

PROPIEDAD INTELECTUAL COLECTIVA: A PROPÓSITO DE LA MERCANTILIZACIÓN DE LOS TEJIDOS HUIPILES MEXICANOS

Lizeth Juliana GARCÍA ATRA*

SUMARIO: I. *Introducción*. II. *Propiedad intelectual. Aspectos preliminares*. III. *México y el arte textil huipil. Consideraciones generales*. IV. *Tejidos huipiles: una forma de mercantilización de la cultura*. V. *El caso concreto*. VI. *Conclusiones*. VII. *Referencias*.

I. INTRODUCCIÓN

El fenómeno de la globalización ha contribuido de manera significativa en la divulgación de información cultural (prácticas, tradiciones, manifestaciones artísticas, etcétera) de diversos grupos étnicos, como lo son los pueblos indígenas en México.

Sin embargo, a raíz de la mercantilización de todas estas expresiones, vienen sucediendo dinámicas de apropiación cultural sobre éstas por parte de emporios económicos transnacionales que distorsionan su ancestral significado al ubicarlas como bienes producidos masivamente; esto es, disponibles para el consumo colectivo, por estar de “moda”.

Dentro del escenario planteado, vale la pena indagar acerca de cuáles son los mecanismos existentes para garantizar la protec-

* Maestra en derecho por la Universidad Autónoma del Estado de Morelos y doctoranda en derecho y globalización por la misma institución. Correo: lizethjuliana_523@hotmail.com.

ción de la propiedad intelectual colectiva de los grupos indígenas mexicanos, comenzando por definir —justamente— en qué consiste esta clase de propiedad intelectual, cuáles son las principales disposiciones normativas que la regulan tanto a nivel local como internacional, y cuál es su relación con el patrimonio cultural de dichos pueblos, haciendo una aproximación a aquél desde el concepto de “artesanía” —particularmente la de carácter textil—.

Un ejemplo de lo anterior es la confección de los tejidos huipiles, que manufacturan los pueblos aborígenes arraigados, por ejemplo, en Oaxaca, Yucatán o Chiapas, resultando de vital importancia no sólo para la conservación, sino también para la difusión de sus cosmovisiones (religión, creencias, modos de organización social, etcétera) y, en general, de todos los valores, símbolos y significados que las representan; asimismo, la elaboración de estos tejidos constituye una actividad económica principal para las comunidades.

Por todo lo anterior, resulta de vital importancia efectuar una revisión sobre los instrumentos, y no sólo de carácter jurídico, sino también políticos y sociales existentes, dirigidos a la preservación de tales creaciones, indagando si resultan suficientes para hacer frente a la cosificación como meras mercancías que sufre esta clase de artesanías, o si, por el contrario, se hace imperativo abogar por la construcción de nuevos mecanismos capaces de asegurar que seguirán conservándose de manera fiel a su sentido originario.

II. PROPIEDAD INTELECTUAL. ASPECTOS PRELIMINARES

Antes de proceder con el estudio de la problemática que se advierte en el introito de este escrito, valdría la pena cuestionar qué es la propiedad intelectual. Conforme a lo expuesto por la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI), la propiedad intelectual está relacionada con las creaciones que tienen origen en la mente, entiéndase obras artísticas y literarias, invenciones,

nombres, símbolos o imágenes que son empleados en el comercio. El grueso de la legislación de los países protege esta propiedad a través del derecho de autor y marcas o las patentes; éstas favorecen la obtención de ganancias y reconocimientos en virtud de las creaciones o invenciones, y se pretende el fomento de un escenario en el que se posibiliten la innovación y la creatividad.¹

Reviste de importancia la conceptualización —para los fines de esta disertación— de la propiedad intelectual colectiva. Se entiende que esta propiedad tiene como finalidad el transferir derechos exclusivos a pueblos originarios a los que se les reconoce su condición como tal, y a los que se les debe proteger sus creaciones intelectuales; tanto la propiedad intelectual como la colectiva tienen como factor en común al hombre como creador y a las necesidades como componente que sustenta las creaciones de éste.²

El régimen de la propiedad intelectual colectiva está conexo al conocimiento tradicional y a la necesidad de reproducción cultural y social de los colectivos indígenas; se entiende que a través de la titularidad colectiva se garantiza la supervivencia de su cosmovisión.³

Aunado a lo anterior, en la propiedad intelectual colectiva las creaciones atienden al devenir sociocultural de los pueblos indígenas. En ese contexto resulta complejo establecer el o los creadores que se hicieron partícipes en la generación de este conocimiento tradicional; mientras que en la propiedad intelectual *per se* impor-

¹ OMPI, *¿Qué es la propiedad intelectual?*, disponible en: <https://www.wipo.int/about-ip/es/> (consultado el 12 de mayo de 2022).

² Salazar, Daniel, *La propiedad intelectual colectiva en el derecho constitucional contemporáneo: una visión crítica desde la cosmovisión indígena andina*, Ecuador, Universidad Andina Simón Bolívar, 2016.

