

Escuela Nacional de Conservación, Restauración
y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”

Patrimonio e iconografía indígena: binomio en discusión

Libertad Mora Martínez
Ociel Mora López

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N V

ISBN: 978-607-539-152-6

publicaciones@encrym.edu.mx
www.encrym.edu.mx/index.php/publicaciones-encrym

Palabras clave

Iconografía, patrimonio, memoria colectiva, Tenango.

Resumen

Distintos actores hacen uso del patrimonio inmaterial indígena sin reconocer a sus legítimos creadores y propietarios. En el caso de los usos mercantiles, estos se llevan a cabo sin rendir cuentas ni otorgar el justo pago de regalías. El presente artículo revisa algunos motivos que explican el uso discriminatorio de las creaciones a las que apenas suele concedérseles el rango de “diseños” folclóricos que adornan “artesanías”. Al tiempo que se suma a las exigencias dirigidas a las instituciones encargadas de proteger ese patrimonio inmaterial y los derechos de sus creadores, este documento propone reconocer ese trabajo en tanto creación artística susceptible de ser analizada como iconografía indígena, mediante la cual se lee y se transmite la memoria colectiva de un grupo. Asimismo, se explicará el caso específico del plagio de los bordados otomíes llamados “tenangos”, por empresas extranjeras.

Introducción

Uno de los problemas que aqueja al país es la falta de igualdad y equidad entre los distintos sectores que conforman México; desigualdad e inequidad que se ven reflejadas en varios ámbitos. Uno de ellos remite al patrimonio, sobre todo en el caso de los grupos subalternos, entre los que destacan particularmente los pueblos indígenas. Organismos del Estado mexicano y la legislación nacional e internacional de la que México es signatario, protegen el patri-

monio inmaterial que comprende a la creación indígena entre sus componentes. A pesar de ello, se observa reiteradamente que distintos actores individuales y corporativos, dentro y fuera del país, hacen uso del patrimonio inmaterial indígena sin reconocer a sus legítimos creadores y propietarios. Aquí radica una de las primeras problemáticas, ¿cómo se protege en la práctica este patrimonio?

Este documento tiene como finalidad esbozar algunos dilemas que giran en torno a dichas cuestiones y señalar las disyuntivas que desde el ámbito antropológico podemos advertir en el uso y aplicación o, como lo referiremos más adelante, en la omisión o exclusión de los indígenas en tanto creadores. ¿Cómo se concibe la noción de patrimonio entre los grupos indígenas? ¿Cómo abordarlo respetando las especificidades de cada cultura? ¿Cuál es el papel de los académicos y del gobierno al respecto? Estas, entre otras, son algunas de las interrogantes que guían este escrito. Nuestro punto de partida son los casos de plagio de iconografía indígena por parte de diseñadores extranjeros y compañías transnacionales, que recientemente han llamado la atención de la opinión pública en los medios de comunicación, así como en las tecnologías de la información. El caso particular de análisis serán los textiles “tenangos”, elaborados por el grupo indígena otomí que habita en el sur de la Huasteca, colindante entre los estados de Hidalgo y Puebla.

Patrimonio en república de zombis

México destaca en el mundo por ser un país rico en su diversidad cultural. Esto se traduce en una gran variedad de lenguas, etnias, historias y cosmologías. Hoy en día los grupos indígenas subsisten en una suerte de resignificación del pasado y el

presente,¹ creando formas específicas de expresión e identificación. Tal es el caso de su patrimonio, o bien, de aquello que les genera un sentido de pertenencia a un colectivo. Una de las primeras nociones por definir, será entonces la de Patrimonio Cultural Inmaterial, la cual, según la Unesco, se define como “El patrimonio cultural o inmaterial o patrimonio vivo se refiere a las prácticas, expresiones, saberes o técnicas transmitidos por las comunidades de generación en generación”.²

En 1972 se crea la Convención para la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural de la Unesco, con la finalidad de identificar aquellos “bienes inestimables e irremplazables de las naciones. La pérdida de dichos bienes representaría una pérdida invaluable para la humanidad entera”. En tanto que, en el 2003, se aprueba la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, en la que se hace patente “la inquietud de que personas externas se apropiaran de los recursos culturales, y surgió la preocupación sobre la autoridad en la proclamación del patrimonio cultural inmaterial.”³

Si nos apegamos a dicha justificación, resulta preocupante que, pese a la participación activa de México en dicha Convención y programas subsecuentes, el patrimonio de un sector importante de su población esté en riesgo por la desaparición de grupos indígenas y, con ellos, todo un bagaje cultural irremplazable. Como agravante, encontramos la ausencia de medidas de protección y salvaguarda del patrimonio indígena, en específico el de tipo “inmaterial”, ya que en México, al hablar de patrimonio, se suelen privilegiar los bienes históricos muebles e inmuebles, relegándose a un segundo término

1 A grandes rasgos Regina Martínez relaciona la noción de resignificación con “la negociación de significados dependiendo de los interlocutores con quienes se relacionen” (2007, p. 241).

