



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

**ELEMENTOS ASOCIADOS CON LA FORMACIÓN Y LA PERCEPCIÓN DE
LA INDIGENIDAD EN LA CULTURA CONTEMPORÁNEA MEXICANA**

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTOR EN ARTES Y DISEÑO PRESENTA:

MARIO ELISEO JUÁREZ RODRÍGUEZ

TUTORA PRINCIPAL: DRA. ADRIANA RAGGI LUCIO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

COMITÉ TUTOR:

DRA. MARÍA PATRICIA VÁZQUEZ LANGLE
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

DRA. EMILIE ANA CARREÓN BLAINE
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

SINODALES:

DRA. ROZENN PAULINE LE MÛR
UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

DR. MAURICIO OROZPE ENRÍQUEZ
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

CIUDAD DE MÉXICO, AGOSTO 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

ELEMENTOS ASOCIADOS CON LA FORMACIÓN Y LA PERCEPCIÓN DE
LA INDIGENIDAD EN LA CULTURA CONTEMPORÁNEA MEXICANA

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTOR EN ARTES Y DISEÑO PRESENTA:

MARIO ELISEO JUÁREZ RODRÍGUEZ

TUTORA PRINCIPAL: DRA. ADRIANA RAGGI LUCIO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

COMITÉ TUTOR:
DRA. MARÍA PATRICIA VÁZQUEZ LANGLE
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO
DRA. EMILIE ANA CARREÓN BLAINE
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

SINODALES:
DRA. ROZENN PAULINE LE MÛR
UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA
DR. MAURICIO OROZPE ENRÍQUEZ
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

CIUDAD DE MÉXICO, AGOSTO 2023

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México y a la Coordinación de Estudios de Posgrado por el apoyo que recibí como becario del Posgrado en Artes y Diseño.

A mis tutoras y mis lectores; cinco de las personas a las que más admiro y que amablemente aceptaron ser parte de mi proyecto: Dra. Adriana Raggi Lucio, Dra. María Patricia Vázquez Langle, Emilie Ana Carreón Blaine, Dra. Rozenn Pauline Le Mûr y Dr. Mauricio Orozpe Enríquez.

A todas y todos los artistas que conocí durante estos cuatro años, gracias por todo su tiempo y su disposición, su ayuda fue fundamental para este trabajo.

DEDICATORIAS

A mis padres por enseñarme que puedo alcanzar todos mis objetivos trabajando duro, ustedes me dieron educación y un hogar en el que me siento seguro. Los amo y los respeto mucho.

A mis abuelas y abuelos por criarme con amor y enseñarme a ser una mejor persona siempre, ustedes son mi fortaleza y a ustedes les dedico cada uno de mis logros.

A mis hermanos y mis tías porque siempre me han cuidado y me han amado a pesar de mis errores, sé que no ha sido fácil pero sin ustedes no hubiera podido hacer esto. Los amo.

A mis sobrinos por hacerme tan feliz, verlos crecer es una bendición y estoy muy orgulloso de ustedes porque son personas fuertes, inteligentes y hermosas. Los amo mucho ♥

A Lissette por todo su apoyo y sus palabras de aliento, su amistad estuvo ahí en momentos en los que pensé que estaba solo, nunca me dejó rajarme y se lo agradezco demasiado.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
1. LA IDEOLOGÍA DEL MESTIZAJE Y EL USO DE LA INDIGENIDAD	11
1.1 INDIGENISMO Y REPRESENTACIÓN DEL MESTIZAJE	12
1.2 LA INDIGENIDAD EN EL CONTEXTO CULTURAL	20
1.3 ¿POR QUÉ NOS IDENTIFICAMOS COMO MESTIZOS?	27
1.4 DIFICULTADES DE LA IDENTIDAD INDÍGENA	33
1.5 IDENTIDADES ARTÍSTICAS; 5 ARTISTAS OAXAQUEÑOS	40
2. ELEMENTOS QUE INFLUYEN EN LAS IDENTIDADES ARTESANALES	50
2.1 CAPITAL CULTURAL Y DESIGUALDAD SOCIAL	51
2.2 LA PIGMENTOCRACIA EN EL CONTEXTO ARTÍSTICO	55
2.3 EL ORIGEN ÉTNICO/GEOGRÁFICO	58
2.4 LA FORMACIÓN DEL ARTISTA	62
2.5 CARACTERÍSTICAS DE LAS ARTESANÍAS	66
2.6. EL ESTEREOTIPO DEL ARTESANO	71
3. PROBLEMÁTICAS EN LOS CONCEPTOS DE ARTESANÍA Y ARTE POPULAR	77
3.1 DECONSTRUIR Y SUSTITUIR LOS CONCEPTOS	78
3.2 EL FOMENTO A LAS ARTESANÍAS	84
3.3 LA AUTORÍA EN EL ARTE POPULAR	89
3.4 EL CONCEPTO DE ARTE TRADICIONAL	96
3.5 APROPIACIÓN CUTURAL INDEBIDA	102
3.6 UNA CLASIFICACIÓN DEL ARTE INDÍGENA	110
CONCLUSIONES	116
REFERENCIAS	120

**ELEMENTOS ASOCIADOS CON LA FORMACIÓN Y LA PERCEPCIÓN DE
LA INDIGENIDAD EN LA CULTURA CONTEMPORÁNEA MEXICANA**

INTRODUCCIÓN

En algunas regiones colonizadas, el uso de los elementos indígenas en las expresiones artísticas ha originado fenómenos como la privación y la alienación. Al observar los elementos que intervienen en la formación y la percepción de la *indigenidad* será más sencillo entender las dinámicas culturales de nuestro país. Los artistas indígenas y sus obras necesitan estrategias y estructuras que estén fuera de la “protección” del estado y que les permitan participar en igualdad de condiciones con otras identidades dentro del contexto cultural nacional. Para propiciar el uso de referencias indígenas que se opongan a los estereotipos existentes es necesario conocer aquellos rasgos que los hacen susceptibles a esta condición.

Jacques Maquet (1986), en *The Aesthetic Experience: An Anthropologist Looks at the Visual Arts* describe que:

Actualmente existen dos tipos de arte; los que son parte de la historia del arte y los que no lo son, debido al pensamiento eurocéntrico de que toda aquella expresión artística que haya nacido o se desarrolle fuera de los lineamientos o el entorno del arte europeo no puede ser considerado como tal. (p.9)

La observación y el registro de los procesos culturales en las regiones colonizadas nos ayudará a entender mejor las manifestaciones artísticas de los grupos originarios, así como los elementos que las conforman. La presencia de ciertos elementos culturales en las artes mexicanas ha originado clichés que impiden el reconocimiento apropiado del arte indígena como legítimo y contemporáneo. El uso indebido de las iconografías originarias debe sustituirse por un uso responsable que les permita a las comunidades tener el control sobre los símbolos, y que transforme positivamente la percepción de la *indigenidad* a nivel social.

Los conceptos de artesanía y arte popular surgieron como una forma de unificar a las distintas expresiones culturales y para conformar la identidad nacional. Desde el inicio estos conceptos contenían rasgos étnicos que los distinguen del arte académico, es por lo que están cargados de valores jerárquicos que es necesario analizar. El uso de la *indigenidad* dentro del arte contemporáneo es un factor que podría transformar la cultura mexicana en los siguientes años. El estado ha sido incapaz de resolver las principales problemáticas artesanales, a pesar de que éstas siguen siendo las mismas desde hace décadas, lo que sí ha logrado es obtener ganancias sociales y económicas valiéndose del artesanado.

La presencia de las identidades indígenas en las principales expresiones artísticas de nuestro país ha creado tendencias culturales que exaltan la identidad nacional y que están basadas en las tradiciones de los grupos originarios. Como resultado de estos procesos el arte indígena contemporáneo está conformado de varias *indigenidades*, algunas de ellas no necesariamente representativas de las culturas originarias. Pero ¿cuáles son los elementos que determinan la *indigenidad* de los artistas y sus piezas? El reconocimiento de las distintas *indigenidades* y sus características es importante para el contexto artístico mexicano, así como para las distintas posturas acerca de los valores tradicionales dentro del arte nacional. Al ubicar los elementos que intervienen en la percepción de la *indigenidad*, será más sencillo señalar aquellos casos en los que su uso es negativo, y así crear estrategias para erradicar estas problemáticas.

El objetivo principal de la investigación es *describir cuáles son los elementos culturales que determinan la indigenidad de los artistas mexicanos y sus obras*. Nuestra postura es que esta información ayudará a entender fenómenos culturales que son relevantes para la sociedad, además de colaborar en otros aspectos como:

a. Analizar el uso de los elementos culturales originarios en la apreciación y aprobación institucional del arte indígena.

b. Proponer una clasificación para los tipos de *indigenidad* existentes de acuerdo con la cercanía de las obras y los artistas a las culturas originarias mexicanas.

- c. Determinar si la modificación de los elementos indígenas en algunas expresiones culturales puede tener consecuencias positivas o negativas en el contexto social, y
- d. Encontrar referencias que sirvan a otras investigaciones de países colonizados o cuya situación sea similar a la de México.

Como marco teórico utilizamos tres representaciones de la antropología, en primer lugar, tomamos el concepto de *identidad indígena* de Yásnaya Elena Aguilar; una investigadora y activista cuyo trabajo está enfocado a la divulgación y el estudio de las lenguas originarias. En segundo lugar, utilizamos la noción de *arte diferenciado* de Barbara Glowczewski; especialista en pueblos aborígenes y cuya apreciación de las expresiones artísticas indígenas nos permite una comparación asertiva y directa. Por último, tenemos la teoría de la *hibridación cultural* de Néstor García Canclini; enfocada al estudio de la cultura en América Latina y que hace referencia a la intersección entre lo culto y lo popular a través de la mezcla de elementos.

Este proyecto fue desarrollado como una *investigación explicativa*, es decir, tiene una relación causal y no sólo persigue, describe o se acerca al problema, sino que intenta encontrar las causas de este. Nuestra estrategia incluye el análisis de las causas y las consecuencias de un fenómeno cultural que es el uso de lo indígena dentro del arte contemporáneo mexicano. Para la investigación usamos metodologías cualitativas y a pesar de que hemos citado censos y estudios estadísticos, hay una observación de dicha información que justifica los planteamientos del trabajo.

Algunos de los métodos utilizados para este proyecto son; el análisis del discurso, la entrevista, la observación participativa, el uso de materiales digitales y audiovisuales, la etnografía y el estudio de casos.

La principal aportación de esta investigación a las artes mexicanas es el estudio de los elementos culturales que propician situaciones de discriminación y desigualdad en el contexto cultural. Nuestra intención es colaborar en la creación de otras perspectivas dentro de las áreas del diseño, la historia del arte y los estudios visuales,

así como en la manera en la que actualmente abordamos al arte indígena dentro del contexto de las instituciones artísticas y educativas. Para mejorar las condiciones del artesanado es preciso reconocer que hay una gran desigualdad entre los distintos tipos de artista, comenzando por los términos que utilizamos para referirnos a ellos.

CONTENIDO DE LA TESIS

La primera parte de la tesis aborda el surgimiento del indigenismo, así como su relación con el desarrollo de las identidades indígenas y las expresiones artísticas. A continuación, presentamos una línea del tiempo con algunos de los momentos más relevantes para las artesanías que nos permitirán entender las problemáticas y sus antecedentes. Hay un análisis de la ideología del mestizaje y de su influencia dentro del contexto cultural de nuestro país, planteamos una definición de *indigenidad* y las formas en las que esta característica se encuentra en las representaciones culturales contemporáneas.

En uno de los apartados exponemos los motivos por los que los mexicanos solemos identificarnos como mestizos y algunos de los problemas de las identidades indígenas. Para terminar con esta sección, compartimos las entrevistas realizadas a un grupo de cinco artistas originarios del estado de Oaxaca, en las que nos explican qué significa ser identificado por su origen más allá de su obra.

La segunda parte explica los elementos que determinan la forma en la que percibimos a los artesanos, por qué no los consideramos artistas y cuáles son los factores que los unen con las identidades indígenas. Describimos la relación del capital cultural con la desigualdad social y especificamos las tres características principales con las que distinguimos a los artesanos; su color de piel, su origen y su formación como artistas. Analizamos el *Manual de Diferenciación entre Artesanía y Manualidad*, las cualidades de las artesanías y su clasificación institucional. Al final de esta sección realizamos un estudio iconográfico con fotografías y textos para comprobar que hay un estereotipo de la artesana y el artesano fomentado principalmente por los medios de comunicación y las instituciones.

En la última parte explicamos las problemáticas generadas a partir de los conceptos de artesanía y arte popular, examinamos su uso e incluimos propuestas específicas para solucionar estos obstáculos como la sustitución de estas palabras con el término *arte tradicional*. Exponemos por qué la noción de arte popular tiene consecuencias negativas a nivel legal y demostramos que la clasificación del arte tradicional traería beneficios para el artesanado y sus piezas. Establecemos las principales diferencias entre apropiación y uso indebido de elementos originarios y fundamentamos el empleo de la apropiación responsable. Al final de este apartado ofrecemos una clasificación para las obras artísticas indígenas como una alternativa que facilitará la identificación de aquellas expresiones con algún tipo de *indigenidad*, y que actualmente se juzgan con base en los esquemas del arte europeo.

1. LA IDEOLOGÍA DEL MESTIZAJE Y EL USO DE LA INDIGENIDAD



Fotografías de Diego Huerta / @diegohuertaphoto

“El mestizaje oficial más que enfocarse en buscar el despunte de una raza superior, concentró sus esfuerzos en dos objetivos: proteger, preservar y expandir el mestizaje, y revalorar lo indígena como su elemento ancestral y de orgullo nacional”

Omar Fabián González Salinas

1.1 INDIGENISMO Y REPRESENTACIÓN DEL MESTIZAJE

Durante el período posterior a la Revolución los primeros cuestionamientos acerca de *lo que es mexicano* planteaban una identidad nacional basada en elementos raciales, así como en las diferencias culturales de la población. Manuel Gamio fue uno de los primeros autores en abordar este tema, una de sus ideas principales es la transición social a partir de la fusión de “razas”, la mezcla cultural y la unificación lingüística. En el mismo sentido (el de la diferencia biológica) José Vasconcelos describe en *La raza cósmica* (1925) un prototipo de sociedad más avanzada y formada a partir de las tres raíces; india, europea y africana. (Tardieu, 2015)

Las primeras identidades en enfrentarse directamente en el contexto de la fundación nacionalista fueron la española y la indígena, siendo esta oposición uno de los motivos principales que detonaron los levantamientos sociales. A pesar de que los indígenas eran considerados inferiores biológicamente, gran parte de los rasgos culturales de la identidad nacional provienen de este sector. De este modo, los pueblos originarios han servido como cimientos de la mexicanidad que hasta la actualidad conservamos, pero en la que no admitimos a las identidades indígenas como iguales.

Al no reconocer que el problema indígena reside en las relaciones de dominio que sojuzgan a los pueblos colonizados, el indigenismo ha derivado generalmente en la teoría, pero sobre todo en la práctica, en el planteamiento de líneas de acción que buscan la transformación inducida, y a veces compulsiva, de las culturas étnicas, en vez de la quiebra de las estructuras de dominio (Bonfil, 1972, p. 123)

La homogeneización de las identidades indígenas era una tendencia promovida por el estado en la que buscaban hacer “identificables” los aspectos culturales de todas las naciones originarias. Sin embargo, esto perjudicó la diversidad étnica de nuestro país, al hacernos creer que todos los indígenas son iguales. Los mestizos eran

los únicos que podían representar al verdadero mexicano, y tratar de representar a la nación con alguna de las otras identidades traicionaba el principio de unidad y bienestar en ese entonces. Marcela Pomar Ojeda (2011) menciona que las principales etapas historiográficas en las que se conformó el discurso integrador del país son las siguientes:

1. *El encuentro de dos mundos*: en la que la idea de la salvación y el rescate a través de la religión católica, así como las normas españolas eran promovidas como estilo de vida civilizado e ideal. Los indígenas eran concebidos como *gente ingeniosa* capaz de desarrollar procesos y objetos con recursos limitados o bien como *caníbales*, salvajes, violentos y asesinos sin remordimiento.

2. *El indigenismo criollo*: en donde los defensores de las identidades indígenas que no provenían de grupos originarios, pero que tenían contacto directo con sus tradiciones comenzaron a escribir al respecto. Personajes de ascendencia española se dedicaron a exaltar las costumbres indígenas por medio de narraciones que alejaría a esta población de los estigmas españoles.

3. *Criollos independentistas*: durante la época de la independencia cuando existía una intensa confrontación entre liberales y conservadores. El pensamiento prevaleciente era el de olvidar el pasado colonial y emprender un nuevo proyecto de nación que se fundara sobre los valores del mundo *prehispánico*.

4. *Facciones políticas e indigenismo*: en esta época se cuestionaban los derechos de los indígenas y algunas de las posturas políticas proponían reproducir el modelo estadounidense de erradicación de las identidades indígenas.

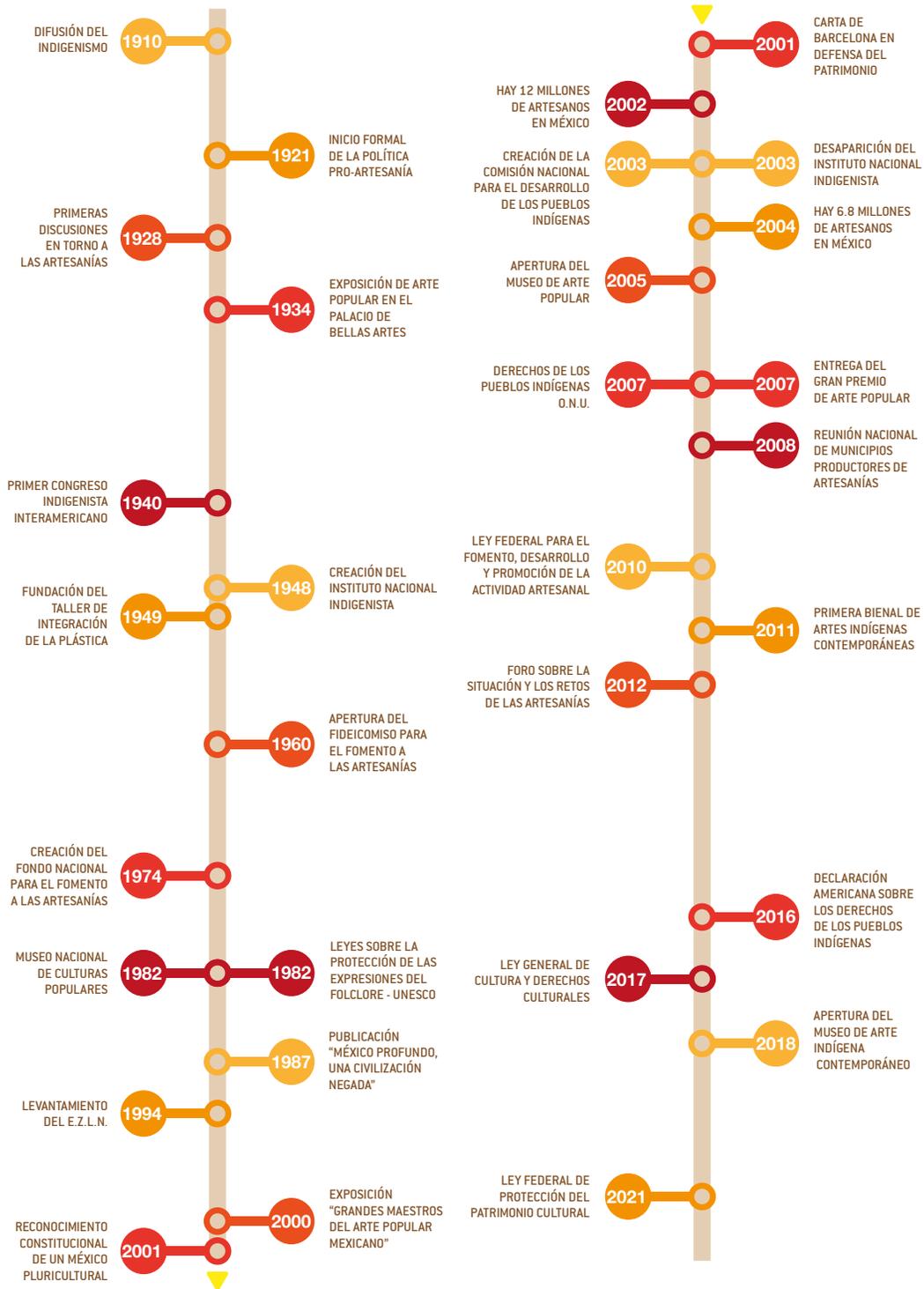
5. *La posguerra*: tras la pérdida del territorio mexicano ante los Estados Unidos, la figura de la nación mexicana se cuestiona debido a los conflictos de separación que existían en diferentes territorios mexicanos. Se hablaba de distintos pasados históricos en los que el papel de lo indígena tenía diferentes relevancias, y existía la necesidad de escribir una Historia Oficial en la que se pudiera sostener el nacionalismo. (, p.64)

Por otro lado, Miriam Hernández Reyna sostiene que la identidad indígena tiene tres momentos clave que son el surgimiento del indigenismo, el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional y la presencia de la interculturalidad en las políticas de estado. Para la autora, a pesar de que estos tres acontecimientos tienen distintos objetivos y son proyectos completamente distintos, “los tres comparten la afirmación de un vínculo esencial entre el pasado prehispánico y los indígenas contemporáneos. Así, el mito del indígena milenario está presente ya sea como parte de una ideología nacional o como estandarte de la resistencia.” (2015, p. 103)

Una de las referencias históricas más relevantes para esta investigación es la apertura de espacios culturales para los artistas indígenas y sus obras, ya que en el pasado este tipo de piezas no tenían cabida en los museos. La Exposición de Arte Popular en el Palacio de Bellas Artes es el principal antecedente ya que este tipo de muestras no solían montarse en lugares dedicados a las *fine arts*. Esta exhibición probablemente influyó para que después se inauguraran sitios como el Museo Nacional de las Culturas Populares o el Museo de Arte Indígena Contemporáneo.

En agosto del 2001 se reformó el artículo 2 de la Constitución en donde se reconoce que nuestro país es una nación *pluricultural*. Este cambio en la legislación “reconoce y garantiza el derecho de los pueblos y las comunidades indígenas a la libre determinación y, en consecuencia, a la autonomía.” (Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, 2023) Sin embargo, no parece haber mejorado la calidad de vida de la población indígena, ya que muchos de sus derechos fundamentales aún son ignorados por el estado y las instituciones.

IMAGEN 1
Cronología del indigenismo y las artesanías



Nota. La línea del tiempo muestra una recopilación de fechas y eventos relevantes para trazar los precedentes de esta investigación. Esta cronología no pretende ser absoluta, debe ser utilizada como referencia y ampliarse según sea necesario.
Fuente: Elaboración propia

El mestizaje es considerado “la base para la construcción de la identidad nacional en muchas naciones de América Latina”. (Wade, 2010, p. 274). Sin embargo, es uno de los conceptos más turbios dentro de las dinámicas sociales de los países americanos. La ideología del mestizaje ha contribuido a la percepción negativa que la población tiene hacia las naciones y los pueblos originarios. El mestizaje es una de las fuerzas en las que se apoyan las relaciones de poder y el predominio social de ciertos grupos, para la población en general, el uso de elementos indígenas es válido como representación de “lo mexicano” a nivel internacional, pero estos rasgos culturales también son el motivo principal para rechazar sus derechos.

Lo que llamamos mestizaje tiene una referencia histórica y racial, un mestizo según la definición formal es una persona cuyos padres son de distintas razas, por lo que sería difícil decir que somos mestizos en la actualidad, pues los mexicanos ya no somos hijos de español e indígena. En cuanto a la raza, hoy sabemos que no se trata de una noción biológica, no hay diferencias genéticas entre los seres humanos que sostengan esta idea. Pero ¿Por qué seguimos identificándonos como mestizos? Quizá tenga que ver con “las otras” identidades que forman parte de la dinámica social; la indígena, la blanca y la afrodescendiente.

Acerca del uso histórico del mestizaje en la construcción de la identidad nacional, el investigador Federico Navarrete (2017) afirma que:

Lo que llamamos equivocadamente mestizaje no fue la culminación natural de un proceso de 300 años, sino un fenómeno radicalmente nuevo producto de la modernización capitalista y de la consolidación estatal, que implicó el cambio de idiomas, de cultura y de ideología política de la mayoría de la población, así como la definición de una nueva identidad nacional. (p.123)

Durante muchos años el mestizaje tuvo como función la unificación racial de nuestra región, sin embargo, en el contexto actual su uso es inconveniente para la inclusión de todas las expresiones culturales que posee nuestro país en la identidad

nacional. Para lograr una verdadera integración social es necesario desistir de la representación del mestizo como la identidad predominante entre nuestra población. “Las razas siguen rondando por la mente de gran parte de los mexicanos, distorsionando la comprensión de los procesos históricos y, lo que es más grave, orientando los comportamientos de muchos otros”. (Viqueira, 2010).

Uno de los momentos más importante del mestizaje en nuestro país fue el Virreinato, durante esta época la raza no solamente era un concepto válido, además era un rasgo que se utilizaba para dividir a la población social y culturalmente. La Pintura de Castas son representaciones de esta clasificación racial que también se usaron “para construir un discurso de poder y control en torno a los sujetos que estaban involucrados en el mestizaje.” (Navarro, 2017, p. 541) En las imágenes que corresponden a la identidad mestiza podemos ver un cliché que aún persiste; la unión de una mujer indígena y un varón español como figura emblemática del ser mexicano. (IMAGEN 2)

IMAGEN 2. *Pinturas de Castas de Miguel Cabrera*



Nota. En las obras de Miguel Cabrera “De Español y de India, Mestiza” podemos apreciar las características asignadas a la raza mestiza en una forma típica de representación racial; las pinturas de castas. Fuente: Galería de Castas Mexicanas

Este análisis de la representación del mestizaje a través de las Pinturas de Castas nos permite tocar una figura fundamental en la concepción de la mexicanidad; el encuentro entre Hernán Cortés y *Malinalli* o “La Malinche”. En México creemos que somos hijos de un matrimonio en el que nuestro padre español nos heredó la fuerza, la virilidad y la inteligencia, mientras que nuestra madre indígena nos dejó la debilidad, la fertilidad y la ignorancia. Esto podría explicar muchas de las problemáticas sociales de nuestro país, incluyendo las características que le asignamos a los integrantes de los pueblos y las naciones originarias.