³ Senado de la República, “Iniciativa con Proyecto de Decreto que expide la Ley de Salvaguardia de los Conocimientos, Cultura e Identidad de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanos”, disponible en: https://www.senado.gob.mx/64/gaceta_del_senado/documento/86118#:~:text=El%20r%C3%A9gimen%20propiedad%20intelectual%20colectiva,la%20supervivencia%20de%20su%20cosmovisi%C3%B3n (consultado el 13 de mayo de 2022).

ta el concepto comercial y económico, en la propiedad intelectual colectiva no se prioriza la intención mercantilista en su creación.⁴

Interesa relieves que en algunas normas de realidades comparadas se pretende la protección de este tipo de propiedad. Un ejemplo idóneo de lo expuesto es la Constitución Política boliviana, que se refiere a la garantía de protección de esta propiedad por conducto del sistema de registro; específicamente, en el artículo 102 de esta norma se dispone que el Estado tendrá a su cargo la protección y registro de la propiedad intelectual, colectiva e individual de descubrimientos y obras de autores, compositores, *artistas*, científicos e inventores.⁵

Pese a esta previsión normativa, el tratamiento de la propiedad intelectual colectiva es reciente; hasta hace poco se incrementó el interés por surtir análisis en torno a los derechos que, en términos de exclusividad, correspondían a colectivos como los indígenas y, concretamente, se buscó la preservación y protección de sus creaciones.⁶

Referido el caso boliviano (y su ineludible carácter pluricultural), se tiene que en Colombia la Ley 23 de 1982⁷ —relativa a los derechos de autor— enuncia que el arte indígena integra el patrimonio cultural; a la par, la Ley 397 de 1997⁸ establece que el Estado está en la obligación de garantizar los derechos de autor colectivos de grupos étnicos, con miras a la preservación de sus usos, costumbres, tradiciones, lenguas y saberes.

⁴ Salazar, Daniel, *La propiedad intelectual colectiva en el derecho constitucional contemporáneo...*, cit.

⁵ OAS, Constitución Política del Estado, disponible en: https://www.oas.org/dil/esp/constitucion_bolivia.pdf (consultado el 13 de mayo de 2022).

⁶ Salazar, Daniel, *Propiedad intelectual y conocimientos tradicionales indígenas. Bases para un proyecto de decisión andina*, Saarbrücken, Editorial Académica Española, 2011, p. 76.

⁷ Senado de la República, Ley 23 de 1982, disponible en: <http://derecho.deautor.gov.co/documents/10181/182597/23.pdf/a97b8750-8451-4529-ab87-bb82160dd226>.

⁸ Colombia, Ley 397 de 1997, disponible en: http://www.secretariasenado.gov.co/senado/basedoc/ley_0397_1997.html.

En ambas disposiciones normativas se advierte un trato diferencial en cuanto al ámbito cultural de los pueblos indígenas: la primera se refiere a éstos como parte integrante del patrimonio cultural, mientras que la segunda obliga al Estado a que garantice la propiedad intelectual colectiva de los mismos. Fue justamente en este trato diferencial en el que, conforme a lo expuesto por Salazar,⁹ se justifica el reconocimiento de la diversidad étnica y cultural contenida en la Constitución Política de Colombia, que data de 1991; posteriormente, se expide la Ley 191 de 1995, que se refirió a la necesaria protección del conocimiento tradicional, a la biodiversidad y a la participación de las comunidades involucradas.¹⁰

No obstante, esa idea de propiedad intelectual en la práctica se ha visto más bien traducida en la protección de monopolios, contraviniendo el ideal de protección de los conocimientos y la transmisión por generaciones de la tradición oral por parte de los colectivos indígenas, por lo que, reiterando lo dicho por Salazar, esta propiedad intelectual parece pensarse bajo lógicas que no tienen correspondencia con la cosmovisión indígena.¹¹

Hecha esta consideración, es importante entender qué comprende ese espectro de protección de la propiedad intelectual colectiva indígena; esto supone, a la par, el entendimiento de la categoría conceptual “artesanía” para los fines de este escrito.

Aclarado este punto, tenemos que al hablar de artesanía se hace referencia a productos artesanales, de artesanos, obras creativas de tradición o de artesanía tradicional-artística; otros se refieren a ésta como una obra que es producida por parte de los artesanos, ya sea a mano o empleando para el efecto medios mecánicos o herramientas manuales, siendo —en todo caso— la mano del artesano fundamental para el logro del producto defini-

⁹ Salazar, Daniel, *La propiedad intelectual colectiva en el derecho constitucional contemporáneo...*, cit.

¹⁰ Senado de la República, Ley 191 de 1995, disponible en: http://www.creg.gov.co/html/Ncompila/htldocs/Documentos/Energia/docs/ley_0191_1995.htm.

