



ARTE Y DISEÑO DE LOS PUEBLOS ORIGINARIOS DE MÉXICO:

fundamentos sagrados y dinámicas migratorias

**Art and Design of the Original Peoples of Mexico:
Sacred Grounds and Migratory Dynamics**

Fecha de recepción: 16 de mayo de 2016

Fecha de aceptación: 6 de noviembre de 2017

César A. Tránsito L.*

En el marco de la modernidad y el fomento de políticas “desarrollistas”, se han alentado lazos colaborativos entre las llamadas creaciones “artesanales” de las comunidades indígenas y el diseño. Existe la creencia generalizada de que el diseño debe “ayudar” a “profesionalizar” las creaciones indígenas mediante estrategias de producción y gestión de marca, identidad corporativa y capacitación, entre otras.¹ Muchos diseñadores, formados bajo

* Licenciado en Diseño Gráfico por la Facultad de Estudio Superiores Acatlán de la UNAM y maestro en Artes Visuales por la Antigua Academia de San Carlos de la FAD-UNAM. Ha sido docente en la FES Acatlán y profesor investigador de tiempo completo en la Universidad del Mar, campus Huatulco; también ha realizado trabajo comunitario en poblaciones indígenas del estado de Oaxaca. Actualmente cursa el Doctorado en Estudios Mesoamericanos en la Universidad Nacional Autónoma de México, donde desarrolla una investigación sobre el contenido simbólico de textiles en telar de cintura que realizan comunidades indígenas del estado de Oaxaca.

¹ En las Reglas de Operación de Programas del Fondo Nacional para el Fomento a las Artesanías (FONART) para el Ejercicio fiscal 2016, en el inciso 3.5 “Tipos y Montos de Apoyo”, subinciso “Apoyos para la promoción artesanal en Ferias y Exposiciones”, se indica que los artesanos pueden ser sujetos para recibir un apoyo anual de hasta 15 mil pesos para el desarrollo de “logotipo”, “imagen” o “identidad comercial”, “empaquete”, “envase y “cajas”, “material gráfico”, “página de internet”, “embalaje” o “etiquetas”. Secretaría de Desarrollo Social, “Reglas de Operación de Programas del FONART para el Ejercicio fiscal 2016”, *Diario Oficial de la Federación*, sección cuarta, 28 de diciembre de 2015, p. 77.

una visión educativa que prioriza la capacitación técnica por encima de la reflexión teórica, pensamos que las creaciones artísticas de los pueblos originarios “necesitan” de la visión profesional del diseño para poder competir bajo los lineamientos del libre mercado; o bien, que dichas manifestaciones “deben” emplear, resignificar y migrar a otros soportes “de diseño” para acceder de mejor manera a la esfera del intercambio comercial.

El arte de los pueblos originarios se crea a partir de mecanismos complejos enraizados en su cosmovisión, en sus creencias religiosas, en la cohesión interna de las comunidades y el bien de todos sus integrantes, así como en su relación con la naturaleza (que generalmente es de respeto y cuidado) donde el bienestar individual se logra a partir de la convivencia. En años recientes, sin embargo, también es posible observar que dichas creaciones se encuentran inmersas en mecanismos complejos de producción, distribución y consumo. Fenómenos como la migración, obligada por las condiciones económicas, pero también por conflictos internos dentro de las comunidades, hacen que las manifestaciones artísticas de los pueblos indígenas modifiquen su participación en los procesos de intercambio comercial en los ámbitos local, nacional e internacional.² Esto ha motivado encuentros afortunados entre las llamadas “artesanías indígenas”, el diseño y el arte. Un efecto positivo de la migración de artistas provenientes de los pueblos originarios es que han encontrado no solo otros espacios para su distribución comercial, sino que han podido “migrar” sus propias creaciones y experimentar expresivamente en las áreas de las artes visuales y el diseño.³

Es necesario recordar, sin embargo, que las obras artísticas de los pueblos indígenas establecen un estrecho vínculo entre lo humano (profano) y lo sagrado. Para Gadamer, “toda obra de arte coimplica algo sagrado”,⁴ y según R. Bayer “toda estética verdadera supone una conciencia mítica, quizás panteísta, del universo”.⁵ Es así como, desde esta perspectiva, se puede afirmar que las vivencias profundas (simbólicas) de los pueblos originarios y su materialización artística nacen de sus *mitos* y del trayecto constante y recíproco entre la *religión* y el *arte*. Para Cassirer, las tres entidades constituyen los lenguajes primigenios (las formas simbólicas) en tanto que se instauran como interpretaciones de lo real;⁶ protolenguajes diferenciados, pero interrelacionados, que dieron pie a los primeros relatos de comprensión e interpretación del mundo. De este modo, el mito constituye un catálogo de razones (primigenias) y la religión, una religación con lo oculto, “lo santo”.⁷ Lo sagrado se materializa artísticamente (estéticamente) por medio del rito (la liturgia), elemento común entre la religión y el arte. Los estudios, generalmente de carácter antropológico, que hacen referencia a las manifestaciones artísticas indígenas, muchas veces refuerzan las concepciones neoliberales de las políticas públicas del Estado y, por ende, las ven como arte menor dentro de su escala de valores artísticos: los diferencian y clasifican como arte popular, artesanía o “manifestaciones no académicas de la cultura”.⁸

