

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

LICENCIATURA EN SOCIOLOGÍA

MÓDULO XII

TRIMESTRE LECTIVO: 26I

ASESOR: BENÍTEZ RIVERA RENE DAVID

ALUMNA: GARCÍA MÉNDEZ VANESA MAYELA

**LA ESTÉTICA INDÍGENA Y SU PAPEL COMO HERRAMIENTA DE
EXPRESIÓN POLÍTICA EN LA CDMX**

ENTREGADO EL 10 DE ABRIL DEL 2026



García Méndez, V. M. (2025). *Máscaras tradicionales en exhibición, Museo del INPI, Peralvillo*

[Fotografía propia]

Quiero agradecer, en primera instancia, a mi asesor, el Mtro. René David Benítez Rivera, quien estuvo plenamente presente durante la elaboración de este proyecto, orientándome y complementando aquellos temas que no dominaba, así como la Mtra. Amanda Suarez Burgos quien me brindó una mirada más pragmática que me permitió contemplar las diversas realidades que buscaba abordar. Este trabajo ha sido profundamente importante para mí, no solo porque parte de un tema que despertaba mi interés, sino porque me permitió comprender enseñanzas y reconocer dimensiones de la realidad que antes no había considerado. Entendiendo así, que la carrera de Sociología ha sido, sin duda, una de las mejores decisiones y experiencias que he tenido.

También me gustaría agradecer a mi gato Pachakleto Anacleto, quien fue una parte fundamental por acompañarme y darme calma en la elaboración y redacción de este proyecto de investigación, sin duda, gracias a él pude centrar tantas ideas que tenía en mente y quería desarrollar lo largo de este documento. De igual modo, le agradezco profundamente a mi hermana Euridice, a mi madre Margarita y a mi pareja Argenis, quienes me apoyaron incondicionalmente, me motivaron y nunca perdieron la fe en mí, así como a mis sobrinos, quienes siempre creyeron en mí incluso cuando yo dudaba de ello. Gracias también a Jared, Samantha y Luis, quienes estuvieron presentes, aportando desde conversaciones, dudas y reflexiones que enriquecieron este proceso y fueron un sostén académico y emocional importante.

Finalmente, quiero reconocerme a mí misma por haber llegado hasta aquí. Este proceso no fue sencillo, y en muchos momentos dudé de poder lograrlo. Sin embargo, hoy puedo ver este cierre con orgullo y mucha tranquilidad. Como diría Kyojuro Rengoku: *“Mantén tu corazón ardiendo”*. Incluso cuando el camino se vuelve difícil y parece que ya no queda fuerza, siempre es posible seguir adelante. Este trabajo es prueba de ello.

Índice

Introducción	4
Capítulo 1. La estética desde una perspectiva crítica	12
1.1 ¿Qué es la estética?	13
1.2 La estética Indígena en México	20
Capítulo 2. Colonialismo y Blanquitud	31
2.1 Colonialidad del poder y despojo cultural	32
2.2 Blanquitud en la contemporaneidad	38
Capítulo 3. El papel de la estética indígena en la Ciudad de México.	41
3.1 La estética como práctica y experiencia comunitaria	42
3.2 La estética indígena entre archivo, mercado y comunidad.	45
3.3 Entre mercado y tradición	47
3.4 Discurso institucional y la experiencia comunitaria	50
3.5 Dimensión política y resistencia	51
Conclusiones	54
Bibliografía	57
Anexos	62
Cronograma de actividades	62
Guiones de entrevista semiestructuradas	63
Guión de entrevista enfocada al sector institucional	63
Guión de entrevista enfocada al sector comunitario	66
Guión de observación	67
Transcripción de las entrevistas	69
Antonio Rodríguez García/Cine y video	69
Biblioteca Juan Rulfo	81
Octavio Murillo Directo del archivo del INPI	96
“Martín” sector comunitario	108
“Micti” sector comunitario	111
“Doña Jose” sector comunitario	114
Observación Participante	119
Observación participante 1: INPI	119
Observación participante 2: Centro Histórico de la Ciudad de México	121
Observación participante 3: Mercado de la Merced y Centro Histórico	123

Introducción

La presente investigación analiza cómo la estética indígena ha sido históricamente modificada, categorizada y minimizada desde los cánones estéticos occidentales, lo que ha derivado en su posicionamiento como una expresión cultural de menor relevancia, reduciendo su dimensión política, simbólica, cultural y comunitaria. Hablando en el contexto contemporáneo, donde aún persisten prácticas arraigadas de una herencia colonial, donde las expresiones indígenas son desvalorizadas e instrumentalizadas, teniendo como uno de los principales retos en este escenario es el denominado “extractivismo cultural”, mediante el cual la identidad mexicana es utilizada como una mercancía.

Desde un enfoque crítico situado en el México contemporáneo, se examinan las continuidades coloniales que han influido en la desvalorización simbólica, instrumentalización y apropiación de las expresiones estéticas indígenas. Procesos que favorecen a las dinámicas como el extractivismo cultural que mercantilizan la identidad mexicana sin reconocer las prácticas de resistencia, memoria colectiva y las expresiones políticas de los pueblos originarios.

Así mismo, la investigación parte de un análisis comparativo de las distintas formas en que la estética indígena es comprendida, preservada y legitimada desde dos ámbitos principales: por un lado, las experiencias y prácticas comunitarias que emergen desde los propios sujetos; y por otro lado, las perspectivas institucionales vinculadas a la salvaguarda, gestión cultural y las políticas públicas orientadas a su preservación, como es el caso del Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI). Anteriormente denominado Instituto Nacional Indigenista (INI). A partir de este análisis comparativo, se comprende los distintos marcos de interpretación desde los cuales se define y valora la estética indígena, así como la manera en que se articulan las prácticas culturales comunitarias con los procesos institucionales.

Para comprender el estudio de la estética indígena, fue necesario tomar como punto de partida las concepciones de Platón en *La República* y *El banquete*, y Aristóteles en la *Poética*, quienes, en sus obras, reflexionaron sobre la noción de la belleza y lo estético, que dentro del pensamiento histórico-griego, la belleza se divide en dos categorías fundamentales: la belleza natural y la belleza artística. La primera representa el mayor grado de perfección posible, mientras que la segunda consistía en la imitación de la naturaleza, conocida como

mímesis. Aunque esta no lograba asemejarse del todo a la primera, pero buscaba aproximarse de alguna forma.

Aunque el estudio de estos autores se centró en la belleza y la estética, con el paso del tiempo, de diversos hechos históricos y la intervención de otros autores, su interpretación se fue modificando, dando lugar a nuevas valoraciones y manifestaciones culturales, contribuyendo de manera indirecta a la devaluación, colonización y generalización de las expresiones estéticas, cuyas consecuencias continúan reflejándose en la actualidad (Galíndez Luis, 2018).

De esta manera, resulta fundamental centrar estos cambios bajo el contexto latinoamericano, ya que, en la estética indígena, estos procesos se arraigaron a las estructuras de poder. Así, tomando como punto de partida el concepto de colonialidad del poder, desarrollado por Aníbal Quijano en su texto *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina* (2000), resulta esencialmente analizar las jerarquías coloniales que permean en las estructuras de los procesos de clasificación y legitimación de las expresiones culturales. Jerarquías que reproducen de manera sistemática esquemas de dominación epistémica y estética sobre los pueblos indígenas. Uno de los ejes centrales de esta propuesta es la noción de “raza”, entendida como una construcción mental e ideológica, que expresa una supremacía eurocéntrica consolidada como dominante y socialmente aceptada, deslegitimando otras formas de conocimiento, experiencia y existencia.

Así mismo, dentro de la misma discusión, la estética Indígena en la Ciudad de México en el contexto contemporáneo es fundamental retomar a Bolívar Echeverría y su libro de *Modernidad y Blanquitud* (2010), para comprender así los modelos culturales hegemónicos que establecen los principales parámetros de legitimidad estética, asociados a ideales occidentales y eurocéntricos. Por ello, bajo el concepto de “Blanquitud”, propuesto por Echeverría, no solo se limita únicamente a una cuestión racial o fenotípica, sino que constituye como una forma de racionalidad moderna que organiza comportamientos, validan ciertos valores y formas de representación social consideradas aceptables dentro de los sistemas dominantes. Bajo esta perspectiva, diversas instituciones culturales reproducen criterios de validación estética que priorizan ciertas apariencias, prácticas y procedencias, degradando o invisibilizando aquellas que no cumplen con los estándares legitimados por la modernidad occidental.

Bajo los mismos parámetros, las aportaciones de Luis Galíndez en *Aproximaciones a la estética indígena* (2018), nos da una revisión crítica de la tradición estética occidental y su influencia en la interpretación de las producciones indígenas dentro del pensamiento latinoamericano. Señalando que las nociones occidentales de belleza, arte y juicio estético se consolidaron como criterios universales durante los procesos coloniales, derivando en la subordinación y desvalorización de otras formas de creación. Invalidando producciones artísticas y académicas indígenas, ignorando la diversidad estética y simbólica propia de los pueblos originarios.

Como lo menciona la autora Eva María Garrido (2020), en su libro *Donde el diablo mete la cola. Antropología del arte y estética indígena*. Mencionando que la manera en la que se percibe y se configuraba la estética indígena en el México contemporáneo, es un entramado simbólico en el que participan procesos de ritualidad, memoria y las formas de organización comunitaria. Partiendo de un análisis en donde lo estético no puede separarse del territorio, del cuerpo y de las prácticas cotidianas, contraponiendo directamente con cómo se concibe la estética en Occidente. Introduciendo así el término “artesanía inducida”, refiriéndose a como diversas expresiones culturales son modificadas por la intervención del mercado, las políticas culturales y las élites, generando modificaciones en los aspectos de producción, diseños, colores, materiales y significados.

Tomando como principal ejemplo, en su trabajo etnográfico el caso del “diablo de Ocumicho”, donde identificó la existencia de dos versiones estéticas. La primera corresponde a aquella que se adaptó por el medio comercial, caracterizada por una saturación de color, una imagen más estandarizada y simple, con poca variación de los diseños y con una comercialización más enfocada al campo turístico y de uso decorativo. Mientras que la segunda versión elaborada por artesanos corresponde más a una lógica comunitaria, generalmente tomando tonos rojos más opacos y representado en distintas posiciones, ya que, como lo comenta la autora, “este mete su cola en diferentes asuntos del día a día generando problemas y cambiando vidas”. Visibilizando así, la existencia de sectores comunitarios que resguardan estas prácticas estéticas cargadas de significado y folclore, mostrando que la subsistencia económica y reconocimiento institucional, chocan constantemente con la preservación y transformación del mercado turístico.

Destacando así, la importancia de la configuración del campo dinámico donde convergen la resistencia cultural, las estrategias de supervivencia y los procesos de

reconfiguración frente a la modernidad. Por ello, la estética indígena no puede entenderse únicamente como una producción artística aislada y generalizada, sino también como parte de un entramado social, mítico-simbólico y comunitario que expresa diferentes formas de conocimiento sensible, memoria colectiva y resistencia cultural, vinculando de manera directa a las prácticas de los procesos históricos de dominación y a las estrategias de re-existencia y visibilización de identidades indígenas dentro de contextos contemporáneos.

En este sentido, el papel de la estética indígena se analizó como una herramienta de expresión política, ligada a la cosmovisión, tradiciones ancestrales y la propia cultura. Tomando elementos de la naturaleza para crear artesanías, alfarería, cerámica, e incluso pasos para las danzas rituales. Expresiones que se caracterizan por el uso de colores vibrantes, simbolismos sagrados y sonidos distintivos. De esta manera, la estética indígena puede entenderse como una manifestación de aquello que no fue destruido durante la conquista, y que ha evolucionado dentro de los contextos contemporáneos, evidenciando así que las formas de vida de los pueblos originarios y la memoria que ha persistido frente a los procesos de despojo, preservando la identidad que constantemente sigue luchando contras las dinámicas de dominación, marginación cultural.

Por ello, es importante tomar este tema de discusión dentro de la Ciudad de México, ya que no sólo posee un carácter histórico y simbólico dentro de los aspectos culturales y políticos, sino también porque es un punto de convergencia para diversos actores sociales. Como lo menciona el Estudio de *Indígenas en la CDMX, el rostro multicultural*, elaborado por la UNAM (2018), refiriéndose a la CDMX y el Centro Histórico como un espacio en el que transitan diversos migrantes, refiriéndose a este fenómeno como una “migración diversa” que involucra a sectores como Oaxaca, Estado de México, Puebla, Hidalgo y Guerrero, revalorizando el valor cultural e introduciendo directamente al mercado comercial ambulante. Analizando de esta manera las dinámicas de valor de uso y valor de cambio que adquieren las producciones estéticas indígenas dentro del mercado turístico.

Resaltando la importancia de comprender los procesos de adaptación, interpretación y preservación de sus prácticas en escenarios donde los consumidores son quienes tienen la última palabra de lo que se consume y lo que no, enfrentándose a las dinámicas de mercado y preservación desigual en México. De esta manera también es necesario considerar la perspectiva del Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas en México, autoridad legítima del poder Ejecutivo Federal encargado en definir, normar, diseñar, establecer, ejecutar, orientar,

coordinar, promover, dar seguimiento y evaluar las políticas, programas, proyectos, estrategias y acciones públicas, en los asuntos relacionados con los pueblos indígenas y afroamericanos, que buscan garantizar principalmente el ejercicio y la implementación de los derechos, así como su desarrollo integral y sostenible, en el fortalecimiento de sus culturas e identidades, de conformidad con lo dispuesto en la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos y en los instrumentos jurídicos internacionales de los que el país es parte (Gobierno de México, s.f).

En este sentido, la búsqueda de generar un diálogo entre las perspectivas comunitarias e institucionales resulta fundamental, pues así se logra de manera directa analizar cómo la estética indígena se construye, negocia y resignifica en el contexto urbano contemporáneo. Visibilizando como las prácticas estéticas han sido históricamente deslegitimadas por los cánones occidentales del arte, como lo menciona Galíndez Luis:

La estética occidental fue considerada inicialmente como una rama filosófica que tenía su objeto de estudio en la esencia y la percepción de la belleza. La consideraron como ciencia involucrada con los procesos reflexivos sobre los problemas del arte, encargada de interpretar filosóficamente los valores contenidos en las obras de arte como manifestaciones culturales. Este discurso contribuyó directa o indirectamente a devaluar y colonizar las expresiones de sentir de las sociedades no occidentales desde el siglo XVIII hasta hoy (Galíndez Luis, 2018).

Por ello, al cuestionar las categorías tradicionales, se evidenció las distinciones coloniales y de blanqueamiento cultural que desvalorizan los saberes y prácticas indígenas. Reconociendo de esta forma, bajo una perspectiva sociológica, política y cultural, que las prácticas de creación estética también son una forma legítima de acción social, resistencia simbólica y construcción de sentido. Así la investigación inició con el siguiente cuestionamiento: ¿Cuál es el papel de la estética indígena como forma de expresión y resistencia política frente a los procesos de despojo cultural en el México contemporáneo, a partir de las prácticas y perspectivas comunitarias e institucionales vinculadas a su prevención?

La interrogante tuvo como objetivo general analizar el papel de la estética indígena como herramienta de expresión y resistencia política frente a los procesos de despojo cultural en el contexto contemporáneo, a partir del diálogo entre perspectivas comunitarias e institucionales vinculadas a su preservación y práctica, por ello se tomaron como objetivos

específicos: 1) Examinar las tensiones entre la Estética Indígena y los marcos estéticos occidentales desde una perspectiva crítica, contextual y decolonial. 2) Explorar los significados políticos, simbólicos y culturales que los actores comunitarios indígenas atribuyen a sus prácticas estéticas, como formas de expresión, identidad y resistencia. 3) Analizar el papel de las instituciones culturales y organismos dedicados a pueblos indígenas en la preservación, gestión y legitimación contemporánea de la estética indígena. 4) Contrarrestar las perspectivas comunitarias e institucionales con el fin de comprender los procesos políticos de legitimación del arte dentro de los sistemas culturales contemporáneos.

Cabe señalar que a lo largo de esta investigación se empleó el término “estética indígena” como una categoría analítica de carácter general, aún cuando se entiende que en realidad hace esta referencia a la amplia diversidad de estéticas indígenas existentes, ya que, respondiendo así a la necesidad de construir una reflexión teórica articulada entorno a los procesos previamente expuesto; sin embargo, se reconoce en todo momento que dicha categoría engloba una variedad de realidades, prácticas y significados particulares, atravesando de esta manera contextos históricos, territoriales y culturales específicos. En este sentido, el uso de este término no pretende homogeneizar ni reducir la complejidad de las expresiones estéticas de los pueblos originarios, ni establecer una visión única o normativa sobre estas. Por el contrario, la investigación partió de un enfoque crítico a partir de cómo las estéticas indígenas han sido nombradas, interpretadas y representadas, tanto desde una perspectiva académica como institucional, orientándola directamente a visibilizar la pluralidad de voces, prácticas y significados que conforman las estéticas indígenas, entendiendo estas no como una categoría fija, sino como un campo dinámico en constante construcción y disputa.

Con lo anteriormente planteado, la investigación se desarrolló bajo un enfoque cualitativo entendido por Taylor y Bogdan (1987) como un tipo de investigación donde se busca comprender cómo es que su sujeto de estudio experimenta la realidad sin buscar la verdad o moralidad absoluta, a través de la recolección de datos no numéricos, es decir, indagando en las palabras, observaciones y experiencias del informante. Como señala Flick (2007), la investigación cualitativa posibilita acceder a las vivencias y perspectivas de los actores sociales dentro de fenómenos complejos y situados, lo cual resulta pertinente para comprender cómo la estética indígena se configura como una forma de expresión política, resistencia cultural y transmisión de memoria frente a los procesos de despojo y colonialidad.

En función de este enfoque, la estrategia principal se basó en el método etnográfico, entendido como la aproximación que permite conocer los significados que los sujetos construyen a partir de su cotidianidad -habitus-, prácticas estéticas y la manera en la que se relacionan con el entorno social. Como lo señala Ameigeiras (2006) la etnografía posibilita interpretar las acciones sociales en el contexto en el que se producen, permitiendo así ver no solo los discurso, sino también los gestos, el uso del cuerpo, los materiales, técnicas, símbolos y prácticas que conforman la dimensión estética indígena, aspectos que no pueden ser comprendidos mediante el discurso.

Dentro de esta estrategia cualitativa, se empleó la técnica de observación participante, entendida como la técnica que facilita el acercamiento al entorno de los sujetos. Siguiendo a Rosana Guber (2011), la observación participante permite comprender lo que las personas dicen, hacen, sienten y entienden de sus prácticas. En este caso, dicha técnica es fundamental para analizar las expresiones de la estética indígena a partir de la observación directa de los procesos de creación, comercialización y exhibición de objetos estéticos, así como de las interacciones sociales que se generan en torno a ellos.

Con el objetivo de obtener una mirada más amplia y evitar algún tipo de sesgo, se utilizó la entrevista cualitativa semiestructurada, herramienta que permite comprender los significados y vivencias particulares de la identidad y las prácticas estéticas. Como lo señala Piergiorgio Corbetta (2007), la entrevista cualitativa permite profundizar en las motivaciones, percepciones y significados que las personas construyen sobre sus experiencias, otorgando flexibilidad para que emerjan narrativas personales o colectivas.

Con el fin de enriquecer este análisis, la investigación incorporó una diversidad de actores sociales que permiten contrarrestar las distintas perspectivas sobre el papel político de la estética indígena en México. Por un lado, se consideraron actores institucionales, tales como coordinadores culturales, promotores, gestores y personal vinculado a instituciones dedicadas a la preservación, difusión y salvaguarda de las prácticas y estéticas indígenas. Por otro lado, se incluyeron actores comunitarios, específicamente a artesanos y vendedores indígenas del Centro Histórico. En este sentido, se realizaron seis entrevistas semiestructuradas, con el objetivo de generar diálogo entre ambas perspectivas.

En cuanto a la limitación del estudio, este se estableció en tres dimensiones; en términos temporales, la investigación se desarrolló durante el trimestre académico 26I,

comprendido entre el 19 de enero al 1 de abril del 2026, mientras que la aplicación de las entrevistas se realizó entre las fechas del 25 de febrero al 27 del mismo mes. En el ámbito espacial, el estudio se situó en el Centro Histórico de la Ciudad de México, particularmente entre los espacios de alta circulación y venta de estéticas indígenas.

De esta manera, el enfoque metodológico adoptado permitió aproximarse a la estética indígena desde una perspectiva situada, reconociendo la complejidad de sus significados, prácticas y tensiones en el contexto urbano contemporáneo. A partir de ello, lo siguiente se desarrollará bajo un análisis de los hallazgos obtenidos, articulando las experiencias de los actores con los marcos teóricos previamente expuestos.

Capítulo 1. La estética desde una perspectiva crítica



García Méndez, V. M. (2025). *Máscaras tradicionales en exhibición, Museo del INPI, Peralvillo* [Fotografía propia]

1.1 ¿Qué es la estética?

La estética o juicio estético, puede entenderse como la valoración que se le da a una producción/obra como arte, bello o sublime; sin embargo, el origen de la estética no siempre estuvo ligada a emitir un juicio de valoración. En un inicio, la palabra estética proviene del latín *aestheticus* y del griego *αἰσθητική* -*aisthetiké*- enfocando directamente con la percepción de lo sensible y las sensaciones, por ello, se relacionaba originalmente con la capacidad de poder percibir y experimentar lo que se veía en el mundo a través de los sentidos.

En la actualidad, el concepto de estética ha sido modificado y coloquialmente utilizada para referirse a las nuevas dinámicas culturales que existen hoy en día, tal como es el término *aesthetic*, refiriéndose a un estilo visual basado en la armonía, belleza y serenidad, vinculándose a una identidad fuerte y popularizada por las redes sociales, caracterizada por incorporar elementos minimalistas, retro, vintage y coquette, pero si nos referimos en términos de contemporaneidad y académicos, este concepto no se limita a un estudio que busca analizar o “comprender la ciencia de lo bello”, sino en comprender un amplio campo reflexivo que analiza las diversas formas en la que las sociedades construyen, perciben y resignifican lo estético dentro de contextos culturales, históricos y sociales.

Concepciones clásicas

En la tradición griega, el estudio de la estética surge en unos de los primeros pensadores como Platón (c.427-347 a.C), particularmente en tres de sus diálogos como: *Hippias mayor* -donde habla sobre la belleza y hegemonía de los cuerpos-, *Fedro* -enfocándose sobre la belleza y la posesión de un alma- y *El Banquete* -abarcando de manera general lo que se considera la belleza-, demandando la necesidad de tener un concepto que abarque perfectamente las nociones de belleza, proporción, armonía y esplendor.