¹¹ *Idem*.

tivo. También ha sido definida como el conjunto de expresiones o representaciones de la cultura del artesano, obras elaboradas con diversas materias primas que ostentan algunas características que las hacen diferentes, ya sean artísticas, estéticas, utilitarias, creativas, tradicionales, funcionales, decorativas o simbólicas.¹²

Esta artesanía tradicional precisa de determinadas capacidades, técnicas y conocimientos tradicionales y específicos, que son transmitidos generacionalmente; a su turno, los productos artesanales pueden ser constitutivos de expresiones tradicionales culturales por conducto de su diseño, estilo y apariencia, y muchos pueden plasmar conocimientos tradicionales.¹³

Tanto conocimientos tradicionales como expresiones culturales son parte de los denominados activos sociales, históricos y culturales de las comunidades, que los desarrollan y mantienen; también tienen un alcance económico en la medida en que pueden ser potencialmente utilizados y comerciados con miras a la generación de ingresos y el impulso del desarrollo económico. No obstante, estas técnicas de tradición y diseño han sido expuestas a imitaciones y apropiaciones ilegales, abaratando la venta de la mercancía tradicional y el estándar de calidad que tienen los productos genuinos.¹⁴

A este hecho se le suma el desconocimiento, por parte de muchos artesanos, de que están en posibilidades de emplear los derechos que se desprenden de la protección de la propiedad intelectual colectiva para la promoción de sus intereses y de las artesanías tradicionales con miras a hacer frente a esas adaptaciones y reproducciones indebidas o el uso inadecuado de su reputación y estilo.

Una vez considerados estos aspectos frente a las artesanías en la dimensión de la propiedad intelectual colectiva, interesa conocer cuál es la realidad de los colectivos indígenas dedicados a

¹² WIPO, *Propiedad intelectual y la artesanía tradicional*, disponible en: https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/es/wipo_pub_tk_5.pdf.

¹³ *Idem*.

¹⁴ *Idem*.

los tejidos huipiles. En todo caso, para proceder con este análisis resulta imperioso hacer una aproximación a esta forma de arte.

III. MÉXICO Y EL ARTE TEXTIL HUIPIL. CONSIDERACIONES GENERALES

Hechas las consideraciones que anteceden, es fundamental entender en qué consiste el arte textil huipil. Para todos los efectos, es oportuno señalar que la palabra “huipil” tiene origen en la palabra náhuatl *huipilli*, y se traduce, materialmente, como vestido bordado o blusa.¹⁵ Pese a que en la actualidad se sigue empleando el corte básico para la confección, esto es, con un lienzo de tela que se dobla a la mitad (y que tiene una abertura en los brazos y la cabeza), hay otras versiones más detalladas que se usan con fines ceremoniales.¹⁶

Es importante señalar que en la Antigüedad las mujeres no empleaban algo para cubrir el pecho, razón por la que el huipil se hizo común en las blusas para ocultar ciertas regiones corporales que eran consideradas “vergonzosas” por los españoles; de hecho, eran producidas con telar de cintura, algodón, y en ocasiones se utilizaba lana, mezclando fibras específicas.¹⁷ Además, el huipil tuvo una evolución ostensible gracias al empleo de telar de pedales y el brocado (se aclara que, sin perjuicio de que varios huipiles parecen elaborados a mano, en el grueso de las oportunidades se emplea el precitado brocado, dejando que sea manual sólo el bocamangas y el remate del cuello).¹⁸

Las niñas aprendieron a bordar y tejer para la confección de sus prendas y para la creación de artesanías locales, y pese a que

¹⁵ City Express, “El huipil: símbolos y representaciones indígenas”, disponible en: <https://www.cityexpress.com/blog/huipil-simbolos-representaciones-indigenas>.

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ MxCity, “Huipil: el vestido adornado más tradicional y hermoso de la Antigüedad”, disponible en: <https://mxcity.mx/2022/08/huipil-el-vestido-adornado-mas-tradicional-y-hermoso-de-la-antiguedad/>.

¹⁸ *Idem*.

era común emplearlas antiguamente en todo momento, en la actualidad suelen emplearse en momentos especiales. Se aclara que los trajes en los que se emplea este tejido pueden llegar a los pies o a las rodillas, aunque actualmente no usan pelo de conejo o plumas para su adorno.¹⁹

Por lo regular, este tejido emplea seda o lana en telares de cintura; se procede a decorarlo con animales, figuras geométricas o flores, que son combinadas con sendos colores. Las estampas que se emplean para el efecto cambian dependiendo del estado. Básicamente, a través de este tejido se pretende la representación de significados y metáforas de orden social, religioso y cultural. Aunado a lo anterior, para los tejedores, los puntos cardinales son determinantes dentro de la simbología huipil; en efecto, el este es representado con el color rojo (reflejando la guerra, la vida y el sol); el oeste, con el color negro (símbolo de tierra y muerte); el norte, con el color blanco (la paz, el agua y la luz), y el sur, con el color amarillo (representando la cosecha, el trabajo y el fuego).²⁰

Ahora bien, es importante señalar que, previa a la conquista española, el arte textil mexicano tuvo un desarrollo importante. Las técnicas empleadas eran complejas, y los motivos, estilizados y hermosos; esto favoreció a la generación de una tradición. Pese a que el huipil no desapareció del todo con la llegada de los españoles, sí se propició su sustitución por decoraciones y telas propiamente europeas. No obstante, las comunidades indígenas menos impactadas por el fenómeno del mestizaje conservan aún —y por estos días— parte de estas artesanías. Adicionalmente, el aislamiento de varios colectivos ha contribuido a que algunos de los tejidos y trajes no sean ampliamente divulgados ni se aprecie su calidad artística.²¹

Considerado lo anterior, es importante hacer la diferenciación entre los distintos tipos de tejidos y las herramientas emplea-