² Un ejemplo reciente es el desplazamiento que tuvieron que hacer habitantes de la comunidad de San Juan Cotzocón, Oaxaca, a mediados del 2014, por un problema político interno. Véase, Jorge A. Pérez, “Huyen de Cotzocón otros 300 mixes, por violencia”, en *La Jornada* [en línea], 2014. Disponible en: <<http://www.jornada.unam.mx/2014/06/21/estados/027n5est>>.

³ Como en el caso de la colaboración interdisciplinaria entre “artesanos”, artistas plásticos, diseñadores y arquitectos que llevó a cabo el Museo de Linares y el Museo de Arte Popular (MAP), “ARTE/SANO ÷ Artistas 2.0”. Véase “ARTE/SANO ÷ Artistas 2.0” en Museo de Arte Popular, Asociación de Amigos México, 2015, disponible en <<http://www.amigosmap.org.mx/2012/11/05/artesano-%C3%B7-artistas-2-0-2/>>.

⁴ *Apud*, Andrés Ortiz-Osés, *La razón afectiva. Arte, religión y cultura*, (Editorial San Esteban, Salamanca), 2000, p. 56.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Véase Ernst Cassirer, *Antropología filosófica*, (Fondo de Cultura Económica, México), 1963.

⁷ Cfr.: Rudolf Otto, *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, (Alianza Editorial, Madrid), 2001.

⁸ Autores como Paul Oskar Kristeller (1986) o Larry Shiner (2004), mencionan que la escisión entre “Arte” y artesanía fue producto de un proceso complejo que comenzó en el Renacimiento y se consolidó en el siglo XVIII, bajo el marco del pensamiento ilustrado. El sistema moderno de la Bellas Artes separó a la pintura, la escultura, la arquitectura, la música y la

De esta manera, las creaciones artísticas indígenas se encuentran enmarcadas dentro del ámbito artesanal con todas las repercusiones que ello implica: subvaloración económica y simbólica, esquemas de comercialización que benefician a intermediarios públicos y privados, aparatos institucionales que desconocen los complejos mecanismos de producción, distribución y consumo, además del atropello de los derechos intelectuales que afecta su realización. Estas normativas institucionales se ponen en práctica desconociendo los contextos sociales, históricos, políticos y culturales,⁹ lo que, lejos de enriquecer la creación y difusión del arte indígena –tanto en sus contenidos simbólicos como en su manufactura– colocan en una posición vulnerable a los artistas de los pueblos originarios. La implementación de políticas institucionales, donde muchas veces interviene el trabajo del diseño, no toma en cuenta estos contextos y ha traído como consecuencia una notable baja su calidad, mientras que en el escenario sociopolítico ha desencadenado conflictos dentro y fuera de las comunidades, lo que causa *también* los movimientos migratorios ya señalados.

Una de las principales características de las producciones artísticas indígenas es que no están pensadas originalmente para su comercio; son para uso cotidiano, religioso y ceremonial. Muestra de ello es la abundante indumentaria ritual que puede observarse en muchas comunidades;¹⁰ destaca la que se usa en las festividades religiosas, en los enlaces matrimoniales y en las ceremonias funerarias. Quien viste un traje indígena es, por tanto, portador de la cosmovisión, tradición y herencia simbólica de su pueblo.¹¹

Ahora bien, a principios del año 2015, surgió una controversia debido a lo que se considera un plagio de parte de una reconocida diseñadora de modas francesa, Isabel Marant.¹² Ello generó una serie de reflexiones, comentarios, interpretaciones y protestas, principalmente de los habitantes de la comunidad de Santa María Tlahuitoltepec Mixe, en Oaxaca; además de los pronunciamientos realizados por investigadores, académicos y personas relacionadas con el estudio de los textiles de los pueblos originarios de México. En esa población oaxaqueña se elabora tradicionalmente una blusa que las mujeres bordan con elementos gráficos característicos; estas representaciones constituyen su patrimonio cultural y artístico. Los habitantes de Tlahuitoltepec han manifestado que su indumentaria es el medio a través del cual registran su vida, su cosmovisión y su manera de pensar: es decir, su *identidad*.

