otras situaciones cotidianas que generan mayor impacto en su identidad y desarrollo económico como en el caso del coyotaje, piratería y competencia entre productores. Son pocos los habitantes que conocen a profundidad los casos presentados y algunos sólo ubican los más mediáticos. En general, la población y especialmente los productores no se involucran si no observan la similitud de sus diseños en productos ajenos y, en caso de encontrarlos, el seguimiento jurídico no se conduce debidamente. No es una preocupación que involucre a todos los habitantes que se identifican con el tenango.

Existe mucha competencia entre productores dentro de la comunidad, por lo que es posible observar una fragmentación comunitaria donde el coyotaje es el principal responsable. Mientras no exista cohesión y organización comunitaria no habrá medida práctica que regule, por ejemplo, la apropiación cultura indebida. La presidencia municipal en vez de mediar la situación, privilegia a unos productores frente a otros, lo mismo con el apoyo del INPI y FONART. En ese sentido, los actores que utilizan el término de la apropiación cultural indebida son aquellos que poseen mayor poder político, económico y social dentro de este sistema desigual, ya sean los productores textiles que más apoyo reciben de las instituciones

estatales y que por ende tienen la oportunidad de salir al mercado exterior para dar a conocer sus creaciones, susceptibles a la apropiación. O los representantes estatales, investigadores y funcionarios que participan en la defensa de esta problemática, pero a quienes tampoco les afecta directamente, estos últimos son los que más se apropian de un discurso que no les pertenece.

Esta observación cambia totalmente la perspectiva inicial de esta investigación, pues se creía, antes del trabajo empírico, que los productores como los habitantes de la comunidad de Tenango de Doria, se veían afectados por la apropiación cultural indebida; sin embargo, fue todo lo contrario. Algunos creen que les ha beneficiado en publicidad y visibilización, así como en el refuerzo de su identidad. Sin embargo, es importante subrayar que esta situación no es homogénea para todos los pueblos y comunidades indígenas de México. Cada comunidad productora vive la apropiación indebida de forma muy particular y con sus respectivas afectaciones o beneficios. Habría que acercarse a cada comunidad dedicada a la elaboración de textiles tradicionales para conocer cada caso cometido.

Lo anterior permite conocer la profundidad de este fenómeno en palabras de los actores involucrados y, por tanto, pensar en futuras regulaciones más efectivas. Tampoco se omite, dados los resultados, la responsabilidad del Estado mexicano en continuar regulando jurídica y administrativamente la apropiación cultural indebida a pesar de las diferencias socioculturales que presenten los pueblos y comunidades indígenas; en resumen, pese a la complejidad del fenómeno estudiado.

Bibliografía

1. Antonio Vega, José, *El plagio como infracción de los derechos de autor*, Reus editorial, Madrid, 2018.
2. Barth, Fredrik, *Los grupos étnicos y sus fronteras*, FCE, México, 1976.
3. CNDH, “La definición de indígena en el ámbito internacional”, *Las Costumbres Jurídicas de los Indígenas*, CNDH, México, 2003.
4. Comaroff, John; Comaroff, Jean, *Etnicidad S.A*, Ed. Conocimiento, Madrid, 2011.
5. Comisiones Unidas de Cultura, de Asuntos Indígenas y de Estudios Legislativos del Senado de la República, “Consideraciones de las comisiones dictaminadoras”, *Dictamen Núm. 271119*, México, 2019.
6. Díaz-Polanco, Héctor, “El proceso etnofágico en el imperio”, *Elogio de la diversidad: globalización, multiculturalismo y etnofagia*, Siglo XXI, México, 2006.
7. Echeverría, Bolívar, “La dimensión cultural de la vida social”, *Definición de cultura*, FCE, México, 2010.
8. Elías, Norbert, *El proceso de la civilización*, FCE México, 1994.
9. Francioni, Francesco, *The 1972 World Heritage Convention: A Commentary*, Oxford, Londres, 2008.
10. García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Debolsillo, México, 2016.
11. Giménez, Gilberto, *La cultura como identidad y la identidad como cultura*, UNAM, México.
12. Giménez, Gilberto, *Para una concepción semiótica de la cultura*, UNAM, México.
13. González Pérez, Luis Raúl, *Recomendación general no.35 sobre la protección del patrimonio cultural de los pueblos y comunidades indígenas de la república mexicana*, CNDH, México, 2019.
14. Guiomar, Alonso; Medici, Melika, *Culture for Development Indicators: Methodology Manual UNESCO*, UNESCO, Paris, 2014.
15. Hatala Matthes, Eric, *¿Apropiación cultural sin esencialismo cultural?*, Wellesley College, New York, 2015.
16. Iriye, Akira, “Culture and International History “, *Explaining the History of American Foreign Relations*, Cambridge University Press, New York, 1991.