Posteriormente, Aristóteles en la *Poética* apunta un interés hacia aquello que se considera belleza y su relación con el arte y la realidad, dividiendo de esta manera el término de la belleza, considerando de manera principal la belleza natural y de manera secundaria la belleza artística; la primera representa el mayor grado de perfección posible, mientras que la segunda consiste en la imitación de la primera, llamada mimesis, que, aunque no logra asemejarse a la primera, busca ser lo más cerca posible. Así la estética parte como un estudio que se vincula, con la percepción de la belleza, la armonía y la representación de lo immaculado (Galíndez Luis, 2018).

Aunque ya se tenía las primeras concepciones de lo que debía ser la estética y lo que conllevaba, este concepto se fue modificando, profundizando más en qué aspectos debe ser empleada, por ello, en las nociones clásicas, lo bueno, bello y verdadero dieron un cambio más complejo.

Edad Media

*Lo bello consiste en la debida proporción,
porque los sentidos se deleitan con las cosas bien
proporcionadas (Tomas de Aquino, 2001)*

Durante el periodo del Medievo (V-XV), la estética cambia completamente de paradigma, su enfoque se vuelve teológico, perdiendo realismo para complejizar la expresividad y el simbolismo, ligado directamente a lo divino, por ello se creía que la belleza solo estaba al servicio de la revelación de lo celestial, para expresar la fe y las verdades cristianas.

Como lo menciona Eternitaristas (2009) la estética se ve fuertemente influenciada por la filosofía neoplatónica -Plotino, Porfirio, Jámbico, Proclo-, inspirándose directamente con lo inmaterial de la belleza, expresando que esta debía acentuar lo que los ojos reflejan y no en las formas o el paisaje, dando así la idea principal de que el arte debe fungir como una función social, práctica y didáctica. Por ello el artista, o artesano, no es creativo realmente, sino que la labor que desempeña es la de traducir conceptos y darle forma a lo abstracto. De esta manera la idea de lo bello se concibe como algo espiritual, de lo moral, los artistas eran solo un instrumento de Dios -considerándolo como el “artista supremo”-, la idea de la belleza absoluta debía tener relación con la bondad estética, dando origen al concepto del “supraexistencialismo”, el cual, adopta la afirmación de que la belleza terrestre en menor medida refleja la estancia divina.

Pensamiento que posteriormente complementaria San Agustín quien percibe lo bello como símbolo de lo divino, priorizando la moral sobre lo sensible, que aunque de cierta forma se contrapone con la estética de Plotino, está realmente habla de una estética más sensualista estoica, pero a ser influenciado directamente por Plotino, parte de la estética que habla es semántica, es decir, que la forma tiene un significado, refiriéndose a que los objetos naturales se convierten en signos para nuestra percepción, por ello la belleza realmente es una “unidad”, que posee coherencia y armonía, otorgando proporción y un valor superficial a la belleza, consiguiendo de esta manera una de las primeras divisiones de lo que debía ser

estético digno de iluminar y lo que se considera vulgar e ignorante, idea que posteriormente sería reforzada por Boecio, al dividir el arte en “*ars*” y “*artificium*”, limitando en mayor medida quienes eran dignos de elaborar o admirar la belleza, introduciendo tres objetivos vigentes para comprender la estética: enseñar, conmover y complacer.

Pero a finales del siglo XII la estética gótica se vuelve la principal corriente por la cual se identifica gran parte de este periodo, surgiendo como “la estética de la luz”, donde la divinidad pasa a ser objeto material de las edificaciones como la catedrales, atribuyendo las de un carácter más simbólico y nostálgico, relacionando la belleza con la metafísica, distinguiendo a tres entes que siempre iban a estar presente en cada obra y construcción: *Lux* -Dios-, *Radium* -rayos-, *Lumen* -iluminación-, otorgándole a la estética un carácter embellecedor, al proporcionar la luz adecuada, adjudicando un significado más intuitivo y para mentes reflexivas.

Posteriormente esta reflexión sería retomada por Santo Tomas de Aquino quien adaptó dichas concepciones y afirmaba que la belleza sería el esplendor de la forma verdadera, explicando que la percepción de la belleza es un tipo de conocimiento vinculado al sujeto y al objeto a través de la forma y la sensibilidad, por ello la belleza y la bondad realmente serian como sinónimos, pero realmente la belleza sería la encargada de dirigir el intelecto y la bondad de los sentidos, lo bueno es material, lo bello inmaterial; lo bueno provoca deseo, lo bello no.

Renacimiento y Modernidad temprana (XIV-XVI)

Durante la Edad Media, la concepción de lo estético se centraba profundamente en lo divino, vinculando más a una forma de aprendizaje moral cristiano, subordinado a la visión del teocentrismo, la cual Dios sería el centro del todo dando origen a toda verdad. Sin embargo, con el surgimiento del Renacimiento en Italia durante el siglo XV, que fue atribuido por la crisis que trajo los excesos de la edad media, el auge económico de las ciudades-estado, el mecenazgo de la burguesía y la caída de Constantinopla, esta perspectiva se modificó casi por completo, enfocándose más al canon de la belleza y de colocar al ser humano como centro -antropocentrismo- en lugar de Dios y la religión.

Redefiniendo la manera de entender el mundo, lo académico y principalmente lo estético, porque de esta manera la belleza dejó de concebirse exclusivamente como una manifestación de lo divino y se empezó a comprender la relación que existía con el ser

humano, la capacidad de la racionalidad y de la sensibilidad propia, en este sentido, lo estético se orientó hacia la búsqueda de ideales de armonía, proporción y equilibrio inspirados en los modelos de la Antigüedad Clásica (Espínola, J. 2025).

Por ello cuando hablamos sobre el humanismo -perspectiva central de esta época- se habla sobre la recuperación de ideales clásicos de la belleza, en los que predominaban la armonía, técnicas de perspectiva y el estudio del cuerpo humano, consolidando la noción de una belleza enfocada fundamentalmente en los principios racionales y matemáticos. Otorgando de esta manera el reconocimiento del artista como individuo, dejando de lado el anonimato medieval y divino, así figuras emblemáticas como Leonardo da Vinci, Rafael Sanzio y Miguel Ángel, fueron creadores de una visión y estética propia, reforzando la expresión intelectual y técnica.

No obstante, la producción artística no está desligada de las jerarquías de poder, el desarrollo del arte dependía en gran medida del mecenazgo ejercido por instituciones como la Iglesia y las élites económicas, reforzando la dependencia por complacer los intereses políticos y religiosos, quienes eran encargados de decidir que se podía consumir, exhibir y tener reconocimiento académico, excluyendo a gran parte de las clases populares, minorías marginadas y a las mujeres (Hauser, 1999). En este sentido, aunque el artista podía obtener reconocimiento, su capacidad creativa era condicionada por los fines de consumo capital al que fuese dirigido, evidenciando que lo estético realmente respondía a criterios y estructuras sociales que determinaban la legitimidad, el gusto y la apreciación (Bourdieu, 1984). Un ejemplo de estas tensiones puede ser el caso del *Juicio Final* de Miguel Ángel, donde la representación de un Cristo severo y dominante generó controversia y el disgusto de los límites impuestos por la representación divina.

Ilustración y siglo XVIII

Durante la Ilustración, la reflexión estética adquirió un carácter más filosófico, cuestionando no solo lo que se considera bello, sino también las condiciones bajo las cuales se experimenta la belleza. En este sentido, se introduce la idea del juicio estético como una experiencia desinteresada, desarrollada por Immanuel Kant, en la que el placer estético se separa de cualquier utilidad práctica, política o religiosa. De este modo, una obra de arte comienza a valorarse no por su función, sino por su capacidad de ser contemplada en sí misma.

Esta noción dio lugar a la consolidación de la experiencia estética como un ámbito autónomo, en el que el sujeto puede percibir el arte aislándolo de su contexto original, generando una “conciencia estética” que lo sitúa en un plano distinto al de la vida cotidiana, surgiendo de esta manera el concepto de lo “sublime”, ampliando la comprensión de lo estético, diferenciándolo directamente de lo bello, que asocia la armonía y la proporción, en este sentido, lo sublime remite a experiencias que desbordan la capacidad de comprensión del sujeto, generando sensaciones de asombro, grandeza o incluso inquietud. Por ello, lo sublime no reside en el objeto en sí, sino en la experiencia subjetiva que este provoca, vinculándose con ideas de lo infinito y lo inconmensurable (Universidad de Guanajuato, s.f.).

Sin embargo, aunque la Ilustración introdujo una reflexión más compleja sobre la experiencia estética, estas transformaciones no implican una apertura total en términos sociales, ya que las estructuras de validación artística continuaron siendo controladas por élites culturales que definían qué podía ser considerado arte y quién tenía acceso a su producción y reconocimiento.

Siglo XIX y Modernidad

Con lo antes mencionado, el campo estético posteriormente tuvo una carga más simbólica en campos como la pintura, la literatura, la poesía, la música y la arquitectura, para inicios del siglo XVII, esta se transformó en una disciplina filosófica que daba valor al canon cultural, otorgando legitimidad y validación a ciertos sectores sociales, dignos de apreciar y juzgar lo bello de un objeto; quienes podían desempeñar estas acciones eran poseedores de cultura y formación intelectual que difícilmente otros sectores podrían tener, por ello esta capacidad de juicio no neutral ni universal, respondía a condiciones sociales limitadas.

Como lo menciona Pierre Bourdieu en *Las razones prácticas* (2007), al analizar el sistema de percepción y valoración que los individuos han construido socialmente a partir de disposiciones interiorizadas que les permite distinguir lo bello de lo feo, lo legítimo de lo vulgar, lo refinado de lo ordinario, prácticas y distinciones que se encuentran estrechamente vinculadas al capital cultural, definiéndolo como el conjunto de conocimientos, consumos, formas de vida, recursos, instituciones y principalmente las relaciones que uno adquiere a lo largo de la vida y trayectoria social -habitus-, logrando así conseguir el juicio estético, aunque este sea una condición mental subjetiva, pues este no depende realmente de una sensibilidad individual, sino de la posición social y del acceso a los códigos culturales que establecen las expresiones que pueden ser reconocidas como legítimas, en un discurso que ha ido generando

una jerarquía de valores culturales, provocando una inferiorización e invalidación constante, de esta manera se abrió paso a un nuevo paradigma cultural: la valoración de un crítico quien acepte según su apariencia, relaciones y status, lo legítimo de apreciar.

De esta manera, la institucionalización como disciplina filosófica, el juicio estético ha instaurado un mecanismo de diferenciación social que legitima ciertas formas de producción cultural y desvalorizando a otras. Como señala Pierre Bourdieu (2007), estas jerarquías responden a las estructuras sociales que definen lo que es considerado legítimo dentro de un campo cultural determinado. De esta manera, las dinámicas se intensificaron con la llegada de la Revolución Industrial, cuando la lógica capitalista transformó el valor de uso de los objetos en potenciales mercancías. En este sentido, Bolívar Echeverría (1998) menciona que el valor de uso persistente dentro de una dimensión fundamental de la vida social, particularmente en aquellas prácticas que resisten o desbordan la racionalidad capitalista. Desde esta perspectiva, el valor de uso no solo refiere a la utilidad material de los objetos, sino a las formas de vida, significados y relaciones sociales que estos encarnan, por ello, frente a la lógica mercantil, emergen otras racionalidades -como las comunitarias- que mantienen una relación distinta con los objetos.

Noción que se complementa con lo que menciona Karl Marx en *El capital* (2014), al comprender cómo dentro del sistema capitalista, el valor de los objetos deja de enfocarse solo en su utilidad y termina orientándose más a su valor de cambio, por ello, la acumulación de capital y la producción en masa favorecieron significativamente a la estandarización de los objetos, al mismo tiempo que se invisibilizar el trabajo humano, generando procesos de alienación en los productores. Profundizando en la separación del arte y artesanía, donde las producciones vinculadas a procesos colectivos, tradicionales o utilitarios fueron relegadas a un lugar secundario dentro de las jerarquías culturales dominantes, como lo menciona Octavio Murillo en las entrevistas “toda expresión parte de una experiencia colectiva”, permitiendo replantear la idea del arte como una práctica exclusivamente individual y desvinculada de su contexto social. De este modo, la estética deja de ser únicamente una reflexión sobre lo bello para convertirse en un campo atravesado por relaciones de poder, del mismo modo en el que aparecen formas de resistencia, resignificación y permanencia frente a los procesos de modernización y mercantilización.

Siglo XXI Latinoamérica

Cuando hablamos de la estética en el contexto latinoamericano, -al igual que la de muchos otros países- podemos encontrar más variaciones de su significado, al igual que otras problemáticas. Como ya se ha ido mencionando la postura occidental sentó las bases para la noción de la idea de lo que debía ser normativo en el tema del arte y la belleza, por consiguiente, diversas expresiones de este índole fueron evaluadas, categorizadas y finalmente subordinadas, bajo la lógica eurocéntrica, estas expresiones no corresponden a los cánones culturales establecidos, aunque estos varían dependiendo el sistema cultural de cada región y contexto.

De esta manera, basándonos desde las críticas contemporáneas de la decolonialidad, se ha cuestionado estos supuestos imaginarios, señalando que el papel de la estética occidental no debe entenderse como un modelo único y absoluto, sino como una construcción histórica e ideológica, vinculada a las jerarquías de poder. Como lo menciona Aníbal Quijano (2000) al analizar cómo la colonialidad del poder configurar jerarquías que se enfocan en aspectos raciales, culturales y epistémicos, los cuales establecen sistemas de valoración, privilegiando lo europeo, lo “blanco”, aquello que es consumible por las elites. De esta manera, no solo se categorizaron los cuerpos, sino también las formas de conocimiento, sensibilidad y producción estética, emitiendo juicios de valor logrando así posicionarse como las dominantes.

En este sentido, la estética deja de entenderse como un estudio que trata de comprender aquello que es bello o armonioso y pasa a concebirse como una disputa entre las variaciones culturales, simbólicas y políticas, cambiando de manera indirecta, la noción de valores e ideologías. Así, a través de estas modificaciones y la incorporación de jerarquías basadas en el aspecto racial, origen y la posible comercialización, Bolívar Echeverría (2010) crea el concepto de “blanquitud”, para poder explicar cómo la modernidad globalizada, instauro modelos culturales y estéticos asociados principalmente a características físicas raciales europeas, fungiendo así como criterios de legitimidad y exclusión, convirtiendo la estética en algo que se produce por y para ciertos sectores sociales que invalida las vivencias de quienes no entran en sus categorías.

Bajo esta lógica, las dinámicas del periodo moderno capitalista no solo imponen modelos culturales, estéticos y fenotípicos “blancos”, sino, también a formas de comportamiento y consumo. Noción que es complementada con lo que menciona Rita Segato

(2015) al señalar que estas jerarquías no sólo operan a nivel estructural, sino que también se reproducen en la vida cotidiana a través de las prácticas del día a día, del discursos, conversaciones e incluso de la violencias simbólicas.

<p>naco adj y s (<i>Popular y Ofensivo</i>)</p> <p>1 Que es indio o indígena de México</p> <p>2 Que es ignorante y torpe, que carece de educación: <i>un pinche tira naco</i></p> <p>3 Que es de mal gusto o sin clase: “¡Qué blusa tan <i>naca!</i>”</p>	<p>Un ejemplo de esta violencia simbólica en el contexto indígena mexicano es el uso del término “naco”, ya que bajo el Diccionario del español de México, este término funciona como un insulto que desvaloriza aquello asociado a lo indígena. Este tipo de expresiones no son meramente lingüísticas, sino que se reflejan en una construcción histórica de jerarquías raciales y culturales en las que lo indígena es percibido como atraso, mal gusto, inferioridad y en otros</p>
--	---

casos, una herramienta de discriminación.

“Eso se debe en gran parte al racismo y la discriminación. Muchos padres ya no quisieron enseñarles la lengua a sus hijos para evitar que fueran discriminados” (Biblioteca Juan Rulfo, 2026)

1.2 La estética Indígena en México

Cuando pensamos en la estética Indígena en México, usualmente se piensa en colores llamativos, bordados de animales nativos e incluso de peinados como la trenzas y los huaraches, pero esta noción ideológica nació por el sincretismo de dos o más culturas en el periodo colonial, periodo que se caracterizó por una mezcla de elementos tradicionales cristianos provenientes de Europa y elementos indígenas, en la que se introdujo iconografía proveniente de los misioneros europeos, que tenían como objetivo conseguir la evangelización y la reinterpretación cultural.

Entre sus ejemplos más representativos de esta estética son las cruces azules en baptisterios o ciertas formas de representación del cabello y el uso de los colores llamativos asociados a la imagen del indígena. Sin embargo, esta estética no fue únicamente impuesta, sino también reproducida y transformada por otros artistas indígenas, quienes integraron elementos propios de sus culturas para dotar de mejor representación y dar un mayor sentido de identidad. De esta manera se puede entender que los pueblos indígenas no sólo adoptaron el cristianismo, sino que lo reinterpretan desde su habitus (Herrera, P., 2025).

De esta manera, para comprender las expresiones contemporáneas de la estética indígena, es necesario tomar a consideración la vinculación de los movimientos sociales, políticos y culturales, los cuales juegan un papel fundamental para el proceso de resignificación y re configuración de la estética Indígena en México, tal y como es el caso de Beatriz Aurora, artista visual y dibujante, que desde 1985 se dedica de manera profesional a la ilustración, teniendo como proyecto “historias pintadas” o “paraísos reales”, basados en las políticas y anécdotas del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, mostrando así la posibilidad de imaginar otros mundos, enfatizando que las transformaciones colectivas nacen de la organización y la unión comunitaria.

Como ella misma señala:

Yo creo firmemente en que otro mundo es posible, desde luego, emergiendo de las cenizas del capitalismo. Esto lo veo todos los días, lo veo en los «Caracoles Zapatistas», lo veo en la mayoría de la gente que es buena, en la gente que solo espera un llamado para levantarse contra el sistema, la gente que, desde abajo y a la izquierda, construye la economía y nos enseña que podemos prescindir completamente del poder, que solo sirve para robar, matar y mentir (Soria, J., 2012).

Representaciones que se caracterizan por la presencia de figuras comunitarias, elementos naturales como el maíz o conceptos como la resistencia. Por ello, representar la estética indígena también implica tener un esfuerzo por construir desde lo interno, retomando las voces, experiencias y procesos internos de las propias comunidades. Así, el muralismo zapatista se distingue del muralismo que normalmente se enseña desde la academia, desde lo institucionalizado, porque por mucho tiempo, la identidad indígena se configura desde una perspectiva externa y más propia. De esta manera, resulta fundamental comprender el significado de ser y construir la identidad mexicana. Por ello, a continuación, se representará un recorrido sobre los procesos que han permitido la liberación y resignificación de lo que se entiende -o lo que se ha impuesto- como la “estética indígena”.

La Revolución Mexicana y la búsqueda de la identidad nacional

*” Somos la cara, somos los que damos el rostro,
somos lo que se le denomina carne de cañón”*

(Módulo VI: Sociedad y Economía)

La Revolución Mexicana (20 de noviembre de 1910) marcó un paradigma importante en la reflexión sobre la identidad nacional, pues se cuestionó los modelos culturales heredados del Porfiriato, que privilegiaban una estética e imaginario social fuertemente influenciados por europeos. Como lo señala Contreras Padilla (2011) en *La construcción del imaginario de ciudad moderna durante el Porfiriato*, menciona como este periodo se caracterizó por una aspiración asociada con lo extranjero, donde predominaba el discurso sobre la “modernización” y “modernidad”, buscando en la medida de lo posible asemejarse a los modelos europeos, relegando las expresiones locales e indígenas a un lugar marginal. Consolidando de esta manera un imaginario social, en el que la ciudad, la arquitectura y las formas de vida aspiran a ideales de orden, progreso e higiene propios de contextos extranjeros, transformando de esta manera el espacio urbano y criterios estéticos.

En este sentido, la modernidad porfirista implicó la construcción de un modelo estético basado esencialmente en el consumo extranjero, marginando simbólicamente las expresiones indígenas. De este modo, la revolución no solo implicó una transformación política y social, sino también una reconfiguración simbólica en torno a qué significa ser mexicano. Posteriormente, los intereses políticos señalaron la necesidad de tener una identidad propia fuera de la inspiración extranjera, así la estética mexicana cambió de rumbo drásticamente, porque retomaron la idea de aceptar el origen indígena del que provenían, tomando como referencia lo popular y lo rural, elementos que ayudarían de manera significativa a definir la identidad nacional propia. Así el nacionalismo cultural posrevolucionario, impulsó la valoración de aquellos sectores que fueron excluidos durante el porfiriato, aunque lo indígena comenzó a ser incorporado como emblema nacional, realmente no poseía autonomía, sino más bien, era visto como una herramienta, un recurso estético y discurso que permitía consolidar una imagen unificada de México,

Así, la reivindicación de lo indígena presenta un proceso ambivalente: de un lado se permite visibilizar elementos culturales subordinados; y por el otro, se presenta la homogeneización de la diversidad de los pueblos indígenas bajo la noción generalizada de “lo mexicano”. Por ello, la estética Indígena es interpretada dentro de un proyecto nacional que la integró como un símbolo, al mismo tiempo que lo limitó en su reconocimiento como sistema estético propio y situado. Sentando las bases para el desarrollo de una estética mexicana moderna en la que lo indígena ocupa un lugar central, pero mediado por estructuras de poder y modernidad.

Proyecto cultural del Estado posrevolucionario

Después de la Revolución Mexicana, el Estado como forma de organización política y social asume un papel central para la reconstrucción de una identidad nacional. En este sentido, el proyecto cultural posrevolucionario se orientó principalmente a la integración de diversos sectores de la población, para unificar un discurso en el que tanto el arte, la educación y el espacio público, eran necesarios para conformar la nueva identidad de lo que era ser “mexicano”. Como lo señala Hiernaux Nicolas (2005) en *“Tradiciones Morfológicas de la Ciudad de México”*, estas transformaciones durante el siglo XX no sólo respondieron a procesos de urbanización, sino también a la intervención del Estado en la organización del espacio y de la vida social, implementando nuevas formas de habitar y representar lo colectivo. De esta manera el espacio urbano se convirtió en un escenario clave para la difusión de los valores nacionales y para la consolidación de una identidad compartida y altruista.

Dentro de este proceso, la estética emerge en un alto nivel de abstracción, que para no convertirse en un discurso vacío, empieza con la observación sensible y un amplio campo de actividades. De esta manera filósofos mexicanos, tuvieron como papel principal el caracterizar la estética con un discurso auto-reflexivo, porque la epistemología y filosofía de las artes estaban tomando la delantera y el campo en las principales ramas de estudios, por ello autores como Adolfo Sánchez Vázquez y Eduardo Nicol emplearon un discurso donde el papel de la estética no solo se encontraba en la belleza y creatividad, sino también en la materia misma, como las matemáticas, el español o la historia, encarando directamente las jerarquías que traía consigo lo estético (Palazón, M., 2023)

Dentro de este proceso de resignificación y búsqueda de identidad nacional, el gobierno de Plutarco Elías Calles fue pieza clave para la consolidación de políticas culturales orientadas a la institucionalización de la cultura, creando y fortaleciendo instituciones, al igual que implementando nuevas políticas educativas, que tenían como objetivo alfabetizar a la población y crear una conciencia nacional basada en valores culturales. Bajo este contexto pedagógico y político, a la estética se le atribuye la función de educar al pueblo y de representar los ideales de la nación, tomando como proyecto cultural posrevolucionario elementos indígenas populares, aunque estas estuvieran dirigidas bajo una lógica en el que el Estado definía lo que debía ser representado y cómo debía ser interpretado.