El mestizaje está impregnado de la romantización de la conquista, en la que se otorgan atributos positivos al dominio de la figura masculina sobre la femenina, Hernán Cortés sobre la *Malinalli*, españoles sobre indígenas. De esta forma, al aprender del mestizaje, el estado nos educa para considerar a los indígenas cómo grupos sometidos por la superioridad intelectual y física de los europeos, ignorando los episodios de violencia que forman parte de este proceso. (IMAGEN 3)

IMAGEN 3. Representaciones de Hernán Cortés y La Malinalli



Nota. En la pintura podemos ver una escena romántica e idealizada entre el conquistador español y la indígena, esta representación prevalece en las distintas adaptaciones hechas para cine y televisión. Fuente: Jesús Helguera y Amazon Prime.

¿Es posible identificarnos cómo mestizos sin proclamar nuestra superioridad sobre el resto de las identidades de nuestra región? El reconocimiento a partir de la raza es una práctica virreinal que no es factible en una época en la que las identidades nacionales buscan incluir a todas las identidades culturales y sus expresiones.

Dentro del contexto de las imágenes, nos encontramos con el *mestizaje simbólico*, un concepto que describe el cruce de las expresiones visuales de los colonizadores con los que ya existían en nuestro territorio a su llegada. Uno de los principales problemas de esta postura es que simplifica los procesos de transformación iconográficos sin considerar la complejidad de esta interacción entre representaciones. No podemos afirmar que todos los países colonizados pasaron por el mismo proceso de transformación simbólica, o sintetizar su desarrollo a través del mestizaje.

Por otro lado, la *códigofagia* es una noción que describe el “proceso mediante el cual el código europeo “devora” los restos del código prehispánico, al mismo tiempo que es carcomido y transformado por esos restos que él, como código dominante, intenta integrarse a sí mismo.” (Echeverría, 2019, 01:17). El principal problema con este planteamiento es que subestima el poder de resistencia de las culturas originarias, pues muchos de sus símbolos han trascendido el dominio europeo. Del mismo modo, la *códigofagia* no considera los procesos de *hibridación* en los que no existe una superioridad cultural, sino un intercambio horizontal en el que nada es carcomido.

La permanencia de la ideología del mestizaje en el imaginario colectivo es conveniente principalmente para el estado, pues nos hace pensar que toda la población comparte una misma identidad. Sin embargo, nuestro país es un territorio multicultural en el que conviven distintas identidades con sus peculiaridades sociales, muchas veces bajo el dominio de la identidad mestiza. El mestizaje es un tema que atraviesa varios entornos incluyendo las dinámicas culturales y artísticas, por lo tanto, su análisis requiere de una perspectiva transdisciplinaria.

1.2 LA INDIGENIDAD EN EL CONTEXTO CULTURAL

En las regiones colonizadas es común encontrar elementos artísticos de los pueblos y las naciones originarias dentro del contexto cultural contemporáneo. En nuestro país, estos componentes representan una contradicción, pues mientras utilizamos imágenes tradicionales para exaltar una identidad nacional, los integrantes de las comunidades originarias siguen siendo marginados social e institucionalmente.

La *indigenidad* es un conjunto de rasgos técnicos y/o simbólicos que relacionan a las identidades indígenas con una obra artística. Del mismo modo, la *indigenidad* de un artista se conforma de aspectos como la autoidentificación, la formación o el origen, además de otros elementos socioculturales que serán desarrollados posteriormente. Hay que señalar que no utilizaremos la *indigenidad* como sinónimo de indigeneidad, pues esta última es una categoría de las ciencias sociales cuyos referentes son rasgos sociales y políticos de las comunidades originarias.

En este sentido, el investigador José Eduardo Zárate Hernández (2015) explica la función de la indigeneidad de la siguiente forma:

Mediante este concepto, los indígenas afirman su esencia, lo usan como una estrategia para presentarse y negociar, defenderse o resistir; para los activistas representa un buen mecanismo para legitimar e indudablemente refiere a una esencia que está en peligro y es necesario defender; mientras que para los académicos resulta bastante problemático, demasiado relativo impreciso. (p77)

Por otro lado, la indigenidad es una noción que es visible principalmente en el contexto artístico, pues los elementos culturales originarios suelen relacionarse con cuestiones como la categorización de los artistas como artesanos o la clasificación de las obras artesanales como *chucherías*, *curiosidades* o *manualidades*. Es común asociar ciertos rasgos étnicos con los artistas indígenas y sus obras; pero ¿Cuáles son los elementos que nos hacen percibir esta indigenidad?, ¿Son las culturas indígenas

“representables” a través de esta idea? A continuación, abordaremos diferentes casos en los que el uso de “lo indígena” ha impactado social y culturalmente nuestra región en distintos niveles.

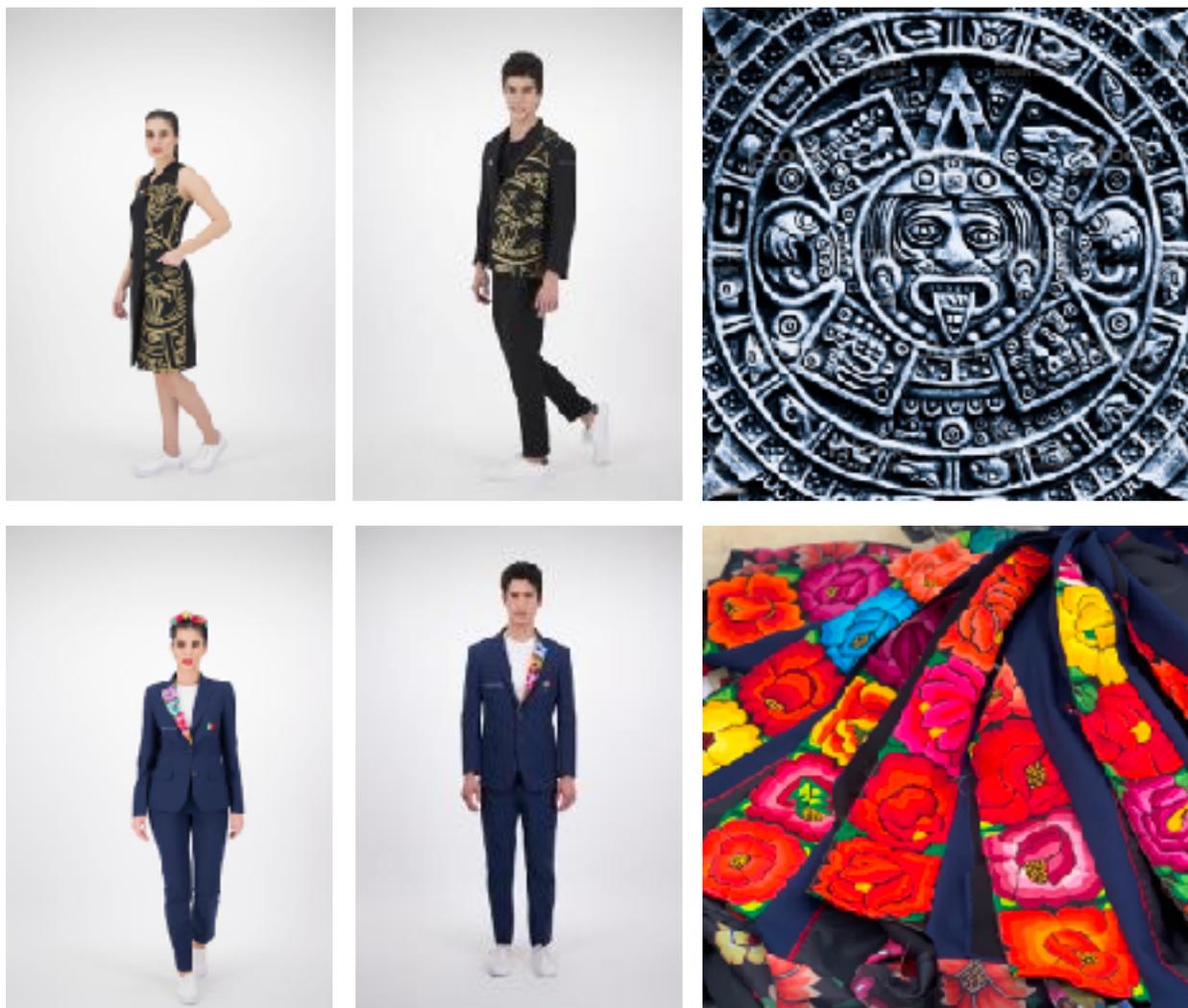
En abril del 2021, el Comité Olímpico Mexicano publicó una convocatoria para elegir el uniforme que usarían los atletas durante la ceremonia de inauguración de los Juegos Olímpicos de Tokio. La empresa *High Life*, que estuvo a cargo de la producción de las prendas, presentó una terna en la que incluían una propuesta alusiva al traje de charro y otras dos con referencias a las culturas originarias. Una de ellas tenía como motivo principal la Piedra del Sol o “Calendario Azteca” y la otra contenía patrones textiles que son característicos del estado de Oaxaca, esta última fue la más votada por lo que se convirtió en el uniforme oficial de la representación mexicana. (IMAGEN 4)

En el blog de la marca *High Life* del 23 de julio de 2021, se mencionan algunas de las características del diseño ganador.

Es necesario subrayar que ninguno de los trajes es exactamente igual, esto es porque los bordados reflejan no solamente la identidad mexicana, sino también los estados de ánimo de las bordadoras tehuanas que trabajaron en los mismos. Esto dota de diversidad en cuanto a formas, colores y tamaños a las flores que los atletas portaron en la ceremonia. (Carbajal, 2021)

En este caso, la intención de relacionar los rasgos artísticos indígenas con la identidad nacional es clara, pero hay otro elemento que resulta muy interesante; el énfasis de la descripción en la “exclusividad” de cada traje. Si analizamos la percepción general de las artesanías como piezas que suelen ser repetitivas o idénticas, resaltar que se trata de patrones completamente distintos podría ser una forma de alejarlos de lo artesanal y acercarlos a una forma de indigenidad en la que la tradición sigue presente, pero bajo los parámetros culturales contemporáneos.

IMAGEN 4. Uniformes propuestos por el Comité Olímpico Mexicano para el año 2020



Nota. Los uniformes que usaría la delegación mexicana para los Juegos Olímpicos de Tokio 2020 incluían referencias a las culturas originarias y elementos tradicionales indígenas. Fuente: HIGH LIFE S.A. de C.V.

El ilustrador estadounidense Jorge Garza es el creador de la colección *Aztec Pop*; una serie de imágenes en la que podemos ver a los principales personajes de los cómics norteamericanos en lo que han llamado un “estilo precolombino”. El artista también conocido como *Quetza*, utiliza referencias de los códices prehispánicos para realizar representaciones de superhéroes como *Spiderman*, *Superman*, *Wolverine* y hasta el Chapulín Colorado. Este proyecto lo ha llevado a exponer en el *National Museum of Mexican art* de Chicago y ha cautivado la atención de los medios de comunicación y las redes sociales. (IMAGEN 5)

En una entrevista con la revista *México Desconocido*, Jorge Garza relató cómo se vio influenciado por el arte de las culturas originarias de la siguiente forma:

Recuerdo haber aprendido de los mexicas en libros y me sorprendió la belleza y el poder del arte y la cultura. Comencé a buscar más en el arte, tratando de averiguar qué significaban los diferentes símbolos e imágenes, encontrando en el camino más civilizaciones. (2021)

Las narrativas indígenas han sido el punto de partida para distintos proyectos en los que se retoman los rasgos de las culturas originarias, la mayoría de ellos desarrollados por artistas extranjeros debido a la propagación de nuestras culturas en sus regiones. A pesar de que hay posturas en nuestro país que promueven la enseñanza de las artes originarias al mismo nivel que las europeas, en algunos espacios persiste el privilegio eurocentrista en el que se privilegian las expresiones ajenas a nuestro contexto sobre los estilos locales. La serie *Aztec Pop* sirve para ejemplificar el uso de los elementos culturales originarios en la formación de estilos que identifiquen a nuestra región, así como en el fortalecimiento de las formas de representación propias de nuestra zona.

IMAGEN 5. Ilustraciones de la serie *Aztec Pop*



Nota. Las imágenes del ilustrador Jorge Garza utilizan la apariencia de los códices para representar personajes de la cultura pop y se han vuelto muy populares debido a esta mezcla de recursos visuales. Fuente: www.getza.com

En el año 2014 el Museo Mexicano del Diseño inauguró la exposición *Batman a través de la Creatividad Mexicana* para conmemorar los 75 años del personaje. En la muestra se incluyó *Batman Maya*, una pieza de Christian Pacheco Quijano y presentada por el despacho de diseño Kimbal. De acuerdo con las notas periodísticas, el autor se inspiró en una figura mítica maya que es mitad murciélago, mitad humano. Esta relación entre la cosmovisión indígena y el personaje de cómics convirtieron a la obra en una de las más populares de la exposición. (IMAGEN 6)

El busto generó tal curiosidad que empezaron a difundirse noticias falsas acerca del descubrimiento de una nueva pieza arqueológica con la imagen del superhéroe, otros medios como Noticieros Televisa solo aprovecharon esta similitud para atraer lectores, como puede leerse en su artículo; “¿Hallaron una antigua escultura maya de Batman?”. El impacto mediático del *Batman Maya* también ocasionó que los portales culturales más importantes publicaran textos acerca de *Camazotz*, el dios maya que sirvió como referente para la obra, incrementando el interés de sus visitantes en las deidades de los pueblos originarios de esa zona.

En este punto nos gustaría tocar dos cuestiones que se relacionan con la *indigenidad* y los casos que hemos mencionado; ¿Debemos seguir pensando en las imágenes de las culturas originarias como sagradas e intocables?, ¿Hasta qué punto se pueden tomar sus referencias sin crear una discrepancia entre la imagen original y la nueva? Algunos pensarían que *Aztec Pop* y *Batman Maya* son una deformación simbólica de las imágenes ancestrales, pero desde otro punto de vista, estas representaciones son el resultado de la constante hibridación cultural de nuestro país.

Si el artista yucateco Christian Pacheco Quijano utiliza los referentes culturales de su región, la apariencia de sus obras corresponderá con los colores y las formas usadas por sus ancestros, entonces la similitud del *Batman Maya* con las obras escultóricas del sur de México tiene sentido, se trata de una pieza en la que todo lo que conoce el artista, su pasado y su presente, conviven en una nueva forma de representación.

IMAGEN 6. Esculturas de Batman y Camazotz



Nota. La escultura de *Batman Maya* creada por Christian Pacheco Quijano junto a la figura del Dios maya *Camazotz*, una deidad asociada con los murciélagos Fuente: Kimbal Estudio

En el año 2011 el fotógrafo Diego Huerta publicó un retrato titulado *Adriana*, en él hay una niña de ojos claros originaria de la sierra chiapaneca y con la vestimenta típica de su región mirando directamente a la cámara. En la descripción de la fotografía, el autor escribió: “La niña más bonita de México”, por lo que la imagen rápidamente se hizo tendencia y recibió muchos comentarios positivos de distintas partes del mundo. Este tipo de imágenes son típicas del fotógrafo, pues su trabajo plantea el enaltecimiento de las distintas identidades mexicanas, la mayoría de ellas sustentadas por elementos indígenas. En la obra de Huerta podemos apreciar personas de distintas zonas del país posando majestuosamente y en escenas llenas de color, de elementos tradicionales y sobre todo llenas de poder. (IMAGEN 7)

En las fotografías del regiomontano la indigenidad es protagonista, pero no se trata de una indigenidad de la pobreza, la ignorancia o la victimización, sus imágenes nos dejan ver las distintas formas de ser indígena, todas ellas míticas, resistentes e imponentes. En el retrato más reciente de Adriana (seis años después del primero), puede leerse un enunciado en el que el autor menciona:

México es más que El Chapo Guzmán, los tacos y el Cinco de Mayo. México es más de lo que pueden imaginar. México es más grande que cualquier tipo de muro, México es más de lo que pueden imaginar. (Huerta, 2017)

IMAGEN 7. Retratos de Adriana en los años 2011 y 2017



Nota. El fotógrafo Diego Huerta hizo famoso el retrato de “la niña más bonita del mundo” en el 2011, seis años después volvió a retratar a la niña siguiendo el estilo que lo caracteriza. Fuente: Diego Huerta

La indigenidad ha estado presente en los últimos años como un elemento cultural que hace alusión a cualidades históricas, como un sinónimo de tradición que se basa en la idea de “lo indígena” y que no necesariamente lo representa. La mayoría de los casos en los que se utiliza la indigenidad es a través de otras identidades, es decir, el autor o la autora de las imágenes no pertenece a una comunidad originaria, esto ha originado distintas indigenidades que promueven elementos culturales diversos. En el contexto artístico esto es muy importante, debido a las problemáticas que se relacionan con “lo indígena”, incluyendo los tipos de artista que hay en nuestro país y los apoyos que se les otorgan con base en sus pagos étnico-raciales.

1.3 ¿POR QUÉ NOS IDENTIFICAMOS COMO MESTIZOS?

Antes de profundizar en la relación del mestizaje con la desigualdad cultural en México es necesario repetir que la raza “es una ideología, y por esta razón, muchos científicos creen que la raza debe ser descrita más exactamente como una construcción social y no biológica”¹ (Bonham, 2001). Es decir, la raza es una noción que biológicamente no existe, es una idea que se modifica históricamente y que incluye elementos fenotípicos, además de prácticas sociales considerablemente complejas.

El proyecto PERLA (*Pigmenocracies. Ethnicity, Race and Color in Latin America*) en uno de sus apartados, señala que el 64.3% de la población mexicana se autoidentifican como mestizos. Este porcentaje aumenta según el grado de escolaridad, pues el 40% de las personas *sin escolaridad* declaran ser mestizos, mientras que el 90% de los que tienen *18 años de escolaridad* se definen como tal. Este dato es muy significativo, ya que confirma la presencia de la ideología del mestizaje en el sector más privilegiado de la sociedad, al mismo tiempo que identifica a las instituciones académicas como un entorno propicio para la discriminación.

Pero ¿Realmente somos mestizos? En la actualidad esto resulta difícil de afirmar, pues la diversidad étnica de nuestro país va más allá de la unión ideal entre dos identidades raciales, lo que hace inútil e incongruente seguir utilizando esta referencia. ¿Por qué los mexicanos seguimos creyendo en la ideología del mestizaje? Quizá nos conviene recurrir a la identidad mestiza para alejarnos de los indígenas, tal vez busquemos ciertos beneficios que acompañan a esta identidad. “Aceptarse como mestizo es un proceso precario porque tiene que ver con que el mestizo es una identidad muy similar a la blanquedad, el mestizaje lo podemos entender como una forma de blanquedad la cual conlleva la promesa de privilegio”². (Moreno, 2016, 05:17)

¹ National Human Genome Research Institute. Glosario parlante de términos genómicos y genéticos. <https://www.genome.gov/es/genetics-glossary>

² Moreno Figueroa, M. (2022). *Mestizaje, privilegio y blanquedad en México* [Video]. Facultad de Sociología de la Universidad de Cambridge. https://www.youtube.com/watch?v=HaGDTdqBpno&ab_channel=CEIICHUNAM

En nuestro país no podemos hablar de la identidad blanca como en Estados Unidos u otros países de América Latina, sin embargo, podemos decir que los mestizos son muy cercanos a ésta. En México la autoidentificación mestiza involucra un blanqueamiento identitario en el que ciertos rasgos como el tono de piel pueden ser toleradas, siempre y cuando se modifiquen algunos comportamientos sociales y/o culturales. Se trata de un racismo identitario, “promotor de la blanquitud civilizatoria, que no de la blancura étnica, es decir, un racismo tolerante, dispuesto a aceptar (condicionalmente) un buen número de rasgos raciales y *culturales alien, ajenos o extranjeros.*” (Echeverría, 2007,19)

De acuerdo con Edward Telles y Regina Martínez Casas los mexicanos pensamos que una de las causas de la pobreza entre los indígenas es *no querer cambiar su cultura*, (2019, p. 95) por lo que resulta lógico que uno de los requisitos para volverse mestizo sea renunciar a ella. Muchos artistas indígenas se ven obligados a participar de este mestizaje *pro-social*, (Rivera, 2020, p. 29) para ingresar en las dinámicas institucionales del arte, pues el *privilegio mestizo* sólo es accesible para aquellos que estén abiertos a hacerlo.

Los mexicanos que se autoidentifican como blancos regularmente son señalados por ostentar sus privilegios frente a la mayoría, muchos de ellos prefieren asociarse a la identidad mestiza para no ser llamados *whitexicans*, un término que se utiliza de forma cotidiana para referirse a “ese sector privilegiado de la sociedad que no conoce la realidad del país, que viven en una esfera y creen que todos los mexicanos tienen las mismas oportunidades.” (Almanza, 2019, párr. 5) Este puede ser el motivo de que en México solo el 13% de la población afirma ser blanco, una cifra mucho menor al porcentaje de habitantes que se autoidentifican como mestizos.

Gerardo Mejía Núñez, en uno de sus artículos publicado para la *Revista Mexicana de Sociología* señala que:

La lógica racial en nuestro país no se subsume a lo étnico o a la noción de raza, sino que es también colorista, pues el color de piel es el referente inmediato para la asociación y la clasificación de las personas como pertenecientes a cierto grupo social. En otras palabras, a los prietos se les asimila a lo indígena por su tono de piel y a las personas indígenas se les concibe siempre como de piel morena; además, en contextos urbanos esto suele imbricarse con la clase, pues el color de piel se asocia con la pertenencia a un estrato social. (2022, p. 722)

Para entender cómo se relaciona la identidad mestiza con la desigualdad en el ámbito artístico mexicano también hay que observar el fenómeno de la migración, pues una gran parte de los artistas indígenas deben salir de sus comunidades hacia las zonas urbanas para tener acceso a las instituciones y espacios culturales. Estas mudanzas no son parte de un “ensueño ciudadano” como muchos piensan, son la consecuencia de la centralización de la cultura y sus recursos.

Estos desplazamientos, que pueden ser temporales o permanentes, generan cambios en el estilo de vida de las personas, pues estas tienen que adaptarse a los rasgos de la identidad dominante para evadir su rechazo. En algunos casos, la identidad indígena se desvanece para evitar los actos de discriminación por la vestimenta, el uso de una lengua o hasta el color de piel, pues estos pueden ser obstáculos para la adaptación:

Cualquier fenotipo se puede volver mestizo y lo que importa es su cultura, es una cultura urbana que pueda demostrar a través de mi lenguaje, a través de mi forma de vestir, a través de mi posesión de objetos materiales que soy un mestizo. (Cerón, 2020)

La construcción de un estado en el que se unificó a todas las culturas indígenas fue muy conveniente para la identidad mestiza, pues en ella se incluyeron las tradiciones de los pueblos originarios transformadas por la “civilización” europea. Esto

dejó afuera a todos los grupos que no tenían similitud con las estructuras sociales españolas, y le otorgó a la identidad mestiza los privilegios que hasta ahora conserva. Los mexicanos nos mostramos orgullosos de nuestra diversidad cultural, pero desconocemos muchas de las diferencias étnicas que existen en nuestra región.

La nación es un término que incluye a todas las expresiones culturales de un territorio, mientras que el concepto de estado está basado en el monopolio social y político de un grupo sobre el resto. El uso de los elementos indígenas como parte de la identidad nacional debería propiciar la integración de las distintas comunidades originarias en el estado mexicano, sin embargo, las políticas promovidas por el estado no cumplen con este propósito. En el ámbito educativo, por ejemplo, el estado otorga becas especiales para la población indígena, al mismo tiempo que evita la enseñanza obligatoria de las lenguas originarias dentro de las escuelas públicas.

En los estados plurinacionales, la incorporación de los grupos indígenas es posible sin que esto perjudique las dinámicas sociales y culturales de su región, pero es necesario que esta unión sea acompañada de leyes que aseguren sus derechos como naciones. En países como Australia, Bolivia y Chile, ya hay una aproximación del estado hacia la población originaria, lo cual les permite recuperar su autonomía territorial y les da la libertad de decisión con base en sus tradiciones o preceptos sociales.

En estos países las naciones indígenas han creado símbolos que los representan en el mismo nivel que el estado, pero con distintas intenciones políticas. En 1995 el gobierno australiano comenzó a izar la bandera aborígen en sus ceremonias oficiales y edificios públicos, Australia tiene en su constitución una ley llamada *Native Title Act*, en la que se reconocen los derechos aborígenes sobre el territorio continental. (IMAGEN 8)

IMAGEN 8. Bandera aborígen y bandera australiana



Nota. La bandera aborígen fue creada en 1971 y ondea en los edificios públicos a la par de la bandera australiana. Fuente: SBS

En Chile, la nación *Mapuche* utiliza de manera oficial su bandera desde 1993, año en el que fue incluida en la ley indígena de ese país. Del mismo modo, a partir del año 2006 Bolivia comenzó a usar la bandera *Whipala* como insignia de los grupos indígenas de América del Sur. El empleo de estos símbolos genera discusión por replicar los modos de representación del estado, pero también ha servido para dar visibilidad a los grupos indígenas en un código que la población comprende y acepta como válido. En el caso de la bandera *Whipala*, su uso se extiende a otros países del continente, reafirmando la identidad de múltiples naciones de la región. (IMAGEN 9)

IMAGEN 9. Bandera mapuche y bandera whipala



Nota. La bandera mapuche utiliza los colores de los pueblos ancestrales chilenos mientras que la bandera Whipala es una bandera oficial que se utiliza en Bolivia como símbolo de unión indígena. Fuente: France 24

En nuestro país, la inclusión de las naciones indígenas dentro del estado está limitada a ciertos espacios regidos por la etnicidad, no hay leyes que aseguren su incorporación *real*, pues esto afectaría la distinción entre el *mexicano mestizo* y el indígena. El estado sólo contempla a la identidad mestiza como la única susceptible de poseer derechos, pues ser indígena significa seguir normas sociales y culturales que no cumplen con el pensamiento occidental que es fundamental en los países modernos.