17. Julia Espósito, Julia; Chapunov, Gabriel Alejandro, *Pueblos originarios y territorialidad: dinámica constitucional*, UNLP, Argentina, 2007.
18. Latorre Latorre, Virgilio, *Protección Penal del Derecho de Autor*, Tirant Lo Blanch, España, 2014.
19. Lézé, Florence, *Evolución del concepto de cultura a través de documentos claves de la UNESCO*, UNAM, México, 2009.
20. Lézé, Florence, *La protección jurídica del patrimonio cultural inmaterial en la UNESCO*, Instituto de Investigaciones Jurídicas UNAM, México, 2013.
21. Lipsitz, George, "The Shortest Way Through: Strategic Anti-essentialism in Popular Music", *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place*, Ed. Verso, New York, 1994.
22. Lorenzo Monterrubio, Carmen, *Geometrías de la imaginación. Diseño e iconografía de Hidalgo*, CONACULTA, México, 2008.
23. Macho Morales, Diana, *Tenangos: del autoconsumo a la falsificación. Producción textil e identidades étnicas en Tenango de Doria, Hidalgo*, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 2016.
24. Martínez Cobo, José, *Estudio del Problema de la Discriminación Contra las Poblaciones Indígenas*, ONU, New York, 1987.
25. Morales, Ivonne, *El indígena en el imaginario iconográfico*, Comisión para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas/Programa de la ONU para el Desarrollo, México, 2010.
26. Noah Harari, Yuval, *De animales a dioses: breve historia de la humanidad*, Penguin Random House, México, 2017.
27. OIT, *Convenio Núm. 169 de la Organización Internacional del Trabajo sobre Pueblos Indígenas y Tribales en Países Independientes*, OIT, Perú, 1989.
28. OMPI, *Catalogación de los conocimientos tradicionales y las expresiones culturales tradicionales*, Ginebra, 2016.
29. OMPI, *Elaboración de una estrategia nacional sobre propiedad intelectual, conocimientos tradicionales y expresiones culturales tradicionales*, Ginebra, 2016.
30. OMPI, *Glosario de los términos más importantes en relación con la propiedad intelectual y los conocimientos tradicionales*, Ginebra, 2011.