José Vasconcelos y el nuevo paradigma cultural

Desde la creación de la Secretaría de Educación Pública en 1921, José Vasconcelos detectó una de sus expresiones más significativas en el proyecto cultural posrevolucionario, pues basado en el arte y la cultura, encontró una herramienta primordial para la alfabetización cultural, ya que, al implementar enseñanzas como la lectura, escritura, arte y la educación artística, conseguiría una mejor formación de conciencia nacional. Retomando a Suárez Pareyón (2004), el espacio urbano como el centro histórico de la Ciudad de México, se consolidó como un lugar estratégico para la difusión de estos discursos culturales e identitarios, pero el arte público en sí, se convirtió en un medio privilegiado para acercar estos valores a la población. Partiendo de la idea de “la raza cósmica” pensamiento principal de Vasconcelos, se integró de diversas herencias culturales la identidad mestiza. De este modo, lo indígena fue revalorizado como parte constitutiva de la nación, incorporándose al discurso oficial como símbolo de lo mexicano, pero conforme se dio esta inclusión, también se dio la homogeneización de diversas culturas que interpretaba a los pueblos indígenas dentro de un ideal nacional definido desde las instituciones y el Estado.

Como el caso de las misiones culturales, iniciativas que se impulsaron para alfabetizar con medidas de educación, higiene, técnicas para la agricultura y valores culturales más apegados a lo urbano, que si bien fueron implementadas para mejorar las condiciones de vida de la población rural, también implicada la transmisión de un modelo desarrollado y de identidad previamente establecida que buscaban de la mejor forma implementar lo que debía “ser un indígena”, aunque este proceso, implicó también en gran medida el desplazó y subordinación de los ideales institucionales.

La llegada de maestros y promotores culturales fue percibida con desconfianza, previo a lo sucedido con la revolución, pues tenían miedo a una nueva imposición ideológica que amenazaba con las creencias y formas de vida que ya existían, desencadenando un apego intensificado a la Iglesia, que en beneficio suyo, utilizó discursos que abogan por la pérdida de la identidad, tradición y vínculos religiosos. Como consecuencia se dio el rechazo a la implementación de estas prácticas institucionales, llegando incluso a perseguir y asesinar tanto a maestros como a políticos.

De esta manera el paradigma cultural impulsado por Vasconcelos, se debe comprender desde una profunda ambivalencia: ya que de un lado se promueve la valorización simbólica de lo indígena como elemento central de la identidad nacional, mientras que del otro, implicó

procesos de intervención, regulación y en muchos casos, la imposición de una cultura sobre los pueblos originarios y afrodescendientes, por ello, pensar en el arte y la educación en México, implica también recordar las bases de una estética nacional que si bien, incorporó lo indígena, también incorporó la perspectiva mediada por el poder institucional.

El muralismo y la construcción de la estética mexicana

Después de lo sucedido en la Revolución Mexicana de 1910, nace el Muralismo Mexicano como un movimiento de enfoque artístico e intelectual, en el que José Vasconcelos secretario de Educación Pública bajo el Gobierno del Presidente Álvaro Obregón, comisionó a distintos artistas a pintar murales en la Secretaría Nacional y la Escuela Nacional Preparatoria. Dando inicio a un movimiento que no solo tuvo un enfoque artístico-social, sino también a uno que le diera el reconocimiento a la identidad y resistencia indígena, retratando temas recurrentes durante la revolución, como la lucha de clases y la imagen del hombre indígena. Destacando la participación de David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Diego Rivera y Rufino Tamayo (Consulmex, s.f)

Como lo señala Carlos Monsiváis (2013) El muralismo mexicano a partir de consolidarse como una de las principales herramientas del proyecto cultural posrevolucionario, el arte deja de ser una práctica estética y se convierte en un medio de intervención político-social, vinculando directamente la organización social y la identidad colectiva. De este modo, el muralismo se implementó como una “pedagogía visual”, dirigida al sector analfabeta, donde las imágenes hablan más que los discursos y eran mejor aceptadas que un político, así los muros se convirtieron en espacios de construcción simbólica, en los que la narrativa integraba elementos prehispánicos, una lucha revolucionaria y la figura madre de un pueblo siendo protagonista y eje principal de la nación.

Las expresiones artísticas vinculadas a este periodo muestran a la estética indígena como un elemento central para la construcción de la identidad nacional posrevolucionaria, la cual estuvo atravesada por tensiones entre los sectores históricamente marginados, procesos de elección y una homogeneización cultural. Donde el Estado definió junto con las elites, que debía ser lo cultural, desprendiendo así una lucha constante y ambivalente de lo que debía ser la reivindicación y la construcción entre la visibilización y la apropiación. Así, la construcción de la estética indígena recae principalmente en manos de artistas mexicanos, quienes tuvieron mayor relevancia y libertad creativa de representar lo que se vivía en México. De este modo, el trabajo de José Guadalupe Posada (Aguascalientes 1852- Ciudad

de México 1913), se vuelve clave durante este periodo, aunque al ser este un antecesor del muralismo es retomado y usado para conceder este enfoque crítico y no idealizado sobre la construcción de la estética indígena. Posada a diferencia de otros artistas de su época, incorporaba elementos de folclore y de vida cotidiana, pero representado por la figura emblemática de una “calavera”, quien posteriormente sería protagonista de muchos de sus trabajos, para cuestionar las desigualdades sociales que veía y se vivían en México.

Tal es el caso de su trabajo más conocido como la “Calavera Garbancera”, que hacía crítica directa a aquellos sectores que negaban sus raíces indígenas y ostentaban de una glorificación excesiva de lo europeo. Posteriormente esta imagen sería retomada por Diego Rivera y la llamaría “La Catrina”, posicionándolo como un símbolo de la identidad mexicana, exponiendo la tensión que había sobre lo indígena y lo europeo en la construcción cultural del país (UANL, 2025).

Así mismo, Diego Rivera (Guanajuato, 1886-1957), continuó con la construcción de la estética indígena, ocupando en varias de sus obras figuras campesinas, obreros e indígenas, reflejando la historia nacional, sin embargo, aunque existía una representación activa del indígena en sus obras, estas responden a una construcción específica donde se visualizaba cuerpos robustos y vinculados a la tierra, bajo la narrativa de que esto debía ser el protagonismo central de la historia nacional y se debía dar el reconocimiento como sujetos activos dentro del proceso revolucionario. Bajo este contexto Rivera define la imagen del pueblo establecido dentro de una formación particular y representado por un nuevo imaginario social (CNDH, s.f).

A diferencia de la construcción de Rivera, José Clemente Orozco (Ciudad Guzmán 1883. Ciudad de México 1949), introduce una mirada crítica y compleja sobre la vinculación



entre los indígenas y la historia nacional mexicana. Representando en sus trabajos como *Los Teules*, la violencia, conflicto y el dolor derivados del proceso de la conquista, alejándose de la imagen romanizada y glorificada que se trataba de retratar con el pasado. En este sentido la estética para Orozco no aparece como un símbolo armónico y

delicado de la identidad, sino que se percibe desde una parte donde la historia es marcada por

la confrontación violenta, la tragedia y los abusos no contados, permitiendo así, cuestionar las narrativas oficiales que tienden a simplificar el pasado indígena, ignorando en gran medida las tensiones que atravesaron para seguir de pie (El Colegio Nacional, 2018).

Por su parte David Alfaro Siqueiros (Camargo 1896 - Cuernavaca 1974), desarrolla una representación que oscila más entre la reivindicación y la idealización, como en sus obras *Etnografía* o *Patrona*, donde el indígena se presenta como una figura dignificada, fuerte y consciente dentro de la historia, aunque esta representación muestra la imagen de un indígena sin distinción, es decir, que se presenta como un sujeto generalizado sin especificar la cultura o el pueblo del que es origen, encapsulando desde una mirada externa que define cómo debe ser representado y comprendido (Álvarez, J., s.f)

Mientras que Rufino Tamayo (Oaxaca 1899- Ciudad de México 1991) dentro de su panorama artístico, introduce una ruptura significativa sobre la percepción del indígena en México, que a comparación de Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros presentaban una idealización ante la identidad mexicana. Tamayo desarrolló una propuesta donde el indígena es explorado desde un carácter sensorial, simbólico y espiritual acercándose a formas donde el mundo dialoga con las tradiciones indígenas, pero sin reducirlas a elementos decorativos. Bajo esta postura muestra una crítica sólida al proyecto posrevolucionario, señalando como un proceso de homogeneización y control simbólico, por ello, Tamayo no busca educar al pueblo, ni construir una narrativa histórica oficial, sino realmente busca explorar la experiencia humana desde una perspectiva donde el indígena no es un símbolo político, sino una presencia latente en la construcción de la subjetividad. (Museo Tamayo, 2022)

Aunque el muralismo se instauró como un movimiento para visibilizar a aquellos sectores de la población que sufrieron los abusos y marginación que detonaron la Revolución Mexicana, gran parte de estas representaciones fueron elaboradas desde una mirada predominantemente masculina, desplazando, en este sentido, gran parte de la visión femenina que ayudó a la consolidación de la imagen indígena en México.

Artistas como María Izquierdo (1902-1955) quien compartía los mismo ideales que Rufino Tamayo, Aurora Reyes (1908-1985) creadora del mural “Atentado a las maestras rurales” y Elena Huerta (1908-1997) creadora del mural “Historia de Saltillo”, también participaron de manera activa a la reconstrucción visual y simbólica del muralismo en México. Abordando temas poco mencionados dentro de lo popular, lo cotidiano y lo femenino, dichas aportaciones han sido históricamente relegadas dentro de la narrativa oficial

del arte mexicano, mostrando así una construcción alejada no sólo de las cuestiones sociales, de clase y etnia, sino también por dinámicas de género.

Aunque el reconocimiento a estas miradas queda limitada dentro del panorama artístico, la figura que logró mayor visibilidad y representación fue Frida Kahlo, introduciendo por este medio, una dimensión artística articulada por elementos de vestimenta tradicional, símbolos prehispánicos e imaginarios populares, los cuales, contribuyeron a la posición de lo indígena como un elemento central de la identidad mexicana, aunque esta apropiación ha sido también objeto de gran crítica, donde las diversas perspectivas académicas, señalan que su representación indígena responde más bien a una construcción desde el posicionamiento social y cultura que posee, generando una distancia significativa de la imagen proyectada y las realidades materiales de los pueblos indígenas (García, J., 2021).

La estetización de su obra puede entenderse en mayor parte como la idealización y homogeneización que no necesariamente da cuenta a la diversidad ni a las condiciones de vida en las comunidades indígenas. Por ello, su figura encarna una de las principales tensiones del proyecto cultural posrevolucionario, atravesado no sólo por la crítica de la visibilización de la identidad nacional que se buscaba tener, sino también por discursos que sometían y desplazaban las miradas que no encajaban dentro del discurso pedagógico reivindicador.

Del indigenismo a las estéticas indígenas contemporáneas

La construcción de la estética indígena en México parte de diversos procesos históricos vinculados a la organización social, política, cultural y simbólica de los pueblos originarios. En este sentido, resulta fundamental reconocer que, durante gran parte del siglo XX, predominó la idea de que cuando dos culturas entraban en contacto, una de ellas tendía a desaparecer bajo la influencia de la otra, como resultado de un proceso de imposición cultural. Sin embargo, esta perspectiva dejaba de lado la complejidad de los procesos sociales y culturales que emergen de dichos encuentros, en los cuales no solo hay pérdida, sino también transformación, adaptación y resignificación. Como lo abarca el concepto de “culturas híbridas”, propuesto por Néstor García Canclini, el cual, permite comprender que el contacto entre culturas genera nuevas estructuras simbólicas y prácticas sociales, resultado de la mezcla de elementos, creencias y formas de vida distintas. Este proceso no implica necesariamente la desaparición de una cultura, sino la producción de nuevas identidades que conservan, transforma e reinterpretan elementos del pasado.

En esta misma línea, como señala Enrique Florescano (2009), conceptos como el *altépetl* permiten entender que las comunidades mesoamericanas articulaban su identidad a partir de la relación entre territorio, linaje y organización social, en sistemas donde lo estético no se encontraba separado de lo político, lo espiritual o lo comunitario. Desde esta perspectiva, la estética indígena no puede reducirse a una dimensión visual o decorativa, sino que forma parte de un sistema de vida complejo, dinámico y vigente. Esto se puede observar en prácticas contemporáneas que mantienen esta articulación, como las peregrinaciones o migraciones temporales vinculadas a celebraciones religiosas, por ejemplo, las dedicadas a la Virgen de Juquila o al Señor de Chalma, donde se entrelazan elementos prehispánicos y coloniales en formas de expresión vivas.

No obstante, muchas de estas prácticas fueron reinterpretadas en el México posrevolucionario bajo el marco del indigenismo, una corriente que, si bien buscaba integrar a los pueblos indígenas al proyecto nacional, lo hizo a través de procesos de homogeneización y control simbólico. En este proceso, se redujeron o simplificaron elementos fundamentales de las culturas originarias, seleccionando aquellos que resultaban funcionales para la construcción de una identidad nacional, mientras que otros eran invisibilizados o transformados.

En este contexto, se crearon instituciones como el Instituto Nacional Indigenista (INI), fundado el 4 de diciembre de 1948, cuyo objetivo era investigar, planear y ejecutar políticas públicas dirigidas a los pueblos indígenas, promoviendo su incorporación al desarrollo nacional. Si bien estas políticas se presentaban bajo discursos de salvaguarda cultural, bienestar social e integración, en la práctica respondían a una lógica centralizada en la que el Estado definía qué debía preservarse, cómo debía representarse y bajo qué condiciones podía formar parte del patrimonio nacional. De esta manera, el patrimonio cultural indígena fue simultáneamente reconocido y regulado. La noción de “rescate” o “salvaguarda” implicó, en muchos casos, la descontextualización de prácticas culturales, transformándolas en objetos de exhibición, consumo o representación nacional, sin considerar plenamente la voz, la experiencia ni la agencia de las comunidades que las producían.

Sin embargo, hacia finales del siglo XX y principios del XXI, estas políticas comenzaron a ser cuestionadas y reformuladas. Un punto clave en este proceso fue la creación del Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI) en 2018, que sustituyó al INI y buscó replantear la relación entre el Estado y los pueblos indígenas, reconociendo su

carácter como sujetos de derecho público y no únicamente como sectores a integrar. A partir de este giro, las estéticas indígenas contemporáneas han comenzado a desplazarse de los marcos de representación externa hacia procesos de autorrepresentación. Es decir, ya no se limitan a ser interpretadas por artistas, instituciones o discursos ajenos, sino que son producidas, gestionadas y resignificadas por los propios pueblos indígenas. Este cambio implica una transformación profunda, no sólo en las formas de producción estética, sino en las relaciones de poder que históricamente han definido su valor, significado y circulación.

En este sentido, las comunidades no solo reclaman el derecho a preservar sus prácticas culturales, sino también a decidir cómo estas son representadas, comercializadas y reconocidas, tanto a nivel nacional como internacional. Como se observa en la entrevista realizada a Octavio, en el que menciona que resulta fundamental cuestionar la idea de una única “estética indígena”, proponiendo en su lugar la existencia de múltiples estéticas situadas, propias de cada comunidad, historia y contexto.

De este modo, el tránsito del indigenismo a las estéticas indígenas contemporáneas evidencia un desplazamiento clave: de la homogeneización a la diversidad, de la representación a la autorrepresentación y del control institucional a la agencia comunitaria. Así, lo indígena deja de ser únicamente un símbolo dentro del imaginario nacional para convertirse en un espacio activo de producción cultural, política y estética, desde el cual los propios pueblos no solo preservan su identidad, sino que la transforman y la proyectan hacia el futuro desde sus propias condiciones y significados.

Capítulo 2. Colonialismo y Blanquitud



García Méndez, V. M. (2025). *Máscaras tradicionales en exhibición, Museo del INPI, Peralvillo* [Fotografía propia]

2.1 Colonialidad del poder y despojo cultural

Medir el impacto de un evento histórico como la colonización de América implica necesariamente adentrarse en una serie de procesos complejos que no solo se reducen al momento de la conquista, sino que abarcan dinámicas de dominación, saqueo, violencia sistemática, imposición cultural y apropiación simbólica. Procesos como la globalización puede entenderse también como una consecuencia al consolidar un orden mundial de carácter eurocéntrico que reorganizó las relaciones económicas, sociales y culturales. Uno de los ejes fundamentales que emergen de este proceso es la invención del imaginario social concebido como la “raza”, categoría de clasificación social, que lejos de ser una realidad biológica, se configura como un discurso para justificar y sostener la dominación colonial en distintos territorios, pero en este caso, particularmente el de América Latina, esta clasificación se estableció como una jerarquía que colocó a lo europeo como modelo de superioridad, mientras que las poblaciones originarias fueron sistemáticamente posicionadas en un lugar de inferioridad.

Comprender el origen colonial de estas estructuras implica reconocer la existencia de un patrón de poder que no se limita al pasado, sino que continúa operando en la actualidad. En este sentido, como señala Aníbal Quijano (2000), la colonización no debe entenderse únicamente como un acontecimiento histórico cerrado, sino como el inicio de una matriz de dominación —la colonialidad del poder— que ha permeado en las formas contemporáneas de la organización social, cultural y epistemológica. Desde esta perspectiva, analizar la estética indígena en la actualidad requiere necesariamente atender a las jerarquías simbólicas que fueron instauradas durante este periodo y que continúan influyendo en la manera en que lo indígena es percibido y valorado.

En el caso de América Latina, la categoría de raza operó como un mecanismo central de diferenciación. Aunque originalmente no era parte de las formas de organización social de los pueblos originarios, tras ser impuesta como criterio de clasificación la población fue dividida por: indios, negros, mestizos y mulatos. Clasificaciones que no solo nombraban diferencias, sino que establecieron una jerarquía social, roles, derechos y posibilidades económicas de cada grupo dentro del nuevo orden colonial. Bajo esta nueva lógica, la preferencia por la blanquitud tuvo como primeros efectos en los cuerpos más cercanos al ideal europeo, que bajo este imaginario social eran socialmente más valorados, mientras que aquellos con rasgos indígenas o afrodescendientes, con pieles más oscuras eran marginados o

subordinados. Este proceso no solo operó a nivel social, sino que se extendió al ámbito cultural y estético, definiendo qué formas de vida, de conocimiento y de representación eran consideradas legítimas.

En el plano de lo estético, implicó una profunda desvalorización de las expresiones indígenas, las formas de vestir, los saberes artesanales, las lenguas, los sistemas simbólicos, las prácticas culturales y religiosas, de este modo, los pueblos originarios fueron leídos desde una lógica colonial como signos de atraso o inferioridad. Al mismo tiempo, los modelos europeos fueron impuestos como referentes universales de belleza, refinamiento y civilización, partiendo por los ideales de belleza y perfección mencionados en las obras de los “grandes pensadores” como lo fueron Aristóteles, Platón y Kant. De este modo, la estética indígena no solo fue marginada, sino también despojada de su complejidad y reducida a una condición folclórica o decorativa de menor relevancia. Este proceso de desvalorización no desapareció con el fin del periodo colonial, sino que se transformó y adaptó a los contextos modernos y contemporáneos dando lugar a un sincretismo, pero en México, por ejemplo, aunque lo indígena ha sido incorporado como símbolo de identidad nacional —particularmente a partir del periodo posrevolucionario—, esta incorporación ha estado marcada por tensiones. Por un lado, se exaltan ciertos elementos visuales y simbólicos de las culturas indígenas; por otro, persisten prácticas de discriminación, exclusión y desigualdad hacia los pueblos que las producen.

Así, la estética indígena se encuentra atravesada por una contradicción fundamental: en el que al mismo tiempo es valorada como símbolo nacional, también es desvalorizada en su dimensión social y cultural viva, paradoja que revela la persistencia de las estructuras coloniales en el presente, donde lo indígena puede ser celebrado como imagen, pero continúa siendo subordinado como realidad. Por ello al analizar la construcción y percepción de la estética indígena en la contemporaneidad implica reconocer que no se trata únicamente de una cuestión visual, sino de un campo profundamente atravesado por relaciones de poder. La manera en que lo indígena es representado, apropiado o invisibilizado responde a una historia larga de jerarquización cultural que sigue definiendo los límites de lo visible, lo legítimo y lo valioso dentro de la sociedad mexicana.

Al configurar la supremacía fenotípica, también se implementó una estructura que atravesó la división social del trabajo. En este sentido, aquellos pertenecientes a comunidades indígenas, así como poblaciones esclavizadas, fueron sistemáticamente relegados a labores de

servidumbre, muchas veces sin remuneración o bajo condiciones de explotación, aun cuando estos eran pertenecientes a linajes nobles indígenas. Así, la nobleza indígena fue reducida a una minoría casi inexistente, mientras que las poblaciones africanas fueron insertadas directamente en sistemas de esclavitud.

La clasificación racial no sólo organizó la diferencia, sino que determinó de forma estructural los lugares que cada grupo ocuparía dentro del nuevo orden social. El hecho de que los europeos occidentales se concibieron a sí mismos como la culminación de una trayectoria civilizatoria, representantes de la modernidad, formas legítimas de conocimiento, organización y sensibilidad, en gran parte, también implicó el desplazamiento y la deslegitimación de otros sistemas culturales que no se ajustaban a su noción de progreso. Sin embargo, esta imposición no estuvo exenta de tensiones, y desde finales del siglo XIX en América Latina comenzaron a emerger resistencias intelectuales que cuestionaron el papel de la modernización y su carácter excluyente.

Bajo este marco, la colonialidad —en palabras de Aníbal Quijano— se consolidó como un sistema de jerarquías basado en la clasificación racial de la población, en el que lo europeo se posicionó como modelo de superioridad, mientras que lo indígena y lo no occidental fueron relegados a un lugar de inferioridad. Esta lógica no solo operó en el ámbito económico o político, sino que se extendió a dimensiones más profundas como el conocimiento, la cultura y la estética. La imposición de un modelo eurocéntrico determinó no sólo qué formas de organización social eran consideradas válidas, sino también qué expresiones culturales podían ser reconocidas como legítimas. En consecuencia, las prácticas, los saberes y producciones estéticas de los pueblos indígenas fueron desvalorizadas, invisibilizadas y reinterpretadas desde marcos occidentales que redujeron su complejidad.