Para el estado mexicano, las naciones indígenas son útiles como referentes culturales que obligan a pensar en la tradición, pero resultan estorbosos en la configuración legal y oficial del país:

Por último, nos parece pertinente mencionar una categoría que Emiko Saldívar llama *la fragilidad mestiza*, una condición en la que todos los que se identifican como mestizos se ven confrontados por otras identidades. En una sociedad como la mexicana, que es silenciosamente racista, el mestizo estaría en riesgo ante los reclamos de igualdad social del resto de las identidades. “La fragilidad mestiza se hace visible cuando el aislamiento del estrés racial está amenazado: en situaciones en las que el entorno de privilegio racial es desafiado, cuando las lógicas mestizas del rechazo racial se rompen.” (Saldívar, 2018, p.450)

1.4 DIFICULTADES DE LA IDENTIDAD INDÍGENA

Dentro de todas las estructuras sociales “para que sea posible relacionarse en la vida cotidiana y desde ella, se han establecido *esquemas tipificadores* desde los cuales el individuo (el yo) se aproxima e interactúa con el otro”. (Puga, 2011, p.10) Estos esquemas son categorías en las que nos reconocemos con base en ciertas características que pueden ser positivas o negativas, pero que son asignadas por nuestro grupo social. “Las tipificaciones son procesos mentales que nos permiten simplificar la realidad para comprender, e intentar controlar, diferentes aspectos de nuestra experiencia en la vida cotidiana.” (Sánchez, 2008, p.350)

Cuando hablamos de “los mexicanos” en realidad nos referimos a los mestizos, ya que el resto de las identidades en México están en los márgenes de lo que reconocemos como la identidad nacional. Entonces, ¿se puede ser indígena y mexicano? La mayor parte de la población percibe a los integrantes de los grupos originarios como ajenos, distintos u opuestos a lo que se supone que es un mexicano. Esto es consecuencia de los esquemas tipificadores, Tomás Pérez Vejo (2014) en uno de sus textos describe los rasgos de las tres principales identidades mexicanas en el año 1865:

La blanca, la india y la mestiza, la primera es muy inteligente pero desgraciadamente apática, la segunda se encuentra en un estado tal de envilecimiento, que no se puede contar con ella más que para trabajos puramente materiales y la tercera, que participa de la civilización de los blancos y al mismo tiempo son activos e inteligentes; pero se encuentran completamente desmoralizados. (p.189)

Las identidades son un conjunto de características que nos colocan en una posición social determinada y que dependen de las relaciones de poder para desarrollarse. La oposición entre dos personas que se encuentran en las fronteras de estas relaciones es lo que constituye sus identidades. “Es necesario el contraste para crear categorías distintas, reconocerse no sólo distintas sino también contrastantes. La

identidad, al igual que los fonemas, necesita del contraste para configurarse”. (Aguilar, 2019, p.19) Identificarse como indígena significa confrontar al resto de las identidades, pero sobre todo a la mestiza, no sólo por nuestra ideología nacional sino por los beneficios que se asocian a ella.

Las personas que se asumen como mestizos en nuestro país probablemente lo hacen para huir de la identidad indígena, pues al ser contrarias necesitan de la diferencia para poder definirse mutuamente. La autora María Elena Camarena (2008) explica en *El Estudio de la vida cotidiana como expresión de la cultura* la relación entre el contraste identitario y los esquemas tipificadores de la siguiente forma:

La vida cotidiana se expresa en un espacio y en un tiempo determinado, de ahí que la vida cotidiana de un sujeto sea distinta a la de otros, aunque es importante mencionar que debe haber un puente que permite entender ambas vidas. Este puente surge de las situaciones cara a cara y puede entenderse como un esquema que tipifica las apreciaciones subjetivas que hacen los individuos de la (su) realidad, de tal forma que estos esquemas tipificadores son recíprocos. (p. 97)

A pesar de los esfuerzos individuales y colectivos para erradicar la discriminación en México, aún persiste la idea del *indio* como un individuo que es ignorante, perezoso y violento, que no forma parte del núcleo social del país. El término *indio* es parte de una dualidad identitaria en la que el anverso es el indígena, una figura positiva que posee características que ya son aceptadas y promovidas dentro de la cultura mexicana. La discriminación hacia la población indígena comenzó “cuando las caricaturas y las imágenes fetichistas de lo que significa ser indígena ocultaron las complejidades de las culturas indígenas, sus experiencias, sus historias y sus geografías del imaginario social”. (Covarrubias, 2019, p.89)

El estereotipo del *indio* se ha utilizado para someter a las comunidades originarias, al mismo tiempo que sus elementos culturales son cobijados por las instituciones como representación de lo mexicano.

La cultura nacional de México necesita de lo indígena, es la razón de su autenticidad, de su legitimidad y de su originalidad, pero lo indígena entra como mestizo, en esa construcción de cultura nacional hay una apropiación de lo indígena y a eso también lo llamamos mestizaje.³ (Gutiérrez, 2019, 22:51)

Esta integración cultural de los elementos indígenas es una de las consecuencias de la ideología del mestizaje, en la que las naciones originarias forman parte del estado, pero únicamente a través de sus símbolos. La identidad indígena reclama una metamorfosis que la coloque en el imaginario social sin los estereotipos que la acompañan hoy. La noción del *indio* debe ser sustituida por una identidad indígena que contenga todos sus aspectos positivos y se acompañe de los beneficios que provee el estado al resto de las identidades.

La liberación del colonizado significa la desaparición del indio; pero la desaparición del indio no implica la supresión de las entidades étnicas, sino al contrario: abre la posibilidad para que vuelvan a tomar en sus manos el hilo de su historia y se conviertan de nuevo en conductoras de su propio destino. (Bonfil, 1972, p.123)

El uso de los elementos culturales originarios en la identidad nacional ha transformado el modo en el que las instituciones abordan los valores indígenas, pues las estructuras gubernamentales suelen exaltar los rasgos tradicionales que son identificables para su región, creando prototipos que no siempre son veraces. En el 2011 se llevaron a cabo los Juegos Panamericanos en la ciudad de Guadalajara, para

³ Gutiérrez (2019, 14 de octubre). *El mestizaje en México: una ideología y sus fracturas* | Seminario permanente de Desigualdad. [Video]. Coordinación de Educación Digital / Colmex Digital. <https://www.youtube.com/watch?v=mybHeldCV9s>

este evento el gobierno local creó una mascota a la que nombró *Huichi*, y que era una venadita “inspirada” en la deidad *wixarika Kauyumari*. Pero el gobierno municipal nunca consultó a los líderes de la comunidad, quienes se manifestaron en contra del uso de la mascota, pues la consideraban una burla a sus creencias. (IMAGEN 10)

Al ser cuestionado por la prensa acerca de esta inconformidad, el presidente municipal de Guadalajara contestó: “¿De quién son los símbolos? ¡Somos mexicanos todos! ¿Quién lo tiene registrado (al venado)? Lo que estamos haciendo como gobierno municipal es incluirlos. Habrá que seguir siendo sobre todo respetuosos, incluyentes, tolerantes a todo esto”. (Le Mûr, 2014, p.122)

IMAGEN 10. Mascota de los Juegos Panamericanos de Guadalajara 2011



Nota. *Huichi* es una de las tres mascotas que fueron presentadas durante los Juegos Panamericanos de Guadalajara, los otros dos personajes eran Leo (un león) y Gavo (una planta de agave). Fuente: Gobierno del Estado de Jalisco

El gobierno municipal que afirmaba ser incluyente y respetuoso también prohibió a los artesanos *wixarikas* ofrecer sus productos en las calles durante el evento, alegando que daban una “mala imagen” a la ciudad de Guadalajara. Esto es una muestra de las contradicciones en el discurso oficial, pues mientras el estado anula los derechos de la población indígena, utiliza sus referencias para crear formas de representación de una identidad local o nacional. Una verdadera inclusión debería acompañarse de políticas que les devuelvan a los pueblos originarios su derecho a la autogestión, al igual que el manejo de sus recursos naturales, materiales y culturales.

En el contexto nacional encontramos el caso de *la mujer indígena ideal*, una serie de fotografías en las que el estado mexicano utiliza a la misma modelo para representar la identidad de las naciones originarias. Estas imágenes muestran a una joven sonriente que usa vestidos tradicionales, y han sido colocadas en sitios de internet del gobierno federal, casi a modo de plantilla. Pero ¿Qué nos dice esto del estado? Probablemente su intención es mostrar el bienestar de la población indígena, así como la aceptación de sus programas sociales. Sin embargo, estas fotografías nos permiten reflexionar en el estereotipo del indígena que el estado promueve y la discordancia que hay entre él y las identidades originarias reales. (IMAGEN 11)

IMAGEN 11. *La mujer indígena ideal según el estado mexicano*



Nota. Fotografías utilizadas por distintos sitios gubernamentales para representar a la población indígena.

Fuente: Gobierno Federal

Cada vez es más clara la distancia entre las identidades indígenas y los clichés que las instituciones promueven de ellas, para ejemplificar esto vamos a comparar a la joven sonriente del huipil con Karen Vega, una modelo oaxaqueña que posó para la revista Vogue en el 2020. Ambas mujeres son presentadas como indígenas, pero a pesar de que se trata de la misma identidad, sus representaciones son muy distintas, así como los elementos que las acompañan. (IMAGEN 12)

Algunas de las referencias que marcan divergencias importantes entre estos retratos son; el fenotipo de las modelos y su forma de vestir, mientras que la joven indígena del estado tiene un tono de piel claro, la modelo de la revista es visiblemente más morena. ¿Será este uno de los indicios del *blanqueamiento* de la identidad indígena promovido por el estado? Analizar el color de piel en México es sumamente complejo, ya que en nuestro país se utiliza una escala cromática con 11 tonalidades de piel. Luego tenemos la vestimenta; un rasgo esencial en la percepción de las identidades indígenas; en la comparación de la joven del huipil y Karen Vega, podemos ver que la primera utiliza blusas con bordados tradicionales, una característica que la mayoría de los mexicanos reconocemos como indígena, mientras que la segunda tiene una apariencia moderna debido a los elementos contemporáneos en su ropa.

IMAGEN 12. Karen Vega para la revista Vogue



Nota. En la sesión fotográfica de la modelo Karen Vega hay varios elementos que hacen referencia a su indigenidad en una forma contemporánea y sofisticada. Fuente: Revista Vogue

Aceptar que los indígenas no solo son artesanos o campesinos puede ser incómodo a los ojos de algunos mexicanos, pues mientras los estereotipos nos permiten conservar nuestro *estatus social*, el reconocer que hay rockeros, tatuadores, diseñadores de moda o modelos que se autoidentifican como indígenas, nos obligaría a ignorar la ideología del mestizaje y sus paradigmas. Históricamente, el origen racial

es uno de los atributos principales en la composición de las identidades de nuestro país, lo que inició como la división entre españoles y mestizos ha continuado con la dicotomía entre mestizos e indígenas. No hay una categoría intermedia que permita incorporar los aspectos de las naciones originarias sin estereotipos, los integrantes de esta población son obligados a definirse como mestizos mediante la educación y el uso del idioma oficial.

El artesanado ha sido construido como un espacio en que unas expresiones de indigeneidad son promovidas y otras reprimidas en función de su adecuación al mercado y al patrón de poder, pero esta configuración no se debe al origen o la naturaleza de artesanos y artesanas, sino que sirve para negociar la indigeneidad. (Estrada, 2017, p.118)

El uso arbitrario de los elementos culturales originarios propicia incongruencias con los rasgos indígenas reales. Es necesario trasladar con veracidad a las identidades indígenas dentro de los espacios sociales, políticos y culturales de nuestro país, para que éstas sean percibidas como positivas y contemporáneas. “La agencia indígena *perturba* porque cuestiona un paradigma dominante que predominantemente trata a los pueblos indígenas como meras víctimas de la historia”. (Glowczewski, 2011, p.4) Sin este sesgo, los límites entre las identidades mestiza e indígena podrían ser menores, y sin su contraste los elementos originarios crearán una identidad nacional más sana y más justa.

1.5 IDENTIDADES ARTÍSTICAS; 5 ARTISTAS OAXAQUEÑOS

En este apartado incluimos fragmentos de entrevistas realizadas a un grupo de cinco artistas originarios de Oaxaca, en ellas comparten sus posturas acerca de la cultura, la identidad y la indigenidad en las artes mexicanas. A pesar de que todos se identifican de una manera distinta, su testimonio expone situaciones que son comunes para los artistas que no forman parte del contexto urbano/académico. A continuación, tenemos un resumen biográfico de los participantes para ahondar en su formación y su obra:

Mitzy Juárez es licenciada por la Universidad Mesoamericana y tiene una especialidad en Diseño Editorial por el Instituto Nacional de Bellas Artes. Ha participado en distintas actividades de divulgación y preservación de las lenguas originarias. Su proyecto *Tekí txri natxrixa ku roi tatxrixa* es el primer libro infantil ilustrado bilingüe en Chocholteco-Ngiba.

IMAGEN 13. Fotografía y obras de Mitzy Juárez



Nota. En sus ilustraciones Mitzy suele utilizar referencias a las actividades propias de su comunidad. Fuente: Mitzy Juárez

Victoria Gaspar es egresada de la Facultad de Estudios Superiores Acatlán de la Universidad Nacional Autónoma de México. Además de ser ilustradora es fotógrafa y tatuadora, sus obras tienen como temática principal las mujeres zapotecas como homenaje a su madre y abuelas. Es integrante del colectivo *Dill Yel Nbán*, dedicado a la difusión de la lengua zapoteca.

IMAGEN 14. Fotografía y obras de Victoria Gaspar



Nota. Victoria tiene como motivos principales de sus obras a la mujer zapoteca, las tradiciones y el estilo de vida de su comunidad, sus raíces son su principal fuente de inspiración. Fuente: Victoria Gaspar

Alberto Ruiz es un artista autodidacta, algunos miembros de su familia formaron parte de la Escuela Oaxaqueña de Pintura y del Taller Tamayo. Sus obras son principalmente textiles y actualmente colabora con distintos talleres de su comunidad creando series que rescatan la iconografía local. Ha expuesto en distintos espacios institucionales y también suele colgar sus piezas afuera de su casa para que otros artistas las vean.

IMAGEN 15. Fotografía y obras de Alberto Ruiz



Nota. Alberto se dedica principalmente al arte textil pero también realiza instalaciones y otras obras. Fuente: Alberto Ruiz

Edgardo Aragón es egresado de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado, La Esmeralda, aunque reconoce que su formación principal fue previa a la universidad en el Centro de Educación Artística de Oaxaca. Sus obras son documentos que tocan temas políticos utilizando medios múltiples y ha tenido exposiciones en países como Brasil, Estados Unidos, Francia y Países Bajos.

IMAGEN 16. Fotografía y obras de Edgardo Aragón



Nota. Las piezas de Edgardo incluyen fotografías, instalaciones, dibujos y pinturas en las que plasma contextos culturales y sociales propios de la región en la que creció. Fuente: Edgardo Aragón

Raúl Villaseñor es licenciado por la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado, La Esmeralda, se considera un artista multidisciplinario pues utiliza la pintura, el dibujo, el video y la construcción de objetos. Su principal intención es detonar reflexiones sobre la relación entre obra y espectador, a fin de ayudar a crear una noción de vínculo y conciencia sobre el entorno y las narrativas que se generan en él.

IMAGEN 17. Fotografía y obras de Raúl Villaseñor



Nota. Raúl utiliza herramientas análogas y digitales en sus obras, también crea piezas a partir de dinámicas participativas e interacción con otros creadores. Fuente: Raúl Villaseñor

Pero ¿por qué es importante la postura de estos artistas? A pesar de que todos ellos tienen diferentes formaciones y sus identidades son diversas, comparten un rasgo que es muy importante para la investigación; el origen. Sus experiencias son una muestra de lo que representa ser identificado por otros con base en ciertas características, así como la relación de estos juicios con las actividades artísticas. De las respuestas que obtuvimos mediante entrevistas hemos sintetizado los puntos que

consideramos más relevantes para el proyecto, y lo siguiente son las réplicas de estos cinco artistas para estas cuestiones.

La autoidentificación de los artistas es un tema con muchas laderas, pues además de los que se asumen como indígenas o no indígenas, algunos se autonomban como híbridos o artesanos. Los artistas indígenas plantean que es imprescindible nombrarse como tal para obtener visibilidad y reconocimiento de esta identidad, muchos de ellos utilizan este recurso como un factor político que trasciende el contexto artístico. A la pregunta *¿Te identificas como un artista indígena?* El grupo contestó:

Considero importante nombrarme una artista indígena porque aquí seguimos, aquí estamos resistiendo y también desempeñamos papeles importantes o tenemos responsabilidades importantes para con nuestras comunidades. En mi trabajo retomo mucho la flora, la fauna presente en la región donde vivo, las costumbres, las tradiciones, la tradición oral, los cantos y todas estas representaciones o saberes que nos heredan a nosotros y que nosotros tenemos la responsabilidad de seguir transmitiendo las. *Mitzy Juárez*

A veces me surge un poco de conflicto, pues no es algo que yo haya dicho, pero salen publicaciones y está siempre está... No quiero decir etiqueta, porque no quiero que suene a que es mal intencionado, yo sé que es todo lo contrario pero muchas veces o casi siempre está este concepto de ilustradores e ilustradoras indígenas. Más que tomar algo ajeno a mí, lo que yo hago está basado en lo que vivo, entonces pues en ese aspecto sí me defino como una artista indígena. *Victoria Gaspar*

(Risas) Yo creo que me considero más artesano, a partir de hacer las cosas con la mano, yo creo que el arte en general puede terminar siendo como uno concibe la artesanía que es un proceso manual. Nunca lo he

pensado, si soy un artista indígena o no lo soy, soy un indígena como persona. Yo creo que, si ya me considero una persona indígena, soy un artista indígena pero nunca lo había cuestionado hasta ahorita. *Alberto Ruiz*

Yo me identifico como artista nada más, creo que segmentar ese tipo de categorías es un poco caótico, es irreal, sobre todo en un lugar como Oaxaca donde considerarse un artista indígena en este preciso momento tiene una función política muy importante, y muy determinada, de poder utilizarlo a tu favor más que a favor de una comunidad. Si tú te nombras un artista indígena, en realidad lo que estás haciendo es empezar a hacer política, lo malo no es hacer política, me parece que hacer política es algo muy bueno, si se sabe hacer de la forma correcta, pero puede llegar a ser politiquería si se utiliza mal, sobre todo en este momento que se vive la ola del indigenismo y el incluyentismo occidental. *Edgardo Aragón*

Soy Oaxaqueño, digamos algo tendré de indígena, mi abuelo materno tenía rasgos indígenas, yo no me considero indígena pues no tengo ese bagaje cultural y social, no hablo una lengua indígena, siempre viví en la ciudad, mis costumbres son de una persona de ciudad, reconozco mi herencia, pero no puedo decir que lo sea. *Raúl Villaseñor*

Una figura importante dentro del aprendizaje artístico son las Casas de Cultura, pues en ellas, las poblaciones alejadas del centro del país encuentran talleres que ayudan a la formación temprana de niños y jóvenes, así como exposiciones que acercan al resto de la población al arte local. Estos centros impulsan a los artistas que no están cerca de las instituciones culturales centralizadas y participan de las dinámicas sociales de una forma positiva. A pesar de que la mayoría de los artistas de esta región crecieron en familias donde las actividades artesanales son comunes, su percepción de lo qué es arte no incluye estas obras, pues al preguntarles *¿Cuál fue su primer acercamiento al arte?* Suelen referirse al arte académico.

En las comunidades que son muy chiquitas, hay casas de la cultura comunitarias o en su defecto hay, me parece son un colectivo, que anda como de pueblito en pueblito dando como tallercitos como de pintura, de cerámica, de estas cosas... todo eso como que me fue acercando al arte, pero no al arte plástico, ósea el arte plástico ya vino con la universidad y todo eso. En mi familia no hay como artistas, pero sí les gusta como esta onda del baile, del canto, expresiones más tradicionales, mis papás son maestros y casi todos en mi familia se dedican a la educación. *Mitzy Juárez*

Fue en la secundaria, tuve un maestro muy bueno de artes visuales y creo que fue la forma en la que él se acercaba a los alumnos para abrirnos el panorama y para enseñarnos que se puede usar el arte con muchas intenciones. Mi mamá hacía bordados y llegó a hacer trajes tradicionales, pero cuando llegaron al Estado de México empezó a hacer otras cosas, quienes sí lo hacen son mis tías, muchas de mis primas hacen bordados y un tejido que es para los rebozos. *Victoria Gaspar*

Mi hermana vende *mexican curious* y yo tenía mucho tiempo libre por la tarde y había unas macetas de barro de Guadalajara, pero eran crudas y yo quería pintarlas para venderlas y donde vive mi hermana muy cerca esta la Casa de la Cultura y me inscribí en el taller de artes plásticas para pintar, iban señoras a hacer bodegones y mi primer contacto fue en una galería que tenía Nina Moreno, es donde por primera vez veo cosas tridimensionales, ya no la pintura sobre lienzo. En esa galería conozco a Francisco Chávez Corrujedo que llevaba el taller de pintura de la universidad y me invita a integrarme al taller, y así es como llego yo a la universidad. *Alberto Ruiz*

Creo que fue en la secundaria, cuando entras a estas clases de iniciación artística que llevas a la fuerza, en donde empiezas a ver que algo que tú puedes hacer se puede volver interesante, hay una especie de chispa que se debe encender dentro de uno que te dice que ese es el camino que a ti te interesa. Eran sobre todo técnico y muy elementales, eran música, danza y artes plásticas, esa combinación fue muy importante para mí en una escuela técnica, pública del lugar donde yo vivo y donde crecí, que al final me llevaron a tener un tipo de producción muy específica porque en mi trabajo se mezclan las artes plásticas, la música y la coreografía.

Edgardo Aragón

En Oaxaca hay muchas expresiones culturales y ahí tengo esta cuestión de... si arte es igual a expresión cultural o esto de arte / artesanía. Si tuviéramos que definir al arte como esta cuestión del individuo desvinculado con el grupo, el comentario que hace el individuo a título personal que no tiene nada que ver con la cuestión grupal, podría decirte que la mayor parte de arte la vi en el museo, en cambio sí entenderíamos el arte como todas estas expresiones culturales de la sociedad en su conjunto independientemente de si vienen de un individuo o en un grupo entonces serían los bailables, las artesanías y todo eso y fue mucho más temprano para mí. *Raúl Villaseñor*

Algunos de los motivos por los que una persona puede ser objeto de discriminación en nuestro país son su origen, su color de piel y hasta su nombre. Esto también sucede al hablar del contexto artístico, donde solo al escuchar los apellidos de un artista o su procedencia se valoran sus rasgos personales e incluso las características de su obra. Los artistas oaxaqueños en particular suelen lidiar con cierto tipo de situaciones, aun cuando no se autoidentifican como indígenas, debido al estereotipo del *indio* arraigado en la consciencia popular:

Para la Guelaguetza lo que hace el municipio de Oaxaca es ir a los pueblos, hay un comité de autenticidad que va a cada pueblo que se inscribe, entonces un día iba a llegar el comité de autenticidad (hasta el nombre) y todavía llegan a cuestionarnos, que así no se debe de bailar, incluso así en palabras de ellos: si quieren ustedes así bailen en su pueblo, pero ustedes se van a presentar en un auditorio con un público y ahí no pueden bailar todos disparejos. Tenemos bien planteada la idea de que por ser indígenas no podemos hacer otras cosas o tenemos que seguir las reglas de alguien superior o de alguien que está más arriba, todo esto es una problemática que ya se debería erradicar, pero es difícil.

Victoria Gaspar

Una vez coordiné un proyecto de artistas contemporáneos que hicieron unas piezas textiles con la comunidad y me invitaron como artista a diseñar un tapete. Hubo una exhibición en la ciudad de Oaxaca y el día de la inauguración llegué y me iban a dar mi gafete para entrar y la chica me preguntó: ¿Artesano o artista? y le contesté: ¿Cara de qué me ves? y me dio un gafete de artesano. *Alberto Ruiz*

En la Ciudad de México para que tú puedas existir como moreno, te tienen que nombrar, tienen que nombrarte para que la gente te pueda ver, porque es muy curioso y me ha pasado que la gente no te ve, estás ahí, estás sentado frente a ellos, estas en una bola y no te ven, tú eres un mueble ahí, invisible. Y lo que pasa es que cuando te ponen nombre y apellido ya su cabeza brincó y ya se dieron cuenta quién eres y qué haces, entonces ya empiezas a aparecer, ya estás ahí, y su actitud contigo cambia. Si me hubieran visto en la calle a lo mejor me avientan el coche o me echan agua puerca, o no me ven, simplemente me ignoran, pero allá adentro con ellos, de igual a igual. Creían que yo era uno de los trabajadores de la galería y no uno de los artistas, les faltó poco para pedirme que les trajera algo, pero yo no existía, era invisible, era una

masa sin identidad y ya cuando les dicen que soy un artista, que además sí conocían, y consideraban mi trabajo relativamente importante, entonces se desdibuja su idea y empiezan a aparecer frente a ellos.

Edgardo Aragón

En el primer semestre de La Esmeralda, mi mejor amigo que es de Michoacán le comentó a su tía con la que vivía en la Ciudad de México que tenía un amigo de Oaxaca, y la tía le dijo: “Ha de ser chaparrito y morenito” y pues yo mido 1.80, y es curioso porque según yo soy moreno, pero la gente no me identifica como moreno. Por otro lado, una compañera de la Ciudad de México le dijo a su mamá que tenía un compañero de Oaxaca que hacía imágenes en computadora, y la respuesta de la mamá fue: “¡Ay que padre! y ¿Si sabe usar bien la compu?” Las dos veces que me lo dijeron no me ofendí, me dio risa porque pues era curioso la imagen que la gente tiene de las personas dependiendo del lugar. *Raúl Villaseñor*

Los entrevistados también afirman que al categorizar a un artista o sus obras se tocan los límites de la discriminación en el entorno artístico y señalan situaciones dispares entre las personas que son educadas en las instituciones y aquellas que se forman en un contexto familiar o de “oficio”. Hay una predisposición hacia los artistas indígenas, pues se les considera carentes de conocimiento real o con habilidades menores a los estudiantes de entornos urbanos.