2 Definición de la Unesco.

3 Arizpe, 2009, p. 57 (citado en Villaseñor y Zolla, 2012, p. 78).

aquello relacionado con el patrimonio indígena, es decir, las culturas etnográficas del país.

Como botón de muestra, cabe señalar las críticas que sugiere el museólogo Luis Gerardo Morales (1994), y con las cuales suscribimos, en relación con la propuesta museográfica que ofrece el Museo Nacional de Antropología de México, espacio emblemático para mostrar las culturas originarias del presente y pasado, y que, a pesar de ciertas críticas atendidas y renovaciones museográficas subsecuentes, ha mantenido casi el mismo discurso como escaparate de México frente al exterior. Ello, por supuesto, obedece a intereses federales más que locales. Indiferencia y prejuicios siguen siendo la constante frente a las minorías y los grupos indígenas. Entonces, cuál es el reconocimiento que la federación y los estados presumen haberles concedido.

Encontramos un reconocimiento pero solo cuando este responde a intereses particulares: políticos o económicos. La fotografía del político en una comunidad indígena o la publicidad de las empresas “bien intencionadas” que presumen no robar sino “inspirarse” en los “diseños nativos”.⁴ Dadas las condiciones que actualmente imperan, podemos señalar que en ciertos sectores predomina una mirada discriminadora de “exotismo” en el patrimonio cultural inmaterial indígena,⁵ que parte del supuesto racista de que “ellos sólo producen artesanía y folclor” pero no arte. Y como tal, no existen mecanismos de protección ante la pérdida o, como sucede reiteradamente, el plagio iconográfico. Diseñadores, empresas privadas, el gobierno, académicos y artistas plásticos, lucran sin reparo con la icono-

4 El argumento de algunos que han plagiado la iconografía indígena ha sido “la inspiración”, y no asumen la copia o plagio de formas creadas por autores indígenas.

5 Entre los autores que han documentado el tema están Gabriel Weisz, Víctor Segalen, Tzvetan Todorov y Jean Baudrillard.

grafía indígena. Pareciera que este conocimiento estuviera a disposición de quien quiera apropiárselo. Como si el agravio fuera menor, ni las comunidades ni los productores (artistas o artesanos locales) reciben remuneración. De llegar a pagarles algo, se trata de cantidades irrisorias en comparación con lo que ganan quienes lucran con la venta masiva o exclusiva de los diseños indígenas. No hay leyes que protejan ese patrimonio y tampoco iniciativas reales por parte de las autoridades competentes en México. Esto no se permitiría si se tratara de otro sector de la sociedad, pero, como rezaría el subyacente razonamiento discriminatorio: “¡Solo son indios! ¡No hay problema!”. Entonces cabe preguntar: ¿cuáles son el reconocimiento y el respeto debidos a esos grupos minoritarios?, ¿no se supone que la mirada y la noción de “exotismo” —muy relacionada con la de discriminación y etnocentrismo— ya está erradicada en un país que promueve la multiculturalidad?⁶

Como bien lo indica Gabriel Weisz (2007), “La elaboración de un imaginario exótico trae consigo un conocimiento que construye al otro como enigma y recipiente de diferencias. Pero es un conocimiento que construye al otro como objeto, por tanto es siempre un conocimiento superficial y simplificado”. En ese orden de ideas, Esteban Krotz (2002, p. 57) sugiere que “otredad o alteridad no significa lo mismo que la simple diferencia [...] tiene que ver con la experiencia de la extrañeza”. En este punto planteamos la pregunta: ¿en México cómo

6 Cabe mencionar que la noción de “exotismo” fue uno de los conceptos que prevaleció en la corriente evolucionista de la antropología, así como en el arte en el siglo XIX; en la actualidad y dada la carga política e ideológica, se utiliza tal noción pero desde una perspectiva crítica o negativa. Algo distinto es la idea de alteridades y/o de otredades. Al respecto, hay que recordar que para M. Foucault “la otredad se emplea para reconocer a esas personas que se excluyen de las posiciones de poder. Pero la alteridad se vincula mucho más con una duda sobre la absoluta legitimidad del sujeto” (citado en Weisz, 2007, p. X).

se sigue abordando tal extrañeza? Como un reconocimiento ante la diferencia a partir del que se generan múltiples identidades y en el que prevalece una noción de empatía. O bien, un reconocimiento de diferencia con una carga de superioridad étnica; es en esta última en donde consideramos existe la noción de etnocentrismo y una serie de prejuicios. Como lo advierte Tzvetan Todorov, “el etnocentrismo consiste en el hecho de elevar, indebidamente, a la categoría de universales los valores de la sociedad a la que yo pertenezco”.