¹⁹ *Idem.*

²⁰ City Express, *op. cit.*

²¹ INPI, “El traje tradicional indígena y el arte textil”, disponible en: <https://www.gob.mx/inpi/articulos/el-traje-tradicional-indigena-y-el-arte-textil?tab=>.

das para el efecto. El Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI) refiere, en el caso de las fibras textiles, que en la época prehispánica la gente usaba el denominado *ixtle* (agave o hilo de maguey), fibras de palma silvestre (*izcotl*) y, como se enunció previamente, algodón. En la posconquista continuó utilizándose la fibra de agave por parte de los huastecos, los mayas yucatecos, algunos zapotecos, los nahuas y los otomíes; estos últimos aparentemente monopolizaron esta fibra, en la medida en que las telas de *ixtle* eran el objeto principal de sus trueques con los chichimecas.²²

Ahora bien, es importante considerar que el *ixtle* se usa principalmente para el tejido de ayates y costales; el algodón se ha empleado de diversos modos, principalmente de dos: de color blanco y de color pardo —*coyuche*—. Regularmente, en las regiones frías, algunas familias cuentan con ovejas que les permiten la obtención del material requerido para la confección de faldas y sarapes. La lana comercial o la casera se usa para fajas, cinturones, quechquémeles, bolsas y rebozos. Los colonizadores importaron el gusano de seda, que se empleó, en esencia, para los damascos, los terciopelos y los rasos.²³

Dicho esto, se tiene el *huso*, que está compuesto por dos partes, a saber: un palo que termina en punta (mide alrededor de treinta centímetros) y un pedazo de barro, hueso o madera semiesférico. La parte más compleja del trabajo es el constructo de los primeros centímetros de tejido ubicados en el extremo superior; después de ello, el hilo crece con rapidez y se devana alrededor del palo. Las tejedoras adelantan el quehacer sin dejar de mover el huso con los pies (siempre permanecen descalzas).²⁴

Por otra parte, el telar de cintura (enunciado en líneas anteriores) está compuesto de algunas piezas de madera que tienen diferente funcionalidad. Para una madeja, la mujer envuelve el material que se emplea en dos estacas que se encuentran en el suelo

²² *Idem.*

²³ *Idem.*

²⁴ *Idem.*

y enrolla los extremos a los palos; “con una cuerda sujeta el palo de arriba a un horcón de la choza. Ata el otro con una correa a su propia cintura, a modo de que mientras teja, sentada en el suelo, mantenga tensos los hilos con el peso de su cuerpo”.²⁵ Sin perjuicio de lo expuesto, debe considerarse que algunas mujeres que acuden al tejido en telar de cintura se valen del denominado *pepenado*, con miras a diseñar los trazos; intercalan hilos coloridos y forman figuras.

Las telas originadas en el telar indígena están limitadas en su ancho. La tejedora, al tener la correa sujeta a la cintura, no alcanza los brazos fácilmente, por lo que el ancho más sencillo para tejer es de aproximadamente sesenta centímetros. Finalmente, los bordados y dibujos de la entretela son distintos dependiendo de la región y de las características específicas de la comunidad o pueblo indígena. Por lo regular, las mujeres suelen emplear anilinas, supliendo así a los tintes de tradición; no obstante, estos últimos siguen usándose en determinadas regiones: caracol de púrpura, cochinilla, índigo e, incluso, semilla de achiote.²⁶

Con relación al aspecto regional anteriormente señalado, interesa destacar que en Oaxaca los huipiles son, en esencia, de algodón y se construyen con ayuda de agujas de metal y aros, aunque antes se hacían —regularmente— con agave o maguey. Los chinantecos hacen uso de figuras geométricas o flores, por ejemplo, el rombo, que se sitúa en el pecho para representar el sitio donde habita el espíritu. También se emplean las serpientes emplumadas y los pájaros de dos cabezas con miras a representar a los guardianes de los dioses.²⁷

En Yucatán, el huipil no sólo tiene un escote (cuadrado), sino que llega, por lo regular, a los pies. Se borda con claveles, tulipanes, flores, campanillas y algunas figuras geométricas de diversos tonos. En la actualidad se compone de algodón de seda y lino, y

²⁵ *Idem.*

²⁶ *Idem.*

²⁷ City Express, *op. cit.*

se emplea la técnica de hilo cortado para la composición de diseños detallados y finos. El huipil es un motivo de orgullo para los yucatecos (muchas mujeres lo usan a diario; otras, de forma eventual, pero les gusta bastante), y lo consideran parte de su tradición e historia.

Finalmente, en Chiapas, la comunidad *tzeltal* sigue empleando el telar de cintura, aunque sus huipiles se caracterizan por simbolizar alacranes, sapos, flores de colores y serpientes, y usan tonos intensos, como el rojo; en contraste, en *zoque*, los bordados tienen tono negro y representan animales y personas.²⁸

IV. TEJIDOS HUIPILES: UNA FORMA DE MERCANTILIZACIÓN DE LA CULTURA

Vistas las particularidades de las comunidades dedicadas a la elaboración de tejidos huipiles, esto es, la forma en que se elaboran estas piezas artesanales y tradicionales en las que se ve reflejada a plenitud su cultura y su dimensión *sentipensante*, interesa entender el modo en que la globalización ha impactado negativamente a estos colectivos.