Mencionando lo anterior, dentro de este entramado de jerarquías culturales y estéticas, un ejemplo que tuvo gran influencia en la construcción y difusión de la identidad nacional es el cine mexicano. Desde la llamada Época de Oro¹ hasta en la actualidad, ha moldeado de manera significativa la imagen del mexicano, retratando el folclore, la familia, la música, la religión, los paisajes cotidianos y los ideales aspiracionales, conectando en el campo emocional del espectador y generando un imaginario de lo que era la “mexicanidad” dentro del consumo del entretenimiento visual. Desde sus primeras etapas, el cine mexicano se

¹ La Época de Oro abarca entre los años de 1936 y 1956, donde la industria cinematográfica en México alcanzó uno de sus mejores momentos, considerado como un recuerdo del cine nacional (Gobierno de México, s.f)

posicionó como una herramienta fundamental para la construcción, reproducción y cuestionamiento de la identidad, aunque en muchos casos estos procesos replicaron jerarquías de dominación e imposición. Durante la llamada Época de Oro, se consolidó figuras dentro del *star system*² como Pedro Infante o María Félix, mientras que géneros como la comedia ranchera, melodramas y novelas, proyectaban una realidad aspiracional: grandes haciendas, héroes masculinos que “rescataban” a la mujer de las figuras de poder como el capataz admirado o en su defecto, el jefe despiadado.

Aunque estas producciones eran populares, tuvieron una contraparte como *El compadre Mendoza* o *La revolución de los colgados*, que ofrecieron una visión más crítica y cercana a los contextos de desigualdad indígena, donde se revelaba un contexto de subordinación a estructuras de poder. Mostrando realidades que difícilmente podían ser consideradas parte del imaginario idealizado de la nación. Un caso particular bajo este contexto también es el filme de *El jardín de la tía Isabel*, que, al intentar integrar a un personaje indígena dentro del proyecto de modernización, a través de la educación bajo los parámetros occidentales, mostraría la realidad estructural de querer integrar aquellos que se les consideraba inferiores. Esta narrativa profundiza la tensión entre la imposición cultural y la identidad propia, incluso evidenciando una fractura profunda de esta misma. Otra de las formas más explícitas de reproducción de esta estigmatización es el personaje de La India María, interpretado por María Elena Velasco, aunque inicialmente fue planteado desde la sátira, este personaje contribuyó a consolidar una imagen caricaturizada del sujeto indígena: ingenuo, torpe y fuera de lugar en los espacios urbanos. Aun cuando en sus películas incluyen críticas sociales, donde las injusticias normalizadas de los estereotipos eran frecuentes y de carácter estructural.

En el cine contemporáneo, estas problemáticas no desaparecieron, sino que se adaptaron a nuevas formas visuales, como es el caso de la película “Amarte duele”, que aunque no habla directamente de culturas indígenas, a través del drama y el romance en los años 2000, habla de temas como el racismo y discriminación fenotípica en la sociedad mexicana, mostrada a través de la relación entre Renata y Ulises, quienes se enfrenta a la jerarquización social marcada por el color de piel y la clase social, donde lo “blanco” se

² El star system o sistema de estrellas, fue un método de producción y promoción utilizado por los estudios de Hollywood entre los años de 1920 y 1960, para crear y explotar la imagen de actores y actrices (Premiere ACTors, 2024)

asocia directamente con el privilegio, la manera de vivir y el tipo de educación que uno recibe, mientras que lo “moreno”, es asociado con la marginalidad, precariedad e ignorancia.

Dentro de esta relación de películas, se encuentra el caso de *Perfume de violetas*, *La niña en la piedra* y *Chicuarotes*, las cuales abordan problemáticas como la violencia, la exclusión social, la precariedad, marginación, normalización de problemas por agresión y demás problemáticas. Aunque no siempre son centrados explícitamente en lo indígena, estas narrativas muestran contextos donde los cuerpos racializados continúan siendo vulnerados y bajo este contexto, hablan de una realidad históricamente desvalorizada y asociadas a ciertos contextos identitarios.

Sin abarcar la totalidad de producciones más comerciales dentro del cine mexicano, es necesario reconocer que muchas de estas narrativas han contribuido activamente a la construcción de imaginarios sociales en torno a la identidad nacional y a lo indígena, ya sea visibilizando como una realidad social o como una estigmatización. De este manera, el cine se integra a un conjunto más amplio de dispositivos culturales que junto con el arte, la política y la académica, han contribuido a definir qué significa “lo indígena”, dando una imagen, color, sonido y manera de manifestarse dentro del imaginario social, donde las continuidades de la colonia y resistencia indígena, coexisten y persisten dentro de la contemporaneidad, mediada por estructuras de poder que condicionan su visibilidad y valoración.

Aunque en los últimos años se ha buscado una constante reivindicación sobre la estética indígena en los medios visuales, otorgando mayor visibilización a los sectores marginados e incluso a los temas tabú que se presentan dentro de las comunidades originarias, como es el caso de la serie *El secreto del río* (2024), que tras ser estrenada en la plataforma de streaming “Netflix”, sufrió fuertes críticas al hablar de los problemas de género y sociales que se viven en las comunidades de Oaxaca con las “muxes”.

Estos ejemplos provienen del ámbito cinematográfico, estas dinámicas también se manifiestan dentro de la vida cotidiana, particularmente dentro de los medios de consumo actuales, como es el caso de los medios digitales y redes sociales, donde se percibe y circula expresiones como “verse económico”, sujeto a la idea de vestirse bien, lo que implica en muchas ocasiones rechazar todo aquello que sea tradicional, colorido, de identidad popular, para aproximarse a estándares globalizados de consumo. Bajo esta lógica, muchas prácticas

culturales indígenas son modificadas, estilizadas o incluso abandonadas con el fin de encajar dentro de parámetros de aceptación social. Como es mencionado por el entrevistado Biblioteca Juan Rulfo:

[...] Imagínate un huarache con brillantitos, diamantitos, telas añadidas... no, no, no. Se pierde su esencia [...] De hacerlo “más estético”, “más bonito”, porque lo bonito es lo que viene de afuera, lo que es para los millonarios... No, no, no, si ellos no quieren usar un huarache, que no lo usen. Si quieren gastar miles de millones de pesos en un Louis Vuitton o un Carolina Herrera, pues que lo hagan. Pero hay gente a la que le fascina lo que hace un pueblo indígena y eso merece respeto y valor cultural, social y económico ¿Cuánto cuesta hacer un huipil, un textil, un huarache, una artesanía? El trabajo que involucra es enorme.

Retomando a Néstor García Canclini (1990), lo indígena no se presenta como una entidad fija o aislada, sino como una realidad dinámica que se transforma al entrar en contacto con el mercado, los medios de comunicación y las industrias culturales. Este proceso de hibridación no ocurre en condiciones equitativas, el incorporar elementos indígenas dentro del mercado cultural suele implicar formas de apropiación en las que estas expresiones son despojadas de sus contextos originales y resignificadas bajo lógicas de consumo externo.

Así, mientras que la colonialidad del poder —como lo plantea Aníbal Quijano— permite comprender las estructuras históricas que han jerarquizado y subordinado lo indígena y la noción de hibridación cultural aportando herramientas para analizar la manera en que estas expresiones circulan, se transforman y se resignifican en el presente. Sin embargo, es precisamente en esta intersección donde emergen tensiones fundamentales: entre visibilidad y despojo, entre reconocimiento y apropiación, y entre integración y pérdida de autonomía. En consecuencia, la estética indígena en la contemporaneidad no puede entenderse únicamente como una herencia cultural o un conjunto de formas visuales, sino como un campo de disputa en el que convergen historia, poder, mercado e identidad. Su presencia en distintos espacios —desde el arte hasta la moda o los medios audiovisuales—, implicando no sólo reconocer su permanencia, sino también cuestionar las condiciones bajo las cuales es producida, representada y consumida. Lejos de desaparecer, lo indígena se mantiene como un elemento activo dentro de la cultura contemporánea; sin embargo, su valoración continúa mediada por estructuras heredadas de la colonialidad y por dinámicas de blanquitud que condicionan su legitimidad.

2.2 Blanquitud en la contemporaneidad

En el contexto contemporáneo de América latina, es posible identificar una gran serie de transformaciones en las que la estética indígena es representada, consumida y validada, como se explicó en el capítulo anterior, estas transformaciones no siempre responden de manera explícita y directa, estas se pueden observar en prácticas cotidianas consideradas “Normales”. Un ejemplo de esta reconfiguración tradicional es la reinterpretación de elementos profundamente simbólicos, como el caso de las Ofrendas de Día de Muertos, que con el paso del tiempo ha alcanzado gran popularidad al estilizarlas bajo la lógica del minimalismo³, como lo señala Bouchot (2025), al comentar que si bien, las ofrendas minimalistas parecen tener una estética más limpia, la realidad es que le estarían quitando el alma a una de las tradiciones más queridas e importantes del país. El altar no es una pieza decorativa, bajo el contexto de América Latina, este es un puente entre los vivos y los muertos, cada color, aroma y alimento, tiene un significado profundo que ha perdurado y se ha transmitido por generaciones.

Reducir los colores, predominar los tonos neutros -beige, café, blanco, caqui, etc- simplifican en este sentido las formas consideradas maximalistas, dando lugar a la transformación de un objeto, haciéndolo visualmente “aceptable” dentro de las tendencias contemporáneas o bajo lo ya se mencionado, dándole una configuración desde la blanquitud. Por ello, retomar el concepto de la blanquitud, en este punto, se puede hablar no solo al contexto fenotípico del color de piel, como ya se ha mencionado, sino también a la forma en el que las nuevas tendencias adaptan simbolismos tradicionales y los modifican, al tratar de hacerlos “correctos”, “civilizados”, “limpios” y más atractivos visualmente, pero dentro de este mismo contexto, la blanquitud funciona como una norma cultural interiorizada, implementada para que ciertos sujetos puedan aspirar o aproximarse a esta idealización, adoptando los códigos culturales “correctos”, estéticos de consumo.

Uno de los referentes más significativos dentro de este contexto, es lo que sucede dentro de las industrias como la moda, la publicidad y redes sociales. No cualquier cuerpo indígena es visibilizado y si lo consigue es fuertemente criticado y sobajado, como lo ocurrido con Yalitza Aparicio en el 2018, tras aparecer en la película Roma como personaje

³ El minimalismo es una corriente artística, estética y de estilo de vida que se resumen en “menos es más” enfocados en reducir lo innecesario para destacar lo esencial (Calvo, M., s.f).

principal, recibiendo incluso una ola de mensajes de odio, racismo y misoginia, por su rápido posicionamiento dentro de la industria del entretenimiento y moda.

“El problema no fue que Yalitza fuera indígena, el problema es que Yalitza fue indígena en espacios de blancos, con ropa de blancos, asociada a los blancos” (El Universal, 2025)

Al no aproximarse dentro de los estándares hegemónicos: piel blanca, facciones estilizadas, cuerpo esbelto, se produce una tensión y una confrontación directa con lo normativamente aceptado. De esta manera, lo indígena es celebrado siempre y cuando se acerque a la estética legítimamente aceptada, por ello usar términos como “verse limpio”, “verse fino” e incluso “verse caro”, hace referencia directamente a la blanquitud moderna, que opera como un filtro que reorganiza la visibilización de lo indígena en la contemporaneidad, permitiendo su circulación bajo ciertas condiciones, aunque esto implique el desplazamiento de aquellos que no se ajustan a dichos parámetros



Antunes, J. (14 de julio del 2019) *¿Plagio u homenaje?*. [Recuperado el 1 de abril del 2026 en <https://www.gq.com.mx/moda/articulo/carolina-herrera-sarape-mexico>]



MTP NOTICIAS (24 de agosto del 2022) *Ropa hecha de jerga en dos mil pesos.*

[Recuperado el 1 de abril del 2026 en

<https://mtpnoticias.com/virales/no-es-broma-venden-ropa-con-tela-de-jerga-en-mas-de-dos-mil-pesos/>]

Como lo señala Rita Segato (2015), la persistencia de la colonia en las relaciones contemporáneas, como el racismo, no es un fenómeno del pasado, sino una forma estructural dentro de la organización social que continúa operando a través de jerarquías raciales, prácticas institucionales y formas de violencia simbólica, por ello, en este punto la blanquitud se impone como un modelo estético que a su vez también produce subjetividades, ocasionando un ideal aspiracional de blanqueamiento y rechazo hacia lo indígena. Operando directamente como una violencia simbólica.

Reforzado con lo que menciona Federico Navarrete (2016) en *México Racista: Una Denuncia*, donde expone y profundiza en estas dinámicas al analizar el racismo en México como un fenómeno cotidiano y normalizado dentro de la sociedad mexicana, señalando que el racismo no siempre se expresa de manera directa con palabras, sino también por medio de prácticas aparentemente "naturales", cotidiana o de un origen tan antiguo arraigado en imaginarios sociales -como el término de mejorar la raza-, como la preferencia exponencial de ciertos rasgos físicos, la aspiración de tener un blanqueamiento cultural y asociar lo indígena con pobreza y atraso.

Introduciendo así una paradoja donde ciertos elementos indígenas son apropiados y valorados dentro de un margen prehispánico, que continúan siendo marginadas, pero en el ámbito estético no se reconocen plenamente a los sujetos que la producen, implicando una forma de despejar simbólico en la que la cultura indígena es consumida sin transformar las condiciones de desigualdad que la atraviesan. La invisibilización indígena en este sentido, no implica su ausencia, sino una reconfiguración dentro de las narrativas dominantes que la diluyen o la integran de manera superficial. En este sentido, la blanquitud mencionada por Echeverría no elimina completamente lo indígena, sino que lo administra, lo selecciona y resignifica bajo sus propios términos, operando un régimen estético y cultural que condiciona la forma en lo que lo indígena es percibido, representado y valorado en la actualidad.

Capítulo 3. El papel de la estética indígena en la Ciudad de México.



García Méndez, V. M. (2025). *Máscaras tradicionales en exhibición, Museo del INPI, Peralvillo* [Fotografía propia]

3.1 La estética como práctica y experiencia comunitaria

La estética indígena en el contexto de la Ciudad de México emerge de un campo atravesado por nociones homogéneas, dominación, prácticas comunitarias, sistemas de conocimiento, procesos de institucionalización, experiencias espirituales, dinámicas económicas y tensiones identitarias. En este sentido dichas expresiones no pueden ser reducidas a una dimensión exclusivamente visual o artística, sino que se deben ver como una configuración de prácticas que articulan la identidad, memoria y trabajo. En este sentido, se pueden establecer cinco ejes de análisis que permiten organizar y comprender la información recabada: 1) La estética como práctica y experiencia comunitaria; 2) La estética como sistema de conocimientos y saberes; 3) La tensión entre lo indígena y su clasificación. Institucional; 4) La relación entre estética, trabajo y subsistencia; y 5) las tensiones identitarias en contextos urbanos.

1. La estética como práctica y experiencia comunitaria. Retomando las entrevistas de Antonio, Martín y Josefina, destaca la comprensión de la estética indígena como una práctica situada que se vive en el día a día. Bajo este contexto, la estética aparece profundamente relacionada con acciones sociales y significados compartidos. Como lo señala uno de los entrevistados: “Tiene que ver más como una cuestión de práctica [...]” (Rodríguez, A., 2026). Remarcando de esta manera, como estas expresiones no pueden entenderse desde categorías abstractas, sino desde su ejecución y su sentido dentro de la comunidad. Prácticas como la armonización energética que ilustra cómo los elementos estéticos -sonido, instrumentos, cantos- son esenciales para construir dichos procesos orientados al equilibrio y cohesión grupal, ya que como lo menciona Martín: “Se hacen [...] antes de entrar a un temazcal, para que todas las personas entren en Armonía”. Demostrando que la estética no cumple una función decorativa, sino que actúa como un medio para generar convivencia, participación y reforzamiento de vínculos.

Por ello cuando estas dinámicas trascienden en el ámbito del trabajo, la estética se manifiesta como una práctica aprendida, repetida y generacional, como la elaboración de objetos como canastas o petates, que no responden a una intención artística en términos convencionales, sino a la continuidad de saberes que articular técnica, experiencia y necesidad. En términos teóricos, esto se refuerza con lo que propone Clifford Geertz (2003) en *La interpretación de las culturas*, mencionando que se debe comprender la cultura como un sistema de significados compartidos que se expresan a través de prácticas simbólicas, por

ello las manifestaciones estéticas no son entidades aisladas o generales, sino formas de acción que comunican, reproducen y transforman los sentidos colectivos de una comunidad.

2. Estética como sistema de conocimientos y saberes. Como lo menciona Octavio Murillo y Antonio, la estética indígena no se presenta como una categoría aislada o autónoma, por ello es pertinente comprender estas expresiones como “un sistema de conocimiento de saberes” que se basan en la integración de técnicas, valores, formas de organización social y maneras específicas de interpretar el mundo. De esta manera se puede desplazar la mirada hacia los procesos que dan origen para reconocer que lo estético no puede separarse de las condiciones culturales a las cuales pertenece. Bajo esta lógica las concepciones estéticas no son estáticas ni universales, sino que se construyen y transforman en función de las experiencias históricas y los contextos de interacción cultural. Redefinir su propia concepción de lo estético, evidencia un carácter dinámico y racional de cómo la estética indígena no responde a una esencia fija, sino a procesos de adaptación, resignificación y continuidad. Bajo este sistema de saberes que se transmite de manera colectiva, a través de la práctica, observación y la experiencia compartida, también se incorporan dimensiones individuales, en cuanto a que cada creador aporta sus propias habilidades, decisiones y trayectorias personales. En este sentido, la estética indígena puede entenderse como un sistema vivo de conocimientos que adapta las nuevas realidades, evidenciando un carácter histórico, relacional y significativo.

3. Clasificación institucional y poder. En este sentido, resulta fundamental el papel de las instituciones para actividades como la organización, clasificación y denominación, como lo mencionan las entrevistas de “Biblioteca Juan Rulfo” y Octavio Murillo, al resaltar la importancia de clasificar las manifestaciones culturales dentro de sistemas institucionales como es el sistema Dewey, ya que mediante ellos:

“El material se revisa, para ver qué tipo de información contiene y con base en eso, obviamente se agrupa o se divide de acuerdo con el área donde debe estar [...] Las categorías son por número y cada numerito en el sistema de clasificación Dewey te lo da muy específico” (Biblioteca Juan Rulfo, 2026)

Desde esta perspectiva las comunidades más que una práctica, experiencia o sistema de saberes, también puede ser percibido como un objeto susceptible de ser catalogado, archivado y consultado. Esta modificación no implica una forma de control simbólico, sino en un proceso de resguardo, participación activa y de delimitación.

Dentro de la institución los procesos que tiene para salvaguardar y estar bajo lineamiento, previamente tienen una regulación institucional, donde intervienen especialistas, normativas y consensos académicos, como es el caso de la transformación de lenguaje que utilizaban para referirse a los pueblos indígenas, reemplazando términos como “indios” y “etnias”, para posteriormente implementar “pueblos indígenas”, un esfuerzo que permite adecuarse a los marcos legales, sociales y éticos contemporáneos. Desde una perspectiva teórica esto se puede visualizar con lo que plantea Michel Foucault (1970) en *El orden del discurso*, señalando que el conocimiento y el poder se encuentra estrechamente vinculados, aunque se busque una regulación, las instituciones siempre desempeñaron un papel central en la producción de discursos que definen lo que debe ser dicho, pensado y reconocido como válido, evidenciando que temas como la estética indígena es insertada dentro de un campo de tensiones entre el reconocimiento, regulación y control.

4. Estética, trabajo y subsistencia. Retomando las entrevistas de Josefina y Micti, se visualiza una relación entre estética y economía, donde la comercialización de productos artesanales implica procesos de adaptación, negociación y en muchos casos “precariedad”, mencionando como la producción de objetos como canastas, petates o artesanías textiles, no solo responden únicamente a una lógica expresiva, sino que también constituyen a un medio fundamental para la reproducción de la vida cotidiana, por las cuales se obtiene un beneficio económico, siendo así una estrategia de supervivencia y de sustento familiar. De esta manera, las condiciones laborales en que se insertan estas prácticas, presenta tensiones que surgen en torno a la identidad, la formalidad y la desconfianza frente a contextos institucionales o tecnológicos. El mostrar cautela durante la entrevista, al igual que evitar ser grabada, refleja un entorno en el que la producción estética está atravesada también por precauciones relacionadas con la seguridad, el reconocimiento y el uso inadecuado de información.

Como lo señala Pierre Bourdieu (2010) en *El sentido práctico*, al señalar que las prácticas culturales están condicionadas por el contexto social y las trayectorias de vida particular de los sujetos, en este sentido, la producción estética no es una actividad aislada, sino una práctica situada que refleja habitus, recursos disponibles y estrategias de acción dentro de un campo social determinado. De este modo la estética indígena se configura como una práctica que articula saberes tradicionales con dinámicas económicas contemporáneas, que remarca una desigualdad estructural y formas de resistencia cotidiana.

5. Tensiones identitarias en contexto urbano. Uno de los aspectos más complejos que emergen dentro de las entrevistas de Micti, Antonio y Octavio, es aquel de carácter situado, cambiante y contradictorio de la identidad indígena en contextos urbanos. A diferencia de concepciones esencialistas que asumen lo indígena como una categoría fija y homogénea, está realmente se expresa de manera no lineal, es decir, en la que se construyen trayectorias personales, contexto familiares y condiciones sociales específicas. En este sentido, resulta significativo el caso de los entrevistados, quienes, a pesar de tener un vínculo familiar con contextos indígenas, ellos no se reconocen como indígenas, evidenciando las tensiones que atraviesan estas identidades en espacios urbanos. Así la identidad indígena se presenta no como una esencia dada, sino como un proceso de constante negociación, que atraviesa factores como la migración, urbanización, discriminación y dinámicas del mercado.

Para comprender la estética indígena, se debe partir principalmente por la definición que no sea únicamente la de los marcos tradicionales occidentales, sino por el campo complejo y multidimensional, en las que convergen prácticas comunitarias, sistemas de conocimiento, dimensiones espirituales, dinámicas económicas, procesos institucionales y tensiones identitarias. Pues la estética indígena se manifiesta como una práctica viva, vinculada a la experiencia cotidiana, ritual y colectiva, que rompe con la noción de cómo el arte debe ser concebido, ampliando estas prácticas como un fenómeno didáctico y en constante transformación. Mostrando que las instituciones desempeñan un papel fundamental en la organización, clasificación y denominación de lo indígena, implicando procesos de regulación simbólica que aunque si bien buscan validar un reconocimiento, también delimitan las formas en que estas expresiones pueden ser comprendidas.

3.2 La estética indígena entre archivo, mercado y comunidad.

Desde la perspectiva institucional, la función principal no radica en la producción cultural, sino en su resguardo, clasificación y conservación, lo que implica una transformación significativa en la forma en que estas expresiones son concebidas, por ello, la cultura indígena deja de entenderse como una práctica viva para convertirse en un objeto susceptible de ser archivado, organizado y gestionado dentro de estructuras institucionales, pero también se debe enfatizar en este punto, que los materiales deben de ser “conservados tal cual”, sin alterar por ningún motivo su contenido original, porque, al ser un principio institucional, se busca garantizar la autenticidad de las obras, pero al mismo tiempo establecer una forma

particular de relación con los objetos culturales, tal y como se menciona en la entrevista dirigida a Biblioteca Juan Rulfo, cuando se refiere al caso de los “Libros Cartoneros”:

“Este proyecto tiene un doble sentido: por un lado, lo consideramos una obra de arte indígena; por otro, es una obra intelectual y literaria, porque están plasmando su historia, su cosmovisión, su literatura, cuentos, gastronomía... la temática fue abierta. Son libros escritos a mano, traducidos al español o bilingües en lengua indígena, ilustrados por ellos mismos y elaborados físicamente con materiales reciclados y elementos naturales” (Biblioteca Juan Rulfo, 2026).