Uno de los indicios más claros de la desigualdad en el entorno artístico es la distinción entre artistas y artesanos. Ambas figuras desempeñan actividades similares y también comparten saberes que los colocan en el mismo nivel de complejidad, sin embargo, en nuestro país asociamos las artesanías con rasgos étnicos y pigmentocracia, lo que no permite que el trabajo de los artistas indígenas sea valorado del mismo modo. Los artistas que no se identifican como indígenas perciben a la *indigenidad* como un rasgo que contribuye a las artes mexicanas a través de

elementos tradicionales, por lo que están a favor de que un artista se presente como indígena. Por otro lado, algunos de los entrevistados aseguran que identificarse con esta identidad puede ser dañino para las comunidades originarias, pues se genera un arte *exotizado* que puede caer en los mismos estereotipos que pretenden erradicar.

Otro de los aspectos que el grupo mencionó, y que interesan mucho a este proyecto es la distinción entre el arte académico y el arte tradicional. Los artistas perciben como distintas las expresiones artísticas con las que conviven desde pequeños, en las clases universitarias o dentro de las instituciones. Y es que, la división entre el arte popular y el arte culto no es exclusiva de su región, en todo el país persiste la idea de que las actividades artesanales son muy distintas al arte académico.

Todas estas anécdotas ofrecen diversos puntos de vista de una problemática social y sus repercusiones en el ámbito cultural, las identidades artísticas deben ser revisadas para fomentar su reconocimiento en el contexto nacional. Las artes funcionan como agentes de cambio en los que todos tenemos cierta responsabilidad hacia nuestras comunidades y sus culturas, principalmente al hablar de desigualdad. “El arte moviliza en las nuevas generaciones una mente más abierta, que nos permite soñar, crear y hasta volar. Que para nosotros confirma el triunfo de hacer comunidad ante la ideología individualista gestada desde el colonialismo y consolidada en el capitalismo”. (Colectivo Cherani, 2020)

2. ELEMENTOS QUE INFLUYEN EN LAS IDENTIDADES ARTESANALES



Fotografías del Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías.

“La sociedad occidental los llama artesanos por su manera de trabajar, aunque entre ellos haya verdaderos artistas creadores que tal vez no se ajusten a los cánones de la academia, ni en sus modos de aprendizaje, ni en sus modelos”

Victoria Novelo Oppenheim

2.1 CAPITAL CULTURAL Y DESIGUALDAD SOCIAL

En el contexto mexicano actual consideramos que solo las personas que son expertas en un tema pueden opinar al respecto, pensamos que los criterios de los que más han estudiado son los más valiosos. Pero, en esta sociedad que privilegia el conocimiento académico, ¿Qué valor tienen las experiencias y los saberes cotidianos? ¿Qué pasa con las personas que aprendieron dentro de una familia o una comunidad? ¿dónde queda el autoaprendizaje? Si consideramos que el conocimiento solo le pertenece a la ciencia y la academia, estamos dejando afuera todos los saberes que no provienen de las instituciones.

La educación se ha convertido en un recurso que acumulamos para obtener un alto nivel jerárquico en el ámbito académico. Los investigadores suelen medir sus logros por la cantidad de artículos que han publicado o el número de simposios a los que han asistido, a pesar de que estas actividades les impiden dedicar tiempo suficiente a los asuntos estudiantiles y la enseñanza. Igual que un coleccionista agrega estampitas a un álbum, algunos miembros de la academia utilizan sus logros académicos para entrar en un *ranking* intelectual en el que se enfrentan a sus pares con el objetivo de tener más ventajas y privilegios. “Tenemos un mundo académico que solo se preocupa por sus puntos, sus becas y sus publicaciones que leen ellos, sus mamás y sus enemigos. Las universidades no están haciendo nada para el público común corriente y tienen todo para hacerlo” (Xospa, comunicación personal, 6 de agosto, 2020)

Si las universidades públicas no comparten la riqueza cognitiva que albergan con la sociedad, esta se convierte en un capital cultural que solo puede ser aprovechado por los que pertenecen a las instituciones. “El capitalismo cognitivo es, en este sentido, el resultado de un proceso de reestructuración del capital a través del cual éste último intenta absorber y someter, a menudo en forma parasitaria, las condiciones colectivas de la producción de conocimientos.” (Vercellone, 2014,) Los organismos educativos no solo deben generar conocimiento, también están obligados

a compartirlos con el resto de la población para beneficiarla de manera directa. Sin embargo, en nuestro país son pocas las universidades que dan prioridad a esta tarea, la mayoría crea eruditos que no participan con la comunidad ni contribuyen a resolver alguna de las problemáticas sociales de nuestra región.

En este contexto, la enseñanza de las artes es un instrumento crucial para equilibrar el capital cultural, pues al recibir a un grupo de estudiantes que provienen de diferentes ámbitos podemos analizar sus diferencias y colaborar para que la mayoría posea los mismos referentes y saberes. Al igualar el capital cultural de los alumnos se enriquece al grupo por medio de experiencias, pero además disminuye la brecha entre ellos como integrantes de una comunidad. De esta forma, los profesores de artes tenemos como responsabilidad equiparar el capital cultural de la población, y podemos colaborar en la erradicación de la desigualdad social. “Cuando el estudiantado conoce, entiende y aprecia las artes y además desarrolla la capacidad de expresarse individual y colectivamente, se abren también los espacios para la formación ciudadana mediante la formación artística.” (Rodríguez, 2007, p.29)

A través del arte podemos cambiar las realidades de gran parte de la población, pues al incrementar su capital cultural probablemente también se modificará su percepción del contexto socioeconómico de nuestro país. Por el contrario, al preservar los bienes culturales alejados de la mayoría, estamos perpetuando la desigualdad en todos los ámbitos. “Mientras menos niveles se posean de capital cultural, menor capacidad de disposiciones culturales se desarrollarán y, por ende, se producirá una reproducción y/o mantenimiento de las estratificaciones e inequidades sociales.” (Peters, 2017, p.37) El papel de las artes en la educación es fundamental para una sociedad avanzada en la que todos se beneficien de la cultura, una sociedad sensible a las diferencias, pero ocupada en erradicarlas.

Los profesores de Historia del Arte no solo muestran diapositivas de obras artísticas a sus alumnos, también les explican los relatos del mundo y las culturas a través de sus contextos religiosos, políticos y geográficos. Esta información le permite

al estudiante analizar diversos puntos de vista y reconocer la situación sociopolítica de su región, así como sus principales problemáticas. Desde las artes podemos ayudar a los demás a ser más empáticos, pues el entendimiento cultural nos permite conectar la historia de la humanidad con las narraciones de los estilos de vida, las costumbres y los ideales de otros seres humanos. Este tipo de saberes nos hace sensibles a otras existencias y nos aproxima a las referencias culturales con mayor precisión que la mayoría de los estereotipos generados por los medios de comunicación.

El desinterés de la población en ciertas expresiones artísticas probablemente se debe al poco entendimiento de estas, ya que, al carecer de un capital cultural, muchos de nosotros no podemos comprenderlas adecuadamente. Pablo Helguera (2011) escribe que: “El simple acto de estar frente a una obra de arte es una forma de participación.” (p.185) Esto resulta difícil de apoyar si consideramos lo participativo como una forma de sentir que somos parte de una pieza, entenderla y dejar un poco de nosotros en ella. Esto sería como afirmar que al pararnos frente a un automóvil lo estamos manejando, en esta metáfora sería necesario abordar el vehículo, saber cómo funciona y entender las leyes de tránsito. En ambas situaciones, participar requiere de una preparación previa, un conjunto de conocimientos y hasta cierta disposición que nos ayude a realizar dichas actividades correctamente.

El museo es uno de los espacios en donde cotidianamente reproducimos las jerarquías sociales que se generan a partir de la desigualdad cultural. Cuando una persona tiene un capital cultural bajo, a pesar de que tenga acceso a una gran cantidad de museos, difícilmente tendrá una conexión profunda con estos espacios y su entendimiento de las obras artísticas será mínimo o nulo. Al hablar de justicia social a través de las artes hay una contradicción en el discurso de muchos curadores, ya que al mismo tiempo que alardean de ser incluyentes con las distintas identidades, restringen la entrada a los museos de las expresiones artísticas no académicas. Tomás Peters (2017) describe el rol histórico de los museos en la división cultural de la siguiente manera:

Aun cuando los museos o lugares de exhibición se describen como espacios abiertos, lo cierto es que durante gran parte de los siglos XIX y XX no solo definieron el concepto de arte moderno, delimitaron la oferta global artística y crearon escasez de obras, sino también establecieron barreras simbólicas de acceso. (p.36)

El impacto de las artes en las comunidades es visible al acercar las piezas artísticas a las zonas en las que el capital cultural es menor. Al montar una instalación o exhibición en una región que jamás ha visto una, probablemente la experiencia estética de estos habitantes sea más notable que para el público que convive con ellas diariamente. En el año 2020, el artista sonoro Félix Blume realizó la pieza *Lluvias de mayo* en el pueblo de San Rafael, Veracruz. La obra estaba conformada por un grupo de lámparas que colgaban de un árbol y hacían caer agua en jícaras, lo que origina sonidos muy peculiares. Esto conmovió a la comunidad, y con el tiempo la jardinera que rodeaba al árbol se convirtió en un punto de reunión importante para la población. Ahí se llevaban a cabo distintas actividades creadas desde la colectividad, una muestra de que los actos artísticos pueden detonar las dinámicas sociales positivas. (IMAGEN 18)

IMAGEN 18. *Lluvias de mayo* de Félix Blume

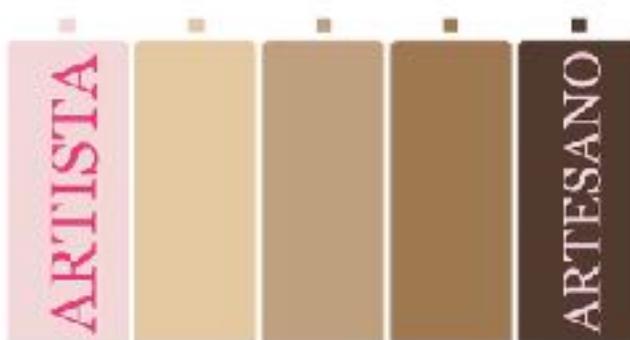


Nota. Fotografía de la Instalación pública en la plaza central de Paso de Telaya Fuente: felixblume.com

2.2 LA PIGMENTOCRACIA EN EL CONTEXTO ARTÍSTICO

De acuerdo con el apartado anterior, algunos de los aspectos determinantes para que un artista sea identificado como artesano son; el color de piel, el origen y la formación. Una persona blanca, que proviene de un contexto urbano y con educación artística formal, siempre será percibida como un artista *genuino*, en cambio aquellos con piel morena, de zonas rurales y formadas en un entorno familiar y/o de forma autodidacta, son desplazadas al rubro artesanal. (IMAGEN 19)

IMAGEN 19. Meme de la pigmentocracia y el artista



Nota. Imagen creada a partir de la idea de que alguien con un tono de piel claro puede ser llamado artista, mientras que a los creadores de piel oscura solo se les puede llamar artesanos. Fuente: Elaboración propia

Al afirmar que “un artesano es un artista al que se le han asignado valores étnicos y/o raciales”, sugerimos que hay un tipo de discriminación hacia la identidad indígena, las prácticas artísticas rurales, los saberes no académicos y los creadores que no encajan en la concepción colonialista del artista. Este tipo de comportamiento es común en las instituciones culturales, pues se considera al artesano como un personaje *folclórico* y que pertenece al ámbito de las *artes populares*.

La categoría de “arte popular” se enarboló como un discurso de rescate de las tradiciones, reconocimiento, y reivindicación de estas artes. Al mismo tiempo, la creación de esta categoría y de sus sujetos creadores contribuyó a la narrativa de construcción del Estado moderno, a la idea

de progreso ante la existencia de una tradicionalidad y a rearticular las ideologías de distinción social. (Borea, 2015, p.100)

El color de piel es un aspecto determinante no solo en la identidad de un artista, sino en las oportunidades que cualquier persona tiene para desarrollarse profesionalmente en nuestro país. De acuerdo con la *Encuesta Nacional sobre Discriminación* del año 2017, las personas con un tono de piel oscuro tienen menos niveles de escolaridad, pues solo el 16% ingresa la educación superior, mientras que en las personas con piel clara este porcentaje es del 30.4%. (IMAGEN 20)

IMAGEN 20. Mexicanos con educación superior de acuerdo con su tono de piel



Nota. Los mexicanos con un tono de piel más claro tienen mayor escolaridad que aquellos con piel oscura, por ello la población universitaria es principalmente blanca. Fuente: Elaboración propia

El tipo de ocupación también se relaciona con el tono de piel de los mexicanos, pues mientras el 44% de las personas con piel oscura se dedican al servicio personal, las actividades de apoyo y agropecuarias, en esta misma clasificación solo hay 28.4% de personas con piel clara, esto ubica a la población “morena” como uno de los fenotipos principales en las áreas del campo y los servicios. En cuanto a la actividad artística, la encuesta específica que solo el 8% de las personas con piel clara son *trabajadores artesanales*, mientras que los mexicanos de piel oscura que se dedican a esta labor son el 16.3% de la población. (IMAGEN 21)

Lo anterior confirma que las personas con piel más clara tienen un mayor acceso a los recursos educativos, y que los trabajos que realizan tienden a

relacionarse con dicha preparación académica. Por el contrario, la población de piel oscura realiza el doble de las actividades artesanales que aquellos con piel clara, esto refuerza la idea de que los artesanos son personas con un aspecto físico determinado. Las actividades artísticas en México tienen dos denominaciones basadas en la pigmentocracia: los artistas y los artesanos; los primeros son personas de piel clara y educadas en la institucionalidad, y los segundos son creadores con piel oscura y formados *tradicionalmente*.

IMAGEN 21. *Trabajadores artesanales de acuerdo con su tono de piel*



Nota. Los mexicanos que se dedican a las artesanías son principalmente de piel oscura, pues solo la mitad de las personas blancas o de piel clara llevan a cabo este tipo de actividades. Fuente: Elaboración propia

Los artesanos se asocian a la identidad indígena por su tono de piel, dejando expuesto el estereotipo de un individuo sin formación profesional que se dedica al campo y a las actividades artísticas simultáneamente. Solo aquellos que renuncian a las diferencias culturales logran cruzar la *frontera* de la identidad mestiza que les permite identificarse con artistas. “La falta de información y ciertos estereotipos sedimentados en el imaginario social provocan que sean estigmatizados por sus características físicas, como estatura, rasgos de la cara, color de piel; o bien por sus cualidades culturales, como costumbres, lengua, vestimenta”. (Aguayo, 2015, p.15)

2.3 EL ORIGEN ÉTNICO/GEOGRÁFICO

La procedencia geográfica o étnica de un artista también determina su identidad, pues debido a la situación económica o social de su región, se le asignan rasgos culturales que influyen en la percepción de su obra. El propio concepto de artesanía está ligado a cuestiones de origen, pues “los objetos artísticos de pueblos primitivos eran aquellos que se comprenden como una forma inferior a la categorización de arte occidental, es decir como artesanía”. (Pérez, 2014, p.88)

En México acostumbramos a llamar artesanía a todas las piezas que provienen de zonas rurales o *pueblos* en los que se “conservan” las tradiciones artísticas indígenas. Esto propicia el estereotipo del artesano como una persona que proviene de ciertos estados del país que son poco desarrollados o en condición de pobreza. Para averiguar si esta percepción es real revisamos el *Índice de Marginación por Entidad y Municipio*, una de las estrategias que el estado ha desarrollado y que:

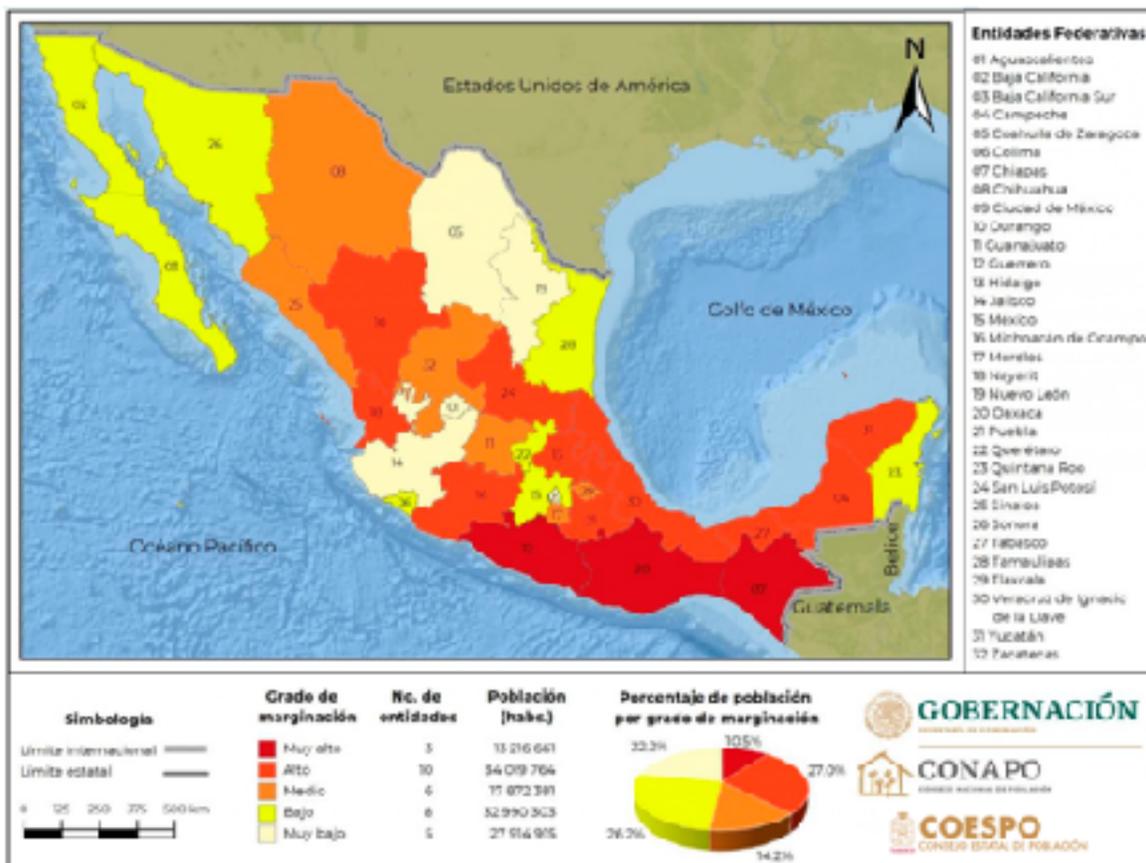
Permite diferenciar los estados y municipios del país según el impacto global de las carencias que padece la población como resultado de la falta de acceso a la educación, la residencia en viviendas inadecuadas, la percepción de ingresos monetarios insuficientes y las relacionadas con la residencia en localidades pequeñas. (Consejo Nacional de Población, 2021)

A través de este índice podemos saber cuáles son los estados con mayor desigualdad social y económica en el país. En el año 2020, Oaxaca y Guerrero encabezaron la lista, como las entidades con los índices de marginación más altos, pero también aparecen como zonas de *alta prevalencia* en la *Encuesta Nacional sobre Discriminación*. Esto las identifica como regiones en las que los recursos no se distribuyen adecuadamente, lo que ocasiona brechas socioeconómicas y discriminación. (IMAGEN 22)

La población de estos estados tiende a migrar a los centros urbanos, pues muchos de los jóvenes salen de sus comunidades para tener acceso a mejores condiciones de salud, educación o empleo. Esta separación territorial y sobre todo cultural, los coloca en contextos donde son vistos como *foráneos*, personas que son ajenas a la identidad urbana y que regularmente son identificados por su lugar de nacimiento. Además, estas migraciones han beneficiado al estado, pues modifican las identidades locales de diversas maneras.

Debemos recordar que el desarraigo y la migración son la forma en que el Estado despoja a sus habitantes dejando vía libre a la llamada “modernización”, la cual implica la privatización de las tierras, siendo en definitiva el exterminio a la diversidad cultural. (Barrera, 2017, p.124)

IMAGEN 22. Mapa del Índice de Marginación por Entidad y Municipio



Nota. El censo indica que las entidades con mayor marginación del país son los estados de Guerrero, Oaxaca y Chiapas.

Fuente: CONAPO

Esta representación de la distribución de la pobreza (económica) que realiza el estado, se puede contrastar con las imágenes que Miguel Covarrubias elaboró para mostrar la riqueza (natural) de las mismas regiones. En sus mapas, este pintor mexicano plasmó las principales características naturales de nuestro país, además de las expresiones artesanales de los estados. Uno de sus murales; *Geografía del Arte Popular*, permite visualizar las materias primas con las que se elaboran las artesanías en cada territorio, y es interesante observar cómo los estados en los que él registra una mayor cantidad de elementos son aquellos que se identifican como las entidades más pobres, según el mapa anterior. (IMAGEN 23)

IMAGEN 23. *Geografía del Arte Popular*



Nota. En esta obra de Miguel Covarrubias podemos ver los principales ecosistemas que existen en el territorio mexicano, así como el tipo de materiales que estos le proporcionan a los artesanos de estas zonas. Fuente: Museo de Arte Popular

El mural *Geografía del Arte Popular* se encuentra en el Museo de Artes Populares de la Ciudad de México, y es descrito por Mónica Alejandra Ramírez Bernal (2013) de la siguiente forma:

Covarrubias se plantó frente al muro e hizo que del terreno brotarán, como exuberantes y coloridos frutos, los indígenas y sus creaciones populares. Detrás de la relación de los objetos y los personajes con la geografía natural se encuentra latente una teoría que relacionaría la arqueología con el arte popular. (p.46)

Esta coincidencia en la concentración de las actividades artesanales con la condición de marginación y discriminación de los estados ocasiona que los habitantes de estas regiones sean identificados con base en estos rasgos. A pesar de que muchas piezas artesanales tienen características técnicas o simbólicas que están por encima de otras formas de arte académico, son objetos que “el lenguaje intelectual ha adjetivado como *típicas, tradicionales, indígenas, o populares*, subrayando los atributos culturales dirigidos, unos, al consumo turístico, y otros al consumo popular, en especial el campesino”. (Novelo, 2008, p.121)

La actividad artesanal es percibida como un *oficio* que es inherente a la población más pobre de México, y está fuertemente relacionado a una identidad indígena en condiciones socioeconómicas bajas. “La mayor parte de la producción artesanal procede de las zonas indígenas o se concentra en los lugares en donde antiguamente florecieron las grandes culturas indígenas,” (Espejel, 2014, p. 4) sin embargo, una parte importante de las obras se crean en los centros urbanos por artistas que ya no se autoidentifican como indígenas.

2.4 LA FORMACIÓN DEL ARTISTA

Los modos de aprendizaje de un artesano suelen ser distintos a los de un artista, pues los primeros se nutren del conocimiento heredado de la familia y/o la comunidad, y la formación de un artista se caracteriza por ser institucional. En muchas ocasiones, los artesanos son autodidactas y se forman en espacios propios de las regiones rurales, como las casas de cultura. Sin embargo, este tipo de aprendizaje es constantemente subestimado por algunos agentes culturales, que los consideran poco válidos, frente a las escuelas de arte de las zonas urbanas.

Algunos artistas que se desarrollaron en contextos donde sus familiares tenían algún tipo de conocimiento heredado, mencionan la insistencia de sus padres en tener una educación formal, a muchos de ellos ni siquiera se les enseñaron estos saberes, para evitar que fueran estigmatizados por este motivo:

Mi abuelo vivía de ser músico, no había otra y mi abuela tuvo que tejer para ganarse la vida y ambos saberes no fueron transmitidos a ninguno de sus descendientes, que es lo más triste de todo, yo pude haber sido bilingüe, pude saber música, pude haber sido tejedora y no fui nada de eso, son cosas que se consideraban actividades menores, no eran arte, eran cosas que hacía la gente pobre para sobrevivir y los hijos para salir y no sufrir de eso pues tenían que estudiar y ser profesionista, lo que significa no aprender todas esas cosas. (Xospa, 2021,)

La identidad artesanal está ligada a estereotipos, por ejemplo, se piensa que es una persona apegada a la naturaleza, y que por ello no es apta para manejar ciertas cuestiones tecnológicas o intelectuales. El artesano es considerado como un creador de piezas repetitivas y sin valor simbólico, o como *maquiladores* de piezas artísticas de otros autores que sí son académicos. Para que un artesano tenga un estatus similar al de un artista, generalmente debe formarse dentro de una institución que apruebe sus habilidades, a pesar de que muchos de ellos al ingresar, ya tienen experiencia en ello.

El estado ha creado distintas estrategias para incorporar a la población de las regiones rurales a la educación institucional, pero estos espacios han sido insuficientes para las necesidades de algunos grupos. Las Universidades Interculturales, por ejemplo, fueron presentadas como una alternativa para terminar con la desigualdad educativa entre las distintas entidades, pero se han convertido en un tipo de universidad “especial” para la población indígena. En estas escuelas no se ofrecen las mismas especialidades que en las universidades estatales, de modo que los alumnos que quieren estudiar una carrera en particular aún tienen que salir de sus comunidades. (IMAGEN 24)

IMAGEN 24. *Las Universidades Interculturales*



Nota. En la página de internet en donde se ofrecen las convocatorias para este tipo de universidades nos encontramos de nuevo con la imagen de la mujer indígena ideal. Fuente: Sitio Ahora Sí Paso

Por otro lado, las Universidades Interculturales deberían ser entornos seguros para las identidades indígenas, pero también presentan muestras de racismo, como lo explican Hilda Berenice Aguayo Rousell y Juan Manuel Piña Osorio (2015, p.15) en un estudio aplicado a 168 estudiantes de estas instituciones. En esta investigación, les

pidieron a los alumnos que escribieran tres palabras que asocian al término *indígena*, y encontraron que aún hay conceptos negativos relacionados con él.