Los problemas a superar van desde la llana ignorancia hasta el rechazo racista a reconocer la relevancia de la iconografía indígena, mediante cuyas imágenes, diseños, texturas o movimientos, se lee y se transmite la memoria colectiva de un grupo. Se trata de un saber o conocimiento que como tal, merece un respeto pleno. Es necesario erradicar el prejuicio de que la iconografía indígena no es patrimonio y no merece la misma atención que otros elementos, como un retablo religioso colonial o una edificación prehispánica. Por acción o por omisión, muchos participamos de esos prejuicios y alimentamos aquellos problemas. No hemos erradicado nuestro etnocentrismo. Antes de exclamar: ¡no al plagio!, iniciemos por un ¡sí al reconocimiento y al respeto pleno a las minorías!

La internacionalización de la economía mexicana y sus procesos cada vez más ligados a la globalización, han traído consigo una disminución notoria por el interés en los que en otro tiempo se denominaron bienes nacionales: la distinción del país frente a lo universal, la idiosincrasia que confiere un carácter particular a lo mexicano y otorga sentido al proyecto nacional de país.⁷ Podemos afirmar de inicio que el patrimo-

⁷ Es pertinente no perder de vista que en este sexenio, el de Enrique Peña Nieto, se privatizó la industria petrolera, con el apoyo de derechas e izquierdas representadas en el Congreso de la Unión.

nio nacional, hoy más que nunca, se encuentra severamente amenazado. Se trata de un fenómeno que no ha merecido la atención suficiente, ni de la estructura del Estado y sus poderes, en particular el Legislativo y el Ejecutivo, mediante el INAH, ni de la academia y sus gremios de especialistas: los encargados de su conservación, estudio, difusión y eventualmente enriquecimiento. Puede afirmarse de manera empírica que, a mayor globalización de bienes y servicios, mayor descuido del patrimonio cultural en beneficio de aquella, no obstante —y he aquí lo verdaderamente paradójico— hallarse debidamente resguardado por leyes nacionales y acuerdos internacionales, y diversos dispositivos jurídicos secundarios en la materia.

La evidencia documental manifiesta que en los últimos veinte años el patrimonio ha sido víctima del asedio del mercado, las más de las veces con proyectos y acciones gubernamentales, otras más con su autorización u omisión, para lo cual se suelen alegar dudosas razones de progreso y bienestar de la población local. La mercantilización, en ocasiones aceptada, otras veces profanada desde la perspectiva de los pueblos indígenas, o bien, destruida, se ha ensañado con el patrimonio arqueológico e histórico, tanto como con el patrimonio inmaterial de los grupos indígenas actuales, específicamente por medio del hurto de las simbologías locales y sus elementos iconográficos que forman parte del lenguaje de una cultura.

Estamos en presencia de los factores que describe Enrique Florescano, respecto a qué se rescata y se pondera en cada época, por encima de lo demás.⁸ Afirma, “Cada época rescata de manera distinta su pasado y realiza una selección de los bienes que posee, en un proceso continuo de identifica-

⁸ Enrique Florescano es un hombre destacado en la materia, que sabe de sus intrínquilis, pues fue director del INAH en uno de los periodos en los que se gestaron los grandes cambios del rumbo de la nación (1982-1988).

ción del patrimonio y de reconocimiento contemporáneo de los valores del pasado”.⁹ Esa selección y rescate —sigue— se realiza de acuerdo con los particulares valores de los grupos sociales dominantes (Florescano, 1997). Y no obstante su pretensión de alcance nacional, su configuración no corresponde con los verdaderos intereses de la nación. Es notorio al respecto el caso de los grupos indígenas, cuyas expresiones culturales y artísticas son apropiadas selectivamente para formar parte del canon nacional, pero otras de esas expresiones son rechazadas por contravenir los gustos occidentales de los grupos dominantes.

El patrimonio, como un hecho social, es una construcción histórica, resultado de luchas nacionales, ideológicas, políticas, económicas y a veces armadas, entre hombres que buscaron hacer prevalecer ciertos valores y desaprobó otros respecto al país que anhelaban. Es conocido el caso de las fuerzas en pugna por “poner en valor” los sitios arqueológicos más importantes del país. En términos estrictos, de lo que se trata es de abrir las puertas al capital privado, cuyas consecuencias son harto predecibles. Las movilizaciones sociales que se han manifestado en distintas partes del país, y los procedimientos judiciales, han resultado en vano frente a la omnipotencia de los gobernantes.

García Canclini, ante la globalización y la transnacionalización de bienes, servicios y símbolos, exhorta a redefinir lo que hoy se debe entender por nación: “Lo que hoy concebimos como propio ya no es únicamente el conjunto de bienes y tradiciones surgidos y mantenidos en el territorio históricamente habitado por una comunidad” (1997, p. 57). La aldea global y todo lo que pueda significar para la conservación de los particulares, no es una cuestión remota, es un fenómeno dinámico que se encuentra entre nosotros.