31. OMPI, *Glosario sobre Derechos de Autor y Derechos Conexos*, Ginebra, 1988.
32. OMPI, *Propiedad intelectual y expresiones culturales tradicionales o del folclore*, Ginebra, 2017.
33. OMPI, *Proteja y promueva su cultura: Guía práctica sobre la propiedad intelectual para los pueblos indígenas y las comunidades locales*, ONU, Ginebra, 2017.
34. ONU, *La Declaración de las Naciones Unidas sobre los derechos de los pueblos indígenas: Manual para las instituciones nacionales de derechos humanos*, ONU, Ginebra, 2013.
35. Ramsey, Francesca; Owerka, Alyasha, “Cultural appropriation”, *What I hear when you say*, PBS, USA, 2017.
36. René Guerrero, Luis; Solís Medina, Carlos, *Guía informativa sobre derechos de autor y propiedad industrial para comunidades locales e indígenas*, Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM, México, 2020.
37. Sylvestre, Jean-Pierre, *Toutes les pratiques culturelles se valent-elles?*, CNRS, Francia, 1996.
38. Theodor Adorno; Horkheimer, Max, “La Industria Cultural”, *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid, 2006.
39. Thompson, John, “El concepto de cultura”, *Ideología y cultura moderna*, UAM, México, 2000.
40. UNESCO, “Declaración de México sobre las políticas culturales”, *Conferencia mundial sobre las políticas culturales UNESCO*, México, 1982.
41. UNESCO, *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*, París, 2003.
42. UNESCO, *Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas*, París, 1971.
43. UNESCO, *Textos fundamentales de la Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales*, Francia, 2013.
44. Valiente López, Aresio, *La experiencia de Panamá respecto a la protección de las artesanías y su relación con la propiedad intelectual*, Universidad de Panamá, 2003.
45. Vázquez y de los Santos, Elena, *Los Tenangos. Mitos y ritos bordados. Arte textil hidalguense*, CONACULTA, México, 2010.

46. Villoro, Luis, “Sobre la identidad de los pueblos”, *Estado plural, pluralidad de culturas*, Paidós, México, 2002.
47. Wallerstein, Emmanuel, “Culture as the Ideological Battleground of the Modern World-System”, *Global Culture*, Sage Publications, London, 1992.
48. Young, James, *Cultural Appropriation and the Arts*, Wiley Blackwell, Reino Unido, 2008.
49. Young, James, *The ethics of cultural appropriation*. Wiley Blackwell, Reino Unido, 2009.

Hemerografía

1. Arce Gómez, Celin, “Plagio y derechos de autor”, *El Foro*, núm. 10, Perú, Colegio de Abogados de Lima, octubre-diciembre, 2010.
2. Arizpe, Lourdes, “Los debates internacionales en torno al patrimonio cultural inmaterial”, *Cuicuilco*, núm. 38, vol. 13, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, septiembre-diciembre, 2006.
3. Astudillo Gómez, Francisco, “El Plagio Intelectual”, *Propiedad Intelectual*, vol. V, núm. 8-9, Universidad de los Andes, Venezuela, enero-diciembre, 2006.
4. Bonfil Batalla, Guillermo, “La teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos”, *Anuario Antropológico*, núm. 86, Universidad de Brasilia, Brasil, 1988.
5. Cabrera Trimiño, Gilberto, “Globalización Neoliberal: Economía y Ambiente”, *Revista Novedades en Población*, núm. 7, Cuba, Universidad de La Habana, 2008.
6. Del Val, José, “Miradas sobre la diversidad cultural: apuntes y circunstancias”, *Colección la Pluralidad Cultural en México*, Núm. 43, PUIC UNAM, México, 2014.
7. Delgado Gómez, Lorenzo, “El factor cultural en las Relaciones Internacionales: una aproximación a su análisis histórico”, *Hispana*, núm.186, España, 1994.
8. Díaz-Polanco, Héctor, “Etnia, clase y cuestión nacional”, *Cuadernos Políticos*, núm. 30, México, octubre-diciembre, 1981.
9. Giner, Agnes, “Las empresas transnacionales y los derechos humanos”, *Revista de Relaciones Laborales*, Facultad de Relaciones Laborales y Trabajo Social, Universidad del País Vasco, Núm. 19, Vol. II, España, 2008.