En sus resultados, la investigación divide a las palabras mencionadas en tres grupos: *Aceptación, Estigmatización y Denuncia*:

TABLA 1. Asociación de palabras de los estudiantes de Universidades Interculturales

Aceptación	Estigmatización	Denuncia
Cultura	Pobre	Discriminación
Lengua	Analfabeta	Pobreza
Tradiciones	Indio	Vestimenta

Nota. Datos del estudio *Expresiones de Racismo en una muestra de estudiantes universitarios en México* (2015)

De acuerdo con los autores, estas expresiones confirman la presencia de racismo simbólico; “prácticas discriminatorias que ya no hacen hincapié en los rasgos físicos, sino en las características culturales. Estas nuevas formas consideran que la cultura es el principal obstáculo para la no integración de estas minorías, por lo cual son rechazados.” (Aguayo, 2015, p.4) La valoración de nuestra herencia cultural (Columna de *Aceptación*) va de la mano con las nociones de distinción económica e intelectual como se ve en la columna de *Estigmatización*. De este modo, la idea del *indio* es una constante al hablar de la identidad indígena, pues forma parte de la normalización del racismo que en nuestro país aún tiene gran fuerza.

A pesar de que existe un contraste claro entre la identidad indígena y la mestiza, las dinámicas sociales y culturales entre la población mexicana son más complejas:

La oposición étnica básica no es entre mestizos e indios, sino entre una mayoría popular-india que se opone a una oligarquía blanqueada. La minoría que domina a la mayoría que se reconoce cobriza, con raíces indias, es la que debe ceder sus privilegios al conjunto del pueblo. (Cornejo, 1993, p.100)

Para que un alumno indígena nunca tenga que enfrentarse a la discriminación, debe estar en contacto con su lengua y su cultura desde la educación básica hasta el nivel superior, necesita ser representado frente al resto de las identidades sin estereotipos. La asimetría educativa requiere incorporar los aspectos culturales de los pueblos y las naciones originarias a las escuelas públicas, y no crear instituciones que mantengan a la identidad indígena separada del resto de las identidades. “Las políticas educativas diseñadas desde arriba, desde afuera y específicamente destinadas a los pueblos originarios han resultado ser desde inicios de la colonia armas de doble filo, imposiciones discriminatorias y simultáneamente estructuras de oportunidades políticas”. (Gunther, 2019, p.165)

2.5 CARACTERÍSTICAS DE LAS ARTESANÍAS

En nuestro país, desde 1974 el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías es el organismo gubernamental encargado de fomentar las actividades artesanales. En la descripción de sus acciones, este instituto menciona que: “diseña y ejecuta políticas de desarrollo, promoción y comercialización de la actividad artesanal; impulsa su investigación, así como la normatividad relativa, coadyuvando a incrementar la calidad de vida de los artesanos y a difundir el patrimonio cultural de México”. (FONART, 2021) Sin embargo, si tomamos en cuenta los índices de marginación y otros datos previos, la calidad de vida del artesanado sigue siendo la misma. (IMAGEN 25)

IMAGEN 25. ¿Quiénes somos?, ¿Qué hacemos? y ¿Hacia dónde vamos?



Nota. En su descripción institucional el FONART menciona que uno de sus objetivos es mejorar la calidad de vida de los artesanos, sin embargo, la realidad es que esto no ha sucedido en los 49 años desde su apertura. Fuente: FONART

La mayoría de las estrategias gubernamentales solo se enfocan en algunos elementos socioeconómicos del artesano, y no en su desarrollo creativo o artístico. La actividad artesanal suele considerarse *complementaria* a otras como la agricultura, muchas de las convocatorias incluso le dan prioridad a las personas que ya forman parte de otros programas sociales, generalmente relacionados con el campo. La visión del artesano como un indígena que siembra, cría animales y en su tiempo libre realiza piezas de artesanía es muy común en organismos como el FONART.

El *Manual de Diferenciación entre Artesanía y Manualidad* que fue creado dentro de las actividades del *Foro Nacional Artesanal*, es un documento muy interesante, pues sirve para hablar del uso de la *indigenidad* en la identidad artística. Este compendio, incluye una clasificación de 17 tipos de artesanía nombrados por el tipo de material que usan, el apartado titulado *Las ramas de la artesanía*, comienza en Alfarería, Textiles, Madera, y continúa hasta llegar a la Plumaria. En el número 13 de la lista podemos encontrar al Arte Huichol, que nos resulta curioso por dos motivos; 1) el inciso probablemente debe llamarse *Arte Wixárika*, pues sería una forma más acertada de referirse a este grupo de artistas, y 2) ¿Por qué este tipo de artesanía es el único que no toma su nombre de un material? Como el resto de los ejemplos.

De acuerdo con este manual, los 11 criterios que determinan si una obra es clasificada como artesanía o manualidad son: 1) *Origen de la materia prima*, 2) *Obtención de la materia prima*, 3) *Forma de elaboración*, 4) *Herramientas*, 5) *Teñido/ Pintado*, 6) *Tiempo de elaboración*, 7) *Diseño del producto*, 8) *Representatividad*, 9) *Uso del producto*, 10) *División del trabajo* y 11) *Transmisión del conocimiento*. A todas las piezas se les asigna un puntaje que va de uno a cuatro puntos, dependiendo del uso de las características, la cantidad final de puntos que obtiene una pieza determina si entra en una categoría u otra, así como sus posibilidades de obtener un apoyo económico por parte del estado.

En esta lista de “propiedades artesanales” hay tres que nos parece importante analizar, en primer lugar, es el *Diseño del producto*; donde se explica que una artesanía

tradicional es un producto que conserva características originales como: *Materiales locales, Formas, Iconografía y Color*. Cuando una pieza utiliza materiales sin procesar, conserva formas *ancestrales*, su iconografía se relaciona con las costumbres de la región y se identifica su origen por su color, esta obra obtendrá la puntuación más alta.

En segundo lugar, tenemos la *Representatividad*, que describe el tipo de referencias de una pieza con respecto a su origen, es decir, si un objeto remite culturalmente a una localidad se le asignan cuatro puntos, si tiene referentes estatales tres puntos y si representa al país dos puntos. De este modo, se da preferencia a las expresiones artísticas que son menos populares o que son propias de una comunidad sobre las que son nacionales. El tercer rasgo que citaremos es la *Transmisión del conocimiento*, que incluye distintas formas de aprendizaje y que se divide en: *Herencia Familiar, Capacitación impartida por una institución y Autoaprendizaje*. Si una pieza fue elaborada por un artista que se formó en un entorno familiar o comunitario, se le asignan cuatro puntos, si su aprendizaje fue a través de instituciones o personas ajenas a su grupo se le otorgan tres puntos y si el creador de la obra es autodidacta únicamente consigue dos puntos. (IMAGEN 26)

Para que una obra pueda ser clasificada como Artesanía, debe obtener de 280 a 420 puntos en esta evaluación, si no alcanza este puntaje entraría en una categoría *inferior* como Manualidad e Híbrida. Esta última jerarquía nos parece bastante confusa, pues de acuerdo con el FONART se trata de una pieza artesanal en la que se permite el uso de elementos no tradicionales o propios de esa clase:

Una de sus características principales es la mezcla de elementos provenientes de distinta naturaleza, tanto de artesanía como de manualidad, en tal cantidad o de tal manera que no pertenecen ya a ninguno de ellos y forman parte de una nueva categoría. En algunos casos su proceso evolutivo llega a configurarse como tradición artesanal. FONART, 2021)

IMAGEN 26. Matriz de Diferenciación entre Artesanía y Manualidad



Producto a Evaluar: Caja de Olinalá
Origen: Olinalá, Guerrero
Materia prima Principal: Tierras
Rama: Maque y Laca



Ejemplo de aplicación 1

Características del Producto	PUNTAJES				VALOR (A)	PUNTAJES (B)	TOTAL (A*B)
	4	3	2	1			
Origen de la Materia Prima (Principal o local)	Natural	Nativa (Proceso artesanal)	Asistida		4	7	28
Obtención de la Materia Prima (Principal o local)	Sembrar/Criar/Mostrar	Recolección/Extracción	Reciclaje	Compra	3	3	9
Forma de elaboración de la pieza	Creación total de la pieza	Elaborado a través manual	Elaborado o usado con máquina	Usable con pegamento industrial (incluye montaje de muebles y sus accesorios)	4	10	40
Herramientas	Manuales (incluye aguja, alfileres, teleros, arañes, etc. de madera, madera de pino, etc. herramientas hechas por el productor o en carpintería local)	Herramientas adaptadas por el productor o usadas en la región	Máquina eléctrica	Herramientas comerciales	4	13	52
Técnica/Estado	Utilizando elementos naturales / o natural y usable para uso artesanal		usando equipos con motor	Piezas industriales	3	6	18
Tiempo de elaboración (en horas o en días hábiles)	Más de 72 horas	De 6 a 72 horas	De 1 a 6 horas	Menos de 1 hora	4	8	32
Diseño del producto	Tradicional (Responde forma, color y iconografía de su grupo)	Tradicional con innovación	Nuevo / Innovadora	Estilo	4	20	80
Representatividad	Local / Región	Local	Nacional	No es representativa	4	20	80
Uso del producto	Ceremonial	Utilitario	Decorativo / Artístico	Uso decorativo	3	2	6
Origen del trabajo	No genera empleo	No es productivo	Individual (Cada el proceso lo realiza una sola persona)	En fábrica	3	3	9
Transmisión del conocimiento (¿cómo aprendió a hacerlo?)	Herencia familiar/tradición cultural	Capacitación impartida por una institución o persona (como: profesor, orientador o diseñador de productos)	Autocapacitación (incluye cursos en escuelas, talleres de 1 año)	Cursos (En escuelas, talleres, exposiciones y mixtos)	4	9	36
Si el productor pertenece a un grupo étnico que elabora un producto tradicional tradicional con innovación agrega 20 puntos							
TOTAL GENERAL							109

Rangos de clasificación

MANUALIDAD	HÍBRIDO	ARTESANÍA
De 100 a 220 puntos	De 221 a 279 puntos	De 280 a 420 puntos

Clasificación: ARTESANÍA



Nota. En este ejemplo podemos ver como los funcionarios le asignan puntos a una caja de Olinalá de acuerdo con los 11 rubros que se evalúan para catalogarlo como artesanía y así tener acceso al financiamiento público. Fuente: FONART

El cumplimiento de estas características en el proceso de evaluación de las artesanías comprueba que las estrategias gubernamentales fomentan la asociación de las obras con ciertos rasgos que se consideran “tradicionales”. La exclusión de la tecnología en los procesos artesanales, la falta de innovación en sus *diseños* o el tipo de formación de un artesano, aparentemente son propiciados por el estado. Lo que comprendemos como *tradicional* puede estar influenciado por los organismos del estado con la única intención de mantener a las artesanías como un “arte puro”, incapaz de evolucionar y así perpetuar el *estatus* de las identidades indígenas.

Por muchos años, las instituciones han ignorado las peticiones de los artesanos para mejorar los aspectos que ellos consideran necesarios, a pesar de que se han expuesto en foros, reuniones y coloquios organizados por el estado. En el año 2019 durante el Primer Encuentro Latinoamericano de Tejedoras, coordinado por la Comisión Nacional de Derechos Humanos, Rosalinda Santiz Díaz enlistó algunas de sus propuestas a los representantes del estado y los legisladores mexicanos:

No necesitamos que las empresas nos paguen regalías, pedimos que respeten nuestro patrimonio cultural. No más saqueo de nuestros conocimientos, así como el rescate y la promoción de la escritura en nuestras lenguas maternas. Que el Consejo Nacional de Cultura y las Artes, incluya realmente las expresiones de arte popular. (2019)

Con todo lo anterior, podemos afirmar que las artesanías son un tipo de arte hecho bajo condiciones muy específicas, que no hay libertad en la autoría y que el estado ha sometido este tipo de expresiones durante muchos años. Los artesanos están en un pedestal del que tienen prohibido moverse, se respeta su importancia histórica, pero al mismo tiempo se les segrega por no compartir los valores de una sociedad mexicana moderna. “Uno de los muchos caminos que han tomado es utilizar la plástica como un método de reconocimiento étnico ante la mirada del otro, y no como productos al interior de su comunidad”. (Campuzano, 2019, p. 19)

2.6 EL ESTEREOTIPO DEL ARTESANO

Para comprobar que la figura del artesano está ligada a la pigmentocracia, el origen y la formación, realizamos una búsqueda de sitios de internet en los que se incluye la palabra Artesano en su contenido. De este modo, conoceremos el tipo de referencias que utilizan los medios y las instituciones para representar esta identidad, tanto visual como textualmente. Esta investigación se llevó a cabo durante el confinamiento por la enfermedad del coronavirus (COVID-19), por lo que las herramientas digitales tuvieron una mayor relevancia en todos los contextos.

Debido a la forma en la que se ejecutan los comandos en un buscador “los algoritmos de la Búsqueda tienen en cuenta muchos factores, como las palabras de tu consulta, la relevancia y usabilidad de las páginas, el grado de especialización de las fuentes, tu ubicación y tu configuración.” (Google, 2021) Esto asegura que las páginas analizadas son las más visitadas y recientes a nivel regional, es decir, son representativas de un grupo importante de fuentes digitales.

Del total de los resultados de la búsqueda, revisamos los primeros 50 sitios de origen mexicano que contenían artículos acompañados de imágenes fotográficas, esto para confirmar la presencia de fenotipos específicos en las personas de las fotografías. Por otro lado, en las notas y los titulares identificamos los conceptos que más utilizan los redactores para referir a las identidades indígenas y las actividades artesanales, con el propósito de confirmar los estereotipos de estas descripciones. (IMAGEN 27)

Los tipos de páginas que surgieron de la búsqueda se dividen de la siguiente forma: 56% son sitios de periodismo, 18% culturales, 14% gubernamentales, 6% turísticos y 6% directorios y sitios de universidades. Esto significa, que la mayoría del contenido son noticias relacionadas con el artesanado, mientras que uno de los porcentajes más bajos son las instituciones educativas públicas y privadas.

IMAGEN 27. Ejemplo de contenido para la palabra artesano



Nota. Esta imagen es una muestra del contenido recabado en el que podemos ver la fotografía y el encabezado del artículo publicado por el periódico El País el 17 de julio de 2018. Fuente: El País

En cuanto a las imágenes, encontramos que el 48% de las páginas utilizan fotografías con mujeres, el 36% con hombres y el 16% presentan hombres y mujeres juntos. La totalidad de las mujeres usan vestimentas tradicionales, muchas de ellas se muestran sentadas en el suelo, y en general se trata de mujeres de la tercera edad. En ninguna de las fotografías hay personas con tonos de piel claros, y en el 40% de las imágenes las mujeres realizan actividades textiles. Esto corrobora el estereotipo de la artesana como una mujer de edad avanzada, que usa huipil y trenzas, y que se encuentra en las calles ofreciendo sus productos, que regularmente son tejidos o bordados. (IMAGEN 28)

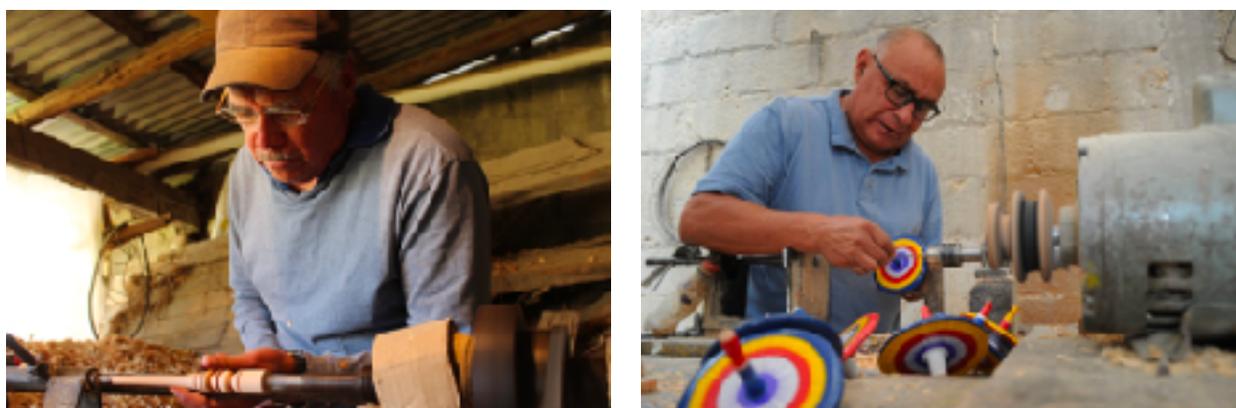
IMAGEN 28. El estereotipo de la artesana



Nota. Las fotografías de mujeres en los sitios revisados presentan a una mujer de edad avanzada y con vestimenta típica, la mayoría de ellas peinadas con trenzas y ofreciendo sus productos en el suelo. Fuente: LADO B y LA VOZ DE MICHOACÁN

A diferencia de las mujeres, los hombres de las fotografías usan ropa de trabajo o ropa casual, ninguno de ellos viste de forma tradicional. A pesar de que hay imágenes con hombres jóvenes que pintan o moldean barro, la mayoría son personas mayores que realizan actividades en madera o cerámica. Esto señala una clara división del trabajo artesanal basado en el género, pues las mujeres se asocian con los textiles mientras que los varones utilizan otro tipo de materiales. Otra diferencia importante de analizar es que en las imágenes solo el 10% de los varones se muestran en la calle, la mayoría fue retratado en talleres o espacios cerrados. (IMAGEN 29)

IMAGEN 29. *El estereotipo del artesano*



Nota. Los hombres de las fotografías revisadas aparecen en talleres o estudios, no usan vestimenta tradicional y el tipo de artesanía que elaboran es distinta a la de las mujeres. Fuente: GOBIERNO DE MÉXICO y HERALDO ESTADO DE MÉXICO

Gran parte del contenido recabado describe ferias, exposiciones o eventos, así como artículos en los que se menciona la condición económica de los artesanos en distintas localidades. Algunos textos difunden el valor de las artesanías, así como la relevancia cultural de los artesanos, y una parte considerable de ellos refieren a la situación de la población frente a la contingencia por el COVID-19. Al procesar los artículos de las páginas, de un total de 26,014 palabras, obtuvimos los términos que más se repiten en estos sitios, los que serían un indicio de los referentes comunes al abordar la temática artesanal. Algunas de las palabras que más se mencionan en los textos son:

TABLA 2. Palabras relacionadas con los artesanos y las artesanas

Productos (74)	Años (71)	Piezas (69)	México (67)
Vender (60)	Cultura (56)	Talleres (50)	Apoyos (42)
Madera (41)	Nacional (40)	Barro (39)	Personas (39)
Tradicición (39)	Pesos (36)	Economía (37)	Arte (34)
Oaxaca (33)	Ciudad (33)	Vida (32)	Familias (31)
Actividad (30)	Técnicos (28)	Centro (26)	FONART (24)
Producción (24)	Gobierno (23)	Michoacán (22)	Municipio (22)
Sector (22)	Acuerdo (21)	Artículos (21)	Textiles (21)
Oficio (20)	Desarrollo (19)	Diseños (19)	Millones (19)
Pandemia (19)	Casa (18)	Feria (18)	Gente (18)
Mexicanos (18)	País (18)	Población (18)	Social (18)
Tianguis (18)	Cosas (17)	COVID (17)	Elaboración (17)
Grandes (17)	Mano (17)	Figuras (16)	Fomento (16)
Secretaría (16)	Ventas (16)	Calidad (15)	Instituto (15)
Lugar (15)	Maestros (15)	Tradicionales (15)	Mundo (14)
Proceso (14)	Tlacuapaque (14)	Comunidades (13)	Creación (13)
Joyería (13)	Materiales (13)	Comercialización (12)	Mercado (12)

Nota. La cantidad de veces que se menciona la palabra en todos los artículos aparece entre paréntesis.

El estereotipo del artesano (2021)

La lista refleja una fuerte relación entre las actividades artesanales y el estado, ya que muchas de las palabras son referencias al gobierno local o federal, también aparece la institución encargada del apoyo al sector artesanal (FONART) y la situación económica del artesanado. Los tres materiales que más se mencionan son: la madera, el barro y los textiles, lo que concuerda con las imágenes, en las que también suelen ser los más retratados. Por otro lado, la Cultura y la Tradicición son conceptos que se repiten en las descripciones de las prácticas artesanales, así como las palabras México y Nacional, que sirven como referentes de legitimidad y autenticidad de las piezas.

Este análisis, nos ayuda a sostener que el artesano se percibe como un tipo de artista con un fenotipo muy específico, que utiliza procesos considerados rudimentarios y que representa un pasado histórico, que sirve para fortalecer la identidad nacional. En este sentido, los artesanos son concebidos como vestigio de un pasado colonial que sirve para “despreciar a aquellos para quienes el relato nacional está hecho de olvido; es, en cierta forma, perpetuar la discriminación, la segregación y las violencias impuestas”. (Wieviorka, 2006, p.21)

La cercanía de las artesanías con la identidad indígena ha propiciado la asignación de características étnicas a sus artistas, y a pesar de que el discurso oficial promueve la integración de identidades, la diferencia cultural parece muy difícil de superar. La idea de que los indígenas tienen una cultura distinta al resto de la población parece rondar la mente de muchos mexicanos, al igual que la resistencia de la identidad indígena a cambiar sus hábitos y costumbres. Estas suspicacias originadas en el pasado podrían indicar que:

Las personas pertenecientes a pueblos indígenas y afrodescendientes, o con rasgos físicos que las hacen vulnerables al racismo, no sólo serían más propensas a experimentar maltrato y discriminación a lo largo de su vida, sino que parten ya de una posición de desventaja social, debido a la acumulación histórica de carencias sociales. (Solis, 2019, p.10)

Pero ¿A quién le conviene realmente que se identifique a un artista como artesano?, ¿Por qué continuar utilizando una figura repleta de problemáticas racistas?, Podemos afirmar que no existe una estrategia gubernamental que promueva la igualdad entre artistas urbanos y rurales, a pesar de que existen programas sociales que aparentan hacerlo. Mientras el estado “se hace cargo” de las cuestiones artesanales, los artistas académicos son impulsados por el sector privado, las instituciones y otras agencias culturales, lo que implica una desventaja para aquellos que son artesanos, que solo cuentan con algunas oportunidades de desarrollarse artística y personalmente.

Las artesanías son una parte muy importante de nuestra cultura como medio de divulgación de nuestras tradiciones, pero además generan ingresos significativos para distintos sectores de nuestra sociedad. De acuerdo con datos del Instituto Nacional de Estadística y Geografía “en el 2019 el sector de la cultura generó 724,453 millones de pesos corrientes, de los cuales, las artesanías aportaron 138,291 millones de pesos, lo que representó el 19.1% del sector cultural”. (2021) Las artesanías generan el 35% de los empleos en el ámbito de la cultura mexicana, es por ello por lo que sus problemáticas deben ser solucionadas de inmediato para el beneficio de todos los que dependen de esta actividad.



Al escanear este código QR se tendrá acceso a todas las imágenes recopiladas de los sitios analizados, las fotografías están organizadas por orden de visita, y conservan su formato, dimensión y resolución originales, no han sido modificadas para su análisis.

3. PROBLEMÁTICAS EN LOS CONCEPTOS DE ARTESANÍA Y ARTE POPULAR



Baúles de Louis Vuitton intervenidos por artesanos mexicanos.

“Aquellos intelectuales que se involucraron de manera íntegra con el enaltecimiento del arte popular, en tanto manifestación mestiza, disfrazaron sus casas y sus cuerpos, construyendo su identidad pública y privada a partir de la cada vez más estandarizada noción de lo popular mexicano”

Ana Garduño

3.1 DECONSTRUIR Y SUSTITUIR LOS CONCEPTOS

Las dinámicas culturales de los países colonizados están en un proceso de transición en el que los conceptos artísticos de origen europeo son cuestionados en su utilidad, la actualización conceptual en las artes plantea el uso de nuevos términos, así como la descomposición de aquellos que ya no son vigentes en este contexto. Esta renovación debe tener como propósito fundamental el beneficio de todos los agentes artísticos de la región, así como la transformación cultural del continente americano.

La iniciativa *Movimiento Justicia Museal* plantea modificar el concepto del museo para “deconstruir la idea de que los museos son para un único tipo de público”. (Palmeyro, 2020, 26 de octubre) El proyecto es una iniciativa creada en el *Museo Casa de Ricardo Rojas*, y ahora es coordinado por Johanna Palmeyro en el *Museo de Arte Moderno de Buenos Aires*, lo que comprueba la disposición de ciertas instituciones para dejar atrás cuestiones de tipo colonialista, a favor de las necesidades sociales y culturales locales. (IMAGEN 30)

IMAGEN 30. Johanna Palmeyro y el Movimiento Justicia Museal



Nota. El Movimiento Justicia Museal propone que los espacios museísticos dejen de ser exclusivos y pongan al alcance de la mayoría las expresiones culturales no académicas. Fuente: Ministerio de Cultura Argentina

Por otro lado, hay conceptos que necesitan ser sustituidos debido a que provienen de ideas colonialistas que ya resultan inservibles, dentro del contexto cultural hay muchos ejemplos, pero nos enfocaremos en el caso del *Arte Prehispánico*. Esta forma de hacer referencia a las piezas artísticas realizadas antes de la llegada de los españoles ignora la variedad del arte indígena, incluyendo en un solo concepto a todas las expresiones artísticas de las naciones originarias, pero además establece un límite temporal que se basa en la colonización, haciéndonos pensar que esos objetos dejaron de producirse a partir de ese período.