9 Enrique Florescano, 1997, p. 15.

El Estado nacional mexicano de la revolución se fincó sobre la base de la construcción de una identidad nacional, elegida sobre un conjunto de elementos y señas elevadas al panteón de lo sagrado en la retórica cívica posrevolucionaria. El pasado prehispánico “glorioso”, “los padres” de la Independencia que nos dieron paz y libertad, la reforma del “indio” Benito Juárez, y la revolución de Zapata, Villa y el “Tata” Cárdenas: una intrincada ingeniería simbólica que logró la estabilidad política del régimen por más de medio siglo, pero que ha llegado a su fin con la alternancia en la presidencia de la República en el año 2000. Otro elemento que puso en duda los valores del pasado es el llamado proceso de democratización en los diferentes ámbitos de la vida nacional, no solo en lo estrictamente político-electoral.¹⁰

La secularización de la vida nacional en general ha traído cambios y consecuencias en la percepción y en el hacer, mismos que, como advierte García Canclini, no deben ser motivo para ver en ellos una *amenaza* para el patrimonio nacional. El tema mayúsculo está representado por la migración internacional y la comunicación instantánea. El tema requiere de lo que ya Bonfil Batalla (1997) y García Canclini (1997) habían vislumbrado en buena medida.

El reconocimiento del pluralismo nacional debe ser el punto de inicio para abordar el problema del patrimonio cultural, sobre bases muy distintas de las que actualmente lo mantienen en riesgo. En general se trata de reglas contrapues-

10 Un dato para ejemplificar lo dicho: los diputados del Partido Acción Nacional en Puebla consiguieron inscribir el nombre de Juan de Palafox y Mendoza en el recinto de honor del Congreso del Estado. Palafox, como es sabido, fue el representante y administrador del imperio, en distintos cargos de la Colonia, incluyendo el de virrey. El dato pasó desapercibido. No fue consignado ni por la prensa. Al cabo el patrimonio nacional y su administración, queda claro, está en función de los intereses de los grupos de poder (Mora López, 2017).

tas con las condiciones imperantes. En principio es necesario notar que un tema es el patrimonio nacional reconocido desde una perspectiva centralista y etnocéntrica, y otro el que carece de ese reconocimiento pero goza de aprecio a nivel regional y local. Un tema es el concepto académico de lo que debe ser preservado, y otro el de los grupos de poder y el de los grupos subalternos. El debate debe ser de puertas abiertas y sin distingo alguno. Debe responder a una vocación federalista, en la que los tres niveles de gobierno tengan voz y voto, pero de manera particular, la sociedad civil. Entretanto, es imprescindible que instituciones como el INAH hagan valer la ley.

Además de los prejuicios etnocéntricos que son el trasfondo de esta problemática, sugerimos que las concepciones, o más bien la aplicación de ciertas categorías —como patrimonio, motivos— pueden abonar en esta disyuntiva, puesto que se trata de conceptos que se utilizan de forma general en contextos particulares y en algunos casos, sin el respeto a las especificidades de cada cultura. En el caso mexicano, que una u otra expresión tenga mayor presencia o representatividad como patrimonio de un pueblo, a veces responde, reiteramos, a intereses del Estado, sean estos de tipo turístico, identitario, patriótico o de otra índole. En ese tenor, es importante la postura de Villaseñor y Zolla (2012, p. 75), al advertir que “existen muy pocos análisis críticos sobre los diversos fenómenos sociales, económicos y políticos detrás de la patrimonialización de las prácticas culturales”.

En lo tocante al tema del turismo, hay que indicar que México figura entre los diez países con mayor atracción turística, generando un ingreso económico solo por debajo de

aquel percibido por el petróleo y las remesas.¹¹ Para ahondar al respecto, Rosas Mantecón identifica como “industria del patrimonio” (2006, p. 473) al juego habido actualmente entre el turismo y el patrimonio. La autora destaca el impulso del turismo cultural, es decir, la mirada de la cultura como un factor de desarrollo económico en el que, ahora sí, haciendo uso de la cultura, o del patrimonio cultural —tangible e intangible— de los pueblos indígenas, surgen otras propuestas económicas. Podemos entender en ese sentido la creación de programas federales como el de “Pueblos mágicos”, aunque ello no significa que suscribamos tal propuesta (Mora Martínez, 2015).

Plagios iconográficos otomíes: casos de análisis

Para precisar, explicaremos un caso etnográfico relacionado con la problemática que aquí se expone. En relación con el tema del plagio iconográfico, el caso que recientemente llamó la atención, fue el de una diseñadora francesa que utilizó los iconos representativos del grupo indígena mixe con fines comerciales. Isabel Marant lucró con una serie de prendas femeninas con la referida iconografía. Se indica que se trató de un lucro, ya que sin remunerar económicamente o dar los créditos correspondientes a los ayuujk, ofreció al mercado una blusa con las mismas características de aquella que portan como parte de su vestimenta tradicional las mujeres mixes de

¹¹ Estos ingresos seguramente se modificarán en el futuro, pues en el sector turístico no solo afectan las crisis ambientales, sino que hay que considerar la violencia e inseguridad que impera en el país, así como la baja en las divisas del petróleo y la disminución del ingreso de remesas como respuesta a la deportación de los connacionales y de las nuevas leyes migratorias en Estados Unidos.