De esta manera, la preservación institucional se sustenta de una dimensión material del patrimonio, en la que los objetos funcionan como soportes de memoria, sin embargo, este proceso implica una traducción de lo vivo a lo material, en la que prácticas dinámicas se vuelven fijas en formatos estables que permiten su almacenamiento, clasificación y consulta. Por ello, la estética indígena es considerada un “patrimonio vivo”, que vincula la acción y la interacción social, que constantemente se ve en cambio, por ello, aunque el archivo quede “congelado”, su contexto comunitario cambia, al ser dinámico y relacional. En este sentido, archivar también implica transformar, en tanto aquello que se registra y pierde su condición original para convertirse en huella y finalmente en documento, la preservación no puede entenderse como algo neutral, sino como una operación que redefine la forma en que ese patrimonio existe y es experimentado.

Surgiendo de esta manera un aspecto relevante y es que, cuando los objetos que en su origen están vinculados a prácticas comunitarias y tradiciones, también pasan a integrarse en circuitos comerciales donde adquieren nuevos valores asociados tanto a la demanda, como el turismo o las representaciones culturales. El valor de los objetos no radica en la carga cultural con la que se originó, ni en su proceso de elaboración, sino en la manera en la que se inserta en el mercado que demanda ciertos elementos visuales asociado a lo “mexicano”.

“A pesar de no atribuir un significado personal a los objetos que vende, la entrevistada considera que estos sí representan una forma de identidad mexicana. Argumenta que, en el imaginario común, cuando se busca adquirir un objeto <<representativo de México>>, es frecuente recurrir a productos como bolsas bordadas o prendas de jerga, lo que indica la existencia de estereotipos visuales y materiales asociados a lo mexicano dentro del mercado cultural” (Notas de campo-entrevista, 2026)

Mientras que bajo el contexto turístico, la comercialización puede representar una fuente de ingresos y una vía para la circulación de estos objetos, pero por el otro lado, implica un proceso de simplificación, estandarización y desvinculación contextual de la cultura. Como es el caso de las canastas, que fueron desplazadas por productos industriales de rápida elaboración como las bolsas de plástico. Así como lo menciona Bourdieu (2010), comprender el valor de los objetos culturales no es intrínseco, sino que se construye socialmente en función de los contextos en los que circulan el gusto, el consumo y la legitimidad, que son atravesados así mismos por el poder de las estructuras sociales.

De esta manera lejos de construir una herencia estable que se reproduce sin cambios, estos conocimientos se transforman en función de las condiciones sociales y económicas, aunque en algunos casos existan rupturas significativas en la transmisión de estos saberes. La elaboración de canastas no solo implica la reproducción de una técnica, sino también de la conservación de memorias, relaciones afectivas y aprendizajes compartidos. En este sentido, la estética se construye como un proceso acumulativo, en el que el conocimiento se incorpora a través de la experiencia y se resignifica a lo largo del tiempo.

3.3 Entre mercado y tradición

La producción de la cultura de los pueblos indígenas parte de dos referentes: una es la producción orientada al ámbito comunitario, y otra dirigida al mercado. Esta dualidad, presenta la capacidad de adaptación de las prácticas culturales frente a contextos económicos y sociales cambiantes, como lo señala Antonio Rodríguez:

“También hay que tener en cuenta que una producción es lo que hacen los pueblos indígenas para su propio consumo, y otra es lo que hacen para que lo consuma el público externo. Esos son dos productos diferentes: uno para comercializar y otro que tiene que ver con la permanencia de su propia cultura”.

Esta distinción no necesariamente conserva los elementos simbólicos, técnicas o rituales originales, ya que los factores como el tiempo, el material y la demanda influyen significativamente al resultado, como se menciona en las entrevistas. La incorporación de maquinaria industrial y la forma en que incluso se obtiene la materia prima, es diferente a la que como inicialmente surgió, como lo menciona Josefina, al señalar que los materiales con los

que elabora sus productos ya los puede conseguir directamente de los comercios establecidos en el mercado de La Merced, ya que de esto depende mucho la forma en la que se produce, determinando así que los principales criterios estéticos y culturales, son condicionados también por la forma en la que se obtienen los materiales.

Bajo este marco, existe un proceso en el que lo tradicional y moderno no se oponen, al contrario, se entrelazan -como una canasta- en función con las nuevas dinámicas de producción y consumo, entendiendo así, que las dinámicas de la cultura indígena no desaparecen, sino se reconfiguran para responder tanto a las necesidades internas de las comunidades como a las demandas del mercado. Por ello, las lógicas orientadas al ámbito comunitario y del mercado, son duales y lejos de presentarse como una diferencia, evidencia la capacidad de adaptación de las prácticas culturales. De esta manera, las transformaciones deben ser entendidas no como fenómenos recientes o contemporáneos, sino como parte de un proceso de larga duración. Como lo señala Octavio Murillo:

“Los cambios en las expresiones culturales de los pueblos indígenas responden a la propia condición dinámica de toda sociedad, pues los pueblos indígenas están vivos y , como tal, cualquier sociedad va generando cambios importantes”

Afirmando de esta manera, el cuestionamiento de las visiones esenciales que conciben lo indígena como entidad estática, pues remontándose al siglo XX, con la consolidación de la categoría de “arte popular”, proceso que amplió la reconfiguración profunda del sentido de la producción de la estética indígena, al convertir objetos originales destinados del sentido de la producción cultural, en objetos de auto consumo orientadas al mercado, resignificando de esta manera un puto de reflexión para establecer las nuevas formas de valoración estética vinculadas al consumo externo. Sin embargo, estas transformaciones implican tensiones, como lo advierte Octavio, al mencionar que no todos los cambios son neutros, ya que algunos pueden derivar en la pérdida de conocimientos, técnicas o elementos culturales que no logran insertarse en las dinámicas del mercado. Llevarse una artesanía implica llevarse un pedacito del país, aunque esta actividad sea natural en el ámbito turístico, también ocasiona que los productos deban ajustarse a las expectativas visuales y simbólicas que los turistas asocian con lo “mexicano” y con lo que puedan derivar en la reproducción de estereotipos culturales.

Adentrarse en el territorio del turismo, también es mencionar que el acceso al mercado turístico no es homogéneo para los comerciantes de origen indígena, pues se presenta la principal limitante como lo es la “lengua”, seguidas de la apariencia estética y la

reducción mínima del precio adquisitivo. En este sentido, obtener objetos tradicionales, no solo responde a una necesidad material, sino también a la búsqueda de experiencias simbólicas que permitan validar lo que es auténticamente cultural. Generando así, otra de las problemáticas identificadas en la elaboración de las entrevistas y es <<la exclusión y desigualdad>>, presenciando también en los accesos económicos dirigidos por programas institucionales, políticas culturales y en el escenario del espacio urbano, afectando de esta manera a quienes desarrollan estas actividades bajo los contextos urbanos y fuera de los contextos institucionales reconocidos. Como lo señala Martín, quien presencia estos mecanismos de desplazamiento, al no recibir ningún tipo de apoyo.

Tomando en cuenta que en la Ciudad de México, se tiene siete tipo de apoyos diferentes para las comunidades indígenas, los cuales se pueden consultar directamente en las páginas del INPI -gob.mx/inpi- y del bienestar, los cuales son:

1. Presupuesto Directo de El Fondo de Aportaciones para la Infraestructura Social para Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanas, enfocado en el desarrollo de sistemas que proporcionen agua, electricidad, pavimentación y drenaje.
2. Programa para el Bienestar Integral de los Pueblos Indígenas, el cual financia proyectos de impacto comunitario y regional enfocados en el ejercicio de derechos y el desarrollo.
3. Apoyo a Proyectos Productivos, el cual otorga financiamiento para proyectos que generen ingresos, basados en los saberes comunitarios y culturales.
4. Apoyo a Mujeres Indígenas y Artesanas.
5. Programa de Apoyo a la Educación Indígena: Dirigido a estudiantes indígenas para apoyar sus trayectorias escolares.
6. Programas para el Bienestar (Universales): Las familias indígenas tienen atención prioritaria en programas como la Pensión para el Bienestar de las Personas Adultas Mayores y Producción para el Bienestar.
7. Apoyos Locales (Ej. CDMX): Existen programas como "Mujeres Tejiendo Saberes" o apoyos a proyectos productivos de la Secretaría de Pueblos y Barrios Originarios y Comunidades Indígenas Residentes (SEPI)

3.4 Discurso institucional y la experiencia comunitaria

La Institución como el INPI se presenta como un agente que no impone, sino que acompaña y apoya las iniciativas provenientes de las propias comunidades, ya que, para la perspectiva institucional, la relación entre el Estado y los pueblos indígenas se construye a partir de un discurso centrado en la participación, la autonomía y el respeto a las decisiones comunitarias. Entrar a dichos programas o recibir asesoramiento, es una decisión de libre elección, donde el papel de la institución se limita a generar convocatorias y a brindar apoyo dentro de ciertos lineamientos, sin intervenir directamente en la construcción de los contenidos culturales o estéticos. Como lo menciona Octavio:

“La principal manera en la que los pueblos acceden a la institución es en su propio territorio. Contamos con 23 oficinas de representación en los estados, 104 centros coordinadores de pueblos indígenas, una red de 23 radiodifusoras culturales indígenas y dos museos, todo eso está en el territorio. Entonces esa es la manera en que los pueblos acceden directamente a una relación con el Estado mexicano, a través de esa cobertura territorial. Las comunidades son el mecanismo rector del instituto en su conjunto, el instituto funciona, en términos administrativos, a través de una Junta de Gobierno, pero en términos de acción pública funciona a través de un Consejo Nacional de Pueblos Indígenas. Este consejo es una reunión que se hace con representantes de los pueblos indígenas. Son alrededor de 200 representantes a nivel nacional, y ellos guían el actuar institucional, entonces así es como trabaja el instituto”.

Este modelo está basado en la apertura y libre elección, donde la institución se limita a generar convocatorias y a brindar apoyo dentro de ciertos lineamientos, sin intervenir directamente en la construcción de los contenidos culturales o estéticos. Sin embargo, este discurso puede ser analizado bajo el enfoque teórico de Michel Foucault (1970), proponiendo que el poder no se ejerce directamente, sino también mediante formas de organización y regulación. Aunque la institución se presente como no intervencionista, esa continúa estableciendo los marcos dentro de los cuales las comunidades puedan participar, definiendo los lineamientos, tiempos y condiciones de acceso a los apoyos, de esta manera, la autonomía que se promueve no es absoluta, sino que se encuentra mediada por estructuras institucionales que organizan y canalizan las formas de participación.

Aunque dentro del discurso institucional presenta deficiencias, al existir desconocimiento y poca difusión sobre los apoyos que otorgan las instituciones, como lo señalan Micti, Josefina y Martín, quienes bajo sus experiencias reflejan una desconexión entre la oferta institucional y alcance real con ciertos sectores. Como lo menciona Pierre Bourdieu (2010) al señalar que el acceso de los recursos no depende únicamente de su existencia, sino de las condiciones sociales, económicas y culturales de los individuos. El desconocimiento institucional y la falta de acceso, evidencian una distribución desigual del capital informativo y las oportunidades, la existencia de políticas no garantiza la efectividad y el alcance de cómo se implementan y quienes logran acceder, entendiéndose como una brecha de las desigualdades estructurales que condicionan la relación de los individuos con la institución, No todos los actores cuentan con los mismo recursos para informarse, gestionar apoyos o integrarse a los mecanismos institucionales.

3.5 Dimensión política y resistencia

Como ya se ha mencionado la estética indígena es un proceso dinámico de resistencia histórica, que se comprende bajo la lógica de una tradición heredada, reflejando las estrategias de resistencia entre sectores sociales, políticos y epistemológicos, pues de esta manera se han desarrollado mecanismos para negociar los límites de la intervención de la sociedad institucional, implicando procesos de preservación, respondiendo a decisiones conscientes sobre cómo se debe conservar y bajo qué lineamientos. Así, aunque existan procesos de marginación, despojo y pérdida cultural derivados de la colonización, las expresiones culturales como los textiles, la cerámica y demás, adquieren un papel fundamental como soportes de memoria colectiva, permitiendo reconstruir y sostener la identidad frente a estos procesos de ruptura, entendiéndose así como prácticas de resistencia cotidiana, que no necesariamente necesitan presentarse como confrontaciones directas, pero que permiten a los grupos mantenerse en autonomía frente a estas estructuras de poder.

De este modo, los procesos de apropiación cultural emergen como una de las problemáticas más evidentes dentro de la dimensión política de la estética indígena, en la que lejos de tratarse como un intercambio cultura, la investigación refleja que este fenómeno surge dentro de los marcos de desigualdad estructural, donde los beneficios no son equitativos, como lo señala Martín al decir que: “*son malos para nosotros y buenas para ellos*”, opinión que se refuerza con lo que comenta Biblioteca Juan Rulfo:

“Por lo mismo que te comento: las grandes cadenas de moda empezaron a apropiarse de la cultura indígena. ¿Y qué les entregaban a los pueblos indígenas? Nada. Vendían su producción, su identidad y su cultura... ¿y qué les regresaban? Nada”.

Que a palabras de Micti, menciona que este es un problema recurrente en el mercado contemporáneo, con la competencia con productos industrializados de bajo costo relacionado con plataformas como Shein y Temu, quienes refleja esta inserción de la estética indígena en un circuito global donde prevalece la producción masiva, generando un desplazamiento de los productos artesanales. De este modo, la apropiación cultural no solo implica el uso indebido de símbolos o diseños, sino que también conlleva una descontextualización de los significados culturales y una transformación de estos en mercancías, presentando así como un fenómeno no vigente sino arraigado y estructural.

Retomando así a Pierre Bourdieu (1984) quien menciona cómo el valor de los bienes culturales no son inherentes a los objetos, sino que se construyen socialmente a partir de las estructuras de poder y capital simbólico, por ello, los productos indígenas son resignificados dentro del mercado global, modificando el valor inicial, exponenciando significativamente cuando estos son apropiados por industrias como la moda, mientras que los productores originales continúan en condiciones de precariedad.

De esta manera, el papel del Estado, radica en la preservación de las culturas indígenas, visto con el reconocimiento de derechos y la creación de mecanismos legales, destacando el artículo segundo constitucional, el cual nos habla sobre el reconocimiento de la nación como pluricultural sustentada por los pueblos indígenas y afroamericanos, garantizando de este modo la autodeterminación y autonomía para decidir las formas internas de convivencia, desarrollo social, económico, político y cultural, así como la preservación de lenguas y culturas. Este reconocimiento, en términos institucionales, abarca el avance hacia la garantía de derechos culturales, patrimoniales y de propiedad intelectual colectiva, pero la sobreprotección bajo este marco, según Octavio Murillo, puede ser un problema importante, al señalar que puede emerger limitaciones para la propia circulación cultural, pudiendo caer en posturas excesivamente proteccionistas que bajo la intención de resguardar el patrimonio, terminen restringido su difusión.

Aunque se enfatice sobre la necesidad de preservar la “esencia” de las expresiones culturales indígenas, también se busca evitar la transformación o distorsión de los elementos culturales, en este sentido, a palabras de Octavio Murillo, es fundamental señalar que no

existe una sola estética indígena, sino múltiples estéticas que corresponden a contextos culturales, afirmando que siempre han predominado por mucho tiempo en discursos académicos e institucionales, el error de agrupar bajo una sola categoría las expresiones profundamente diversas.

Esto resulta relevante si se considera que el concepto de “estética” proviene de una traducción filosófica de raíz grecolatina, que no necesariamente corresponde con las formas en que otras culturas conceptualizan lo sensible, bello y significativo, de este modo, la homogeneización de la estética indígena puede entenderse como una forma de violencia epistemológica, porque no solo está simplifica la diversidad cultural, sino que también contribuye a la construcción de imaginarios estereotipados sobre lo indígena, frecuentemente asociados a lo “tradicional”, lo “artesanal” o lo “auténtico”, sin entender sus transformaciones y complejidades internas.

Conclusiones

Para comprender la estética indígena como una forma de expresión y resistencia política frente a los procesos de despojo cultural en el México contemporáneo, a través de las prácticas y perspectivas comunitarias e institucionales vinculadas a su prevención, primero se debe entender que esta no es solo una forma simbólica de expresión y resistencia política, como se ha mencionado anteriormente, estas acciones al no ser lineales, sostienen diversas características atribuidas a la memoria, identidad y autonomía de los pueblos originarios, conformándolos de esta manera como un campo complejo de relaciones de poder, tensiones institucionales y prácticas cotidianas.

De esta manera la producción de la estética indígena no se desarrolla bajo un entorno neutral, ya que se encuentra condicionado a factores como la venta, el turismo y las demandas políticas. Lo que en su defecto genera desigualdad y problemáticas relacionadas al amparo institucional, por ello se presenta cierta desconfianza al querer realizar una investigación de este tipo, porque, en base a la experiencia de este trabajo, existe la desconfianza por el uso indebido de la información recabada en las entrevistas, al igual que el uso inadecuado de la imagen de los vendedores. Por ello, se entiende que acciones como el evitar ser grabado, poca disposición para realizar una entrevista y estar pendiente de acciones externas a la venta de sus productos, revela que el acto de documentar o investigar implica también estar sujeto a las relaciones de poder que el espacio urbano impone a los comerciantes, mostrando la dificultad de que el registro en la medida de lo posible no preserve todo lo que sucede en un entorno social de este tipo y que es difícil transformar aquello que se captura dentro de los parámetros teóricos y académicos.

En este sentido, las producciones estéticas no pueden entenderse como un espacio estático, aunque en apariencia se “congela” las expresiones, comentarios u opiniones, recolectadas durante las entrevistas y observaciones, puede descontextualizar diversas problemáticas que circulan alrededor de estos temas y en el caso de los contextos comunitarios, se pueden sumar más variables, como es el caso de la identidad indígena, ya que, se pudo percibir la desaprensión de actores sociales de ascendencia indígena que no se sentían incluidos dentro de esta categoría, porque dentro de los contextos actuales ser indígena adquiere parámetros específicos y académicos, incluso llegando a tener connotaciones negativas sociales, como es el caso del racismo.

Así, bajo la lógica de intervenir también implica redefinir y en ciertos casos alterar las formas en que ese patrimonio es experimentado y significado. De esta manera, presenciar una brecha entre las perspectivas institucionales y comunitarias, también es comprender que existen organismos y políticas destinadas a la preservación cultural, pero que su alcance realmente es limitado y poco difundido. Tal como lo expresaron diversos participantes, al comentar el desconocimiento sobre apoyos institucionales y la dificultad para acceder a ellos, reflejando una distribución desigual de recursos informativos y oportunidades, por ello acceder a estos programas de ayuda son contados -siete- en los cuales no todos tienen la oportunidad de poder participar y acceder. En este punto, resulta pertinente retomar a Pierre Bourdieu, quien señala que el acceso a los recursos no depende únicamente de su existencia, sino de las condiciones sociales, económicas y culturales de los sujetos. De esta manera, la presencia de políticas no garantiza su efectividad, ocasionando desigualdades estructurales que condicionan la relación entre las comunidades y las instituciones.

A pesar de estos procesos de marginación, despojo y desigualdad, las prácticas estéticas indígenas —como los textiles, la cerámica, la lengua y la transmisión de saberes— continúan desempeñando un papel fundamental como soportes de memoria colectiva. Estas expresiones no solo preservan el pasado, sino que permiten reconstruir y resignificar en el presente. Fungiendo así, de manera indirecta como una forma de resistencia cotidiana, es decir, acciones que, sin necesidad de confrontación directa, sostienen la autonomía cultural frente a estructuras históricas de dominación homogeneización y violencia epistemológica.

De esta manera, se vuelve a hacer hincapié sobre la necesidad de mencionar que no existe una sola idea de estética indígena generalizada, pues en caso de hacerlo es replicar la violencia estructural que existe desde el periodo colonial, como lo menciona Octavio Murillo, al decir que no existe una sola estética indígena, sino múltiples estéticas situadas. La insistencia en agruparlas bajo una categoría homogénea no sólo simplifica su diversidad, sino que constituye una forma de violencia epistemológica, al imponer marcos de interpretación que no corresponden con las formas propias de conceptualizar lo sensible, lo bello o lo significativo en cada cultura.

Problemática que se le suma la persistencia contemporánea de “blanquear” las tradiciones y elementos visuales de los pueblos originarios, que en cierto aspecto continúan regulando y valorando las experiencias culturales de cada región. Por ello, expresiones cotidianas como “verse fino” o “verse caro”, es una manera constante en la que se sigue

desvalorizando lo artesanal, frente a productos industrializados, reflejando cómo los estándares globalizados siguen desplazando lo tradicional. En este contexto, plataformas de consumo masivo han intensificado la reproducción de estéticas descontextualizadas, donde lo indígena es limitado, simplificado, comercializado e incluso mal pagado, sin reconocer a las comunidades que lo producen.

Permitiendo así, identificar que la capitalización de estas prácticas constituye una tensión inevitable. Aunque en el discurso se plantea que el valor cultural debería prevalecer sobre lo económico, en la práctica, la producción artesanal también responde a necesidades de subsistencia. Esta contradicción plantea la inserción de las estéticas indígenas en el mercado no como un fenómeno homogéneo, sino como una forma de autonomía económica o como un espacio de explotación y apropiación.

Otro aspecto relevante es la dimensión de género, donde se identifica una triple exclusión de las mujeres indígenas: por su condición de género, por su pertenencia étnica y por su posición dentro de estructuras económicas desiguales. A pesar de ello, su papel en la producción y transmisión de saberes estéticos resulta central, ya que tanto en la construcción de la identidad nacional como los labores que siguen desempeñando son fundamentales de mencionar, aunque no reciban el reconocimiento necesario.

De esta manera, comprender los procesos culturales por los que atraviesan identidad nacional, también es comprender que la construcción de la estética indígena se produce en el ámbito de la representación por los medios de consumo, como el caso del cine, que bajo estas narrativas han contribuido tanto a visibilizar realidades sociales como a reproducir estereotipos, formando parte de un entramado más amplio que define lo que se entiende por “lo indígena” dentro del imaginario nacional.