Llamarlo Arte Prehispánico, es una manera de considerar tácitamente que, a partir de la conquista, la población indígena dejó de ser agente de su historia. Lo prehispánico está tan profundamente anclado que ha influido en la manera en que el mundo académico se ha dividido en territorios herméticos que marcan una división tajante entre el antes y el después de la toma de Tenochtitlán. (Hers, comunicación personal, 24 de febrero de 2022)

Quizá por estos motivos, el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM decidió modificar el nombre de una de sus líneas de investigación, sustituyendo el término de *Arte Prehispánico* por el de *Arte Indígena en América*. Este cambio no solo reconoce a otras formas de arte del continente, también incorpora a todas las variantes de las artes indígenas del pasado y el presente, como el *Arte Indígena Contemporáneo*. Este tipo de relevos conceptuales parecen inevitables en el contexto de los países colonizados, pues las teorías y las historias del arte local deben nutrirse de ellos. (IMAGEN 31)

Barbara Głowczewski explica en su libro *The Challenge of Indigenous Peoples. Spectacle or Politics?* La importancia de los términos en las investigaciones culturales de la siguiente manera:

En cada idioma, la elección de algunos términos utilizados para definir identidades y caracterizar el impacto social de los actores relevantes es un desafío porque el contexto de recepción y difusión de estas palabras implica diferentes formas de percepción y representación. (p.3)

Pero ¿En qué podría contribuir el análisis o la modificación de los conceptos artísticos en México? Muchos de los términos que utilizamos en nuestro país están fuertemente ligados a cuestiones de racismo, y han generado conductas de discriminación hacia ciertos grupos de identidades. Observar el uso de ciertas palabras, así como plantear otras formas de utilizarlas, podría impactar positivamente en nuestro contexto cultural, pero también en aspectos sociales y políticos.

IMAGEN 31. Áreas de investigación del Instituto de Investigaciones Estéticas



Nota. El nombre del área de investigación de Arte Prehispánico fue modificado por el de Arte Indígena en América para evitar limitaciones temporales, simbólicas y técnicas, colocando a estas expresiones dentro de lo contemporáneo. Fuente: IIE / UNAM

En México, el artesano y la artesanía son conceptos que se vinculan con la tradición, y al mismo tiempo están relacionados con nociones socioeconómicas de las que hemos hablado anteriormente. El artesanado es susceptible a los actos de discriminación en el ámbito artístico debido a la jerarquía del arte popular frente al arte académico, pues se le considera un tipo de arte menor, que no puede compartir sus mismos espacios o recursos. Algunos museos presumen sus estrategias de “inclusión” en las que invitan a artistas indígenas a presentar una ponencia o exposición, sin embargo, no les permiten utilizar sus recursos culturales o les piden que los modifiquen para encajar dentro de sus espacios y objetos.

Sí solo una pequeña parte de los artistas mexicanos tienen el apoyo del estado y las instituciones, ¿Por qué procurar las formas que no coinciden con la realidad de la mayoría de ellos?, ¿Hay que modificar estas dinámicas para que sean accesibles para más mexicanos? La integración de las actividades artesanales en los espacios de las *Bellas Artes*, el reconocimiento de los saberes no académicos, así como la apertura de asignaturas dedicadas a las culturas originarias, son factores que podrían disminuir la desigualdad entre los distintos tipos de artistas que existen en nuestro país.

Otro de los conceptos que intervienen en la percepción del arte indígena, sobre todo en la cuestión de propiedad es el *patrimonio*. Lo que llamamos patrimonio es el conjunto de recursos culturales que una región acumula a lo largo de su historia, cada uno de sus elementos tiene una relevancia en la narrativa local y por ello se convierte en un acervo de la población. En México aún hay posturas que reclaman el “uso respetuoso” del patrimonio cultural, lo que impide que todos los integrantes de un grupo social puedan utilizarlo en igualdad. Pero no solo prohibir el uso de los símbolos originarios es *protección patrimonial*, utilizar este tipo de imágenes también es protegerlas por medio de la divulgación. “La preservación de la memoria como el mayor valor del patrimonio cultural confiere identidad y retroalimenta el quehacer cotidiano, además de resaltar el interés público por su cuidado y preservación para ser usado y vivido por todos y conservado para todos”. (Bucheli, 2020, p. 9)

Para que el patrimonio pueda tener un impacto en la sociedad que lo genera debe atravesar un proceso en el que sus componentes transitan por distintos contextos que incluyen el cotidiano. De acuerdo con Sandra Rojas Rozas y Matilde Marambio Reyes (2010), este proceso de selección y preservación posee tres dimensiones:

A) *Productivo*: porque los bienes pasan a tener un valor económico, el patrimonio aporta al crecimiento del país fuentes de trabajo en todo lo que significa restauración y conservación patrimonial, sumando el rubro de la industria del turismo cultural.

B) *Simbólico*: porque es componente de identidad, territorialidad y memoria.

C) *Político*: al vincularse con la hegemonía que otorga y los derechos ciudadanos involucrados. (p.61)

En la primera dimensión, el patrimonio tiene un valor que se relaciona completamente con el turismo; entre mayores sean los bienes que posee una sociedad, más ingresos económicos obtendrá a través de esta industria. Esto significa, que tanto el estado como los habitantes de la región tendrían una remuneración por medio de los servicios y el comercio. En la dimensión simbólica, se utilizan las tradiciones, costumbres y creencias de una población para asociarlas con ciertas características identitarias, de modo que el sector que más beneficios obtiene es el institucional. Por último, el patrimonio cultural puede fortalecer la hegemonía al asignarle ciertos beneficios a individuos o grupos por encima del resto, sirve para dar pertenencia o posicionar a un individuo con respecto a otros.

La *intención* es uno de los factores más importantes al hablar del patrimonio, ya que ésta determina la dirección, la fuerza y el tipo de recursos que se utilizan para divulgar las expresiones culturales. El propósito principal de la academia, por ejemplo, suele ser el resguardo del patrimonio, desplazando los objetos culturales al ámbito institucional y alejándose del núcleo social al que pertenecen. El investigador boliviano Pedro Querejazu Leyton (2020) distingue tres niveles en la apropiación social del patrimonio cultural que podemos relacionar con la intención:

a) *El de los estados, gobiernos y municipios*: que son encargados de sensibilizar a los ciudadanos de la importancia del patrimonio cultural como reserva de la memoria.

b) *El de los actores sociales y la sociedad civil*: en el que todos los ciudadanos usan el patrimonio como sustrato de sus acciones

c) *Los organismos no gubernamentales:* que deben estimular las dinámicas sociales y la participación de los ciudadanos en la gestión del patrimonio. (p. 52)

De este modo, la ciudadanía tendría total injerencia en las formas de conservación del patrimonio, por lo que es nuestro deber decidir cuáles son las alternativas que más nos convienen para utilizarlo. Las actividades culturales deberían fortalecer todas las identidades por igual, no solo aquellas que son convenientes para el estado, por ello el patrimonio debe alejarse de la concepción institucional y redefinirse. La cultura y sus objetos deben sacarse de la vitrina en la que han sido colocados y de donde nadie puede tocarlos, todos debemos tener acceso a estos elementos para conocerlos y transmitir su legado al resto de nuestra comunidad.

3.2 EL FOMENTO A LAS ARTESANÍAS

Muchos de los conceptos que utilizamos en el contexto cultural, surgieron para unificar las actividades artísticas de las identidades indígenas, y su propósito era incorporarlas a la figura del mexicano moderno. Fue por esto por lo que “a partir del primer tercio del siglo XX empiezan a tener sentido político nominaciones como artesano, artista popular, artesanía, arte popular, ramas artesanales, etcétera, que definen a personas y oficios con una serie de elementos en común.” (Rubín, 2013, p.41) Algunos de estos rasgos, como el origen rural del artesano y su formación no académica, han persistido como parte sustancial de esa identidad.

Una de las características más importantes de las artesanías es su elaboración, pues en el imaginario colectivo estas obras son hechas manualmente y sin intervención de herramientas tecnológicas. *El Manual de Diferenciación entre Artesanía y Manualidad (2015)* le otorga un puntaje mayor a las piezas que son elaboradas de forma manual, contra las que incluyen algún tipo de tecnología. Como ya hemos mencionado, esta puntuación es uno de los requisitos para recibir financiamiento, por lo que los artesanos optan por no utilizar ciertos procesos que podrían beneficiarse creativa y económicamente.

El uso de procesos tecnológicos en las actividades artesanales se considera negativo aun cuando es utilizado en otros contextos. Si un artesano decide emplear tecnología en sus piezas es señalado como *contaminación* y sus creaciones pierden “pureza”, sin embargo, cuando un artista académico realiza una pieza con la misma tecnología e *inspirado* en la iconografía artesanal, se aceptan los resultados sin objeciones. Esto es una muestra de que los límites conceptuales de las artesanías pueden ser modificados pues sólo restringen a cierto tipo de artistas, aquellos con una identidad indígena.

Las instituciones que el estado mexicano ha creado para encargarse de las actividades artesanales son las responsables de canalizar los recursos y dar apoyo a los grupos de artesanos en nuestro país. Pero, muchos de estos programas solo ofrecen incentivos económicos que son temporales e insuficientes para cubrir las necesidades básicas de esta población. A pesar de que el objetivo original del Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías es “apoyar a los artesanos mexicanos para mejorar sus condiciones de vida”, (Secretaría de Bienestar, 2016) De acuerdo con la *Investigación Administrativa de Satisfacción con programas de fomento a la artesanía en México*, este organismo no ha cumplido este propósito:

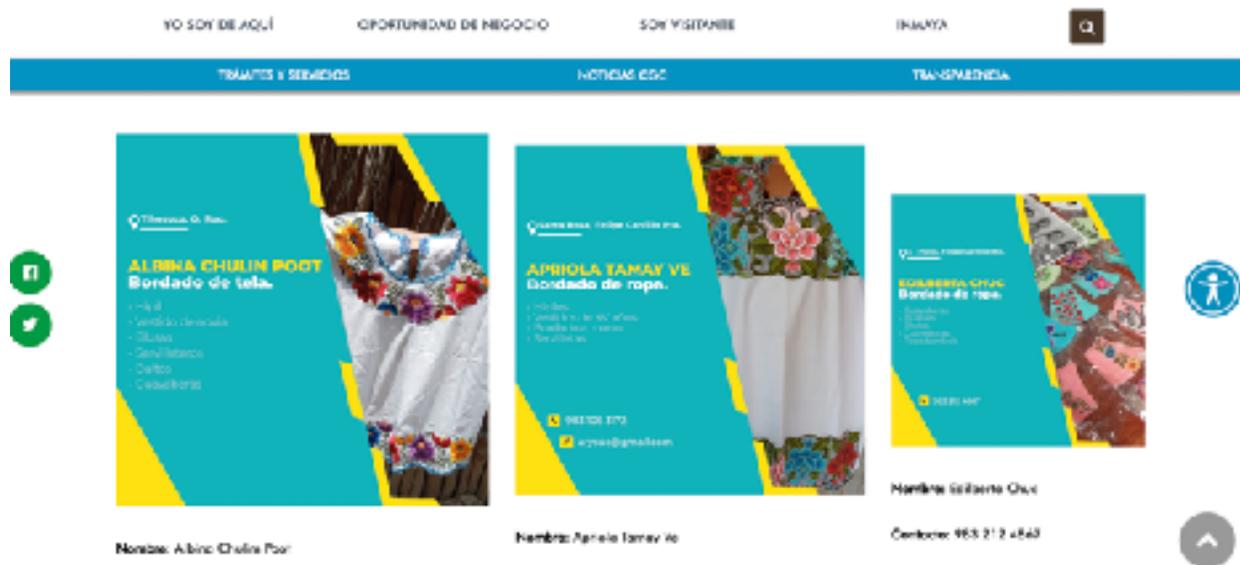
El resultado del índice de satisfacción de los beneficiarios del programa FONART es de 7.20, si bien este resultado permite establecer que los artesanos se encuentran satisfechos, el nivel de calificación que se obtuvo es muy bajo. Esto es consecuencia porque los artesanos consideran que el programa no les ha permitido mejorar su condición de vida. (Pérez, 2017, p.12)

Entonces, sí esta institución lleva 48 años desarrollando estrategias que favorezcan al artesanado, ¿Por qué su calidad de vida sigue siendo la misma? Quizá los apoyos que otorga no toman en cuenta sus verdaderas necesidades, posiblemente al enfocarse en las características étnicas de las personas que apoya, deja de lado cuestiones que son más relevantes en la vida de este sector. Uno de los aspectos que más nos intriga del sistema gubernamental enfocado a las artesanías, es que concibe al artesanado como “artistas campesinos”. En los formatos del FONART incluso hay preguntas que tienen que ver con la actividad agropecuaria, y que les dan prioridad a los artesanos inscritos en programas sociales dirigidos al campo.

El estado ha sido incapaz de crear estrategias efectivas para el desarrollo artesanal, un proyecto que no ha podido concretar, a pesar de que ha sido propuesto en diferentes foros por el artesanado, es la creación de un padrón nacional de artesanos. Uno de los obstáculos que el gobierno alega es que este censo requiere

llegar a las comunidades más alejadas, para lo que necesitaría un gran presupuesto. Sin embargo, los estados de Hidalgo, Morelos y Quintana Roo, ya tienen directorios de artesanos disponibles en línea para vincularlos con posibles compradores e inversores. (IMAGEN 32)

IMAGEN 32. Directorio de Artesanos de Quintana Roo



Nota. Quintana Roo es uno de los estados que cuenta con un directorio artesanal en el que se pueden encontrar los datos de contacto de estos creadores. Fuente: Instituto para el Desarrollo del Pueblo Maya y las Comunidades indígenas

Aquí aprovecharemos para mencionar otra de las problemáticas de las artesanías que el estado no ha podido resolver: *los intermediarios*. El mercado artesanal mexicano no toma en cuenta las opiniones o las necesidades de los creadores, aparentemente solo obedece a los caprichos y las ocurrencias del estado. Es común que los intermediarios obtengan grandes ganancias que nunca llegan a las comunidades, pues las piezas son adquiridas a costos muy bajos. Son pocos los grupos o cooperativas que funcionan de manera independiente a las estructuras gubernamentales, en gran parte debido a la complejidad de los procesos y requisitos que las instituciones les solicitan.

Actualmente son pocas las regiones que cuentan con sistemas manejados por grupos de artesanos, pues generalmente las comunidades dependen de las estructuras que el estado administra. Históricamente, el intermediario representa una figura que “conlleva la explotación de los campesinos mediante el mecanismo del precio de los productos artesanales, así como un aumento de la autoexplotación a la que se someten las unidades domésticas campesinas para seguir haciendo posible la autosubsistencia”. (Contreras, 1982, p.101)

Además, están las piezas que el estado cataloga como *Manualidades*, un nivel inferior al de las artesanías en el que se repite la dinámica vertical de las artesanías con el arte académico. Esta clasificación genera jerarquías culturales que se trasladan al contexto social y se reflejan en las relaciones de poder entre los distintos tipos de artistas. Por esto creemos que es importante plantear otros conceptos que ubiquen en un mismo universo a todas las actividades que no encajan en el arte institucional, así podrían percibirse como iguales y compartir los privilegios de este. (IMAGEN 33)

IMAGEN 33. Diferencia entre Artesanía y Manualidad



Nota. En esta infografía se mencionan algunos de los elementos que distinguen a las artesanías de las manualidades de acuerdo con las políticas institucionales. Fuente: FONART

Las expresiones culturales de nuestro país no son inamovibles, son una realidad que se transforma y en la que participan diversos agentes:

El sector artesanal es parte de esa realidad en la que convergen tres factores: el artesano, la institución gubernamental y el consumidor. El primero está comprometido a hacer un buen trabajo; el segundo a capacitar, habilitar y apoyar al primero sirviendo de enlace entre éste y el tercer sector, que es el consumidor. (Hernández, 2013, p.104)

3.3 LA AUTORÍA EN EL ARTE POPULAR

El arte popular es un término bastante ambiguo en el que se agrupan a las actividades relacionadas con la identidad indígena, es una forma de simular la *inclusión* de estas piezas y sus creadores en las dinámicas del arte académico. Este concepto contiene un sesgo de discriminación y ha sido reforzados a través de los años por las sociedades e instituciones, manteniendo una forma de nombrar al arte de algunos grupos sin ser explícitamente racista.

Hay que señalar que el arte popular y la artesanía son nociones creadas por el estado mexicano, que por sí mismas son un acto de dominio cultural, pero, además, son una forma de encasillar a cierto tipo de arte principalmente por sus rasgos étnicos. Esto ha impedido que las obras artesanales se desarrollen como sus autores quisieran, pues se ven obligados a cumplir con los elementos “tradicionales” que el estado les asignó. “Ahora se habla mucho de la ancestralidad de las artes populares cuando este es un concepto totalmente cuestionable porque se trata de culturas dinámicas que van incorporando diferentes aspectos de la vida y de la modernidad.”⁴ (Murillo, 2021, 20:10)

El concepto de arte popular fue una de las estrategias de la ideología del mestizaje en la que el objetivo era integrar a las naciones indígenas dentro de la nación moderna y su ideal cultural. Pero ¿Cómo podemos hablar de arte popular en México? Un país en donde no hay un solo pueblo, sino un grupo de pueblos con diversos rasgos sociales, culturales y económicos. La idea de que todos somos uno mismo y todos somos parte de esta “popularidad” cada vez es más lejana, nuestro país es un territorio con muchas identidades que deben ser reconocidas con todos sus elementos.

⁴ Murillo, O., et al. (2021, 17 de junio). *México 500. La Conquista en el arte mexicano - Mesa redonda*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=dtyOYXoM0JE&t=1s>

Otra de las problemáticas del arte popular como término es que influye en cuestiones legales relacionadas con las artesanías, pues considerarlas *populares* significa que pertenecen a todas aquellas personas dentro de una población, en este caso la nación mexicana:

Esto, además de violar los derechos colectivos de los artesanos y de los pueblos y las comunidades indígenas, es un acto discriminatorio porque los que no son indígenas sí tienen derechos de autor, pero los indígenas que han mantenido tradicionalmente la artesanía no ven reconocidos sus derechos colectivos de autor. (Montané, 2013, p.97)

En febrero del 2020 se presentó en la feria de arte Zona Maco una colección de baúles de la marca *Louis Vuitton* en la que participaron talleres artesanales del municipio de San Martín Tilcajete, Oaxaca. Esta “colaboración” fue anunciada en un momento en el que diferentes marcas nacionales e internacionales enfrentan denuncias por plagio de patrones textiles tradicionales. Waldo Hernández, el dirigente de uno de los talleres artesanales involucrados en el proyecto, comentó: “Este trabajo se hace con respeto y admiración por el trabajo creativo de las comunidades indígenas, la gran riqueza cultural de México es plasmada en cientos de colores y en el talento de su gente.” (Rodríguez, 2020) (IMAGEN 34)

Esta interacción entre una de las marcas de moda más importantes del mundo generó diversas opiniones, pues hubo personas que la señalaron de apropiación cultural, pero otros destacaron la relevancia de la colección como un reconocimiento a los artesanos mexicanos. Natalia Herrera, curadora de la exposición, destacó la atención de la marca durante el proceso de elaboración de las piezas: “En respeto al comercio justo y la admiración por el arte y la autoría, clientes y maestros artesanos tendrán un diálogo directo y abierto sobre el proceso creativo”. (Ramírez, 2020)

La colaboración artística tiene una complejidad muy específica al hablar de artesanías, pues el plagio y el uso indebido de elementos indígenas son situaciones muy comunes y que en ocasiones se justifican como “inspiración”. En este punto queremos abordar el tema de la autoría, un asunto primordial en la discusión de los conceptos culturales de nuestro país.

IMAGEN 34. *Baúl de Louis Vuitton en Zona Maco*



Nota. Uno de los baúles realizados por los artesanos de San Martín Tilcajete en colaboración con la marca de moda francesa.

Fuente: Daniel Hernández

La autoría es un concepto que debe ser descompuesto y precisado en nuestra región, pues en las naciones originarias los símbolos son representaciones colectivas que se abordan de forma individual, pero que siempre están ligados a esta colectividad, de tal modo que no hay propiedad individual, sino comunal. Los derechos sobre los *diseños* del arte popular es otra de las dificultades al tratar de aplicar los conceptos del arte europeo a las dinámicas del arte tradicional. La defensa de las iconografías artesanales ha fracasado debido a que no hay una comprensión institucional que la respalde, y los artistas se enfrentan a dificultades burocráticas al intentar resguardar sus piezas:

Si el día de hoy quisiera una comunidad indígena iniciará una demanda en base a las dos opciones que hay de INDAUTOR o del IMPI; entonces la comunidad indígena tendría que acreditar ante el Instituto Mexicano de la Propiedad Industrial, la condición de autor o de inventor con un registro o un título; debería también comprobar la condición de titularidad del derecho, así como documentar mediante un registro, la autoría a través de documentación que le dé la fe de hechos. (Harp, 2019, p. 73)

El reconocimiento legal de la autoría artesanal está a cargo del sector industrial, pues el resto de las instituciones no han encontrado una manera de protegerlas mediante el derecho de autor o la propiedad intelectual. Entre los apoyos de programas sociales y las reglas de la industria, el artesanado vive en un limbo de legitimidad, este es uno de los factores que limitan el desarrollo de sus actividades, así como la falta de estrategias para su correcta difusión y apreciación.

La ley actual pone a la microindustria y a las artesanías juntas. Sin embargo, el sector público se encuentra posicionado en la Secretaría de Desarrollo Social. Es decir, hay algo de incongruencia en la política pública que se aplica hoy a las artesanías. (Verver, 2013, p.16)

Una de las soluciones a este problema ha sido la formación de colectivos artesanales en los que se registran las piezas por medio de la *identificación geográfica*, una figura legal que reconoce a las obras como procedentes de una región del país, y que solo pueden ser comercializadas por los habitantes de ésta. En junio del 2014, el grupo *Tenangos Bordados de Hidalgo* registró la marca colectiva para conservar los derechos de los patronos textiles originarios del municipio de Tenango de Doria. De esta manera son los artesanos hidalguenses los que están a cargo de este patrimonio, y deciden como otorgar los permisos de uso de estas imágenes. (IMAGEN 35)

IMAGEN 35. Registro de Tenangos Bordados Textiles S.A. DE C.V.



Nota. Tenangos Bordados Textiles es uno de los primeros colectivos en registrar sus actividades para que solo los artesanos que forman parte del grupo puedan comercializar las obras bajo ese nombre. Fuente: Instituto Mexicano de la Propiedad Industrial.

Los autores del arte popular suelen tener ciertas características que los distinguen de otras formas de arte; el origen étnico, la formación no académica o el uso de técnicas tradicionales, son algunas de las particularidades que asociamos con esta categoría. “Estos argumentos resultan, a pesar de las buenas intenciones, discriminatorios para muchas artes, pues cuando se usa con demasiada tendencia diferencial, el calificativo de populares resulta ser, si no despectivo, sí jerarquízate.” (Castro, 1984, p.18)

Uno de los casos más recientes en los que se puede ver la problemática de la autoría y el arte indígena es el enfrentamiento entre la activista Luz Valdez y los integrantes del colectivo Poder Prieto. El 6 de abril de este año la promotora cultural denunció en sus redes que el actor Tenoch Huerta utilizó una capa durante la Semana de la Moda de Milán omitiendo el nombre de la artesana que la elaboró. De acuerdo con Valdez, la diseñadora Diana Buendía se atribuyó la pieza alegando que era una “intervención” de una prenda original de la artesana Feliciano Hernández Bautista. (IMAGEN 36)

IMAGEN 36. *Fotografías de Tenoch Huerta*



Nota. A la izquierda vemos al actor en la Semana de la Moda de Milán usando la capa “intervenida” y a la derecha una imagen con la artesana Feliciano Hernández Bautista, la creadora original del rebozo. Fuente: El Financiero

En su comunicado del 8 de abril, el actor escribió:

Lamentablemente la marca que nos acercó cometió errores en el proceso, la trazabilidad, hubo intermediarios y no se constató de primera mano mucha de la información proporcionada; eso derivó en errores en sus redes sociales, errores que han corregido y aceptado públicamente (Huerta, 2023)

Aquí hay varios aspectos que nos gustaría desarrollar; comenzando por el rol negativo que tienen los intermediarios en el ámbito artesanal, pues las ganancias que estos obtienen de los artistas son cada vez mayores y abusivas. Luego tenemos el poco reconocimiento social de las actividades artesanales, comparadas con otros tipos de arte, pues es común que la autoría de un artista académico sea más valorada que la de un artesano. Por último, nos gustaría destacar que la diseñadora que modificó el rebozo está cometiendo un delito de acuerdo con la *Ley Federal de Protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanas*, que en su artículo 74 menciona lo siguiente:

El delito se configurará, aunque se alegue que la creación o autoría fue inspirada en las manifestaciones culturales de los pueblos y comunidades indígenas y afromexicanas, si éstas mantienen una alta similitud aún en grado de confusión, y se hizo sin consentimiento libre, previo e informado. (Cámara de Diputados, 2022)

Pero ¿Cómo podemos ayudar a que esto no siga sucediendo? Una de las propuestas de esta investigación es utilizar el término arte tradicional como sustitución del arte popular y la artesanía. De este modo podemos proteger estas obras a nivel mundial ya que las expresiones tradicionales son consideradas patrimonio cultural, y por ello son respaldadas por instituciones como la UNESCO. Además, al nombrar *artista tradicional* al artesano, podríamos eliminar los clichés étnico-raciales que han acompañado a esta actividad históricamente.

3.4 EL CONCEPTO DE ARTE TRADICIONAL

A pesar de los aspectos negativos que presentan a las artesanías como una actividad menor y realizada por la población marginada de nuestro país, hay ciertos elementos que percibimos positivamente, como su relación con las tradiciones. La *tradición* es un término que está presente constantemente en los discursos institucionales para hacer referencia al artesanado, por ello nos parece importante aprovechar este rasgo sobre el resto para definir la identidad artística indígena.

Al fomentar el uso del *arte tradicional* en sustitución de los conceptos de arte popular y artesanía estaríamos conservando sus rasgos históricos, pero sin los estereotipos que se relacionan con el origen étnico. La reinterpretación de las nociones artísticas dentro del contexto de los países colonizados es indispensable debido a la transformación de los procesos culturales de estas regiones.