Así, en un pronunciamiento en las instalaciones del Museo Textil de Oaxaca, el día 3 de junio de 2015, las autoridades municipales de la comunidad mencionaron que la confección de la *Blusa de Tlahuitoltepec xaamnixuy* es para el autosustento principalmente, es decir, para el uso cotidiano y ceremonial. Su venta e intercambio se da, por lo tanto, en escalas mínimas, puesto que el objeto

poesía, de las artesanías y las artes populares, entendidas éstas como oficios. Para mayor detalle, véase: Victoria Novelo, (coord.), *La capacitación de artesanos en México, una revisión*, (Plaza y Valdés, México), 2003.

⁹ Gran parte de las comunidades indígenas de Oaxaca se rige por una norma social, política y religiosa denominada Sistema Normativo Interno, cuya máxima instancia es la Asamblea Comunitaria. Las autoridades de una comunidad reciben de parte de dicha Asamblea la responsabilidad de velar por el bienestar de todos los integrantes de la comunidad.

¹⁰ En México, las características formales de la indumentaria indígena han sido estudiadas ampliamente. Un ejemplo notable es el que llevó a cabo Bartola Morales García, indígena chinanteca, con respecto al contenido simbólico del huipil de la comunidad de Ojitlán, en el estado de Oaxaca; así como el estudio de Stacy Schaefer sobre los textiles Wixárika de San Andrés Cohamiata, Jalisco. Véase: Bartola Morales, *La elaboración de la indumentaria chinanteca de Ojitlán, Oaxaca*, Tesis profesional, Programa de etnolingüística SEP/INI, 1987; y Stacy B. Schaefer, *To Think With a Good Heart. Wixárika Women, Weavers, and Shamans*, (University of Utah Press, Salt Lake City), 2002.

¹¹ Como los huipiles chinantecos de San Lucas Ojitlán y San Felipe Usila (ya mencionados), los huipiles zapotecos de Santiago Choapan (que han dejado de elaborarse), los huipiles ceremoniales para boda de Pinotepa de Don Luis, así como los llamativos huipiles Triquis de San Andrés Chicahuaxtla y San Juan Copala, todos del estado de Oaxaca.

¹² La cantante oaxaqueña, Susana Harp, denunció en redes sociales que una blusa de esta diseñadora era idéntica a la que confeccionan en Santa María Tlahuitoltepec.



▶ *Autoridades de Santa María Tlahuitoltepec Mixe, en el Museo Textil de Oaxaca, 2015.*
Foto: César Aníbal Tránsito Leal.



▶ *Mujer en el Centro de Capacitación Musical y Desarrollo de la Cultura Mixe (CECAM) en Santa María Tlahuitoltepec Mixe, Oaxaca, 2016.*
Foto: Elvia González Martínez.

fundamental de su indumentaria es preservar, revivificar y mostrar día a día su cultura y la biodiversidad de la región.¹³

La blusa de Tlahuiloteppec extiende figuras ilusorias que refieren al equilibrio de la lengua ayuujk.* Recoge excepcionalmente, como un mapa, una forma de relacionarse con el mundo. Recrea lo cotidiano. Preside lo colectivo. Inaugura la comunidad. Salvaguarda el patrimonio material e inmaterial de la comunidad y es testigo de la continuidad de sus prácticas culturales. La *Blusa de Tlahuiloteppec* es identidad.¹⁴

Comprender el sentido, la cosmovisión y la cultura de los pueblos originarios debería de ser la primera tarea del diseño. Si este quiere ser partícipe de sus manifestaciones artísticas, debe entender también que dichas expresiones son patrimonio comunitario, es decir, que no pertenecen a un individuo y, por lo tanto, no pueden ser usados para obtener beneficios personales que afecten los derechos de la comunidad.

El diseño debe considerar que las manifestaciones visuales indígenas se originan a partir de procesos configurativos que no necesariamente nacen del racionalismo geométrico; se relacionan con vivencias míticas y simbólicas de las comunidades y sus cosmovisiones, a partir del contacto con su entorno natural y social. Una escasa o nula comprensión de ello implicaría caer, por ignorancia u omisión, involuntariamente o con dolo, en el plagio —como en el ejemplo aquí mencionado—, o bien, ser partícipes de la legitimación de políticas

institucionales públicas y privadas que, generalmente, van en contra de los elementos culturales de las comunidades indígenas.

Valorarlas como “artes menores” implica desconocer los mecanismos arbitrarios que las han clasificado. Sin embargo, si pensamos que todo arte *coimplica* algo sagrado, los mitos, tan presentes en los pueblos indígenas, constituyen la fuente de la que surge el pensamiento religioso y el arte en toda la extensión de la palabra¹⁵ y no actividades asociadas exclusivamente con la “inspiración”, con el “artista genio” o con la obra de arte como un objeto de contemplación estética refinada.