Sin embargo, antes de reflexionar a este respecto se destacará el fenómeno de la mercantilización de la cultura. Es ineludible el cambio que ha sufrido la sociedad gracias al aumento exacerbado de las tecnologías de la comunicación que se emplean en la cotidianeidad; de hecho, es evidente que las diferentes formas de comunicarse también lo han hecho, y esta situación tampoco ha sido ajena a lo cultural, en la medida en que el capitalismo no sólo genera servicios, sino también producciones culturales.²⁹

A este fenómeno se le suma el hecho de que la economía, cimentada en el sector de los servicios, está caracterizada por el acceso no sólo a las denominadas tecnologías de la información y

²⁸ *Idem*.

²⁹ Ortiz, María, "Acceso y *glocalidad*: comunicación que se distancia", *Contribuciones de Coatepec*, núm. 21, julio-diciembre de 2011, pp. 141-144.

la comunicación (o conocidas como TIC), sino también a las formas de vida; esto es, una manera diferente de relacionarse con los demás y verlos. Aunque pareciera que, en virtud de esta accesibilidad a la tecnología, a las redes y al nuevo orden, todos están en condiciones de igualdad, esto no es —en realidad— así. Curiosamente, al dar apertura a las redes y mercantilizar las relaciones humanas, también se habilita el escenario para convertir ideas en productos; los humanos se convierten, a su vez, en un servicio.³⁰

Esta expansión de la sociedad al mundo, a una economía de medios, en la que se favorece el acceso a esas comunicaciones, a la tecnología y a la Internet, dota de fuerza a los propietarios de estas últimas, quienes, a su turno, generan comunidades de intereses propias y dan paso a ese capitalismo de la propiedad y cultural. Lo anteriormente descrito resume la mercantilización de la cultura.

No obstante, esta visión no es la única. A este respecto, refiere Solano que en el escenario del capitalismo los productos toman la connotación de mercancía; este fenómeno, atado al crecimiento de la expansión de las nuevas tecnologías informáticas y telemáticas, ha propiciado que el mismísimo saber sea visto como algo que se produce y consume, como una mercancía.³¹ Incluso, Lyotard señala que el saber muta en las sociedades posindustriales como una mercancía con valor de cambio, sujeto a perder el valor de uso.³²

Lo complicado de este asunto es que esta mercantilización de la cultura, del saber y/o del conocimiento tiene un impacto negativo e irremediable en la sociedad; no obstante, como acertadamente lo enuncia Bausa, en esos eventos nadie es responsable ni hay sanciones o castigo alguno.³³

³⁰ *Idem.*

³¹ Solano, Mario, “La mercantilización del saber”, *Tecnología en Marcha*, vol. 20, núm. 3, 2007.

³² Lyotard, Jean-François, *La condición posmoderna: informe sobre el saber*, Madrid, Cátedra, 2006.

³³ Bausa, Marta, “Mercantilización de la cultura, del saber y de la información en la sociedad del conocimiento y problemas éticos derivados”, *Métodos de Información*, vol. 7, núm. 12, 2016.

V. EL CASO CONCRETO

Establecidas dichas reflexiones, podemos señalar que la sabiduría ancestral indígena, plasmada en sus artesanías, debe ser protegida de esa mercantilización (no sólo desde la dimensión del comercio material, sino también de aquel que se potencia con la aparición de las tecnologías de la información y la comunicación), no sólo por ser el resultado de un proceso creativo colectivo, sino también porque desde sus diversas dimensiones refuerza la cultura.

Aunque pareciera que el ordenamiento jurídico ha procurado la salvaguarda de esta propiedad intelectual colectiva fundada (en el decir de Barrera y otros)³⁴ en principios esenciales, como la realización personal, el pensamiento liberal y la innovación, esta salvaguarda se ha visto truncada por las dificultades que se presentan, en la materialidad, con la comprensión de las cosmovisiones indígenas o respecto a la importancia que tiene el proceso de creación y la transmisión de los saberes, además del carácter ineludiblemente individual de la propiedad, que ha supuesto un desconocimiento en la práctica de lo “tradicional” de estas piezas artesanales.

Además, volviendo a Barrera, sin perjuicio de la pretendida protección de las creaciones artesanales, atada a la generación de leyes en materia de propiedad (incluso industrial), estos medios no han sido suficientes y operantes para esta protección, en especial cuando no es un secreto que con plataformas digitales como Youtube se favorece la apropiación no consentida de estos conocimientos. Basta con ingresar a esta plataforma virtual, introducir la palabra “tejidos huipil”, y ver cómo se despliegan sendos vídeos, en los que se pretende la enseñanza de esta técnica ancestral. Lo preocupante de este asunto es que, seguramente, en caso de que se le consultara a alguno de los miembros de este co-

³⁴ Barrera Jurado, Gloria Stella *et al.*, “Riesgos y tensiones de las marcas colectivas y denominaciones de origen de las creaciones colectivas artesanales indígenas”, *Apuntes*, vol. 27, núm. 1, pp. 36-51.

lectivo si se autorizó la reproducción de este material, afirmaría con total certeza que no es así.³⁵

A este hecho se suma, con agravio, que muchas veces se transforman los tejidos (parte de éstos), desconociendo cuál es el valor simbólico, técnico o estético de los mismos. En otras oportunidades, pese a que se está frente a una apropiación consentida (esto es, cuando los tejedores han autorizado expresa o tácitamente la reproducción de los precitados tejidos), el reconocimiento económico que se les hace es precario.