10. Gómez Peralta, Héctor, “Los usos y costumbres en las comunidades indígenas de los altos de Chiapas como una estructura conservadora”, *Estudios políticos*, núm. 5, Vol. 8. México, UNAM, FCPyS, mayo-agosto, 2005.
11. Grosfoguel, Ramón, “Del «extractivismo económico» al «extractivismo epistémico» y «extractivismo ontológico»: una forma destructiva de conocer, ser y estar en el mundo”, *Tabula Rasa*, núm. 24, Colombia, Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, enero-junio, 2016.
12. Huenchuan Navarro, Sandra, “Propiedad cultural e intelectual de los pueblos indígenas: objetos y enfoques de protección”, *Revista Austral de Ciencias Sociales*, Universidad Austral de Chile, núm. 8, 2004.
13. INEGI; UNICEF, “El derecho a la identidad”, *Derecho a la identidad. La cobertura del registro de nacimiento en México*, Instituto Nacional de Estadística y Geografía, México, 2018.
14. Macho Morales, Diana, “Bordados tenangos: de patrimonio cultural a marca colectiva”, *Estudios sobre conservación, restauración y museología*, Vol. V, México, INAH, enero-febrero, 2016.
15. Mora Silva, Julimar, “La cosa étnica está de moda: Performatividad, crítica y agencia en torno al discurso indoamericano en Vogue (2000-2017)”, *Revista Runa*, núm. 39, vol. II, Caracas, Universidad Central de Venezuela. Facultad de Ciencias Económicas y Sociales, julio-diciembre, 2018.
16. Nettel Díaz, Ana Laura, “Derecho de autor y plagio”, *Alegatos*, núm. 83, México, UAM-I, enero-abril, 2013.
17. Pérez Peña, Oscar Alberto, “Propiedad Intelectual y Patrimonio Cultural: Protección Jurídica a la Cultura Popular Tradicional”, *Propiedad Intelectual*, núm. 14, vol. X, Venezuela, Universidad de los Andes, enero-diciembre, 2011.
18. Sánchez Méndez, Manuel, “Inspiración y creatividad en la producción educación artísticas”, *Individuo y sociedad*, núm. 8, Universidad Complutense, Madrid, 1996.
19. Sarmiento, Ismael, “Cultura y cultura material aproximaciones a los conceptos e inventario epistemológico”, *Anales del Museo de América*, núm.15, Francia, 2007.

20. Schmitz Vaccaro, Christian, “Propiedad intelectual, dominio público y equilibrio de intereses”, *Revista Chilena de Derecho*, núm. 2, vol. 36, Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009.
21. UNESCO, “Informe sobre los resultados de la VII Conferencia Intergubernamental sobre derecho de autor, presentado por el Director General de la Conferencia General de la UNESCO”, *Bulletin du Droit d'Auteur*, núm. 3. Vol. V, Ginebra, 1952.

Cibergrafía

1. Acosta, Alberto, *Extractivismo y neoextractivismo: dos caras de la misma maldición* [en línea], México, Eco Portal, 25 de agosto del 2012, Dirección URL: http://www.ecoportel.net/Temas_Especiales/Mineria/Extractivismo_y_neoextractivismo_dos_caras_de_la_misma_maldicion, [consultado en enero del 2022].
2. Aguilar Gil, Yásnaya Elena, *¿Un homenaje a nuestras raíces? La apropiación cultural indebida en México*, [en línea], Universidad Autónoma Metropolitana, 5 de junio de 2020, Dirección URL: [URL:http://www.cua.uam.mx/news/miscelanea/un-homenaje-a-nuestras-raices-la-apropiacion-cultural-indebida-en-mexico](http://www.cua.uam.mx/news/miscelanea/un-homenaje-a-nuestras-raices-la-apropiacion-cultural-indebida-en-mexico), [consultado en noviembre 2021].
3. Aguilar Gil, Yásnaya Elena, “El Estado mexicano como apropiador cultural”, [en línea], México, *Revista de la Universidad de México*, julio del 2018, Dirección URL: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/0bb50a13-2ad8-40e3-9972-5f35dd35184f/el-estado-mexicano-como-apropiador-cultural>, [consultado en noviembre del 2021].
4. Beauregard, Luis Pablo, “México acusa a Carolina Herrera de apropiación cultural por su colección más reciente”, [en línea], Madrid, *El País*, 13 de junio del 2019, Dirección URL: https://elpais.com/elpais/2019/06/12/estilo/1560295742_232912.html, [consultado en julio del 2022].
5. Brigitte, Vézina, “Frenar la apropiación cultural en la industria de la moda mediante la propiedad intelectual”, [en línea], *Revista Organización Mundial de la Propiedad Intelectual*, núm. 4, Ginebra, agosto 2019, Dirección URL:

- https://www.wipo.int/wipo_magazine/es/2019/04/article_0002.html, [consultado en diciembre 2021].
6. CIAI, *Apropiación cultural: ¿dónde está el límite entre la inspiración y la ofensa?*, [en línea], Cámara Industrial Argentina de la Indumentaria, s/f, Dirección URL: <http://www.ciaindumentaria.com.ar/plataforma/apropiacion-cultural-donde-esta-el-limite-entre-la-inspiracion-y-la-ofensa/>, [consultado en diciembre del 2021].
 7. Cruz Bárcenas, Arturo, “Artesanos de Hidalgo se unen para evitar el plagio de sus productos”, [en línea], México, *La Jornada*, 5 de marzo del 2014, Dirección URL: <https://www.jornada.com.mx/2014/03/05/espectaculos/a08n1esp>, [consultado en marzo del 2022].
 8. Cruz Bárcenas, Arturo, “Artesanos de Hidalgo se unen para evitar el plagio de sus productos”, [en línea], México, *La Jornada*, 5 de marzo del 2014, Dirección URL: <https://www.jornada.com.mx/2014/03/05/espectaculos/a08n1esp>, [consultado en julio del 2022].
 9. Fuentes López, Guadalupe, “Marcas plagiaron el diseño autóctono de México, y no hay una sola denuncia”, [en línea], México, *Sin embargo*, 22 de junio del 2019, Dirección URL: <https://www.sinembargo.mx/22-06-2019/3599883>, [consultado en agosto del 2022].
 10. Muñoz Ramírez, Gloria, “Los de abajo: cervecera ofendió a voladores de Papantla”, [en línea], México, *La Jornada*, 1 de abril de 2017, Dirección URL: <https://www.jornada.com.mx/2017/04/01/opinion/012o1pol>, [consultado en marzo del 2022].
 11. NGO Impacto, *¿De cuántos casos de apropiación cultural a textiles tradicionales sabemos?*, [en línea], México, 31 de julio del 2019, Dirección URL: <http://viernestradicional.impacto.org.mx/blog/de-cuantos-casos-de-apropiacion-cultural-a-textiles-tradicionales-sabemos/>, [consultado en julio del 2022].
 12. NGO Impacto, *2018 el año de los plagios al textil artesanal*, [en línea], México, 28 de diciembre del 2018, Dirección URL: <http://viernestradicional.impacto.org.mx/blog/2018-el-ano-de-los-plagios-al-textil-artesanal/>, [consultado en julio del 2022].