Santa María Tlahuitoltepec, en el estado de Oaxaca. A pesar de una serie de cuestionamientos, la diseñadora no se pronunció al respecto.

Otro hecho fue el de los “tenangos” otomíes. Con estos, diferentes empresas nacionales y transnacionales han utilizado las figuras características de esa expresión cultural. Pues finalmente los iconos son códigos que refieren a culturas específicas.

Los tenangos son bordados característicos del grupo otomí —hñähñü, ñuju— del sur de la Huasteca, en específico, aquellos que se ubican en la zona de empalme entre los estados de Hidalgo y Puebla. El término de “tenangos” refiere al pueblo en donde se comenzaron a realizar: Tenango de Doria. Ahí los elaboran tanto hombres como mujeres, pero también en localidades vecinas como San Nicolás, Santa Mónica y San Antonio el Grande; y en menor medida, aquellas de las comunidades otomíes del municipio poblano de Pahuatlán, en concreto: San Pablito, Xochimilco y Zacapehuaya. El comercio de estos textiles data de la segunda mitad del siglo pasado. Esta actividad artesanal, junto con la migración transnacional, son las principales alternativas económicas de la región otomí. La vida de los lugareños gira en torno a esas dos actividades.

Estos bordados se destinan básicamente para el comercio externo a las comunidades y gozan de algún mercado nacional relativamente estable para la venta de esta artesanía. No obstante, cabe aclarar que, así como elaboran objetos artesanales, también existen piezas artísticas que hoy en día se ubican como representativas de la cultura otomí de la referida zona; como ejemplo, véanse las piezas que actualmente forman parte de la sala etnográfica de otopames del Museo Nacional de Antropología.

Los tenangos son mantas sobre las cuales plasman ciertos motivos fitomorfos, zoomorfos y antropomorfos de la cosmovisión otomí, y posteriormente bordan con hilos de algodón de distintos colores las figuras trazadas. Los estilos de los te-

nanangos son de dos tipos: los que refieren a la fauna o flora local, o bien, ciertas historias o momentos de la vida cotidiana de los pueblos; por ejemplo, por medio del bordado dan cuenta de una narrativa local, puede ser la fiesta patronal, el ciclo agrícola, las danzas o un casamiento, entre otros. En principio los tenangos eran de ornato, pero últimamente ya se elaboran prendas con dichos motivos. En cuanto a estas expresiones textiles, el plagio nos remite a varios casos, señalaremos algunos.

La empresa de productos Nestlé que precisamente lleva algunos programas entre los cafecultores de la región, utilizó los motivos de los tenangos como parte de una campaña publicitaria de Chocolate Abuelita. Se trató de una colección de tazas de edición especial con diseños indígenas: mayas, mazahuas, zapotecas, wixáricas, otomíes y tzeltales; la justificación fue “enaltecer la cultura indígena del país”. A pesar de esa idea, la molestia de los artesanos otomíes es que los motivos en las tazas no dan cuenta de las especificidades, etnias y artesanos/autores que refieren en las tazas. Un caso en particular que ha circulado en diferentes periódicos nacionales, es el de un artesano que manifiesta que en las tazas con los motivos otomíes, aparecen las figuras que él previamente había registrado: un venado, un colibrí y un armadillo. Razón por la cual, algunos artesanos se organizaron e interpusieron una demanda ante la Procuraduría General de la República. La respuesta de la empresa Nestlé fue que ellos pidieron a un tercero, ajeno a la compañía, que hiciera dicha campaña.

Por otro lado, la tienda Pottery Barn ocupa la iconografía de los tenangos en objetos que son elaborados en China; estos se venden a un alto costo, y no hay algún tipo de remuneración, reconocimiento o de trabajo colaborativo con los otomíes. Esta molestia se sumó a otras similares de plagio en las figuras de los tenangos, por ejemplo, Mariand Castrejón, conocida en el ciberespacio como Yuya, lanzó al mercado una serie de cosméticos, cuyos diseños de los productos son muy similares a las expresiones ornitomorfas de los tenangos. En



este caso fueron los usuarios de las redes sociales quienes identificaron la copia o plagio de los diseños y, a pesar de las críticas que esto ha desatado, la youtuber Yuya—como se le identifica— no se ha pronunciado al respecto.