Se hace de este modo necesaria una apertura de las fronteras conceptuales al tratar con este tipo de sociedades, sumamente permeables al cambio debido en parte a su naturaleza oral, así como al fundamento mítico de su organización social y de la perpetuación de la memoria. (Caputo, 2019, p.204)

Al denominar a estas actividades como arte tradicional las estrategias legales para su difusión y preservación podrían modificarse a nivel regional e internacional, como ya sucede con la cocina y la medicina tradicionales, que son abordadas como patrimonio de las naciones a partir de su legado histórico.

Considerar conocimiento tradicional las tradiciones y expresiones culturales de una comunidad indígena llevará a que ellas sean objeto de protección a través de los sistemas que se adopten para tal fin, y por supuesto, tal protección habrá de cobijar las creaciones que las integran y en que se reflejan. (Ceballos, 2020, p.28)

La Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (2020) enumera como características de las expresiones culturales tradicionales, los siguientes puntos:

- 1) Se transmiten de una generación a otra (de manera oral o por imitación)
 - 2) Reflejan la identidad cultural y social de una comunidad
 - 3) Incluye elementos característicos del patrimonio de una comunidad
 - 4) Son creadas por autores a los que la comunidad les permite o les reconoce el derecho o la responsabilidad de hacerlo
 - 5) No suelen crearse con fines comerciales, sino como expresiones religiosas y culturales
 - 6) Se recrean dentro de la comunidad y están en desarrollo constante.
- (p.5)

De esta manera podemos asegurar que las artesanías tienen todas las propiedades necesarias para entrar en la clasificación de expresiones culturales tradicionales y por ello son susceptibles de ser protegidas por las legislaciones que se encargan del patrimonio cultural. Para hacer un énfasis en la necesidad de modificar los conceptos de arte popular y artesanía, a partir de este punto utilizaremos en nuestra terminología el arte tradicional para hacer referencia *al espectro de actividades artísticas propias de las identidades indígenas*.

Separar el conocimiento artístico tradicional del concepto de artesanía le permitiría al artesanado salir de sus restricciones técnicas, como el uso de recursos tecnológicos en sus obras. El *artista tradicional* sería identificado como alguien que emplea técnicas que son históricamente relevantes y que representa los saberes de su región, pero que no es inferior al artista institucional. En esta clasificación podrían caber todos los tipos de artista que no se ajustan al modelo académico, lo que beneficiaría a las relaciones y las jerarquías culturales contemporáneas.

En nuestra actualidad, todavía conservamos una idea tradicional y antigua sobre el concepto de artesanía, es decir, que se trata de un trabajo manual, repetitivo, funcional, decorativo, aun cuando los artesanos se sobresalen con un trabajo de enorme valor estético y se encuentran insertos en el circuito de las artes. (Freitag, 2014, p.141)

El concepto de artista tradicional también podría impactar en la percepción que tienen los jóvenes de las actividades artesanales, ya que muchos de ellos no aprenden esta ocupación de sus padres debido a los factores de discriminación. La juventud indígena es fundamental en nuestra propuesta de transición de las artesanías al arte tradicional, ya que a través de ellas se podrá reconocer a todas las identidades sin algún tipo de discriminación racial o cultural.

En los últimos años, la enseñanza de las artesanías también ha disminuido porque los padres prefieren que sus hijos se dediquen a otras actividades, terminen una carrera o emigren a centros urbanos en busca de una mejor calidad de vida. En la actualidad, “nuestra planta productiva artesanal está envejeciendo y surgen brechas artesanales de una a tres generaciones. En un sondeo reciente se proyecta que, de ocho a diez millones de artesanos, ahora quedan solo entre cuatro y cinco millones.” (Cisneros, 2013, p.34)

La idea de las artesanías como reliquias ancestrales que deben permanecer intocables para poseer un valor ya no es practicable, puede ser reemplazada con otros referentes que sean menos injustos social y culturalmente. La igualdad social de la que muchos curadores hablan en nuestro país va más allá de invitar a los artistas indígenas a que escriban ponencias para sus museos, hay que analizar las problemáticas que originan estas diferencias, comenzando por las nociones asociadas a las distintas identidades artísticas.

No podemos seguir pensando en los artesanos como sostenedores de la tradición, simplemente para que sobrevivan. También tienen derecho a una vida buena, y esta vida buena es vivir en armonía con la naturaleza, pero al mismo tiempo tener acceso a servicios de salud y educación que para todos son imprescindibles. (Villa, 2013, p.82)

Además del estado, las instituciones educativas también pueden modificar el contexto social a través de estrategias culturales que respondan al momento histórico. En las últimas décadas la academia ha favorecido al arte culto sobre el arte popular debido a que percibimos a las actividades artesanales como oficios y no como profesiones. A pesar de que hay escuelas dirigidas a la enseñanza de las artesanías, sus estrategias y hasta sus presupuestos son muy distintos a los que tienen las escuelas de *bellas artes*. “Es momento de involucrar a instituciones educativas -públicas o privadas, de todos los niveles- para realizar planes y programas acordes con la actividad económica artesanal, la cual varía de una región a otra.” (Ramírez, 2013, p.101)

Las universidades públicas deben integrar la enseñanza de las narrativas y las técnicas tradicionales a sus planes de estudio del mismo modo que han incorporado las artes europeas. Todas las instituciones educativas podrían tener departamentos dirigidos a los asuntos indígenas como sucede en Australia, donde el estado promovió la apertura de espacios dedicados a la investigación de las problemáticas aborígenes, así como la participación de esta población como docentes universitarios. Esta estrategia a la que se le conoce como *Estudios Aborígenes*; “proporciona una mejor comprensión del patrimonio cultural, social y político de este continente; expandiendo sus perspectivas más allá del pasado colonial reciente y hacía un ámbito de diversidad social, estética y lingüística que todos los australianos pueden valorar.” (University of Tasmania, 2021)

La reproducción de este tipo de programas en nuestro continente podría beneficiar a la comunidad artística, pero también puede tener un impacto social y político en todas las identidades que se relacionan con la cultura. Es necesario plantear la participación de la academia a través de actividades que influyan en la realidad del artesanado. En los distintos foros y reuniones que se realizan cada año para crear estas estrategias se han establecido algunas tácticas como son:

- a. Un esquema en el cual los alumnos de las instituciones educativas -universidades, tecnológicos, etcétera- puedan liberar su servicio social en talleres artesanales, como contadores, administradores, diseñadores gráficos, especialistas en mercadotecnia, diseñadores industriales, ingeniería mecánica, biólogos, etcétera.
- b. Convenios entre las organizaciones de artesanos y las universidades o tecnológicos para llevar a cabo proyectos en beneficio de las técnicas artesanales, su comercialización, y la realización adecuada de proyectos, de manera que tengan acceso a recursos gubernamentales, estudio e investigación, y manejo de proyectos sustentables para la obtención de materias primas. (Gaspar, 2013, p.46)

Del mismo modo, en el año 2010 los artesanos de la región michoacana revisaron la propuesta de ley para el fomento artesanal y señalaron algunos puntos que podrían beneficiar su actividad y que se relacionan con las instituciones educativas:

- a) Involucramiento de la academia para proteger la innovación e investigación, y que ésta se comprometa a transferir los conocimientos de los artesanos,
- b) Reconocimiento oficial de la educación de la actividad artesanal como otras profesiones,
- c) Valoración justa de la artesanía y que se promueva su importancia y su uso o búsqueda de nuevos usos. (Garrido, 2013, p.66)

Todos estos enunciados deben ser escuchados por las universidades y las escuelas de arte con el propósito de generar acciones útiles en la búsqueda de justicia social. El reconocimiento de los saberes tradicionales y la difusión de los elementos culturales originarios son asuntos que no se pueden postergar dentro del ámbito institucional. Por último, tenemos el problema de los juicios estéticos generalizados, pues al abordar las expresiones artísticas en nuestro país utilizamos conceptos y formas europeas, lo que coloca en desventaja al artesanado y sus obras

3.5 APROPIACIÓN CULTURAL INDEBIDA

La *cultura* es un concepto de gran complejidad, ya que cada grupo social define lo que significa dentro de su entorno inmediato, por ello su percepción y sus componentes suelen ser distintos en cada región. En este sentido, comenzaremos por delimitar a la cultura como *el contexto que conocemos y utilizamos cotidianamente para establecer relaciones con otros miembros de nuestra comunidad, todo aquello que reconocemos forma parte de nuestra cultura*. En México vivimos transformaciones culturales en las que los “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (Canclini, 2013, p.3)

Medardo Tapia Uribe (1994) define la apropiación cultural como “un conjunto de mediaciones a través del cual los consumidores de productos culturales negocian los significados de estos productos ajenos, se trate de metáforas, explicaciones, nuevas categorías y conceptos.” (p. 29) De este modo podemos plantear la relación entre el ámbito artístico y la apropiación, pues cuando incorporamos el gusto de una persona o un grupo a nuestro entorno y este es percibido por la mayoría como válido se genera una tendencia. Este tipo de dinámicas le otorgan legitimidad a ciertos elementos culturales al mismo tiempo que alimentan los recursos de una región, si una comunidad hace suya una representación artística, esta podría perdurar y ser considerada como parte de la tradición o las costumbres locales.

Para la mayoría de nosotros la apropiación cultural tiene una connotación negativa pues al escuchar este término lo asociamos con el plagio de elementos indígenas. Sin embargo, la forma correcta para referirnos a esta problemática es *apropiación cultural indebida*, pues la apropiación en sí es parte de las dinámicas que conforman la cultura. Todos realizamos actos de apropiación de manera cotidiana, al utilizar expresiones que escuchamos de otros o incorporando aspectos culturales ajenos a nuestro entorno. La apropiación cultural beneficia a una agrupación cuando

sus integrantes la utilizan de modo adecuado, por ejemplo, al retomar sus bienes culturales, uniendo a la sociedad con su memoria a través de sus expresiones.

Pero ¿Cuáles son los aspectos que se relacionan con la apropiación cultural indebida? Sí diariamente agregamos nuevos elementos a nuestra cultura, ¿Por qué algunas de estas expresiones nos parecen ofensivas? La integración de nuevas representaciones al entorno social puede generar estereotipos si se hacen erróneamente, muchas de las figuras identitarias con las que convivimos tienen relación con este tipo de proceso. Para desarrollar este apartado haremos referencia a un experimento social realizado por la *Prager University Foundation*, una organización que genera y difunde contenido con temas políticos, económicos y sociológicos sin fines de lucro en Estados Unidos.

En el video titulado *Students Vs. Mexicans: Cultural Appropriation* podemos ver a Will Witt usando jorongo, un sombrero y un bigote falso mientras agita unas maracas. El conductor camina por el campus de la Universidad de California en Los Ángeles, donde les pregunta a los estudiantes si creen que su atuendo es ofensivo. La mayoría de las respuestas que obtiene son negativas:

- Sí, porque no es tu cultura.
- Creo que reafirma estereotipos que son ofensivos para algunos.
- Tú realmente no entiendes lo que significa su cultura, y lo que significa usar cosas como esta, los sombreros, las maracas. Tienes que entender de dónde viene todo eso, para que no sea apropiación cultural.

Posteriormente se traslada a *Olvera Street* para continuar con las entrevistas, en este caso a los transeúntes de una de las avenidas más transitadas por latinos en la ciudad de Los Ángeles. A la pregunta; ¿Crees que mi atuendo es ofensivo? Las respuestas que obtiene con claramente distintas a las de los estudiantes:

- No, para nada.
- No, no es ofensivo, estás en la atmósfera adecuada.
- En realidad, me encanta. (IMAGEN 37)

IMAGEN 37. *Capturas de Students Vs. Mexicans: Cultural Appropriation*



Nota. Estudiante entrevistada en la Universidad de California cuestiona a Will Witt mientras un mexicano se ríe y halaga el atuendo del entrevistador en *Olvera Street*. Fuente: PragerU

De lo anterior queremos destacar dos puntos; 1) los estudiantes utilizan la pertenencia en sus respuestas pues señalan que es inapropiado el uso de elementos culturales ajenos y 2) sus respuestas aluden al significado y el conocimiento cultural pues para ellos “hay que entender de dónde viene algo para usarlo”, es decir, cuando tomamos rasgos culturales que no conocemos podemos ofender a los miembros del grupo que se representa. Hay que destacar que ninguno de los entrevistados dentro del campus universitario pertenecía a la comunidad latina y su reacción al vestuario de Will fue de indignación, mientras que las personas que caminaban por *Olvera Street* respondieron de manera positiva y ninguna dijo sentirse ofendida.

Entonces, ¿Por qué los que se identifican con los rasgos culturales representados no señalaron una apropiación cultural indebida y los estudiantes sí? Creemos que hay dos factores principales para que esto suceda; el entorno y la educación. Por un lado, en el ámbito académico ciertas identidades tienen características que son asimétricas y que las confrontan frecuentemente, mientras que en el ámbito cotidiano ciertas nociones se han normalizado a través de los estereotipos, algo que no nos permite distinguirlos como ofensivos. Por otro lado, el

nivel de estudios es fundamental en la percepción de la apropiación cultural indebida, ya que los alumnos que respondieron probablemente cursan asignaturas que tocan este tipo de problemáticas, mientras que la población en general no tiene la información suficiente para detectarlas.

En México, las dificultades relacionadas con la apropiación cultural indebida se centran en el plagio de elementos tradicionales por parte de distintas corporaciones tanto nacionales como internacionales. Son muchos los casos en los que empresas textiles han tomado sin autorización los patrones de ciertas regiones sin otorgarle a los autores retribución de algún tipo. El estado mexicano que debería vigilar este tipo de situaciones no solo ha sido incapaz de promover el uso responsable de la iconografía tradicional, también ha participado en el empleo arbitrario de estos símbolos como parte de sus estrategias de promoción turística.

La Cátedra Internacional Inés Amor en Gestión Cultural, en *Para salir de terapia intensiva. Estrategias para el sector cultural hacia el futuro (2020)* señala que:

A pesar de que el segundo artículo constitucional señala que México se reconoce como una nación pluriétnica, en las políticas culturales han existido tendencias integracionistas, y en ocasiones la diversidad parece considerada un obstáculo para un desarrollo nacional identificado con el centralismo. De ahí que se privilegie el folclor - redituable para la industria turística tanto como para la propaganda nacionalista- y se marginen las expresiones culturales de los pueblos originarios que acompañan sus reivindicaciones en el ámbito cultural y en lo referente a la defensa de sus territorios, al manejo de sus recursos y al derecho a la libre determinación y la autonomía. (p. 21)

El estado en todos sus niveles (municipal, estatal y federal) suele utilizar los rasgos de los pueblos originarios para su promoción turística, a pesar de que esto también es un acto de apropiación cultural indebida. Esto resulta muy contradictorio si

recordamos que son los mismos gobiernos los que han creado iniciativas para proteger los diseños tradicionales del plagio. Para entender el efecto de estas leyes en el ámbito cotidiano entrevistamos a la vocera del colectivo Bordados Tenangos, una de las agrupaciones artesanales registradas ante el Instituto Mexicano de la Propiedad Industrial.

Le preguntamos a Tania Mendoza si las leyes que defienden el uso de la iconografía de los pueblos originarios realmente ayudan a los artistas y sus obras, y su respuesta fue la siguiente:

Desde mi punto de vista, parte de que se hagan conocidos es una exposición nacional más fuerte e internacional, entonces muchas empresas que a lo mejor querían utilizar los Tenango ahora no pueden. Pero también de cierta manera se protegen todas las personas que dependemos de eso. Por ejemplo, Coca Cola no nos va a pagar por un dibujo impreso en una lata, pero si nos puede ayudar a que la gente conozca más los Tenango. (2021)

De acuerdo con esta postura, cuando una empresa multinacional incluye símbolos de este tipo en sus empaques colabora con la difusión de las expresiones culturales de una región. Este tipo de promoción es positiva porque incrementa el interés de la gente en ciertas culturas y les genera ingresos a los habitantes de esas zonas a través del turismo. Aparentemente el estado mexicano ha ignorado este tipo de situaciones pues sus leyes han sido deficientes tanto en la protección del trabajo artesanal como en el abuso de las corporaciones a sus diseños. Las instituciones parecen no comprender las necesidades de aquellos que “defienden” y por ello crean estrategias azarosas que no resuelven las problemáticas relacionadas con las culturas y los símbolos originarios.

En el caso de los Tenango, un tipo de bordado originario del municipio de Tenango de Doria, las consecuencias de la apropiación cultural son fáciles de ejemplificar ya que estas obras se han vuelto muy populares en los últimos años. Es común ver transporte turístico decorado con Tenango, pero que dice “Teotihuacán”, quizá por error o para atraer a una mayor cantidad de visitantes, pero generando referencias erróneas acerca de estas imágenes. Del mismo modo, en Tenango de Doria no solo venden bordados en camisas, playeras, vestidos o sudaderas, en el tianguis también podemos encontrar los patrones para realizar estos diseños. Entonces, si la misma comunidad de dónde provienen estas imágenes nos invita a llevarlas a casa y reproducirlas, ¿Qué tan malo es que las agencias turísticas los utilicen fuera de su contexto?

En el año 2017 Amazon lanzó *Hecho a Mano*, una plataforma para adquirir de manera “directa” productos hechos por artesanos de México y otros países de América Latina. Hoy, podemos encontrar un “Juego para Bordar Tenango” en \$360 que no solo incluye el lienzo con el patrón, también los hilos y las agujas para realizarlo. Pero ¿Este dinero realmente llega a los grupos de dónde provienen estas prácticas culturales? Este kit de bordado es vendido por una tienda llamada *Two Sisters*, que pareciera una más de las empresas dedicadas a comercializar piezas artesanales sin tener alguna relación con las comunidades originarias. (IMAGEN 38)

IMAGEN 38. *Productos a la venta por Two Sisters*



Nota. Imágenes del Juego para Bordar Tenango y otros productos que ofrece la marca *Two Sisters* en la plataforma de Amazon

Fuente: Amazon Hecho a Mano

El turismo ha generado otro tipo de apropiación cultural en la que los artesanos han modificado algunos de sus elementos artísticos para hacer “entendibles” sus piezas para los compradores extranjeros. Esto les ha permitido crear un mercado local en el que obtienen ganancias con una *versión ligera* de su cultura, que no compromete sus ideas centrales, sus creencias o sus costumbres. Además, están las obras elaboradas “bajo demanda” en las que el intermediario elige las características y donde el artista tiene una intervención creativa mínima conocidas como *artesanías aplicadas*. (Le Mûr, 2013, p.183)

Para disminuir el uso inadecuado de las iconografías originarias “una de las soluciones que los colectivos han utilizado es la *identificación geográfica*⁵, una figura legal que reconoce a las obras como procedentes de una región específica y que solo pueden ser comercializadas por los habitantes de esta”. (Díaz, 2021, 49:33) Esta clasificación es similar a la *denominación de origen*, un recurso legal que le permitió a los productores jaliscienses de agave que solo sus bebidas puedan ser comercializadas como Tequila.

La reciente popularidad de las imágenes indígenas y su protagonismo histórico en la identidad nacional, no coinciden con el abandono en el que estos grupos se encuentran actualmente. A pesar de que utilizamos a las naciones originarias para exaltar el patrimonio de nuestro país, su población no cuenta con los mismos derechos que el resto de los mexicanos. De este modo, mientras las expresiones culturales tradicionales son de gran relevancia en el contexto popular, esta condición contrasta con el nulo reconocimiento de sus autores y la poca apreciación de sus piezas en el entorno institucional.

La investigadora y lingüista Yásnaya Elena Aguilar Gil (2018), explica los paradigmas de la apropiación cultural indebida en el siguiente párrafo:

⁵ Díaz, F. (2022, 27 de septiembre). *Fernanda Díaz 7* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=eBfE6FyITjY&ab_channel=PatriciaVAZQUEZLANGLE

Mientras algunos argumentan que la propagación transcultural de elementos forma parte de la construcción de los sistemas culturales del mundo y que limitarla es imposible, además de que supone limitar también la libertad de expresión, otras personas sostienen que la apropiación cultural indebida es una manifestación más de los abusos que los grupos culturales hegemónicos ejercen sobre poblaciones o grupos culturales oprimidos. (p.131)

3.6 UNA CLASIFICACIÓN DEL ARTE INDÍGENA

En los países colonizados el arte de los pueblos originarios es un factor determinante en el estudio de las expresiones artísticas contemporáneas, en la región australiana, por ejemplo, la incorporación de los elementos originarios al arte actual se ha dado a través de los *Estudios Aborígenes*, un esfuerzo multidisciplinario que se encarga de los intereses y las problemáticas de estas naciones dirigido por el estado. A pesar de que la situación de la población aborígen es distinta al contexto americano, creemos que es posible estudiar nuestras expresiones artísticas utilizando las mismas dinámicas.

El investigador Michael Anthony O’Ferrall desarrolló una clasificación del arte aborígen australiano basado en el uso de elementos originarios, en ella cataloga a las piezas en tres clases: *Traditional*, *Transitional* y *Market* (1989). Con la convicción de que todas las regiones colonizadas tienen elementos comunes que deben aprovecharse, y con el objetivo de interpretar el papel de la *indigenidad* en nuestro país, proponemos utilizar la clasificación de O’Ferrall para crear una tipología del arte indígena en México.

Para ejemplificar cada una de las categorías utilizaremos el Arte *Wixarika*, pues hemos encontrado imágenes que son muy útiles para mostrar las diferencias entre categorías y las características de cada una de ellas. No es nuestra intención señalar este tipo de arte como representativo del arte indígena en México, pues la variedad de expresiones culturales de nuestro país es muy extensa. Sin embargo, el desarrollo del Arte *Wixarika* es muy singular y sirve como referencia para esta clasificación.

ARTE INDÍGENA TRADICIONAL

Es aquel que está respaldado por la iconografía tradicional y la memoria colectiva, lo que le permite a los miembros de las comunidades indígenas reconocer las temáticas, así como los materiales y las técnicas. En este orden están todos los objetos que aún conservan sus rasgos *originales* o que han sido modificados en menor proporción con respecto al resto de las categorías. Las piezas ceremoniales o los objetos con un valor espiritual también se incluyen en este apartado.

En nuestro país, el estado es el encargado del resguardo de estas obras ya que se les considera símbolos de la identidad nacional, pero también es el responsable de todos los estereotipos que rodean a este tipo de piezas. Para modificar la percepción de este arte es necesario que los pueblos originarios se encarguen de su manejo, aun cuando los recursos económicos para ello provengan de las instituciones gubernamentales.

En este apartado se incluyen aquellas piezas que son elaboradas para cumplir con un propósito dentro de la tradición, es decir, de acuerdo con las costumbres conservadas en una región y en la transmisión de saberes de padres a hijos. Las artesanías que son elaboradas con base en esta colectividad y que reflejan las ideas y costumbres de su región, son parte de esta categoría debido a esta relación estrecha.

Las imágenes que mostramos como ejemplo de arte indígena tradicional son piezas en las que se incluyen patrones distintivos de la iconografía *Wixarika*, por ello, pueden ser *leídas* por los integrantes de dicha comunidad. Los símbolos de estas piezas se refieren a la cosmovisión de este grupo, por lo que provienen de una tradición oral y el soporte, así como los materiales utilizados en su elaboración son rastreables históricamente, ya que se han utilizado desde hace muchos años con el mismo propósito. (IMAGEN 39)

IMAGEN 39. *Arte Indígena Tradicional (Wixarika)*



Nota. La apariencia del arte tradicional es más apegada a las características de la culturas originarias, por lo que puede ser menos comprensible para aquellos que no estamos familiarizados con su iconografía. Fuente: Artesanías de México y Revista Picnic

ARTE INDÍGENA TRANSICIONAL

Es el que se aleja de los recursos técnicos o simbólicos de su región, y cuya ejecución no corresponde a las tradiciones artísticas indígenas. En este rubro se incluyen todas las artesanías elaboradas con elementos específicos para el entorno turístico, una de las principales diferencias entre el arte indígena transicional y el comercial es que son los propios artistas los que deciden qué elementos “ocultar” y cuáles exhibir para que sus piezas sean más atractivas a los compradores.

En esta categoría se consideran a los artistas que salen de su región para llevar a cabo piezas con otras influencias, pues su conocimiento de los significados y las técnicas tradicionales les permiten adaptarlos a otros contextos sin perder esta conexión. También un artista no indígena que tuvo contacto con la iconografía originaria e incluye sus rasgos esenciales en sus obras, entra en esta clasificación.

El ejemplo que ofrecemos para una pieza de arte indígena transicional es el *Vocho*, un automóvil sedán que fue modificado por un grupo de artistas *wixarikas* en el año 2010 y que fue expuesto en el Museo de Arte Popular de la Ciudad de México. El automóvil muestra símbolos tradicionales, pero con una intención decorativa, y utiliza

un soporte poco convencional en este tipo de obras. Por ello consideramos que está en un nivel transicional, pues conserva elementos tradicionales, pero en él conviven factores que no corresponden al contexto original. (IMAGEN 40)

IMAGEN 40. *Arte Indígena Transicional (Wixarika)*



Nota. En el arte transicional la apariencia de las obras puede ser tradicional, sin embargo su contenido ha sido descompuesto o sintetizado para cumplir con necesidades estéticas o para ser más entendible interculturalmente. Fuente: Volkswagen México.

ARTE INDÍGENA COMERCIAL

Es aquel que es imitativo o se limita al uso de recursos técnicos o simbólicos, es una obra creada para cumplir con la demanda de arte local e impulsada por la popularidad de los rasgos culturales originarios. Puede ser creado por artistas indígenas u otro tipo de personas, pues en este rubro es común encontrar otras identidades debido al éxito y las ganancias que genera presentar una pieza con aspecto tradicional, aunque esta no cumpla con las características de las que ya hemos hablado.

En la *Declaración sobre los Derechos los Pueblos Indígenas* de la ONU se menciona en varias ocasiones la legitimidad de las obras culturales de estas comunidades, y en el artículo 31 se habla específicamente del derecho de protección de sus expresiones: “Los pueblos indígenas tienen derecho a mantener, controlar, proteger y desarrollar su patrimonio cultural, sus conocimientos tradicionales, sus expresiones culturales tradicionales y las manifestaciones de sus ciencias, tecnologías y culturas.” (2007, p.12)

Con esto volvemos a la problemática de la autoría y la propiedad sobre los patrones y la iconografía originaria, pues los artistas indígenas tienen el derecho a expresarse de la forma que más les convenga. Pero ¿el resto de los artistas puede hacer uso de sus elementos con la misma libertad? Esta categoría puede ser compleja al abordar temas como el uso de ideas contemporáneas dentro de la tradición indígena, pero creemos que cualquier medio que mejore la calidad de vida de los artesanos es un factor que debe ser discutido en el contexto cultural por su relevancia.