Ahora bien, no solamente —se considera— se ha propiciado una indebida divulgación de la información relativa a la creación y producción de tejidos huipiles con el advenimiento —como se explicó— de las plataformas digitales y su divulgación por este conducto, sino que también han sido varios escándalos en los que se ha visto envuelto este arte textil. En seguida, se ejemplifican algunos casos de presunta apropiación cultural.

El primer caso que se expondrá es el del pueblo de San Juan Bautista Tlacoatzintepec (Oaxaca). En 2017, esta comunidad se mostró inconforme (vía Facebook), al asegurar que Intropia, una tienda dedicada a la venta de ropa en España, habría copiado un diseño huipil de este colectivo chinanteco. Entre otros aspectos, señalaron que se sentían indignados y molestos, al considerar que este actuar propiciaba un material despojo a su historia y a su cultura, y que se tornaba urgente la toma de medidas para proteger a estos colectivos de estas acciones. A la par, consideró que con esta forma de proceder de las empresas se favorecía la pérdida de identidad.³⁶

No obstante, éste no era el primer señalamiento que se hacía a una empresa internacional por presunto plagio al arte textil mexicano. En su oportunidad, la artista Susana Harp manifestó vía Twitter que la diseñadora francesa Isabel Marant copió un

³⁵ *Idem.*

³⁶ Mulato, Abril, “Una comunidad oaxaqueña acusa a una tienda española de plagiar su diseño textil”, *El País*, 2 de marzo de 2017.

tejido mixe oaxaqueño (razón por la que Harp se vio obligada a enviar un representante de la casa de Marant para que ofreciera disculpas y hablara directamente con los artesanos indígenas);³⁷ a la par, en 2016, la marca Rapsodia (Argentina) fue igualmente señalada por la copia de un bordado zapoteca.³⁸

En el transcurso de 2021, la marca Zimmermann fue señalada de apropiación cultural de un diseño huipil mazateco mexicano; en el marco de la colección “Resort 2021”, se acusó a esta empresa de replicar este arte en una de sus prendas, que habría sido ofertada con un precio que asciende a alrededor de 850 dólares. Enterada la comunidad Cañada (de Oaxaca), denunció el acto en mención, refiriendo que era irrespetuoso hacia su tradición, cosmovisión y cultura, en la medida en que esta pieza es considerada un atuendo de gala conforme a sus costumbres, y que la compañía en mención promocionaba la pieza como una prenda ideal para ir a la playa.³⁹

En virtud de esta denuncia, Zimmermann reconoció la apropiación del atuendo tradicional oaxaqueño y presentó excusas por el inadecuado uso de éste, así como por la ausencia en el crédito intelectual; asimismo, refirieron que, una vez enterados de la situación en mención, procedieron a retirar la prenda, por completo, de sus tiendas (en físico y virtuales). No obstante, la comunidad que se vio impactada pidió al Instituto Oaxaqueño de las Artesanías su intervención, por tratarse de un asunto de apropiación cultural.⁴⁰

En la comunidad de Magdalena, ubicada en el municipio de Aldama (Chiapas), se ha venido señalando la apropiación de los diseños artesanales. Se ha hecho hincapié en que las autoridades

³⁷ “En México, lanzan una «fashion week» indígena contra el plagio de textiles”, *Prensa Libre*, 20 de noviembre de 2021.

³⁸ Mulato, Abril, *op. cit.*

³⁹ “Marca australiana plagia tejido mexicano y lo vende a 850 dólares”, *El País*, disponible en: <https://www.elpais.com.uy/eme/moda-y-belleza/marca-australiana-plagia-tejido-mexicano-y-lo-vende-a-850-dolares>.

⁴⁰ *Idem*.

no han actuado con relación a la precitada apropiación, con el agravante de que quienes ejercen estas acciones no saben del significado de los brocados y tejidos.⁴¹

En esa tesitura, se impone, de nuevo, el discurso de la mercantilización cultural; lideran las ideas hegemónicas y los órdenes jurídicos, ideológicos y políticos en detrimento de los intereses de las otredades; se actúa con ínfulas sobre los genuinos creadores, tejedores y artesanos, sobre los actores sociales, que en lo fáctico aportan con su simbolismo y belleza, al dar origen a los tejidos, ornamentaciones y bordados.⁴²

En últimas, el significado y la historia de estos tejidos se van difuminando en una reproducción que no fue autorizada previamente por las comunidades, viéndose favorecidos —en lo económico— agentes terceros a éstas. Además, los tejidos huipiles, como se ha intentado ilustrar hasta este punto, se han “puesto de moda”, y es común ver que varias personas los usan o que son vendidos como originales, pese a que las comunidades son celosas con este tipo de arte textil.⁴³

Todo esto pone en evidencia que la moda de lo étnico, en la que no se cuenta con la autorización de las comunidades, ha favorecido el desconocimiento de su cultura; esa denominada por Junco como “performatividad étnica”⁴⁴ ha llevado a la etnicidad a otro problema, en el que el entendimiento del esquema Occidente contra los demás trunca el reconocimiento de culturas específicas, a la par que convierte todo en una mercancía;⁴⁵ no sólo se toman, sin más, las técnicas de manufactura de los textiles y se

⁴¹ López, Santiago, “Se plagian textiles chiapanecos, pero no su significado: artesanas de Aldama”, *El Heraldo* (Veracruz), 18 de diciembre de 2018.