El último caso fue el de la empresa de ropa de origen español Mango, la cual también utilizó los motivos otomíes sudhuastecos como parte del atractivo o adornos de una serie de prendas femeninas, las que, nuevamente, no señalaban ni la inspiración ni los orígenes de los motivos. El descontento que ya venía en aumento, pasó del rechazo y de la difusión en redes sociales, a la acción. Fue así que hubo algunos pronunciamientos tanto de académicos como en la Cámara de Diputados, que manifestaron el rechazo y exigían al gobierno y las instancias correspondientes tomar cartas en el asunto.¹² Esta presión generó que la empresa Mango respondiera y pidiera una disculpa pública: “Estos dibujos sirvieron [...] como fuente de inspiración para nuestros equipos de diseño. Los encontraron a través de internet y [...] desconocían absolutamente que se tratara de representaciones artísticas elaboradas por comunidades indígenas y, más aún, que fueran fuente de sustento de las mismas”, señaló el director de comunicación de tal compañía.¹³ Aclarando que la mercancía de ropa con tales diseños saldría a la brevedad del mercado. Esta respuesta seguramente tuvo que ver con el hecho de que algunos pueblos otomíes de la región cuentan con el registro de ciertos diseños ante el Instituto Mexicano de la Propiedad Industrial.¹⁴

12 Es el caso de la diputada Paola Félix Días (Morena) y del senador Isidro Pedraza (PRD).

13 En una carta firmada por Guillermo Corominas, Director de Comunicación de Mango, dirigida a la diputada Paola Félix Díaz, con fecha del 27 de octubre de 2017, y que circula tanto en las redes sociales como en la página de Mango.

14 Desde el 28 de octubre de 2014, los otomíes cuentan con la marca colectiva Tenangos Bordados de Hidalgo, con la cual se pueden amparar ante posibles plagios de sus diseños y del concepto mismo.

Hay que recordar que precisamente los otomíes de dicha región sudhuasteca cuentan con dos marcas colectivas, tanto la de los Tenangos, como la del papel amate; la primera pertenece a los de Tenango de Doria, y la segunda a San Pablito, Pahuatlán.¹⁵ Lo cual les ha servido como un medio para exigir el respeto y remuneración en el caso de plagio, como ocurrió con Mango y sigue el proceso en contra de la empresa Nestlé. Sin embargo, se observa que deben de ocurrir una serie de sucesos como los referidos, para que finalmente las autoridades correspondientes intervengan a favor de estos sectores vulnerables, como el de los artesanos, ya que aunque tengan algún mercado estable de venta, la competencia con las empresas transnacionales es mayor.

Iconografía indígena: propuesta de análisis

Si bien hemos indagado algunos aspectos del trasfondo del problema, el motivo que nos acercó a esta propuesta es, como ya lo referimos, el plagio y lucro a partir de elementos de la iconografía; es decir, esta como parte del patrimonio cultural intangible indígena. Los prejuicios e intereses dominantes siguen siendo el meollo de dicha problemática. Sin embargo, nos interesa reparar en un par de conceptualizaciones en la medida en que pueden abonar en la generación de algún tipo de soluciones. Para ello retomaremos las siguientes propuestas.

¹⁵ En este espacio solo nos concretamos al caso del plagio iconográfico, y señalamos que el registro ante la propiedad industrial y las marcas colectivas, si bien genera beneficios para las expresiones culturales al exterior, al interior de las comunidades se han registrado algunas controversias; lo que ocurre, por ejemplo, en San Pablito Pahuatlán. Las posibles enemistades locales a partir del reconocimiento o el otorgamiento de una marca colectiva a un solo sector de la comunidad, está generando divisiones al interior del pueblo.

La iconología es una disciplina que, si bien nos remite a la tradición artística, religiosa y filosófica occidental, tiene un ámbito de análisis que no solo se centra en esas latitudes. Así lo expresaron sus principales exponentes: Aby Warburg y su discípulo Erwin Panofsky, seguidos de otros autores clásicos, como Fritz Saxl, o bien contemporáneos como William J. T. Mitchell y Gottfried Boehm. Según Panofsky (1988), la iconología es la “rama de la historia del arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto algo distinto de su forma” (p. 3), en tanto que la iconografía, de forma sucinta, es la metodología de aquella: es la descripción de las imágenes o alegorías en su contexto cultural, para lo cual se deben poseer o interpretar los códigos simbólicos.¹⁶

Dos puntos por aclarar. El primero es que se ha elucidado que estas propuestas de análisis no aplican solo a temas que se relacionan con el “arte” o con este en Occidente, pues como refiere Freedberg (2013), actualmente “es difícil encontrar un historiador del arte que no atienda tanto al arte ‘alto’ como al ‘bajo’, a pesar de las frecuentes acusaciones en sentido contrario” (p. 34). Los adjetivos artísticos de “altos” o “bajos”, el autor los utiliza precisamente para marcar distancia de las posturas evolucionistas en las que la división era tajante al señalar la distancia entre las expresiones primitivas, exóticas o iniciales, y las regidas por cánones artísticos occidentales. El segundo punto que vale señalar se vincula con el concepto mismo de arte, el cual, siguiendo a Cassirer (1968), es una forma simbólica auténtica; se trata de una forma particular de organizar y configurar el mundo, la experiencia, el *ethos* de un grupo; se trata de un “proceso continuo de concreción” (p. 124).