Para ilustrar esta clase de arte indígena hemos tomado dos piezas de ArtesadeliaMx; el *Casco de Darth Vader* y el vaso de *Starbucks*, ambas fueron realizadas con chaquiras, técnica representativa del Arte *Wixarika*. Estas obras conservan una *indigenidad* que las vuelve altamente atractivas para el turismo, pero su elaboración tiene una intención específicamente económica. La apariencia del arte indígena comercial lo relaciona con elementos originarios, pero su uso, materiales y símbolos no coinciden con la primera clasificación, por ello está alejado de la tradición.

(IMAGEN 41)

IMAGEN 41. *Arte Indígena Comercial (Wixarika)*



Nota. En el arte comercial tanto los símbolos como la técnica se adecuan a una necesidad principal que es la venta, de este modo la relación con los elementos tradicionales es lejana, a pesar de su apariencia es totalmente identificable. Fuente: ArtesadeliaMx

Francisco Javier González Tostado (2020) explica que “se considera que es apropiación cultural el fenómeno de tomar elementos de una cultura minoritaria y emplearlos sin sus significados originales en un contexto ajeno casi siempre con fines comerciales.” (p.312) Nos gustaría objetar esta definición que señala que la apropiación se lleva a cabo de manera vertical, pues hay ejemplos en los que podemos observar elementos del *mainstream* dentro de las expresiones artísticas tradicionales (propias de las minorías en nuestro país).

En los casos del *Casco de Darth Vader* y el *Vaso de Starbucks* se toman referencias de otra cultura para utilizarlas fuera de su contexto con un fin comercial, tal como lo escribe González. Sin embargo, el proceso no ocurrió de “arriba a abajo” como él lo plantea, lo que nos permite poner en duda el papel de las jerarquías económicas y sociales en este tipo de fenómenos. Lo ideal sería que todas las muestras de arte indígena; tradicional, transicional y comercial estén acompañadas de una postura política que promueva condiciones de igualdad entre las distintas identidades culturales. Para ello proponemos una apropiación responsable en la que se utilicen todas las referencias de manera congruente e informada, y en la que se eviten los estereotipos culturales que actualmente predominan.

En la tipología que proponemos no consideramos positivos o negativos los distintos órdenes del arte indígena, sólo destacamos la cercanía que algunas categorías tienen a los elementos culturales originarios. De esta manera, podemos distinguir entre varias piezas de arte indígena para analizarlas y describirlas, tomando en cuenta su intención, sus características y el tipo de indigenidad con la que se presentan. Esta clasificación podría ayudar a resaltar los “productos derivados” que algunas empresas han creado con la excusa de promover la iconografía originaria, así como las obras indígenas que buscan un nuevo lenguaje para sobresalir en el entorno artístico contemporáneo.

CONCLUSIONES

Las culturas de los países colonizados incluyen elementos primitivos (asociados con la naturaleza) que no forman parte del desarrollo cultural de otras regiones, por ello no es recomendable abordarlas con referencias eurocéntricas. En nuestro país no podemos hablar de una sola cultura, sino de un conjunto de culturas con rasgos diversos las cuales son imposibles de encapsular en un modelo ideal nacional. La noción de cultura en sí representa un sometimiento para los países colonizados, ya que la imposición cultural pretendía erradicar las identidades locales y unificarlas en una que fuera conveniente y dócil para los colonizadores.

La identidad mestiza es la *zona de confort* en la que un mexicano enaltece su cultura a través de la mezcla racial mientras obliga a los que se identifican como indígenas a negar sus rasgos culturales. Es necesario reclamar el privilegio de ciertos sectores de la población para terminar con la desigualdad en los contextos sociales y culturales del país. La identidad indígena debe ser reivindicada como una representación de valores tradicionales, pero sin los estereotipos del *indio* que no tienen cabida en una sociedad que pretende ser moderna e inclusiva. Es necesario relacionar a los artistas indígenas con cualidades que sean justas para esta población y que permitan a cualquiera de ellos identificarse sin temor a ser discriminado o excluido.

No es suficiente crear escuelas “especiales” para la población indígena, es preciso que se incluyan los rasgos culturales de las naciones originarias en la educación pública desde el nivel básico. El estado está obligado a fortalecer los centros culturales locales para que funcionen como escuelas de iniciación artística a los que la población pueda acercarse para conocer las narrativas indígenas de su comunidad. Esta conversación debe continuar en las aulas de las universidades, los museos y las instituciones con una intención de justicia social que empieza en el ámbito artístico, pero que debería resonar en toda la sociedad mexicana.

El artesano y las artesanías son conceptos vinculados con las tradiciones y las culturas del país, sin embargo, están fuertemente ligados a comportamientos racistas que ya no deben ser tolerados. El artesanado es víctima de discriminación principalmente por sus características fenotípicas y por el orden jerárquico que coloca al arte popular como una expresión menor ante el arte académico. La pluriculturalidad y el racismo son dos cosas con las que convivimos a diario pero que parecen invisibles para la mayoría de nosotros. La primera sirve para alardear que somos un país diverso pero no reconoce a todas las naciones que cohabitan en nuestro territorio, el segundo es un comportamiento que todos negamos aún cuando convivimos con expresiones de discriminación todos los días.

La población indígena está relacionada directamente con las actividades artesanales, por ello comparten elementos identitarios que deben ser observados para acabar con la desigualdad en el contexto cultural. Aspectos como el color de piel, el origen étnico y la formación de una persona son determinantes para que sea identificado como un artesano o un artista. A los artistas que provienen de zonas rurales o en condiciones socioeconómicas que se consideran “inferiores” se les cataloga constantemente como artesanos aun cuando su obra no corresponda con esta actividad. Las artesanías, así como las identidades indígenas deben ser reformadas para integrar en ellas cuestiones contemporáneas y que reflejen la diversidad de esta población y sus expresiones.

Los asuntos legales que han impedido la protección adecuada de los símbolos y las técnicas originarias es uno de los problemas más importantes a resolver, ya que “la situación del sector artesanal está en grave riesgo por la inexistencia y valorización legal, que respalden las actividades artísticas, las proteja, incentive y regule”. (Fajardo, 2016, p. 37) Las contradicciones que encontramos al abordar estas complejidades no deben dejarse de lado, por un lado, se les impide a los autores utilizar tecnología en sus obras, pero al mismo tiempo son catalogadas como una actividad industrial. El camino para la integración cultural es la igualdad social, y para esto es necesario que la legislación se escriba y se aplique en beneficio de todos y no solo de algunos.

El artículo 5 de la *Ley Federal de Protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanas* (Cámara de Diputados, 2022) menciona que los artesanos tienen libertad para expresar las ideas y manifestaciones de su cultura y su identidad. Por esto, todas las instituciones públicas del ámbito federal, así como las entidades federativas, los municipios y las demarcaciones de la Ciudad de México deben dejar de imponer sus normas o requisitos a los artistas para otorgarles cualquier tipo de apoyo económico.

La igualdad social puede lograrse acercando las expresiones culturales a la mayor cantidad de personas posible, el arte es fundamental para la integración cultural, pero también para la formación de una sociedad equitativa. El capital cultural es esencial para la transformación y la movilidad social, al acercar las artes a una comunidad también le otorgamos a sus miembros una visión distinta de su entorno. “Toda cultura configura una forma de ver y constituye por la misma razón una forma particular de ceguera; salir de ella, supone moverse al aprendizaje para abrir las prácticas tradicionales, interrogarlas y rediseñarlas”. (García y Saavedra, 2016, p. 62) En una sociedad en la que el conocimiento y la preparación académica son valorados por encima de otras características individuales, debemos asegurarnos de que todos tengan el mismo tipo de oportunidades para adquirir estos conocimientos.

Las universidades públicas han olvidado una de sus encomiendas principales que es contribuir a una sociedad igualitaria donde el conocimiento sea utilizado en beneficio de la mayoría. La justicia social a través de las artes es posible, y para lograrlo resulta necesario reforzar la educación en las artes, así como propiciar experiencias estéticas dentro y fuera de las instituciones educativas. Los docentes e investigadores deberían dar prioridad a la divulgación de conocimiento dentro de sus regiones y acercarlos al resto de la población. Al “bajar” estos saberes a las personas que regularmente no tienen acceso a ellos, probablemente tendrán un mayor impacto que al promoverlos en su círculo inmediato, donde pasan desapercibidos.

Algunas de nuestras propuestas para hacer valer la justicia social en el ámbito artístico son: *a)* incluir a los artesanos en la plantilla docente de las escuelas de arte (no solo a los que tienen un título académico, también aquellos que son autodidactas), *b)* ofrecer a los alumnos de estos centros las técnicas tradicionales (que hoy aprenden viajando a las comunidades), *c)* exhibir la obra de los artistas indígenas en espacios que hoy se consideran exclusivos para el arte académico y *d)* permitirles comunicarse con sus pares en la forma que ellos consideren adecuada (sin imposiciones institucionales). Del mismo modo creemos que la relación de los museos con la población debe recrearse para atender las inquietudes y las manifestaciones culturales *populares*, atender a lo que todos queremos ver y lo que a todos nos interesa, no únicamente lo que pocos entienden y lo que a pocos beneficia.

Para Omar Fabián González Salinas (2016) “las naciones y las identidades nacionales no son realidades naturales inmutables, sino productos de una cambiante *ingeniería social* que es el nacionalismo, entonces el proceso de construcción nacional puede desarrollar proyectos utópicos” (p. 306) La utopía como él propone es una realidad que no existe en la época actual, pero que podría ser posible en algún momento. Impulsados por esta idea, creemos en una utopía en la que el artesano deje de cargar con los estereotipos que lo separan del artista, una realidad en donde todos los creadores tengan las mismas posibilidades y el mismo reconocimiento.

REFERENCIAS

- Aguilar Gil, Y. E.** (2019). *Ēĕts, atom*. Algunos apuntes sobre la identidad indĒgena. *Revista de la Universidad de Mĕxico*.
- Aguilar Gil, Yásnaya Elena.** (2018). El estado mexicano como apropiador cultural. *Revista Āgora*.
- Aguayo Rousell, H. B.** (2015). Expresiones de Racismo en una muestra de estudiantes universitarios en Mĕxico. *Sinĕtica. Revista electrĒnica de educaciĒn* (46), 2-21.
- Almanza, B.** (2019). Whitexicans: la etiqueta que busca poner en evidencia el racismo y el clasismo de la gente blanca y adinerada en Mĕxico. *BBC News*.
<https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-48098551>
- Barrera Pineda, E.** (2017). El sentido de comunidad y la lucha del pueblo Mixe. *EutopĒa*, (11), 115-128.
- Becerra Villegas, J.** (2004). ApropiaciĒn, cultura y mediaciones. *QuĒrum AcadĒmico*, 1 (1), 65-42.
- Bonfil Batalla, G.** (1972). El concepto de indio en Amĕrica: una categorĒa de la situaciĒn colonial. *Anales de AntropologĒa*, 9, 105-124.
- Borea, G.** (2015). Arte Popular y la imposibilidad de sujetos contemporĒneos; o la estructura del pensamiento moderno y la racializaciĒn del arte. *Arte y AntropologĒa. Estudios, encuentros y nuevos horizontes*. Editorial.
- Calambás SoscuĒ, M.** (2014). No sĒlo crear la memoria de nosotros como pueblos indĒgenas, sino enseĒar a ver esa memoria. *Mundo AmazĒnico*, (5), 189-195.
- CĒtedra Internacional Inĕs Amor en GestiĒn Cultural, Para salir de terapia intensiva. Estrategias para el sector cultural hacia el futuro.** Mĕxico: Universidad Nacional AutĒnoma de Mĕxico, 2021.
- CĒmara de Diputados, Congreso de la UniĒn** (2022). *Ley Federal de ProtecciĒn del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades IndĒgenas y Afromexicanas*”.
- Camarena Adame, M. E.** (2008). El estudio de la vida cotidiana como expresiĒn de la cultura. *Revista del Centro de InvestigaciĒn de la Universidad La Salle*, 8 (29), 95-107.

- Campuzano Cruz, O. (2019).** La etnicidad como agente de producción del arte plástico en América Latina: discriminación y multiculturalidad. *Cuadernos Intercambio sobre Centroamérica y el Caribe*, 16 (2).
- Cano Bocaletti, A. F. (2021).** Experiencia de artesano, formación de diseñador, oportunidades de una pandemia. El potencial de aunar diseño y artesanía, y cómo aprovecharlo en tiempos de crisis. *Cuaderno 115*.
- Caputo Jaffé, A. (2019).** ¿Arte o artesanía? Imaginarios occidentales sobre la autenticidad del arte en las culturas indígenas. *Aisthesis*, (66), 187- 210.
- Castro Gómez, M. C. (1984).** *Arte Popular Indígena Colonial en Michoacán* Tesis de Licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ceballos Delgado, J. M. (2020).** Necesidad de protección a los conocimientos tradicionales. Especial mención a las expresiones culturales tradicionales. *Revista La Propiedad Inmaterial*, (29), 25-75.
- Cerón Anaya, H. (2020, 12 de febrero).** Blanquitud en México: Privilegios, materiales e identidades [Conferencia]. Seminario sobre discriminación étnico-racial en México, Colegio de México.
- Colectivo Cherani, (2020, 13 de octubre).** Deconstrucción del pensamiento occidental desde el imaginario purépecha de Cherán [Conferencia]. Foro Digital Constelaciones. Arte Contemporáneo Indígena desde América del Museo Universitario de Arte Contemporáneo.
- Comisión Nacional de Derechos Humanos (2019).** Argumentos para la Defensa y Protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas. México: CNDH.
- Consejo Nacional de Población (2021, 21 de mayo).** Índice de marginación por entidad federativa y municipio 2020.
<https://www.gob.mx/conapo/articulos/indice-de-marginacion-por-entidad-federativa-y-municipio-2020-271404?idiom=es>
- Contreras, J. (1982).** La producción artesanal campesina en los andes peruanos: del valor de uso al valor de cambio. *Boletín Americanista*, volumen en cursiva (32), 101-114.
- Cornejo Menacho, Diego, ed. (1993).** “Los indios y el estado-país. Pluriculturalidad y multiétnicidad en Ecuador: contribuciones al debate” Quito: Ediciones Abya Yala.

- Covarrubias, J.** (2019). Letting Go of Mestizaje: Settler Colonialism and Latin American / Latinx Philosophy. *American Philosophical Association*, 18 (2), 88-91.
- Devalle, V.** (2020). Diseño y artesanía en América Latina. Imágenes en tensión entre lo dominante, lo residual y lo emergente. *Cuaderno 96,19*, 18-28.
- Díaz Aquino, F** (2022, 14 de marzo). La Propiedad Intelectual, Protegiendo tu creatividad [ponencia]. YouTube. Seminario Arte Urbano: Investigación y Producción.
www.youtube.com/watch?v=eBfE6FyITjY
- Dietz Gunther y Mateos Cortés, L. S.** (2019). Las universidades interculturales en México, logros y retos de un nuevo sistema de educación superior. *Estudios sobre Culturas Contemporáneas* 25(49).
- Echeverría, Bolívar.** (2007). Imágenes de la blanquitud. En *Historia, ideología y cultura en la imagen*, México.
- Escobar, T.** (2020, 20 de octubre). Arte Indígena hoy: el desafío de los conceptos [Conferencia] Foro Digital Constelaciones. Arte Contemporáneo Indígena desde América del Museo Universitario de Arte Contemporáneo, Ciudad.
- Espejel, C.** (2014). ¿Arte Popular o Artesanías? Coordinación de Difusión Cultural, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Estrada Real, B. R.** (2017). Potencialidades descolonizales de la artesanía textil: Construcción de identidad y resignificación del trabajo. Una reflexión desde el Sur de México. [Tesis de Licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México].
- Fajardo Ramírez, A. C.** (2016). La política cultural del estado mexicano y la producción y comercialización de las artesanías nacionales: El caso del barro negro en Oaxaca. [Tesis de Licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México].
- Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (2021, 1 de junio).** Manual de Diferenciación entre Artesanía y Manualidad.
https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/107963/Manual_diferenciacion_artesania_manualidad_2015.pdf
- Freitag, V. (2014).** Entre arte y artesanía: elementos para pensar el oficio artesanal en la actualidad *El artista*, (11), 129-143.

- García Canclini, N. (2013).** *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.* México: Random House.
- García de la Cerda, O. y Saavedra Ulloa, M. S. (2016).** Una herramienta ontológica e inactiva para la educación en gestión de convivencia. *Memoria Académica.*
- Garduño, A. (2010).** El elitismo del arte popular. Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Glowczewski, B. (2011).** *The Challenge of Indigenous Peoples. Spectacle or Politics?.* Oxford: The Bardwell Press.
- Gómez, N. (2020, 13 de noviembre)** Nuestro cuerpo es considerado como de sirvienta.
https://actualidad.rt.com/actualidad/373246-machismo-pueblos-indigenas-colonizacion-europea?fbclid=IwAR33lnb94aqMOs2mXjxv7B_xvcpSG1tjuBfd_EfYz1wy-sRLb1y4BXjdOOc
- González Salinas, O.F. (2016).** La utopía de forjar una sola raza para la nación. Mestizaje, indigenismo e hispanofilia en el México posrevolucionario. *Revista de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia*, (13), 301-330.
- González Tostado, F. J. (2014).** Sobre el dilema de la apropiación cultural: arte, diseño y sociedad. *Estudios sobre Arte Actual*, (8), 311-320.
- Gutiérrez Chong, N. (2019, 14 de octubre).** El mestizaje en México: una ideología y sus fracturas [Conferencia] Seminario sobre Desigualdad Socioeconómica del Colegio de México.
- Hernández Reyna, M. (2015).** Historiografía de la memoria indígena en México. *Letras Históricas*, E-ISSN: 2448-8372 (12), 91-114.
- Huerta, T. [@TenochHuerta](2023, 8 de abril)** *Comunicado acerca de Luz Valdez y Poder Prieto* [Tweet]. Twitter. <https://twitter.com/TenochHuerta/status/1644921873338101761/photo/1>
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía. (2021)** Encuesta Nacional sobre Discriminación 2017. <https://www.inegi.org.mx/programas/enadis/2017/>
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía. (2021, 17 de marzo).** Estadísticas a propósito del día internacional del artesano [comunicado de prensa]. <https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/aproposito/2021/EAPArtesano21.pdf>

- Le Mûr, Rozenn P.** (2013). La artesanía huichola en el circuito turístico de Jalisco y Nayarit". [Tesis de Doctorado. Universidad de Guadalajara].
- Loera, M. Ev.** (2014, 21 de julio). Poca comercialización y resistencia al cambio que ocasiona que artesanos dejen de producir. Boletín Informativo 1053 de la Coordinación General de Comunicación Social de la Universidad de Guadalajara. <http://cutonala.udg.mx/noticia/poca-comercializacion-y-resistencia-al-cambio-ocasiona-que-artesanos-dejen-de-producir>
- Maquet, J.** *The Aesthetic Experience: An Anthropologist Looks at the Visual Arts*. New Haven: Yale University Press, 1986. Sí
- Monroy, E.** (2018, 28 de noviembre). Idiosincrasia del Indigenismo en América Latina, pluralidad de fuentes y apropiaciones extra-latinoamericanas. [Coloquio Internacional] Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- Mejía Nuñez, G.** (2022). La blanquitud en México según Cosas de Whitexicans. *Revista Mexicana de Sociología*, 84 (3), 717-751.
- Moreno Figueroa, M.** (2016, 21 de enero). Mestizaje, privilegio y blanquedad en México [Conferencia] Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades
- National Human Genome Research.** (2021, 4 de enero). *Raza* [video] <https://www.genome.gov/es/genetics-glossary/Raza>
- Navarrete, F.** (2016). *México Racista. Una Denuncia*. México: Grijalbo.
- Navarro, S.** (2017). La pintura de castas más allá del afán clasificatorio: La serie de castas de Miguel Cabrera. En B. Ballester, et al. (Eds.). *Encrucijada de la palabra y la imagen simbólica*. (pp. 541-551). Madrid.
- Novelo Oppenheim, V.** (2008). La fuerza de trabajo artesanal mexicana, protagonista ¿permanente? de la industria. *Revista Alteridades*, 18 (35), 117-126.
- Novelo Oppenheim, Victoria**, "Ser indio, artista y artesano en México". *Estudios sobre Estado y Sociedad* Vol. 9 No. 25 (2002).

Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (2005). Propiedad intelectual y expresiones culturales tradicionales

https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/es/tk/913/wipo_pub_913.pdf

Pareyón, G. (2019, 4 de octubre). Méjico o Xalixco?: los símbolos regionalistas y la lógica de la dominación en un sistema disimulado de castas y élites [XLII Coloquio Internacional] Historia del Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas. México.

<https://www.youtube.com/watch?v=yvkMKqqt050>

Pasco Saldaña, G. M. (2015). La apropiación social del patrimonio cultural como eje para su gestión y conservación en contextos urbanos. *2do Encuentro Nacional de Gestión Cultural. Diversidad, tradición e innovación en la gestión cultural.* Tlaquepaque, Jalisco.

<https://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/bitstream/handle/123456789/275/2ENGC063.pdf?sequence=1>

Pérez Cruz, J. A.; Martínez-Martínez, O. A.y Cogco Calderón, R. A. (2017). ¿Satisfacción con programas de fomento a la artesanía en México? El caso del FONART, *Investigación Administrativa*, 46 (120).

Pérez Izaguirre, E. y Liñero, A. (2014). Arte aborigen australiano: ¿destrucción, apropiación o protección? *Ankulegi*, 18, 83-96.

Pérez Vejo, T. (2014). Exclusión étnica en los dispositivos de conformación nacional en América Latina”. *Interdisciplina*, 1 (4)

Pomar Ojeda, M. (2011). La historiografía e identidad. *Horizonte Histórico.*

PraguerU. (2018, 24 de octubre). *Students Vs. Mexicans: Cultural Appropriation* [video]

www.youtube.com/watch?v=IT2UH74ksJ4&t=2s

Puga Cevallos, E. S. (2011). La institucionalización no formal del consumo de alcohol como práctica de socialización: Revisión a las prácticas de adultos jóvenes [Tesis de Doctorado. Pontificia Universidad Católica del Ecuador].

Querejazu Leyton, P., (2020). La apropiación social del patrimonio. Antecedentes y contexto histórico. *Patrimonio Cultural y Turismo. Cuadernos.*

- Ramírez Bernal, M. A. (2013).** ¿Qué hay de moderno en lo salvaje? Miguel Covarrubias y la moderna experiencia de lo primitivo. Estudio del mapa mural Geografía del Arte Popular Mexicano. [Tesis de Licenciatura]. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rivera, O. (2020).** Mestizaje and Resistant Alterities. *Inter-American Journal of Philosophy*, 11 (1), 26-46.
- Rojas Rozas, S. y Marambio Reyes, M. (2010).** Procesos prácticos e identitarios de apropiación cultural. [Tesis de Maestría. Universidad de Chile].
- Saldívar, E. (2018).** Uses and abuses of culture: mestizaje in the era of multiculturalism. *Cultural Studies*, 32 (3), 438-459.
- Sales Heredia, F. J. (Ed.). (2013)**Las artesanías en México. Situación actual y retos. México: Centro de Estudios Sociales y de Opinión Pública de la Cámara de Diputados.
- Sánchez, S. (2008).** La construcción social de dificultades de aprendizaje en las prácticas educativas. *Revista Brasileira de Educação Especial*, 14 (3), 347-364.
- Solís, P.; Güémez Graniel B. y Lorenzo Holm, V. (2009).** Por mi raza hablará la desigualdad. El impacto de las características étnico-raciales en la desigualdad de oportunidades en México. Oxfam, México. julio de 2009. <https://discriminacion.colmex.mx/wp-content/uploads/2019/08/08-ResumenEjecutivo-Por-mi-raza.pdf>
- Tardieu, J.P. (2015).** El negro y La Raza Cósmica de José Vasconcelos (1925). *Boletín Americanista*, (71), 155-169.
- Tapia Uribe, Medardo. (1994)** *Mujer campesina y apropiación cultural*. Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias.
- Telles, E. y Martínez Casas, R. (2019).** *Pigmentocracias, Color, Etnicidad y Raza en América Latina*. Fondo de Cultura Económica.
- Villareal, J. L. y Bucheli, M. S. (2020).** Experiencia pedagógica en la apropiación del patrimonio cultural. *Revista Espacios*, 41 (11)
- Viqueira, J. P. (2010).** Reflexiones contra la noción histórica de mestizaje. *Nexos*. <https://www.nexos.com.mx/?p=13750>

Wieviorka, M. (2006). La mutación del racismo. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 49 (200)

Zárate Hernández, J. E. (2019). Del indigenismo a la indigeneidad. Los dilemas del pluralismo étnico contemporáneo. *Andamios*, 16 (40)

Zebadúa Carbonell, J. P. (2011). Cultura, Identidades y Transculturalidad. Apuntes sobre la construcción identitaria de las juventudes indígenas. *Revista de Estudios Sociales y Humanísticos*, 9 (9)

ENTREVISTAS

Alberto Ruiz (Artesano) Autodidacta,
en entrevista vía zoom el 25 de septiembre de 2020.

Edgardo Aragón (Artista) Centro de Educación Artística de Oaxaca,
en entrevista vía zoom el 21 de septiembre de 2020.

Mitzy Juárez (Ilustradora indígena) Universidad Mesoamericana,
en entrevista vía zoom el 17 de septiembre de 2020.

Raúl Villaseñor (Artista plástico) Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado,
en entrevista vía zoom el 15 de septiembre de 2020.

Victoria Gaspar (Ilustradora y fotógrafa indígena) Facultad de Estudios Superiores de Acatlán,
en entrevista vía zoom el 8 de octubre de 2020.