⁴² *Idem*.

⁴³ Junco, Diana, *La cultura amenazada por la mercantilización*, Proyecto Straversa, 2020.

⁴⁴ *Idem*.

⁴⁵ Mora, Julimar, “La «cosa étnica» está de moda. Performatividad, crítica y agencia en torno al discurso indoamericano en Vogue (2000-2017)”, *Runa*, vol. 39, núm. 2, 2018, pp. 91-110.

reproducen a gran escala, sino que no se reconoce genuinamente a sus creadores.

Además, aunque la elaboración y venta de estos tejidos es fundamental para la sobrevivencia de los miembros de estas comunidades, y, ciertamente, en el discurso de venta masiva de los mismos se desconoce por completo esta realidad, no se tiene certeza de hasta qué punto las empresas estén en la disposición de dar a los tejedores huipiles el crédito que corresponde y las ganancias que se desprenden de las ventas de estas piezas.

Otro sería el escenario si los latinoamericanos, en vez de asimilarlo como una moda, abanderaran la causa: se desplazarán a las comunidades tejedoras, y además de permitirse conocer a las personas que allí habitan, fueran ilustrados con relación al significado de los colores y patrones de los tejidos; tal vez esto sería útil en la reivindicación de estas culturas, en vez de seguir justificando la apropiación indebida, tal como se ha hecho, por una cuestión de simple moda. A la par, sería interesante que se hiciera pedagogía respecto a la forma en que impacta la divulgación de la creación de estas piezas por Internet, y de qué modo esta práctica favorece la “desaparición sistemática de la cultura”.⁴⁶

De lo dicho, podemos establecer que los pueblos originarios están expuestos a un escenario en el que se torna quimérica la cristalización de los derechos de propiedad intelectual (concretamente de la colectiva); parece que en esa lógica se desconoce su cosmovisión. En ese orden de ideas, debe empezar a pensarse en el necesario constructo de escenarios que permitan la protección de creaciones elaboradas por pueblos originarios, que garanticen su representación y fortalezcan su cultura. No basta con la expedición de disposiciones normativas en las que se contemple —como se vio en su oportunidad con Bolivia— la existencia de una propiedad intelectual colectiva, sino de una pedagogía de reconocimiento de las creaciones artesanales.

⁴⁶ Junco, Diana, *op. cit.*

Igualmente, es importante que se empiece a dotar de voz a los tejedores, para que tengan la posibilidad no sólo de participar en escenarios que les permitan comunicar abiertamente la importancia, el significado y la estética de los tejidos huipiles, sino también de compartir las experiencias al crearlos; a la par, es importante que la ciudadanía empiece a tomar conciencia de la forma en que se ha logrado —en la práctica— esta apropiación no autorizada de los tejidos a conveniencia, y no sólo exponiendo los casos documentados, sino también evidenciando la forma en que esto impide la realización plena de los derechos de los pueblos y comunidades indígenas, de su autonomía incluso. Sin embargo, antes de que se tomen las medidas que se requieran para tal efecto, es preciso cuestionar previamente si los pueblos originarios están enterados de la existencia del derecho a la propiedad intelectual colectiva,⁴⁷ hasta qué punto ellos podrían tomar partido en la formulación de políticas o leyes para la protección de este derecho y cómo pueden convertirse en reales actores sociales partícipes de este ejercicio.

VI. CONCLUSIONES

- 1) La propiedad intelectual implica el uso de la creatividad; la intelectual colectiva, la transferencia de derechos a pueblos originarios sobre sus creaciones; esto último implica una imbricación con el conocimiento tradicional y la reproducción social y cultural. Por el carácter grupal de este tipo de propiedad se dificulta el establecimiento de quiénes dieron origen al saber ancestral reflejado en las piezas elaboradas al interior de las comunidades. El tratamiento de esta área es relativamente nuevo.
- 2) Infortunadamente, la protección de esta propiedad colectiva se ha visto truncada por la priorización de monopolios, por lo que, lejos de defender las cosmovisiones de los