En esa vena, desde la antropología podemos ubicar al arte como una categoría cultural, con lo que aludimos a un

¹⁶ El método iconográfico de Panofsky (1988) que se basa en algunos planteamientos de Aby Warburg y Ernst Cassirer, son el preiconográfico, iconográfico e iconológico.

constructo sociocultural relativo a un grupo y que es cambiante en el tiempo y en el espacio. Los fines del arte, de forma general, son comunicativos o expresivos, lo que, por supuesto, no significa que los grupos indígenas sean incapaces de generar manifestaciones artísticas o de establecer una relación estética con dichas expresiones. Esa fue una de las apuestas y aportaciones indispensables del célebre historiador de arte Aby Warburg, pues ubicó de forma pionera el caso de los indios Pueblo —del sur de Estados Unidos— tanto en el campo de interés de la antropología, como en el de la historia del arte. En esa lógica, y en reconocimiento de su confluencia disciplinar, Freedberg (2013) parte de la hipótesis de que “los historiadores del arte también han de ser antropólogos” (p. 34), reconociendo en esta última disciplina su vocación por la empatía y el *rapport* como vía para entender e interpretar el contexto cultural de los hechos artísticos; tal vez ese lenguaje artístico que nos sugiere Cassirer (1968).

No estaría de más que esa propuesta, aunque es totalmente académica, se retomara en el ámbito práctico o aplicado, en particular al momento de generar políticas públicas relacionadas con el patrimonio de los grupos indígenas. Es inadmisibles que, a la fecha, el Estado niegue —aun cuando sea por omisión— la capacidad artística de los subalternos, puesto que puede constatar que, tratándose de expresiones artísticas “menores”, no existen leyes ni reformas que amparen a esos colectivos que las crean. Es inadmisibles también, que detrás de algunas propuestas gubernamentales, no exista una investigación académica exhaustiva sobre el tema a tratar. De lo contrario, como sugiere Villaseñor y Zolla (2012, p. 75) “se corre el riesgo de folclorización y de la pérdida o deslocalización de los contenidos y significados culturales”.

Con base en esto, partimos de la idea de que la iconografía indígena refiere a un conjunto de símbolos, motivos, formas, alegorías e iconos generados por la población indígena

(los muchos y diversos pueblos indígenas) y que forman parte de un grupo de expresiones y saberes que remiten a una memoria colectiva. Es el caso, por ejemplo, de los textiles, la pintura corporal y los objetos rituales, entre otros. Sobre el término de memoria, remitimos al antropólogo franco-italiano Carlo Severi (2015), dicho concepto “debe [...] entenderse [...] en sentido pleno, como un *craft of thought*, contexto de la inferencia, ámbito de la clasificación, esquema persistente de la nueva evocación; y, por consiguiente, de la ideación, de la imaginación poética. Y, en fin, de la creencia” (p. 16). En su propuesta, sugiere la noción de artes de la memoria y atribuye particular importancia a la relación que se establece entre la imagen y las palabras (Severi, 1996). El patrimonio intangible indígena es nada más y nada menos que esa memoria colectiva, ese arte de la memoria que el Estado mexicano, en contubernio con los mexicanos que lo solapamos, permite que las grandes corporaciones y los artistas y diseñadores de las pasarelas internacionales se apropien impunemente.

Conclusión

Si la memoria colectiva y las artes de memoria que materializan el patrimonio intangible indígena son expresiones de una cultura, luego entonces, ¿por qué la indiferencia o el plagio sin reparo alguno? Nuevamente nos cuestionamos: ¿al amparo de quién o de qué instancias se resguardan las garantías y las expresiones de un grupo? Si como lo pregonan tanto, la respuesta es que tales instancias son las instituciones de gobierno encargadas de la salvaguarda del patrimonio, habrá que cuestionarles qué ha ocurrido con el plagio iconográfico de diseños mixes, otomíes, huicholes y nahuas, entre otros.

En cierto sentido el gobierno y sus funcionarios, sin duda algunos diseñadores de moda, varias compañías trans-

nacionales productoras de ropa y calzado, así como diversos artistas contemporáneos, todos han lucrado de diferentes modos con la iconografía indígena. Y seguramente lo seguirán haciendo si no se fomenta un respeto y, en específico, un reconocimiento real hacia los pueblos indígenas y sus artistas, creadores y recreadores de una tradición que materializa lo intangible: la memoria del grupo.