Los llamados oficios o artesanías se transforman cotidianamente; “migran” no solo de un espacio físico a otro, sino de un contenido formal y simbólico a nuevas formas expresivas y de uso. Reclaman una posición distinta de aquellas que han sido confinadas en discursos e instituciones.¹⁶ Los grandes ausentes en los discursos oficiales indigenistas, del pasado y del presente, no son solo los teóricos del arte y del diseño, sino los propios creadores indígenas. Los encargados de las políticas públicas, apoyados por los círculos intelectuales, han excluido a los protagonistas bajo la creencia de que su producción es un “arte menor”.

La experiencia artística y la estética, la creación o la imaginación no son patrimonio exclusivo de un grupo limitado de disciplinas, intelectuales o artistas. No es posible el estudio de las manifestaciones artísticas de las sociedades ajenas, del pasado o del presente, bajo los términos y las

¹³ Puede consultarse el comunicado en Twitter: <<https://twitter.com/MunicipioTlahui/status/606142512235823104/photo/1>>.

¹⁴ El video de la declaración está disponible en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=7oU1w_md93o>.

¹⁵ Para Ortiz-Osés, la (co)implicación entre arte y religión es como una cruz: la religión sería una línea vertical que va desde “la oscuridad profunda del Hades como inframundo [hasta] la claridad eclectante del cielo como supramundo”. El arte sería el horizonte “claroscuro típicamente humano que reúne la tierra —lo telúrico— y el mundo o lo mundano”. En *La razón afectiva...*, op. cit., p. 25.

¹⁶ Los intelectuales y artistas posrevolucionarios tomaron las artes indígenas como una de las bases sobre las que se cimentaría la nueva nación mexicana. Puede considerarse como origen de esta valoración el libro *Las Artes Populares en México*, del Dr. Atl, de 1922. Sin embargo, discursivamente, las artes indígenas fueron decayendo y quedaron finalmente confinadas como artesanías, artes populares u oficios que requieren una atención especializada e institucional para su “protección”, “fomento”, “estudio” y “comercio”.

* Ayuujk es uno de los autoglotónimos para la lengua mixe: el nombre de la lengua escrito en la lengua misma (aunque la ortografía puede variar ligeramente de una comunidad a otra) [NER].

etiquetas modernas. Si se quiere comprender e interpretar su sentido desde el punto de vista del diseño, debe comprenderse también que no permanecen estáticas; se mueven por iniciativa de sus propios creadores o por condiciones forzadas de migración. Y, sin embargo, reclaman, en cada forma, en cada obra y en cada objeto, su lugar dentro de las grandes obras de arte.

Referencias

- Cassirer, Ernst, *Antropología filosófica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1963.
- Dr. Atl, [Gerardo Murillo], *Las artes populares en México*, 2 vols., 2ª ed., Editorial Cultura–Publicaciones de la Secretaría de Industria y Comercio, México, 1922.
- Morales, Bartola, *La elaboración de la indumentaria chinanteca de Ojitlán, Oaxaca*, Tesis profesional, Programa de etnolingüística SEP/INI, S/I, 1987.
- Novelo, Victoria (coord.), *La capacitación de artesanos en México. Una revisión*, Plaza y Valdés, México, 2003.
- Ortiz-Osés, Andrés, *La razón afectiva. Arte, religión y cultura*, Editorial San Esteban, Salamanca, 2000.
- Otto, Rudolf, *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Alianza Editorial, Madrid, 2001.
- Reglas de Operación de Programas del Fondo Nacional de Fomento a las Artesanías (FONART), para el Ejercicio fiscal 2016, Secretaría de Desarrollo Social, *Diario Oficial de la Federación*, sección cuarta, 28 de diciembre de 2015, pp. 70-128.
- Schaefer, Stacy B., *To Think With a Good Heart. Wixárika Women, Weavers, and Shamans*, University of Utah Press, Salt Lake City, 2002.

Fuentes de consulta

- Cordry, Donald y Dorothy Cordry, *Mexican Indian Costumes*. Austin, University of Texas Press, Austin & London, 1968.
- Durand, Gilbert, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004.
- Johnson, Irmgard, *Design Motifs on Mexican Indian Textiles*, vol. 1 y 2., Akademische Druck–U. Verlagsanstalt, Graz, 1976.
- Kristeller, Paul Oskar, “El sistema moderno de las artes”, en *El pensamiento renacentista y las artes*, Taurus, Madrid, 1986, pp. 179-240.
- Shiner, Larry, *La invención del arte. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2004.