⁴⁷ Barrera Jurado, Gloria Stella *et al.*, *op. cit.*

- grupos indígenas, ha sido parcialmente ajena a los intereses de estos últimos.
- 3) La elaboración de artesanías implica la manipulación con las manos por parte del artesano (ésta puede ser total o parcial). No obstante, la importancia que se le ha dado a esta forma de crear ha disminuido ostensiblemente; se ha desplazado el conocimiento ancestral transmitido generacionalmente por la producción —en masa— de productos, mercantilizando lo cultural. Lo anterior, sin perjuicio de la apropiación indebida de las ideas y creaciones de los pueblos originarios.
 - 4) El arte textil huipil es fundamental para los colectivos indígenas en México, que elaboran diversas piezas artesanales; sus tejidos son característicos no sólo por su colorido y belleza, sino también porque en ellos se intenta plasmar “lo suyo” (además de representar animales, flores y figuras geométricas). Las mujeres aprenden a elaborar los textiles desde que son niñas; se enfatiza en su carácter unívoco, justamente, porque allí se vierte su realidad y visión.
 - 5) La mercantilización de la cultura se ha ido potenciando con la aparición de las tecnologías de la información y la comunicación; a lo anterior se le suma un inconmensurable afán de darle el carácter de producto consumible a piezas de creación colectiva. Es urgente proteger las piezas artesanales de este fenómeno, dándole la importancia debida a las cosmovisiones indígenas, a los saberes tradicionales y ancestrales, a lo que supone ese trabajo creativo en todas las dimensiones. De lo contrario, seguirá incrementándose la apropiación indebida de este conocimiento por parte de terceros, sin que los artesanos, los miembros de los distintos colectivos indígenas en México, se vean beneficiados o recompensados.
 - 6) Es importante ampliar los espacios de participación de los miembros de los colectivos indígenas; no basta con visibilizar el fenómeno en mención, sino que es preciso dotarlos

de voz. Asimismo, debe procurarse que los medios legales que se han previsto para el efecto sean realmente efectivos y respondan a las demandas y necesidades de estos grupos.

VII. REFERENCIAS

- BARRERA JURADO, Gloria Stella *et al.*, “Riesgos y tensiones de las marcas colectivas y denominaciones de origen de las creaciones colectivas artesanales indígenas”, *Apuntes*, vol. 27, núm. 1.
- BAUSA, Marta, “Mercantilización de la cultura, del saber y de la información en la sociedad del conocimiento y problemas éticos derivados”, *Métodos de Información*, vol. 7, núm. 12, 2016.
- CITY EXPRESS, “El huipil: símbolos y representaciones indígenas”, disponible en: <https://www.cityexpress.com/blog/huipil-simbolos-representaciones-indigenas>.
- “En México, lanzan una «fashion week» indígena contra el plagio de textiles”, *Prensa Libre*, 20 de noviembre de 2021.
- INPI, “El traje tradicional indígena y el arte textil”, disponible en: <https://www.gob.mx/inpi/articulos/el-traje-tradicional-indigena-y-el-arte-textil?tab=>.
- JUNCO, Diana, *La cultura amenazada por la mercantilización*, Proyecto Straversa, 2020.
- LÓPEZ, Santiago, “Se plagian textiles chiapanecos, pero no su significado: artesanas de Aldama”, *El Heraldo* (Veracruz), 18 de diciembre de 2018.
- LYOTARD, Jean-François, *La condición posmoderna: informe sobre el saber*, Madrid, Cátedra, 2006.
- “Marca australiana plagia tejido mexicano y lo vende a 850 dólares”, *El País*, disponible en: <https://www.elpais.com.uy/eme/moda-y-belleza/marca-australiana-plagia-tejido-mexicano-y-lo-vende-a-850-dolares>.
- MORA, Julimar, “La «cosa étnica» está de moda. Performatividad, crítica y agencia en torno al discurso indoamericano en Vogue (2000-2017)”, *Runa*, vol. 39, núm. 2, 2018.

- MULATO, Abril, “Una comunidad oaxaqueña acusa a una tienda española de plagiar su diseño textil”, *El País*, 2 de marzo de 2017.
- MXCITY, “Huipil: el vestido adornado más tradicional y hermoso de la Antigüedad”, disponible en: <https://mxcity.mx/2022/08/huipil-el-vestido-adornado-mas-tradicional-y-hermoso-de-la-antiguedad/>.
- OMPI, *¿Qué es la propiedad intelectual?*, disponible en: <https://www.wipo.int/about-ip/es/> (consultado el 12 de mayo de 2022).
- ORTIZ, María, “Acceso y *glocalidad*: comunicación que se distancia”, *Contribuciones de Coatepec*, núm. 21, julio-diciembre de 2011.
- SALAZAR, Daniel, *La propiedad intelectual colectiva en el derecho constitucional contemporáneo: una visión crítica desde la cosmovisión indígena andina*, Ecuador, Universidad Andina Simón Bolívar, 2016.
- SALAZAR, Daniel, *Propiedad intelectual y conocimientos tradicionales indígenas. Bases para un proyecto de decisión andina*, Saarbrücken, Editorial Académica Española, 2011.
- SENADO DE LA REPÚBLICA, “Iniciativa con Proyecto de Decreto que expide la Ley de Salvaguardia de los Conocimientos, Cultura e Identidad de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanos”, disponible en: https://www.senado.gob.mx/64/gaceta_del_senado/documento/86118#:~:text=El%20r%C3%A9gimen%20propiedad%20intelectual%20colectiva,la%20supervivencia%20de%20su%20cosmovisi%C3%B3n (consultado el 13 de mayo de 2022).
- SOLANO, Mario, “La mercantilización del saber”, *Tecnología en Marcha*, vol. 20, núm. 3, 2007.
- WIPO, *Propiedad intelectual y la artesanía tradicional*, disponible en: https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/es/wipo_pub_tk_5.pdf.