13. NGO Impacto, *La apropiación de los diseños tenangos no para: ahora lo hace Louis Vuitton y Raw Edges*, [en línea], México, Viernes Tradicional, 18 de abril del 2019, Dirección URL: <http://viernestradicional.impacto.org.mx/blog/la-apropiacion-de-los-disenos-tenangos-no-para-ahora-lo-hace-louis-vuitton-y-raw-edges/>, [consultado en julio del 2022].
14. NGO Impacto, *Mapeo de casos de apropiación cultural de textiles tradicionales hechos en México*, [en línea], México, 31 de julio del 2019, Dirección URL: <http://viernestradicional.impacto.org.mx/historia-de-casos-de-apropiacion-cultural-a-textiles-tradicionales/>, [consultado en julio del 2022].
15. Núñez Reynoso, Sergio Roberto, *El multiculturalismo canadiense contemporáneo*, [en línea], Romulaizer Pardo México Código Digital. Dirección URL: <https://romulaizerpardo.com/tiempos-escritos/historia-contemporanea/6-3-el-multiculturalismo-canadiense-contemporaneo/>, [consultado en enero del 2021].
16. OMPI, *Options for the intellectual property protection of traditional knowledge and traditional cultural expressions/ folklore*, Ginebra, 2015.
17. OMPI, *Reseña histórica del Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas de 1886*, [en línea], Ginebra, 2021, Dirección URL: https://www.wipo.int/treaties/es/ip/berne/summary_berne.html, [consultado en septiembre de 2022].
18. ONU, *Principios Rectores sobre las empresas y los derechos humanos: puesta en práctica del marco de las Naciones Unidas para proteger, respetar y remediar*. Oficina del Alto Comisionado en Derechos Humanos de las Naciones Unidas, [en línea], Ginebra, 2011, Dirección URL: https://www.ohchr.org/sites/default/files/documents/publications/guidingprinciplesbusinesshr_sp.pdf, [consultado en septiembre del 2022].
19. Pascal, Ivet, “Quieren al tenango como patrimonio cultural”, [en línea], México, *El sol de Tulancingo*, viernes 8 de abril del 2022, Dirección URL: <https://www.elsoldetulancingo.com.mx/local/quieren-al-tenango-como-patrimonio-cultural-8113447.html>, [consultado en julio del 2022].

20. Renteria, Sandra, *Pottery Barn to start an Otomi Appropriation Scholarship fund for Copying heritage art*, [en línea], USA, Dirección URL: <https://chnng.it/LFgWjjBGKg>, [consultado en julio del 2022].
21. Romero, Vanesa, “Bordadores de Tenango acusan a marca de camisas por presunto plagio”, [en línea], México, *Criterio Hidalgo*, 9 de marzo del 2021, Dirección URL: <https://criteriohidalgo.com/regiones/otomi-tepehua/bordadores-tenango-marca-camisas-plagio>, [consultado en julio del 2022].
22. s/a, “Diseñadora plagió diseño mixe, pero no lo registró a su nombre”, [en línea], México, *Milenio*, 19 de noviembre del 2015, Dirección URL: <https://www.milenio.com/estilo/disenadora-plagio-diseno-mixe-registro-nombre>, [consultado en marzo del 2022].
23. Saim, Amira, *Desigual rinde homenaje a la cultura mexicana en su nueva colección Woman*, [en línea], México, *Vogue*, 26 de febrero del 2019, Dirección URL: <https://www.vogue.mx/moda/articulo/desigual-coleccion-primavera-verano-2019>, [consultado en julio del 2022].
24. Secretaría de Cultura, *Comunicado de prensa: La Secretaría de Cultura pide explicación a las marcas Zara, Anthropologie, Zimmerman y Patowl por apropiación cultural en diversos diseños textiles*, [en línea], México, Gobierno de México, 28 de mayo de 2021, Dirección URL: <https://www.gob.mx/cultura/prensa/la-secretaria-de-cultura-pide-explicacion-a-las-marcas-zara-anthropologie-y-patowl-por-apropiacion-cultural-en-diversos-disenos-textiles>, [consultado en julio del 2022].
25. Secretaría de Cultura, *Comunicado la Secretaría de Cultura llama a la marca Zimmermann a trabajar de forma ética con las comunidades indígenas*, [en línea], México, Gobierno de México, 14 de junio del 2021, Dirección URL: <https://www.gob.mx/cultura/prensa/la-secretaria-de-cultura-llama-a-la-marca-zimmermann-a-trabajar-de-forma-etica-con-las-comunidades-indigenas>, [consultado en julio del 2022].
26. SIC México, *Inventario del patrimonio cultural inmaterial*, [en línea], México, Secretaría de Gobernación, 2022, Dirección URL: https://sic.gob.mx/?table=frpintangible&estado_id=0, [consultado en septiembre del 2022].