Así, la estética indígena en el México contemporáneo se configura como un espacio de disputa en el que convergen historia, poder, mercado e identidad. Su papel como forma de expresión y resistencia política radica en su capacidad de adaptarse, transformarse y persistir frente a procesos constantes de despojo y resignificación. Más que una categoría fija, se trata de un campo vivo que cuestiona las estructuras que históricamente han intentado definirla, reafirmando su lugar no solo como símbolo cultural, sino como una forma activa de existencia y de posicionamiento político en el presente, que aunque esta se adapte a los diversos procesos sociales, sigue siendo una pieza clave para la identidad nacional que merece mayor relevancia y reconocimiento en los contextos actuales.

Así, lo indígena no desaparece ni se diluye: resiste. Incluso cuando es apropiado, transformado o silenciado, siempre encontrará una forma de permanecer, de alzar la voz, de levantarse aun cuando sea desatendido por las instituciones gubernamentales, académicas y teóricas, evidenciando que la verdadera disputa no es por su visibilidad, sino por quién tiene el derecho de definir su significado.

Bibliografía

Álvarez, J. (s.f) *LA PRESENCIA DE LO INDÍGENA EN LA OBRA DE DAVID ALFARO SIQUEIROS*. [Consultado el 26 de marzo del 2026 en https://www.capeox.org/uploads/1/3/1/9/131934518/la_presencia_de_lo_indigena_en_la_obra_d.pdf]

Ameigeiras, A. R (2006). “El abordaje etnográfico en la investigación social”. En *Estrategias de investigación cualitativa*. Gedisa.

Antunes, J. (14 de julio del 2019) *¿Plagio u homenaje?*. [Recuperado el 1 de abril del 2026 en <https://www.gq.com.mx/moda/articulo/carolina-herrera-sarape-mexico>]

Bouchot, A. (20 de octubre del 2025) Ofrendas minimalistas para Día de Muertos: EL significado e importancia de los colores en los altares. [Recuperado el 28 de marzo del 2026 en <https://www.chicmagazine.com.mx/consejos/ofrendas-minimalistas-significado-importancia-de-colores-en-altares>]

Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. Harvard University Press [Consultado en https://monoskop.org/images/e/e0/Pierre_Bourdieu_Distinction_A_Social_Critique_of_the_Judgement_of_Taste_1984.pdf]

Bourdieu, P. (2007). *Las razones prácticas: Sobre la teoría de la acción*. Anagrama.

Bourdieu, P. (2010). *El sentido práctico*. Madrid: Siglo XXI. [consultado en <https://revistamalatesta.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/12/48373666-bourdieu-pierre-el-sentido-practico.pdf>]

Calvo, M., (21 de enero del 2015) *Minimalismo*. [Recuperado el 1 de abril del 2026 en <https://historia-arte.com/movimientos/minimalismo/>]

CDNH (s.f) *Diego Rivera Pintor muralista indigenista y antifascista que lucho por los derechos laborales de los mexicanos*. [Consultado el 26 de marzo del 2016 en <https://www.cndh.org.mx/noticia/diego-rivera-pintor-muralista-indigenista-y-antifascista-que-lucho-por-los-derechos>]

Ciencia UNAM (2018) *Indígenas en la CDMX, el rostro multicultural*. DGDC. [Consultado el 26 de marzo del 2026 en <https://ciencia.unam.mx/leer/793/indigenas-en-la-cdmx-el-rostro-multicultural->]

Concepto (2013). *Guerra cristera*. [Consultado el 26 de marzo del 2026 en <https://concepto.de/guerra-cristera/>]

Consulmex Atlanta (s.f) *Muralismo Mexicano 1910*. Gobierno de la Ciudad de México. [Consultado el 26 de Marzo del 2026 en <https://consulmex.sre.gob.mx/atlanta/index.php/component/content/article/22-asuntos-comunitarios/299-movimiento-muralista-mexicano>]

Contreras, P. “*La construcción del imaginario de la ciudad moderna durante el Porfiriato*”, en Investigación y Diseño Anuario de posgrado 07, México DF: UAM- X, CyAD; 2011. [Consultado el 25 de marzo del 2026 [fPLOJhtVqmBUb5Age420.pdf](#)]

Corbetta, P. (2007). *Metodología y técnicas de investigación social*. McGraw-Hill.Editorial

El Colegio Nacional (21 de marzo del 2018) *La visión pictórica de la conquista de José Clemente Orozco, en NL*. [Consultado el 26 de marzo del 2026 en <https://colnal.mx/noticias/la-vision-pictorica-de-la-conquista-de-jose-clemente-orozco-en-nl/>]

Echeverría, B. (2010). *Modernidad y blanquitud*. Ediciones Era.

Echeverría, B. (1998). *Valor de uso y utopía*. México: Siglo XXI Editores.

Espínola, Juan Pablo (31 de julio de 2025). *Estética*. Enciclopedia Concepto. Recuperado el 18 de marzo de 2026 de <https://concepto.de/estetica/>

Eternitaristas (2009). *Historia de la estética: edad media*. Recuperado el 2 de marzo del 2026 en <https://eternitaris.wordpress.com/2009/12/27/historia-de-la-estetica-edad-media/>

Florescano Enrique, “Altépetl” en Florescano, *Los orígenes del poder en Mesoamérica*, México, F.C.E. 2009.

Foucault, M. (1970). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets. [Consultado en https://monoskop.org/images/6/62/Foucault_Michel_El_orden_del_discurso_1992.pdf].

Galíndez, L. (2018) Aproximación a la Estética Indígena. *Historia: Debates e Tendências*, 19 (1), 31–48. <https://www.redalyc.org/journal/5524/552459276003/>

García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo [Consultado el 26 de marzo del 2026 en https://monoskop.org/images/7/75/Canclini_Nestor_Garcia_Culturas_hibridas.pdf]

García, J. (4 de Julio del 2024) *Una perspectiva indígena sobre Frida Kahlo*. [Consultado el 26 de marzo del 2025 en https://hyperallergic-com.translate.googleusercontent.com/indigenous-perspective-frida-kahlo/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=es&_x_tr_hl=es&_x_tr_pto=tc]

Garrido, E. (2020). *Donde el diablo mete la cola. Antropología del arte y estética indígena*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa. [Consultado en https://monoskop.org/images/c/c3/Geertz_Clifford_La_interpretacion_de_las_culturas.pdf]

Gobierno de México. (s.f) *Instituto Nacional de los pueblos Indígenas. ¿Qué hacemos?*. [Recuperado el 2 de marzo del 2026 en <https://www.gob.mx/inpi/que-hacemos>]

Gobierno de México (s.f) #AGN Resguarda documentos de la Época de Oro del Cine Mexicano. [Consultado el 1 de abril del 2026 en <https://www.gob.mx/agn/articulos/agnresguarda-documentos-de-la-epoca-de-oro-del-cine-mexicano#:~:text=Entre%201936%20y%201956%20la%20industria%20cinemat>

[ogr%C3%A1fica.en%20el%20Archivo%20General%20de%20la%20Naci%C3%B3n.](#)

]

Guber, R. (2011). *La etnografía: método, campo y reflexividad*. Siglo XXI.

Hauser, A. (1999). *Historia social de la literatura y el arte* (Vol. 1). Debate. Recuperado el 11 de Marzo del 2026 en <https://proletarios.org/books/Hauser-Historia-Social-de-la-literatura-y-el-arte.pdf>

Herrera, P. (Agosto 22, 2025) *Arte indocristiano: fusión de estética indígena y mensaje cristiano*. UNAM REVISTA GLOBAL. Recuperado el 20 de Marzo del 2026 en https://unamglobal.unam.mx/global_revista/arte-indocristiano-mexico/

Hiernaux, N., (2005) “*Transformaciones morfológicas de la Ciudad de México*”, en Veredas, Revista del pensamiento sociológico, Núm 10, Primer Semestre 2005. [Consultado el 25 de marzo del 2026 en <https://veredasojs.xoc.uam.mx/index.php/veredas/article/view/107/106>]

Marx, K. (2014). *El capital: Crítica de la economía política* (Vol. 1). Fondo de Cultura Económica.

Módulo VI: Sociedad y Economía (2024) *Infravaloración de las artesanías contemporáneas. El regateo: El caso del Centro Histórico de la CDMX*. [Recuperado el 25 de marzo del 2026 en <https://docs.google.com/document/d/17M3z3XYQTV4tZuCm15cB-nPiR0RXRfAT/edit>]

Monsiváis, C. (2013) *Entrada Libre: crónicas de la Sociedad que se Organiza, México, ERA*.

Palazón, M. (2014) *La estética en México*. Siglo XXII en la Enciclopedia Electrónica de la Filosofía Mexicana. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa [Consultado el 25 de marzo del 2026 en https://divcsh.izt.uam.mx/cefilibe/wp-content/uploads/2023/05/estetica_mexico.pdf]

Pareyón, A., (2004) *el centro histórico de la ciudad de México al inicio del siglo XXI*. Boletín del instituto de vivienda. pp. 75-95 [Consultado el 25 de marzo del 2026 en <https://www.redalyc.org/pdf/258/25805106.pdf>].

Premiere Actors (2 de octubre del 2024) *¿Qué es el “star system”?*. [Recuperado el 1 de abril del 2026 en <https://www.premiereactors.com/que-es-el-star-system/>]

Quijano, A. (Julio 2000) *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. En *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. Perspectivas Latinoamericanas. Edgar Lander (comp.) CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, Argentina, p.246. [Consultado el 15 de febrero del 2026 en <https://www.tni.org/files/download/La%20colonialidad%20del%20saber.%20Eurocentrismo%20y%20ciencias%20sociales.pdf>]

Segato, R. L. (2015). *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*. Buenos Aires: Prometeo Libros. [Consultado en <https://www.lavaca.org/wp-content/uploads/2016/04/la-critica-de-la-colonialidad.pdf>]

Soria, J. (7 de abril de 2012). Homenaje a Beatriz Aurora, pintora de postales zapatistas. Estación Claridad: vengo llegando. Recuperado el 20 de marzo del 2026 en <https://javiersoriaj.wordpress.com/2012/04/07/homenaje-a-beatriz-aurora-pintora-de-postales-zapatistas/>

Taylor, S. J., & Bogdan, R. (1987). Introducción a los métodos cualitativos (J. PiatigorskyPiatigorsk, Trad.). Barcelona: Paidós.

Tomás de Aquino. (2001). *Suma teológica* (I, q. 5, a. 4). Biblioteca de Autores Cristianos. https://www.dominicos.org/media/uploads/recursos/libros/suma_teologica.pdf

El Universal (4 de septiembre del 2025) *Yalitza Aparicio responde a las burlas y a los mensajes de odio por vestir ropa de diseñador*. [Consultado el 28 de marzo del 2026 en <https://www.eluniversal.com.mx/espectaculos/yalitza-aparicio-responde-a-las-burlas-y-a-los-mensajes-de-odio-por-vestir-ropa-de-disenador/>]

Universidad de Guanajuato. (s.f.). *La estética en la Ilustración británica*. <https://www.ugto.mx/investigacionyposgrado/eugreka/contribuciones/107-la-estetica-en-la-ilustracion-britanica>

Universidad de Ingeniería Mecánica y Eléctrica (7 de febrero del 2025) *José Guadalupe Posada: El padre de la sátira y el folclore mexicano*. [Consultado el 26 de marzo del 2026 en jose-guadalupe-posada-el-padre-de-la-satira-y-el-folclore-mexicano].

Anexos

Cronograma de actividades

Periodo	Actividad	Descripción
19 de Enero - 1 de Febrero	Revisión teórica y construcción de Protocolo	Delimitación del tema, revisión bibliográfica sobre estética indígena, colonialidad/blanquitud y construcción teórica inicial.
2 de Febrero - 15 de Febrero	Diseño Metodológico	Elaboración del guión de entrevistas y guía de observación preliminar de informantes institucionales y comunitarios.
16 de Febrero - 22 de Febrero	Gestión de Campo	Contacto con coordinadores, artesanos/as y vendedores/as. Ajuste final de instrumento de investigación.
23 de Febrero - 27 de Febrero	Trabajo de Campo	Aplicación de entrevistas semiestructuradas y realización de observación participante en espacios institucionales y comunitarios.
28 de Febrero - 7 de Marzo	Organización de información	Transcripción de entrevistas, transcripción de notas de campo y registros de observación.
8 de Marzo - 15 de Marzo	Análisis cualitativo	Triangulación entre las entrevistas, observación y marco teórico.
16 de Marzo - 25 de Marzo	Redacción de capítulos analíticos	Elaboración del capítulo metodológico y capítulo de análisis de resultados.
26 de Marzo - 30 de Marzo	Integración final	Redacción de conclusiones, revisión de coherencia teórica y metodológica.
31 de Marzo - 1 de Abril	Correcciones finales	Ajustes de estilo, formato, revisión general y preparación para entrega final.

Guiones de entrevista semiestructuradas

Guión de entrevista enfocada al sector institucional

Buenas tardes. Mi nombre es García Méndez Vanesa Mayela, soy estudiante de la Licenciatura en Sociología en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, actualmente desarrollo una investigación académica enfocada en el análisis de las expresiones artísticas y culturales de los pueblos indígenas en México contemporáneo, particularmente en cómo se preservan, difunden y gestionan desde el ámbito institucional y su relación con las comunidades.

El objetivo de esta entrevista es conocer su experiencia respecto a los procesos, lineamientos y estrategias mediante los cuales la institución trabaja con estas expresiones culturales. La información será utilizada únicamente con fines académicos. Su participación es voluntaria y puede mantenerse en anonimato si así lo desea. La entrevista tendrá una duración aproximada de 30 a 40 minutos y, con su autorización, será grabada únicamente en audio para facilitar su transcripción.

Temática 1. Concepción de estética indígena.

1. Desde el trabajo que realiza la institución, ¿cómo entienden o conceptualizan las expresiones artísticas o culturales de los pueblos indígenas?
2. ¿Qué elementos consideran fundamentales para reconocer una producción como representativa de una comunidad indígena?
3. ¿Qué diferencias establecen entre arte indígena, artesanía y patrimonio cultural?
4. ¿Existen criterios específicos para determinar qué producciones se apoyan o difunden?

Preguntas alternativas para biblioteca “Juan Rulfo”
<ol style="list-style-type: none">1. ¿Cómo se clasifican los materiales relacionados con arte o producción cultural indígena dentro del acervo?2. ¿En qué áreas del conocimiento suelen ubicarse (arte, antropología, historia, patrimonio, etc.)?

3. ¿Existe una categoría específica o se integran dentro de clasificaciones generales?
4. ¿Quién define estos criterios de clasificación?
5. ¿Han cambiado en los últimos años?

Temática 2. Preservación y políticas culturales

5. ¿Qué estrategias implementa la institución para la preservación de la estética indígena?
6. ¿Existen lineamientos específicos sobre cómo deben producirse o exhibirse estas expresiones?
7. ¿Qué papel juega el patrimonio cultural en la institucionalización de estas expresiones?

Preguntas alternativas para biblioteca “Juan Rulfo”

6. ¿Cómo se decide qué libros o materiales adquirir sobre pueblos indígenas?
7. ¿Existen lineamientos institucionales para fortalecer ciertas áreas?
8. ¿Se priorizan otros enfoques teóricos o autores?
9. ¿Se incluyen publicaciones producidas por autores indígenas?
10. ¿Hay equilibrio entre perspectivas académicas e internas de las comunidades?

Temática 3. Mercado y transformación estética

9. ¿Ha observado cambios en los diseños, materiales o formas de producción en los últimos años?
10. ¿Qué factores considera que influyen en estos cambios (mercado, turismo, políticas públicas, nuevas generaciones)?
11. ¿Desde la institución cómo se interpretan estas transformaciones: adaptación, evolución, pérdida o reconfiguración?
12. Desde su perspectiva, ¿estos cambios representan pérdida, evolución o estrategia de supervivencia cultural?
13. ¿La institución interviene o regula estas transformaciones?

Preguntas alternativas para biblioteca “Juan Rulfo”

11. Desde su experiencia, ¿cómo ha evolucionado la producción bibliográfica sobre arte o cultura indígena?
12. ¿Considera que ha cambiado la manera en que se aborda el tema en los libros recientes?
13. ¿Predominan enfoques antropológicos, artísticos, patrimoniales, económicos?
14. ¿Se percibe todavía una tendencia a catalogar estas producciones como artesanía más que como arte?

Temática 4. Relación institución–comunidad

13. ¿Cómo se establece la relación entre la institución y las comunidades indígenas?
14. ¿Las comunidades participan en la toma de decisiones sobre cómo se exhibe o promueve su estética?
15. ¿Considera que existen diferencias entre las prácticas culturales desarrolladas en las comunidades y la manera en que se presentan en espacios institucionales?

Preguntas alternativas para biblioteca “Juan Rulfo”

15. Desde su experiencia, ¿cómo ha evolucionado la producción bibliográfica sobre arte o cultura indígena?
16. ¿Considera que ha cambiado la manera en que se aborda el tema en los libros recientes?
17. ¿Predominan enfoques antropológicos, artísticos, patrimoniales, económicos?
18. ¿Se percibe todavía una tendencia a catalogar estas producciones como artesanía más que como arte?

Temática 5. Dimensión política y resistencia

16. ¿Qué papel considera que tienen estas expresiones culturales en la preservación de la identidad y memoria colectiva?

17. ¿Cómo se posiciona la institución frente a procesos de apropiación cultural o extractivismo simbólico?
18. ¿Qué retos enfrenta actualmente la preservación de la estética indígena en el contexto contemporáneo?
19. ¿Hay algo que considere importante mencionar sobre el papel institucional en la

Guión de entrevista enfocada al sector comunitario

Buenas tardes. Mi nombre es García Méndez Vanesa Mayela, soy estudiante de la Licenciatura en Sociología en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, actualmente desarrollo una investigación académica enfocada en el análisis de las expresiones artísticas y culturales de los pueblos indígenas en México contemporáneo, particularmente en cómo se preservan, difunden y gestionan desde el ámbito institucional y su relación con las comunidades.

El objetivo de esta entrevista es conocer su experiencia respecto a los procesos, lineamientos y estrategias mediante los cuales la institución trabaja con estas expresiones culturales. La información será utilizada únicamente con fines académicos. Su participación es voluntaria y puede mantenerse en anonimato si así lo desea. La entrevista tendrá una duración aproximada de 30 a 40 minutos y, con su autorización, será grabada únicamente en audio para facilitar su transcripción.

Temática 1. información personal

1. ¿Te gusta permanecer en el anonimato?
 - a. Podría decirme un seudónimo para referirme a usted durante toda la entrevista.

En caso de no estar en anonimato

2. ¿Podría contarme un poco sobre usted y sobre el trabajo que realiza?

3. ¿Desde cuándo se dedica a la elaboración o venta de estas artesanías?
 - a. Productos textiles en caso de ropa

Temática 2. Significado cultural de su trabajo

4. ¿Qué significado tienen estas piezas para usted o para su comunidad?
5. ¿Las técnicas o diseños que utiliza tienen algún origen familiar o comunitario?
6. ¿Considera que estas artesanías representan parte de la identidad mexicana?

Temática 3. Transformaciones y contexto actual

7. ¿Ha notado cambios en los diseños, materiales o formas de producir artesanías con el paso del tiempo?
8. ¿Cree que el turismo, el mercado o los clientes influyen en la manera en que se elaboran o venden las piezas?

Temática 4. Relación con instituciones y políticas culturales

8. ¿Ha escuchado o tenido contacto con programas de apoyo o instituciones que busquen proteger o promover las artesanías o la cultura indígena?
9. ¿Conoce instituciones como el Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI) u otras que trabajen con comunidades indígenas?
10. En caso de conocerlas, ¿considera que estos programas realmente ayudan a preservar o apoyar el trabajo de los artesanos?

Temática 5. Percepción sobre apropiación cultural / extractivismo

11. En los últimos años se ha hablado mucho de que algunas empresas o marcas utilizan diseños indígenas sin reconocer a las comunidades que los crearon. ¿Qué opina usted sobre esto?
12. ¿Cree que las comunidades deberían recibir algún reconocimiento o beneficio cuando sus diseños o símbolos culturales son utilizados por otras personas o empresas?
13. Desde su experiencia, ¿qué cree que sería necesario para que el trabajo de los artesanos y la cultura de sus comunidades sea más respetado y valorado?

Guión de observación

Categorías	Subcategorías (aspectos o indicadores observables)	Descripción/ejemplo
Estética Indígena	Materialidad	Uso de materiales como: plumas,

		arcilla, ayoyotes.
	Técnicas	Telar de cintura, bordado manual, cerámica.
	Iconografía	Uso de símbolos como flores, animales y paisajes
	Transformación estética	Incorporación de elementos con colores más llamativos, diseños más sencillos y acoplados a la industria.
	Estética inducida	Productos adaptados al gusto turístico.
Valor (uso/cambio /mercado)	Valor de uso	La funcionalidad con la que se ocupa un objeto de manera cotidiana.
	Valor simbólico	El significado tanto ritual, espiritual o identitario.
	Valor de cambio	El precio que se le asigna a un objeto para su venta.
	Desplazamiento de función	Uso solo “decorativo”
Resistencia cultural	Producción no industrial	Solo se cuenta con pocas piezas, las cuales todas son diferentes y hechas a mano.
	Preservación de técnicas	Los diseños son incluso hasta generacionales.
	Adaptación estratégica	Los productos son modificados para continuar con su venta.
Relación mercado-turismo	Influencia del turismo	Producción dirigida a turistas
	Demanda Externa	Ajustes de diseños según lo que más se vende.

	Comercialización	Venta en calles, ferias o tiendas.
	Intermediación	Presencia de revendedores o marcas.
	Folklorización	Simplificación de la cultura para el consumo.
Industrialización	Presencia Institucional	Referencias a apoyos del gobierno.
	Conocimiento de derechos Programas culturales	Si conocen derechos culturales o autorales.
	Difusión cultural	Participación en exposiciones o autorales.
	Protección legal	Discurso sobre propiedad cultural.
Apropiación cultural	Reproducción externa	Productos similares hechos por no indígenas.
	Modificación estética	Cambios en el diseño original.
	Reconocimiento	Si se da crédito a la comunidad.
Espacio urbano (CDMX)	Actores sociales	Turistas, vendedores, locales.
	Interacción social	Relación- vendedor-cliente.
	Dinámicas de venta	Estrategias para atraer compradores

Transcripción de las entrevistas

Antonio Rodríguez García/Cine y video

Jueves 26 de Febrero del 2026

Mayela: Buenas tardes, mi nombre es García Méndez Vanessa Mayela. Soy estudiante de la Licenciatura en Sociología en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. Actualmente desarrollo una investigación académica enfocada en el análisis de las

expresiones artísticas y culturales de los pueblos indígenas en México, particularmente en cómo se preservan, difunden y gestionan desde el ámbito institucional y su relación con las comunidades.

El objetivo de esta entrevista es conocer su experiencia respecto a los procesos, lineamientos y estrategias mediante los cuales la institución trabaja con estas expresiones culturales. La información será utilizada únicamente con fines académicos. Su participación es voluntaria y puede mantenerse en el anonimato si así lo desea.

La entrevista tendrá una duración aproximada de 30 a 40 minutos y, con su autorización, será grabada únicamente en audio para facilitar su transcripción. ¿Está de acuerdo en que se ponga su nombre o prefiere que sea anónima?