A partir de esta problemática se insiste en la necesidad de generar y fomentar el reconocimiento de dichos saberes o concepciones como parte del patrimonio cultural de un grupo. La iconografía plasmada en objetos rituales, en textiles o incluso en objetos de uso práctico cotidiano, forman parte de la cultura de un grupo, son parte del patrimonio cultural que en conjunto conforman la diversidad cultural de México. Para reclamar con pertinencia que, para usar la porción iconográfica de ese patrimonio con fines de lucro, terceros corporativos e individuales deben no solo dar los créditos que corresponden a sus creadores y productores originarios, sino también pagar los dividendos proporcionales al éxito de su mercantilización; es necesario reconocer los supuestos discriminatorios que subyacen al plagio de las artes iconográficas del patrimonio indígena. Para llenar los vacíos legales que permiten que ese robo se cometa con impunidad, es necesario comenzar a zanjar la tramposa brecha ideológica que separa arte de artesanía; arte culto o gran arte, de arte popular o bajo; iconografía de motivos y diseños; leyes que resguardan los derechos de los titulares autor y el creador, respecto de leyes que resguardan el patrimonio a veces individual y muchas veces colectivo de creadores a quienes por discriminación se ningunean los derechos sobre sus obras.

Bibliografía

Bonfil Batalla, Guillermo (1997), “Nuestro patrimonio cultural: un laberinto de significados”, en Ernesto Florescano (coord.), *El patrimonio nacional de México*, vol. I, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo de Cultura Económica, pp. 28-56.

Cassirer, Ernst (1968), *Antropología filosófica: introducción a una filosofía de la cultura*, México, Fondo de Cultura Económica.

Florescano, Ernesto (1997), “El patrimonio nacional: valores, usos, estudio y difusión”, en Ernesto Florescano (coord.), *El patrimonio nacional de México*, vol. I, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo de Cultura Económica, pp. 15-27.

Freedberg, David (2013), “Antropología e historia del arte: ¿el fin de las disciplinas?”, *Revista Sans Soleil - Estudios de la imagen*, 5 (1), pp. 30-47.

García Canclini, Néstor (1997), El patrimonio cultural de México y la construcción imaginaria de lo nacional, en Ernesto Florescano (coord.), *El patrimonio nacional de México*, vol. I, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo de Cultura Económica, pp. 57-86.

Krotz, Esteban (2002), *La otredad cultural entre utopía y ciencia. Un estudio sobre el origen, el desarrollo y la reorientación de la Antropología*. México, UAM, FCE.

Martínez Casas, Regina (2007), *Vivir invisibles. La resignificación cultural entre los otomíes urbanos de Guadalajara*, México, CIESAS.

Mora López, Ociel, “El Congreso de Puebla honra al Imperio”, *SDP Noticias*, documento electrónico disponible en <<https://www.sdpnoticias.com/nacional/2017/06/18/el-congreso-de-puebla-honra-al-imperio>>, consultado el 18 de junio de 2017.

Mora Martínez, Libertad (2016), “Arte, artesanía y mercancía. Plagio a los indígenas”, *Ojarasca*, suplemento de *La Jornada*, núm. 232.

_____ “Por un proyecto en el que los indios sean protagonistas de su propia cultura”, *La Jornada de Oriente*, documento electrónico disponible en <<http://www.lajornadadeoriente.com.mx/2015/10/15/por-un-proyecto-en-el-que-los-indios-sean-protagonistas-de-su-propia-cultura/>>, consultado el 15 de octubre de 2015.

_____ (2008), *Reconfiguraciones culturales y estrategias de sobrevivencia otomí en San Pablito, Pahuatlán*, tesis de Licenciatura en Antropología Social, México: CIESAS-BUAP.

Morales Moreno, Luis Gerardo (1994), *Orígenes de la museología mexicana. Fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional. 1780-1940*, México, UIA.

Panofsky, Erwin (1988), *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Editorial.

Rosas Mantecón, Ana (2006), “Turismo y patrimonio: realidades y espejismos de una promesa”, en Lourdes Arizpe (coord.), *Retos culturales de México frente a la globalización* México, H. Cámara de Diputados LIX Legislatura, Miguel Ángel Porrúa, pp. 473-497.

Severi, Carlo (1993), *La memoria ritual: locura e imagen del blanco en una tradición chamánica amerindia*, Quito, Ediciones Abya-Yala.

_____ (2015), *El sendero y la voz: una antropología de la memoria*, Buenos Aires, Editorial Sb.

Todorov, Tzvetan (2009) [1989], *Nosotros y los otros*, México, Siglo XXI Editores.

Villaseñor Alonso, Isabel y Emiliano Zolla Márquez (2012), “Del patrimonio cultural inmaterial o la patrimonialización de la cultura”, *Cultura y representaciones sociales*, año 6, núm. 12, pp. 75-101.

Weisz, George (2015) [2007], *Tinta del exotismo. Literatura de la otredad*, México, FCE.