27. Tradesy, *Anthropologie Multicolor Virginia Vanessa Folk Art Embroidered*, [en línea], USA, Dirección URL: <https://www.tradesy.com/i/anthropologie-multicolor-virginia-vanessa-folk-art-embroidered-linen-size-0-short-casual-dress/31579672/>, [consultado en julio del 2022].
28. Turok Marta; Terán, Ana, *Usos y festividades tradicionales del rebozo*, [en línea], México, CONACULTA 2018, Dirección URL: <https://rebozomexicano.mx/ usos tradicionales>, [consultado en agosto del 2022].
29. UNESCO, *Las listas del PCI y el Registro de Buenas Prácticas de Salvaguardia en México*, [en línea], Francia, 2022, Dirección URL: [https://ich.unesco.org/es/listas?text=&country\[\]=00143&multinational=3&display1=inscriptionID#tabs](https://ich.unesco.org/es/listas?text=&country[]=00143&multinational=3&display1=inscriptionID#tabs), [consultado en septiembre del 2022].
30. Ventura, Abida, “Artesanos demandan a Nestlé”, [en línea], México, *El Universal*, 23 de octubre del 2017, Dirección URL: <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/patrimonio/demandan-nestle-por-piratear- artesania-hidalguense>, [consultado en julio del 2022].
31. Ventura, Abida, “Artesanos, contra Alfaguara”, [en línea], México, *El Universal*, 26 de junio del 2018, Dirección URL: <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/letras/artesanos-contra-alfaguara-por-uso- indebido-de-tenango>, [consultado en julio del 2022].
32. Ventura, Abida, “Denuncian apropiación de diseños artesanales”, [en línea], México, *El Universal*, 16 de junio del 2018, Dirección URL: <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/denuncian-apropiacion-de-disenos- artesanales>, [consultado en julio del 2022].
33. Ventura, Abida, “Mango acepta: copió diseños de tenangos”, [en línea], México, *El Universal*, 10 de noviembre del 2017, Dirección URL: <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/artes-visuales/mango-acepta-copio- disenos-de-tenangos>, [consultado en julio del 2022].
34. Virginiao, Aka, *armadillo, pájaro, cumpleaños, caramelo, pollo, margarita, fiesta piñata mexicana*, [en línea], USA, Spoonflower, Dirección URL: <https://www.spoonflower.com/es/telas/4981481-partido-mexicano-pajaro->

[armadillo-pollo-margarita-pinata-caramelo-cumpleanos-fiesta-por-vo_aka_virginiao](#), [consultado en julio del 2022].

Recursos adicionales

35. Bonifaz, Andrea, “Introducción a la protección del Patrimonio Cultural Inmaterial”, ponencia presentada en el *Semanario Patrimonio cultural y arte popular, su defensa y promoción*, México, Secretaría de Cultura del Gobierno de México, seminario en línea, martes 7 de junio del 2022.
36. Harp, Susana; Aranda Luna, Javier, “¿Homenaje o robo de los diseños indígenas?”, *Debate 22*, [en línea], México, Canal de YouTube Noticias Canal 22, 23 de noviembre del 2022, Dirección URL: <https://www.youtube.com/watch?v=JJAQi-W8ONw>, [consultado en abril del 2021].
37. Jair Mendoza, Dennis, “Pueblos y comunidades originarias” ponencia presentada en la materia optativa transversal *México Nación Multicultural*, México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, “Conferencia en línea” 4 de mayo del 2021.
38. Senado de la República, “Mesa 1. Foro Encuentro Internacional”, *La Protección del Patrimonio Cultural como Derecho*, [en línea], México, Canal de YouTube CNDH, 18 de mayo del 2019, Dirección URL: https://www.youtube.com/watch?v=qL8_0-nW5hM&t=1286s, [consultado en marzo del 2022].
39. Observatorio cotidiano con Anel Pérez y Marta Turok, *Textiles y moda mexicana*, [en línea], México, Canal de YouTube TV UNAM, 30 de agosto del 2019, Dirección URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FKIRaeeS-Rw>, [consultado en febrero del 2021].