Antonio: Con gusto, pon mi nombre.

Mayela: Muchas gracias. ¿Se puede presentar, por favor?

Antonio: Sí. Mi nombre es Antonio Rodríguez García. Soy el responsable del Acervo de Cine y Video Alfonso Muñoz, del Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas. Pertenece a la Dirección de Acervos de la Coordinación General de Patrimonio Cultural y Educación.

Mayela: Muchas gracias. Bueno, la entrevista está dividida en cinco temáticas. La primera abarca la concepción de la estética indígena. Entonces, desde el trabajo que realiza en la institución, ¿cómo entiende o conceptualiza las expresiones artísticas o culturales de los pueblos indígenas?

Antonio: Repítame de nuevo, por favor.

Mayela: Sí, ¿cómo entiende o conceptualiza las expresiones artísticas o culturales de los pueblos indígenas? Tomando en cuenta que el acervo de cine también cuenta como una expresión artística.

Antonio: Mira, teniendo en cuenta esa cuestión —justamente estaba pensando en eso de la estética y todo eso como una cuestión artística—, lo que pasa es que la cuestión del arte en los pueblos indígenas, o desde los pueblos indígenas, no necesariamente corresponde con los términos que uno tiene como referencia de lo que es el arte en el mundo occidental, si lo quieres llamar de esa manera.

Aun la misma concepción tiene que ver más con una cuestión de práctica, una práctica que está enfocada en muchos aspectos, en cuestiones rituales. También tiene que ver, ya rozando ese punto, con la interacción que tienen los pueblos indígenas con otras culturas. Tiene que ver, capaz, con esta cuestión de redefinir su propia concepción de lo que es esa misma cuestión estética.

No sé si es claro, pero son dos conceptos diferentes: uno, lo que viene desde los pueblos indígenas; y otro, lo que los pueblos indígenas asumen a partir de su contacto con el resto de las culturas no indígenas.

Mayela: Bueno, y para usted, ¿qué elementos considera fundamentales para reconocer una producción como representativa de una comunidad indígena?

Antonio: Yo creo que, en primer momento, que el creador sea indígena o se identifique como indígena, que se asuma como perteneciente a ese pueblo indígena. Porque además eso va a dar elementos para asumir que lo que él está manifestando en su obra —sea plástica, sea artesanal, artístico-artesanal, visual en términos de fotografía o video— tiene que ver con su propia concepción y visión desde su identidad.

Mayela: ¿Y existen algún tipo de criterios específicos para determinar qué producciones tienen apoyo o cuáles son las que se difunden?

Antonio: Bueno, a nivel de la institución estamos brincando a otra cosa. El Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas tiene programas que vienen desde la vertiente de los derechos indígenas y, en esa medida, apoya todas las manifestaciones, asumiendo que están... deja ver si te lo puedo definir como yo más o menos lo entiendo.

Todos los pueblos indígenas, bueno, todos los indígenas tienen derechos por serlo, que están reconocidos ante la ley a través del artículo segundo constitucional. Esos derechos se apoyan desde el Instituto a través de diferentes vertientes. En este aspecto, tiene que ver con el apoyo para que ellos puedan crear o manifestarse dentro de los ámbitos culturales.

Esto se sigue mediante un programa con lineamientos específicos que determinan cómo te puedo apoyar, o sea, cómo te puedo apoyar sin que medie que la institución asuma algún tipo de derecho sobre lo que tú, como creador, estás haciendo. No sé si es claro.

Temática 2 Preservación y políticas culturales

Mayela: Sí, bueno, ya entrando en la temática dos, que habla sobre la preservación y políticas culturales, ¿qué estrategias implementa la institución para la preservación de las artes indígenas?

Antonio: El Instituto tiene un estatuto orgánico, que es lo que mandata todo: tanto en qué área se tiene que estar como en qué se tiene que hacer. Ahí aparece definido qué es lo que tiene que hacer la Coordinación General y qué tiene que hacer la Dirección de Acervos.

En esta cuestión, que es lo que nos toca a nosotros hacer dentro de la Dirección de Acervos, cada área tiene un trabajo específico de acuerdo con las características propias de los materiales que está resguardando. O sea, son materiales que el Instituto resguarda desde la creación del Instituto hasta la actualidad; son materiales que tienen diferentes formatos y que, por lo tanto, requieren acciones de conservación, preservación, clasificación y catalogación distintas.

En esa materia, pues bueno, cada área define su propia práctica de cómo hacerlo.

Mayela: ¿Me podría hablar sobre esos lineamientos específicos bajo los cuales se deben producir o exhibir esas expresiones?

Antonio: Mira, en términos de producción nosotros somos ajenos a eso. En ese punto, lo único que hacemos es recibir, conservar, preservar, resguardar, catalogar y difundir.

No patrocinamos la producción. Sin embargo, los materiales que nosotros tenemos debemos, a partir del formato en que los recibimos, conservarlos tal cual, sin intervenir de ninguna manera. Bueno, no intervenir en términos de modificar la obra, pero sí en términos de preservar el contenido.

Mayela: ¿Hay algún punto en el que ya no se considere útil un material y se deseché, o todo se resguarda?

Antonio: Mira, hay una definición muy específica en cuanto a los materiales originales. Los materiales originales van en el sentido de que son los primeros soportes: estoy hablando de películas, videocasetes en formatos antiguos, como una pulgada, U-matic, tres cuartos de pulgada, Betacam SP, media pulgada, todos los cassetes de un cuarto de pulgada, DVC Pro, MiniDV, que son más pequeños.

Esos los tenemos que conservar tal cual. Lo único que podemos hacer dentro de nuestras labores es que el contenido se siga preservando a través de la transferencia de los materiales filmicos y de video a otros formatos, tanto analógicos como, ya en el proceso, a formato digital, sin alterar el contenido.

En cuanto al aspecto —si son formatos cuadrados 4:3 o 16:9, si son en blanco y negro o en color—, todo eso debemos preservarlo tal cual. Lo que podemos hacer, dentro de nuestras responsabilidades, es conservarlos con la mejor calidad posible de acuerdo con el formato original.

En algunos casos hay que hacer corrección de color o restaurar alguna cuestión de imagen, pero eso es una intervención que se hace sobre copias digitalizadas, no sobre el original. El original siempre se mantiene intacto.

Mayela: Entonces sí varía dependiendo del material.

Antonio: Sí, y también depende de las características que presenta el material para poder continuar siendo preservado.

Temática 3. Mercado y transformación estética

Mayela: Bueno, ya adentrándonos en la temática tres, que es el mercado y la transformación del mundo material —digamos, de la producción cultural—, ¿ha observado cambios en los diseños, materiales o formas de producción en los últimos años?, ¿o considera que han disminuido?

Antonio: ¿Te refieres a las producciones que van generando los pueblos indígenas o los artistas indígenas?

Porque sí, sí ha cambiado. Tiene que ver mucho con esta cuestión de la interacción que tienen con la sociedad nacional en su conjunto. También tiene que ver con la manera en que se han ido incorporando otros materiales.

Por ejemplo, la misma vestimenta ha cambiado en cuanto a los materiales, en cuanto a los diseños y en cuanto al soporte sobre el que se producen. Antes no había contenido audiovisual, todo era analógico. Entonces, en cuanto a contenidos audiovisuales, lo que cambia realmente es el formato.

Ahora, una cosa es la producción artística —entiéndase pintura, arte textil, cestería, barro, incluso música y danza—. Han cambiado. No son transformaciones drásticas, pero sí son transformaciones que van acorde a lo que la misma cultura está diciendo que es relevante manifestar.

También hay que tener en cuenta que una producción es lo que hacen los pueblos indígenas para su propio consumo, y otra es lo que hacen para que lo consuma el público externo. Esos son dos productos diferentes: uno para comercializar y otro que tiene que ver con la permanencia de su propia cultura.

Mayela: Yo no tenía conocimiento de este tipo de diferenciación, que uno fuera para la cultura y otro para la producción en general. Tenía la vaga idea de que eran lo mismo.

Antonio: No. Si tú ves, no todo lo que producen ellos lo venden, y lo que venden no necesariamente es como lo hacían antes.

A lo mejor antes no había diseños tan complejos. Piensa esta cosa: antes un artesano o un artista textil hacía su ropa con todos los insumos que generaba para su propia cultura, desde sembrar el algodón, generar la materia prima, procesarla, crear los hilos y hacer todo el diseño.

Ese tipo de trabajo les llevaba meses para una sola pieza. Los diseños entonces eran más básicos y se fueron haciendo complejos en la medida en que las mismas artesanas fueron adquiriendo productos industriales, fibras sintéticas, materiales ya procesados. Eso fue facilitando el trabajo, o sea, el tiempo de creación se fue acortando.

Pero también el uso de materiales que no eran necesariamente los originales —o los que ellos mismos producían— fue cambiando. Y la misma demanda de lo comercializable también fue transformándose.

Porque una cosa es que tú tengas la pulserita, el collar o hasta los mismos cuadros, que sí reflejan elementos de la cultura, pero no necesariamente contienen todos los elementos que podrían estar ahí. Son dos cuestiones de producción diferentes: una que tiene que ver con el entorno propio de la comunidad o las prácticas rituales, y otra que tiene que ver con la cuestión comercial.

Mayela: Bueno, ¿para usted qué factores considera que influyen en estos cambios? Ya me mencionó el mercado, pero también podría abarcar turismo, políticas públicas o incluso las nuevas generaciones.

Antonio: Mira, yo creo que una parte tiene que ver con su propia supervivencia. Entre más produzcan y más rápido sea, es más fácil tener mayor posibilidad de comercializar, pensando en ese punto.

No necesariamente las generaciones jóvenes están enfocadas en reproducir la cultura material en los términos en que la reproducían sus padres o sus abuelos, o la gente que trabajaba esta materia antes. Ellos ya, finalmente, al estar involucrados en una cultura nacional más amplia, tienen perspectivas diferentes, incluso formativas.

O sea, sí es muy diferente. Lo que yo he visto en este tiempo que he estado trabajando con pueblos indígenas es que hay muchos jóvenes, muchos chicos, que se forman como administradores, como abogados, como comunicadores, incluso como antropólogos. Tienen otra perspectiva.

Muchos sí retoman estas prácticas de creación, pero muchos más están enfocados a otras dinámicas. Y en muchos casos no solamente significa un bien económico para ellos, sino que puede significar también un apoyo para la comunidad en otros aspectos de su cultura.

Mayela: Y bueno, desde la institución, ¿cómo se interpretan estas transformaciones? ¿Es más una manera de adaptación, evolución, pérdida o reconfiguración de lo que son las artes indígenas?

Antonio: Mira, ahí ya no solamente te podría hablar en términos personales. La institución tiene políticas para apoyar que la cultura de los pueblos indígenas siga manifestándose, que no se pierda, que siga habiendo gente que conozca y reproduzca su cultura.

Hay toda esta política de apoyo que no necesariamente tiene que ver con el apoyo directo a la creación, pero sí con generar condiciones que soporten la creación artística y cultural de los pueblos.

Las culturas, como yo las veo, tienen que seguir moviéndose. Pensar en una cultura estática, que no se mueva, es un despropósito. Todas las culturas son dinámicas; se adaptan para

seguir siendo iguales, para seguir siendo las mismas. Porque si no, una cultura que no se adapta es una cultura que eventualmente tenderá a desaparecer.

Mayela: Entonces, como tal, la institución no interviene, solamente apoya el proceso de adaptación en cada una.

Antonio: No necesariamente. O sea, no en términos de que los dejen abandonados. Se generan políticas que dan soporte a que la cultura de los pueblos indígenas siga manifestándose y siga existiendo como cultura, como visión.

Ahora sí que, ¿con qué elementos podemos decir que la cultura tiene que evolucionar o tiene que quedarse igual? No nos toca a nosotros como institución decidir eso. Ese es un proceso que los mismos pueblos deciden. Nosotros proporcionamos las mejores condiciones para que la cultura siga.

O decir que tal práctica ya no, porque ya fue... no nos toca, porque eso sí serían políticas contraculturales.

Mayela: ¿Y eso podría entrar como en delito?

Antonio: No sé, no te podría decir si sería delito. Más bien, yo creo que los pueblos indígenas son muy claros en eso y saben qué le van a pedir a la institución dentro de la oferta de política pública que exista.

Temática 4. Relación institución-comunidad

Mayela: Bueno, entrando en la temática cuatro, que es la relación institución–comunidad, ¿cómo se establece la relación entre la institución y las comunidades indígenas?, ¿cómo se logra ese acercamiento?

Antonio: La institución tiene distintos programas de apoyo: programas que tienen que ver con infraestructura, con apoyo a proyectos productivos, con cuestiones relacionadas con la medicina tradicional, con la comunicación, con los niños, con la producción audiovisual —entendida en todos los aspectos y en su forma más amplia—.

Se abren convocatorias, se invita a participar, y tú decides si participas o no. Esa es una forma.

Otra forma es que tú digas: “Quiero que me apoyes para generar tal proyecto”. Si está dentro de los términos que podamos apoyar, se apoya.

Mayela: Y bueno, las comunidades participan en esta toma de decisiones —ya me lo había comentado— sobre lo que se escribe o promueve de su producción cultural. Entonces, ¿considera que existen diferencias entre las prácticas culturales desarrolladas en las comunidades y la manera en que se presentan en los espacios institucionales?

Antonio: Yo no creo, no creo, no creo... porque realmente uno no está decidiendo como institución qué se presenta y qué no se presenta. Al menos en términos de la producción audiovisual, uno no tiene ni siquiera la facultad de decir qué es apoyado y qué no es apoyado en términos de la construcción del discurso, del discurso estético o del discurso audiovisual.

Uno más bien dice: “Te apoyamos”, y tú tienes que hacer el proyecto, porque estamos apoyando en determinado lapso de tiempo. Pero no intervenimos en la construcción del discurso.

Temática 5. dimensión política y resistencia

Mayela: Bueno, ya casi para finalizar, entrando en la temática cinco sobre la dimensión política y resistencia, ¿qué papel considera que tienen esas expresiones culturales en la preservación de la identidad y la memoria colectiva?

Antonio: Mira, yo creo que los pueblos indígenas, si continúan hasta ahorita, es porque han estado resistiendo. Y han estado resistiendo de muchas formas.

Una de esas formas es entender cómo está funcionando la sociedad y, en esa medida, saber hasta dónde van a dejar que la sociedad nacional intervenga en su propia vida. Y también, de alguna manera, la misma gente de las comunidades está formándose justamente para poder defender esos aspectos: desde el activismo social, desde la lucha legal, desde la misma antropología. Claro, son pueblos resilientes.

Mayela: Y para usted, ¿cómo se posiciona la institución frente a estos procesos de apropiación cultural y extractivismo, que son problemas emergentes y que han sido constantes en estas producciones?

Antonio: Mira, el Instituto yo creo que tiene una labor destacada, sobre todo porque cuando se planteó la reforma al artículo segundo constitucional —que cambia la visión de los pueblos indígenas, que antes eran sujetos de interés público y ahora son sujetos de derecho público—, fue un cambio fundamental.

El Instituto estuvo apoyando para que la reforma cubriera todos los términos constitucionales y pudiera ser aprobada por ambas cámaras, tanto el Senado como la Cámara de Diputados. O sea, tiene una participación política relevante en ese sentido.

Sobre todo porque, finalmente, muchos de los funcionarios del Instituto son indígenas. Entonces, en esa medida, no es que olviden; tienen muy claro hacia dónde tiene que ir la institución.

Mayela: Y para usted, ¿cuáles considera que son los retos que se enfrentan actualmente en cuanto a la preservación de las artes indígenas en el contexto contemporáneo?

Antonio: Los retos... yo creo que tiene que haber una acción articulada y complementaria entre las instituciones. Y no solo hablo del Instituto Nacional; hablaría en términos generales de la Secretaría de Cultura y otras secretarías, en esta cuestión de acompañamiento con los pueblos indígenas.

Pero también, en esa medida, los pueblos indígenas deciden: “Hasta aquí sí y hasta aquí no puedes intervenir o decidir sobre nosotros”. Entonces vamos a trabajar juntos y a acompañarnos en este siglo que nos está tocando vivir.

Mayela: Y ya como pregunta final, ¿hay algo que considere importante mencionar sobre el papel institucional en la preservación o difusión de las culturas indígenas de manera contemporánea?

Antonio: ¿Puedes repetírmela nuevamente, por favor?

Mayela: Sí, ¿hay algo que considere importante mencionar sobre el papel institucional en la manera en la que preserva, interviene o difunde las culturas indígenas?

Antonio: Mira, yo creo que al menos nosotros, como Dirección de Acervos y como acervo de cine y video, nuestra responsabilidad es poder proporcionar a los pueblos indígenas puntos de reflexión.

En la práctica te puedo decir que han llegado comunicadores, gente de la comunidad, que nos pide información sobre su propio pueblo, sobre cómo era antes. En esa medida, al ver sus prácticas, se dan cuenta de que ha habido cambios. Ellos son los que pueden valorar esos cambios.

Nosotros tenemos la información y la abrimos para que ellos puedan venir a consultarla. Finalmente, el poder recordar tu propia historia te da elementos para entender el presente.

Entonces, nuestra responsabilidad es que los contenidos y materiales estén dispuestos para que ellos puedan transversalizar los, analizarlos y tenerlos en cuenta.

Mayela: ¿Y siempre ha habido una demanda alta en la petición para revisar los contenidos, o ha disminuido?

Antonio: No, mira, en la medida en que saben que aquí están muchos materiales, nuestra labor —además de atender estas solicitudes concretas— es ampliar la difusión. La difusión se hace a través de los canales que tenemos; al menos dentro del acervo de cine y video, los canales están enfocados en la difusión de la cultura de los pueblos.

Mayela: Esto sería todo de mi parte. En verdad, muchísimas gracias. La información que me acaba de dar es muy útil para mí.

Antonio: Pero, ¿sabes? Para mí, pensar en el término de ser guardianes, o ser muy celosos en el punto en el que nosotros estamos... nos toca tener todas las posibilidades abiertas para los pueblos indígenas. Nuestra labor termina hasta ahí. Si la gente lo revisa, nosotros se lo proporcionamos.

Mayela: Ahora que he estado en el servicio con Alfredo me he dado cuenta de que casi la mayoría de los que vienen a pedir información son extranjeros. No sé si aquí suceda igual, que sean extranjeros los que vienen a revisar el contenido.

Antonio: No. De hecho, hace poco atendimos a un compa que es cora, de Nayarit, y nos pidió información sobre una peli —bueno, son películas de una forma especial—. Hicimos la proyección solo para esa comunidad.

Sí hay gente que nos pide información. No toda la podemos facilitar así de “ay, sí, llévatela”, porque estamos sujetos a lineamientos y al reglamento. Finalmente, en ese punto se tiene que dar prioridad a las autoridades o a la gente reconocida dentro de la comunidad.

¿Y cómo sabemos eso? Porque son los mayordomos, el comisariado ejidal, los gobernadores tradicionales; es decir, gente con la autorización de la comunidad. Ellos son quienes lo piden y a quienes atendemos, sobre todo por este punto de que tienen que llegar con ese reconocimiento.

Mayela: Y, por ejemplo, de los materiales que se prestan acá, ¿hay algún tipo de problema si se llegan a extraviar o los llegan a perder o maltratar?

Antonio: No, porque es muy claro: tenemos originales y no es posible prestarlos. Para eso existe la reproducción técnica y tecnológica de los contenidos.

Yo puedo tener un original y difícilmente los prestamos. Siempre es la copia. Si esa copia desaparece, no pasa nada.

Sería casi como tirarnos un balazo en el pie decir: “Ay sí, llévate la película”. No. Les damos una copia digital. O, si quieren ver el original, tienen que hacer una cita con nosotros y cumplir una serie de requerimientos técnicos para poder verla. Y se proyecta aquí, dependiendo del estado de la película.

Hay películas que ya están en una condición muy delicada. En materiales filmicos existe lo que se llama el “síndrome del vinagre”, y en los materiales magnéticos está la pérdida del aglutinante del óxido férrico, lo que provoca deformación.

Entonces, más grave que eso, siempre buscamos mantener las mejores condiciones, digitalizar oportunamente y transferir de un formato a otro para que el contenido siga preservándose.

Mayela: Y si el material, por ejemplo, ya se deterioró y ya no tiene un uso adecuado...

Antonio: Lo guardamos hasta que sea imposible conservarlo. Y tiene un seguimiento legal que hay que hacer para poder determinar eso.

Pero difícilmente sucede. Personalmente creo que es complicado que llegemos a ese punto, porque siempre tratamos de intervenir antes.

Biblioteca Juan Rulfo

Jueves 26 de Febrero del 2026

Mayela: Bueno, soy estudiante de la licenciatura en Sociología en la Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Xochimilco. Actualmente desarrollo una investigación académica enfocada en el análisis de las expresiones artísticas y culturales de los pueblos indígenas en México, particularmente en cómo se preservan, difunden y gestionan desde el ámbito institucional y su relación con las comunidades.

El motivo de esta entrevista es conocer su experiencia respecto a los procesos, lineamientos y estrategias mediante los cuales la institución trabaja con sus expresiones culturales. La información será utilizada únicamente con fines académicos. Su participación es voluntaria y puede mantenerse en el anonimato si así lo desea. La entrevista tendrá una duración aproximada de 30 a 40 minutos y, con su autorización, será grabada únicamente en audio para facilitar su transcripción ¿Gusta mantenerse en el anonimato?

Biblioteca Juan Rulfo: Sí.

Temática 1. Concepción de estética indígena

Mayela: Bueno, la entrevista la dividí en cinco temáticas; cada una aborda diferentes puntos. Entonces, en primera instancia, ¿cómo se clasifican los materiales relacionados con el arte o la producción cultural indígena dentro del acervo?

Biblioteca Juan Rulfo: ¿Cómo se clasifican? Bueno, de entrada, todos los materiales que van a ingresar —en el caso de la Biblioteca Juan Rulfo— ya sea por compra, canje, donación o producción interna, primero se tienen que revisar. El contenido tiene que abarcar temas relacionados con los pueblos indígenas y sus áreas afines.

Una vez revisado el material, lo vamos identificando y clasificando de acuerdo con su contenido, dependiendo de los cuatro fondos que tiene la Biblioteca Juan Rulfo: el fondo hemerográfico, el documental histórico, el cartográfico y el bibliográfico.

En el caso del material bibliográfico utilizamos el sistema de clasificación Dewey, que va del 000 al 900. Cada uno de estos rubros agrupa diferentes áreas del conocimiento.

Por ejemplo, si es una obra que tiene que ver con arte popular, arte indígena, ya sea desde la producción, la creación o la historia —por ejemplo, la historia de la laca o de algún textil—, el sistema de clasificación te lo va indicando porque es por temática y por número.

Entonces, de acuerdo con la temática, la clasificación Dewey te va dando un número en el cual tú lo vas a ir agrupando. Si nos dicen: “Oye, ¿sabes qué? Necesito materiales de literatura”. Bueno, ¿a qué te refieres con literatura? Porque es muy amplio: puede ser poesía, cuentos, narraciones, historia oral.

Con base en eso vamos al 800, por ejemplo, que se refiere a literatura. Y de ahí vamos viendo específicamente dónde están los materiales. Con base en ese sistema de clasificación y en el contenido de las obras es como los vamos agrupando y clasificando para tener una ubicación precisa del material.

Mayela: ¿Tiene un proceso?

Biblioteca Juan Rulfo: Sí, es un proceso. Primero tienes que revisar el material. Lo que ustedes hicieron como jóvenes de servicio social fue justamente eso: revisar el material para ver qué tipo de información contiene. Y con base en eso, obviamente lo clasificamos o lo dividimos de acuerdo con el área donde debe estar.

Mayela: Aunque ya me habló un poco de cómo se catalogan, por si algo se escapa, ¿en qué áreas del conocimiento suelen ubicarse lo que es arte, antropología, historia y patrimonio?

Biblioteca Juan Rulfo: Ok. El arte, dentro del sistema de clasificación, va en el 700. Y dentro del 700, dependiendo de lo que tú necesites, se va especificando.

Te voy a dar un ejemplo: arte popular sería 745. Y ahí, como es decimal, podemos hacerlo mucho más específico. El 745 puede ser general, pero si lo quieres hacer más particular —por ejemplo, producción, realización, conservación, preservación o difusión— ya se agrega el punto decimal y números adicionales: .1, .2, .3, .5, etcétera.

Podemos hacerlo todavía más específico. Por ejemplo, si hablamos de la producción de arte textil en México, un ejemplo podría ser 745.59 72 972. En la clasificación Dewey, cada país tiene un número asignado. A México le corresponde el 972.

Si fuera otro país, sería 81, 82 y así sucesivamente; Dewey asigna un número por país según el continente.

Entonces, si lo hacemos aún más específico, por ejemplo, la producción de arte textil en el estado de Oaxaca, podríamos tener algo como 745.597274. Ese número se referiría a la producción de arte textil en Oaxaca.

Así, el sistema nos permite ir de lo general a lo particular y ubicar el material con mucha precisión.

Mayela: Ok, entonces se van dividiendo por categorías.

Biblioteca Juan Rulfo: Categorías, sí, pero por número. Cada numerito en el sistema de clasificación Dewey te lo da muy específico. Puedes hacerlo desde un nivel muy general hasta algo mucho más específico.

Mayela: Entonces, en base a lo que me comenta, cuando se habla de arte en diferentes estados se agrupa en el número del estado y ahí se da la subcategoría.

Biblioteca Juan Rulfo: Efectivamente. Lo puedes abarcar, por ejemplo, en arte dentro del 700. Y dependiendo a qué te refieres o a qué tipo de arte —puede ser pintura, música, arte popular y así por el estilo— te da un número. De acuerdo con ese número lo puedes manejar a nivel general o mucho más específico. Por ejemplo, arte popular es 745. Si es arte popular en México, puede ser 745.0972. Si hablamos de arte textil en México, puede ser 746.14972.

Primero es arte, después arte popular, arte mexicano o arte de algún otro país, y cada uno tiene su número correspondiente. Ese sistema de clasificación te permite ir de lo general a lo particular. Por ejemplo, ya te fuiste a arte, luego a artesanía. Dewey te lo da como 745.5. Si tú quieres artesanías de algún estado, serían 745.5972. Después del 72 puedes agregar el número correspondiente al estado. Como te decía, si quiero saber las artesanías del estado de Oaxaca, sería 745.597274. Los últimos dígitos, en este caso el 74, se refieren a Oaxaca. Y así sucesivamente.

Mayela: Y bueno, estos criterios de clasificación, ¿son generales para todas las áreas de acervos o son específicos?

Biblioteca Juan Rulfo: Bueno, hay otro tema. Para identificarlos dentro de todos los acervos podemos utilizar, por ejemplo, el encabezamiento: “Arte popular — Michoacán”.

En el caso de los otros acervos, por ejemplo Toño y Elena, que son del acervo de arte indígena y del acervo de cine y video, ellos pueden poner “videograbaciones” si se trata de material audiovisual. En fonoteca se utilizan “fonogramas”.

Mayela: ¿Y esos criterios quién se los da?

Biblioteca Juan Rulfo: Esos criterios los trabajamos nosotros para hacer lo que son los catálogos de autoridad: de autor, de títulos y de temas.

En cuanto a los temas, nos enfocamos principalmente en reglas nacionales e internacionales para la catalogación, clasificación y automatización.

Por ejemplo, en catalogación utilizamos las Reglas de Catalogación Angloamericanas. En el caso de la Biblioteca Juan Rulfo utilizamos el sistema de clasificación Dewey. Los otros acervos manejan una clasificación interna, pero eso se ha trabajado con base en juntas y reuniones de colaboración entre todos los acervos para identificar y decidir cómo se podría clasificar y catalogar cada material.

La catalogación ya la sabemos por las reglas angloamericanas, y la clasificación la utilizamos para poder identificar, por ejemplo: “ah, esta clasificación es para el acervo de arte indígena”, “esta es para cine y video”, “esta es para material fonográfico” o “para la fototeca Nacho López”.

Mayela: ¿Estos criterios cambian constantemente?

Biblioteca Juan Rulfo: Más que cambiar, se van adecuando al tipo de material y al contenido que tenemos. Por ejemplo, en los años noventa se utilizaba el término “indios de México”. El Instituto, junto con otras instancias, hizo reuniones para modificar esa terminología, porque en México era un término considerado discriminatorio y racista.

Se hicieron mesas de trabajo con especialistas, abogados, juristas, antropólogos, sociólogos, etnólogos y demás, tanto del Instituto como de otras instancias, para revisar toda esta terminología. De ahí surgieron los llamados vocabularios controlados.

Los vocabularios controlados son los que utilizamos para determinar cuál es el término más correcto y adecuado para nombrar, decir o expresar algo dentro de los acervos. Entonces se dejó de usar “indios de México” para pasar a “etnias”. Después también se consideró que “etnias” ya no era el término más adecuado. Con el desarrollo del país y las nuevas discusiones, ahora se utiliza “pueblos indígenas” o “pueblos y comunidades indígenas”.

Lo mismo pasó con “población negra en México” o “negros en México”. Ahora se utiliza “afromexicanos” o “afromexicanas”. Antes se usaba “afrodescendientes”, pero el término que actualmente se reconoce es “afromexicanos”.

Mayela: Sí, está en esa evolución, ¿no?, porque ciertos conceptos pueden llegar a ser despectivos.

Biblioteca Juan Rulfo: Es cierto. Y consecutivamente, no nos podemos dar el lujo de decir que somos un país con altas tecnologías, con tecnología de punta, con una economía creciente y una cultura increíble, si no sabemos cómo estamos nombrando a nuestros pueblos.

Esto es con apego a derecho, a su identidad, con respeto y de acuerdo con la legislación mexicana.

Temática 2. Preservación y políticas culturales

Mayela: Bueno, eso fue la temática uno. Ahora entramos a la temática dos, que es sobre la preservación y las políticas culturales. La primera pregunta es: ¿cómo se decide qué libros o materiales se adquieren sobre los pueblos indígenas?

Biblioteca Juan Rulfo: Ok. De entrada, lo primero que tiene que quedar claro es que no nada más es la biblioteca; son los cinco acervos del Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas, desde su creación hasta la fecha.

Son acervos especializados en pueblos indígenas y comunidades afromexicanas, y en todo lo que tiene que ver con ellos: desde la gastronomía, el derecho, la cosmovisión, la religión, la indumentaria, las bellas artes, los usos y costumbres, la literatura... todo lo relacionado con ellos.

También desde el punto de vista de la antropología, la sociología, la historia, las ciencias físicas, las matemáticas; todo lo que tenga que ver con pueblos indígenas y comunidades afroamericanas.

Estos acervos abarcan cualquier soporte documental: un libro, un folleto, un material histórico, un video, un fonograma, material cartográfico —que ahora muchos ya se producen en formato digital por las nuevas tecnologías, aunque también se pueden imprimir—.

Eso es lo que nos permite decidir qué tipo de material se integra a la institución. Con base en el contenido, es que se determina si se agrega a los acervos del Instituto.

Mayela: ¿Existen lineamientos institucionales para fortalecer los acervos o para conseguir mayor difusión?

Biblioteca Juan Rulfo: Sí, sí, sí. De hecho, la difusión la hacemos por varios canales.

Uno es a través de la página web del Instituto. Ahí hay un apartado que dice “Acervos documentales del INPI”. Entrás y te explica qué son, para qué sirven, cómo están conformados y dónde se ubica cada uno de los acervos. Viene su fecha de creación, antecedentes, historia, objetivos, funciones y todo eso.

También, por ejemplo, el acervo de arte indígena tiene sus propios canales de difusión, como Facebook e Instagram. Participamos en ponencias, mesas redondas, seminarios, ferias del libro, ferias de comunicación.

En el caso de la biblioteca, tenemos el servicio de préstamo interbibliotecario. Si alguna biblioteca, centro de información o centro de documentación necesita información sobre pueblos indígenas, podemos hacer intercambio.

También tenemos servicio de canje y donación con otras instancias. Es decir, tú me das material y yo te doy material; es un intercambio de información para fortalecer los acervos.

Mayela: ¿Se priorizan ciertos materiales para la preservación? ¿Autores específicos? ¿Qué es lo que se prioriza para la conservación y preservación de los materiales de cada acervo?

Biblioteca Juan Rulfo: Sí. Y por política, esta línea se viene trabajando de manera más formal desde los años noventa.

En los noventa se propuso un proyecto para el rescate y organización de los archivos históricos de los primeros diez Centros Coordinadores Indigenistas. Ahí se dieron las pautas para poder rescatar todos los documentos de carácter histórico que estaba produciendo la institución.

Con base en eso, en 1996-1997 se empezó a plasmar la creación del CIIIF —el Centro de Investigación y Formación en Documentación de los Pueblos Indígenas de México—. Ahí se creó la fonoteca, la fototeca y el acervo de arte indígena. Este último proviene de lo que fue el Museo Nacional de Artes e Industrias Populares.

La biblioteca ya existía desde 1963 de manera oficial, pero con estos proyectos se consolidan formalmente los acervos, con el objetivo de conservar y preservar todo lo que producía la institución. La institución producía materiales a través del Archivo Etnográfico Audiovisual, creado en 1977 y que funcionó hasta 1996-1997. En ese departamento se producían películas originales, fotografías, fonogramas y documentos.

Por el tipo de material —que es tan delicado— la política fue concentrarlos en los acervos, formar la fonoteca, la fototeca y los acervos documentales culturales, y después organizarlos, catalogarlos, clasificarlos, sistematizarlos y digitalizarlos. Los procesos de digitalización comenzaron alrededor de 2007-2008 y continúan hasta la fecha. Se priorizaron precisamente esos soportes documentales por su delicadeza. Una película de esa naturaleza, si no se digitaliza, en algún momento se puede perder, y muchas son ejemplares únicos.

Una vez digitalizados, ¿qué pasa con los originales? Se creó un proyecto para la construcción de bóvedas climatizadas y monitoreadas, para que se conserven en condiciones adecuadas de clima y humedad. En el caso de la Biblioteca Juan Rulfo, también se priorizan los materiales más antiguos para su conservación y preservación.

Mayela: Por ejemplo, de todas las publicaciones que me comentó que poseen, ¿sí contemplan autores indígenas?

Biblioteca Juan Rulfo: Sí, sí, claro que sí. Por ejemplo, en cine y video, hace un par de décadas se hizo un proyecto de transferencia de medios. ¿A qué se refiere eso? A que el Instituto impulsó un proyecto para capacitar a personas indígenas. Antes, quienes grababan y producían eran técnicos especializados de la institución. Pero se planteó: ¿por qué nada más ellos? ¿Por qué no capacitar a los propios pueblos indígenas?

Desde los primeros años del Instituto —cuando todavía era el INI— se buscaba formar promotores. ¿Por qué promotores? Porque los técnicos que estaban en los Centros Coordinadores Indigenistas tenían la tarea de capacitar a los propios indígenas para que, a su vez, ellos regresaran a sus comunidades a replicar ese conocimiento. Eso está documentado en informes y en la revista *Acción Indigenista*, donde se da cuenta de esas acciones: por ejemplo, un médico veterinario enseñando a utilizar instrumentos para curar u operar a un animal; un zootecnista enseñando técnicas de producción en el campo, y así sucesivamente.

Con los avances tecnológicos y el desarrollo del país surge el llamado indigenismo de participación, que buscaba que los pueblos indígenas participaran activamente dentro de la sociedad. Ellos comenzaron a producir sus propias obras: textos de tradición oral, historias que contaban sus abuelos, poemas, cantos. Empezaron a realizar películas y videos. Todo eso lo tenemos plasmado en el acervo.

También tenemos una colección muy interesante: en 2016 se impulsó un proyecto llamado *Libros Cartoneros*. Fue un proyecto para capacitar a jóvenes para que elaboraran un libro hecho por ellos mismos, escrito a mano, bilingüe, ilustrado por ellos y utilizando materiales reciclados —de ahí el nombre “cartoneros”, por el uso de cartón. Ese proyecto tiene un doble sentido: por un lado, lo consideramos una obra de arte indígena; por otro, es una obra intelectual y literaria, porque están plasmando su historia, su cosmovisión, su literatura, cuentos, gastronomía... la temática fue abierta. Son libros escritos a mano, traducidos al español o bilingües en lengua indígena, ilustrados por ellos mismos y elaborados físicamente con materiales reciclados y elementos naturales.

Mayela: ¿Y a esos materiales se les da una preservación diferente?

Biblioteca Juan Rulfo: Mira, como son materiales únicos, no se prestan. Son títulos únicos; los derechos autorales pertenecen a los jóvenes que los hicieron y los derechos patrimoniales a la institución, no se pueden reproducir porque son obras únicas. No se pueden utilizar, por ejemplo, en primaria o secundaria, precisamente por el tipo de material con el que están hechos y porque son únicos. Estos materiales ya forman parte del fondo reservado de la biblioteca por su naturaleza.

Mayela: Por su naturaleza única.

Biblioteca Juan Rulfo: Sí.

Temática 3. Mercado y transformación estética

Mayela: Bueno, ya entrando en la temática tres, que es mercado, transformación y estética. Desde su experiencia, ¿cómo ha evolucionado la producción bibliográfica sobre arte y cultura indígena?

Biblioteca Juan Rulfo: Sí, sí ha avanzado. Se ha visto avance desde todos los puntos de vista. Uno, desde los medios de producción. Ahora los costos son muy caros. Si quieres una obra encuadernada, moderna, bonita, con detalles en el lomo o en la cubierta dorada, te sale carísimo. Si quieres una obra rústica, te sale más económica. Los materiales, dependiendo de cómo lo quieras físicamente, es lo que te cuesta y a la vez, cuánto te cuesta y cuánto te puede durar.

Con el desarrollo de la sociedad, del mundo y de las nuevas tecnologías, creo que se ha avanzado mucho. Ahora tú haces una obra, pagas tus derechos de autor, la registras y la puedes hacer de forma manual, física, digital o electrónica. La puedes subir a redes o la puedes tener en formato físico.

Entonces sí ha cambiado la forma en que se producían y también la forma de distribución ha cambiado muchísimo. Yo creo que a partir de los años 2000 se ha dado mucho más auge a los pueblos indígenas y comunidades afroamericanas en cuanto al contenido. Creo que los tres niveles de gobierno ya tienen un interés mucho mayor en lo que tiene que ver con pueblos indígenas.

Mayela: ¿Y considera que ha cambiado la manera en que se aborda el tema en los libros recientes? ¿Hay modificaciones en base al mercado, turismo, políticas nuevas o por las nuevas generaciones?

Biblioteca Juan Rulfo: Sí, sí, claro que sí. Por ejemplo, hay un tema muy fuerte que se está trabajando: los derechos culturales de los pueblos indígenas, sobre todo por el robo de identidad y el robo de los derechos culturales ¿a qué me refiero? La alta moda y la alta costura se han apropiado de diseños indígenas, sobre todo en textiles e indumentaria.

Entonces, ¿qué ha hecho el gobierno y el Instituto? Impulsar leyes que defiendan el patrimonio cultural de los pueblos indígenas. Se sigue trabajando en que ellos son dueños de todo lo que tiene que ver con su producción: una cerámica, un textil, su indumentaria, un instrumento musical, sus sandalias, huaraches... todo su patrimonio cultural. Creo que los

avances han sido precisamente en proteger sus derechos culturales y patrimoniales. Sí se está trabajando para defender que son dueños de todo ello.

Mayela: Y en base a la institución, ¿estos cambios se consideran como adaptación, evolución, pérdida o reconfiguración?

Biblioteca Juan Rulfo: Yo creo que sería una adaptación. De acuerdo con cómo va creciendo y avanzando el país, nos estamos adaptando nosotros a ellos y ellos a nosotros. Para eso tenemos que trabajar y estar actualizados en cuestiones de difusión, promoción cultural y nuevas tecnologías. También con base en la legislación, ver cómo podemos defenderlos y apoyarlos, porque no nos podemos quedar en el pasado; tenemos que estar actualizados y sobre todo para que no haya pérdida. Imagínate lo que significa una pérdida. Se han hecho trabajos para preservar lenguas indígenas que ya casi no se hablan. Hay pueblos, por ejemplo en el norte, donde la lengua se está perdiendo porque hay muy pocos hablantes.

Eso se debe en gran parte al racismo y la discriminación. Muchos padres ya no quisieron enseñarles la lengua a sus hijos para evitar que fueran discriminados. En otros casos, los hablantes ya son adultos mayores y no tuvieron descendencia, entonces la lengua se va perdiendo.

Mayela: Más que nada porque todavía existe el problema de que se posicionan culturas dominantes, inferiorizando a las culturas indígenas.

Biblioteca Juan Rulfo: Son minorías, sí, pero minorías grandes. Tenemos más de diez millones de indígenas registrados, de acuerdo con el Censo de Población y Vivienda que realiza el INEGI, información que se comparte con el INPI y otras instancias para corroborarla.

Todo el gobierno federal tiene que estar en sincronía para ver cuáles son los avances. Por ejemplo, en políticas para la conservación y preservación de la lengua materna. El 21 de febrero fue el Día Internacional de la Lengua Materna. Lo que se hace, junto con otras instancias, es difusión y eventos culturales ante la sociedad, para dar a conocer y recordar que tenemos pueblos indígenas, quiénes son y cómo podemos acercarnos a ellos.

Temática 5. Dimensión política y resistencia

Mayela: Ya entrando a la temática cinco, la última, que aborda la dimensión política y resistencia: para usted, ¿qué papel considera que tienen esas expresiones culturales en la preservación de la identidad y la memoria colectiva?

Biblioteca Juan Rulfo: Sí, es un papel fundamental. Lo que ha hecho la institución desde su creación —e incluso desde sus antecedentes, que vienen del Departamento de Asuntos Indígenas y de las escuelas rurales— es no dejar de lado a los pueblos indígenas, si lo vemos desde el punto de vista histórico, ¿qué pasó? Fueron marginados. Se perdió gran parte del legado que dejaron a través de sus códices, de su cultura, de sus sitios arqueológicos, de su identidad.

Muchos códices fueron extraídos, robados y llevados al extranjero. Y todavía hay quienes quieren seguir apropiándose de la cultura, no porque les interese la gente, sino porque les interesa qué pueden sacar de ella. Lo vemos en la moda: diseñadores que dicen “me apropio de este punto de cruz o de este diseño”. Pero ese diseño no es suyo; es de los pueblos indígenas, que históricamente han luchado por conservarlo, preservarlo y difundirlo.

Eso lo vemos plasmado en el arte textil, en el arte cerámico, en el trabajo en madera, y así sucesivamente ¿y qué hacemos nosotros? trabajar en ello, la institución da cuenta, a través de sus informes, programas y proyectos, de acciones para difundir y apoyar a los pueblos y comunidades indígenas, fomentando su participación e inserción en la sociedad nacional.

Se busca capacitarlos, difundir información sobre quiénes son, impulsar programas para que sean autosustentables. Por ejemplo, capacitarlos en nuevas tecnologías, también en materia de derechos. El gobierno federal, a través de distintas instancias, ha trabajado en traducir la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos a diferentes lenguas indígenas, para que quienes no hablan español puedan conocer sus derechos, es decir, generar materiales en lengua indígena para que tengan acceso a esa información y sepan qué derechos tienen.

Mayela: Sí, porque es muy fuerte la cultura colonizadora y muchas veces se cree que no tienen derechos cuando...

Biblioteca Juan Rulfo: Efectivamente. Claro que tienen derechos; son los principales que los tienen, culturalmente venimos de ellos, de nuestros pueblos prehispánicos: mayas, zapotecos, mexicas. Esa cultura sigue ahí. Sí, fueron colonizados y hubo estragos enormes en la población indígena. Pero ahí están los antecedentes, la documentación, la historia. Eso no

nos deja olvidar de dónde venimos, qué somos y hacia dónde vamos ¿y hacia dónde vamos? A la par de las nuevas tecnologías, del desarrollo del país, y en compañía de la sociedad en general, junto con nuestros pueblos indígenas.

Mayela: Y para usted, ¿cómo se posiciona la institución frente a estos procesos de apropiación cultural y extractivismo simbólico?

Biblioteca Juan Rulfo: Pues bueno, yo creo que principalmente con la participación directa con ellos. Desde el punto de vista de la legislación y de las propuestas que se han hecho por ejemplo, al artículo 2° constitucional y las reformas en materia de derechos indígenas se ha buscado darlos a conocer y no nada más darlos a conocer en la página web en español, sino también en lenguas indígenas, para que sepan qué es el derecho indígena, a qué tienen derecho y qué implican esas reformas.

Están los Planes de Justicia, con la participación del Instituto y otras instancias. Se han monitoreado y se ha hecho trabajo directamente en territorio: diagnósticos, entrevistas y trabajo de campo para saber cuál es su opinión, qué es lo que quieren ellos, qué necesitan y cuáles son sus condiciones o deficiencias, con base en ello se estructuran esos Planes de Justicia, que giran en torno a sus derechos culturales, políticos, sociales, económicos y a su identidad, porque se tiene que reconocer y resaltar su identidad como sujetos de derecho. Al final de cuentas, un país sin cultura es un país muerto, México tiene 71 pueblos indígenas y más de 300 variantes lingüísticas.

Mayela: Sí, somos muy ricos en cultura como para ignorarla.

Biblioteca Juan Rulfo: Demasiada cultura para ignorarla, y sobre todo para perderla.

Mayela: O permitir que la roben.

Biblioteca Juan Rulfo: Efectivamente. Entonces se hacen todas aquellas acciones para la conservación, preservación y difusión relacionadas con pueblos indígenas y comunidades afro-mexicanas, desde mi punto de vista, es muy interesante y satisfactorio llegar a una comunidad y decirles qué es lo que estamos haciendo y qué es lo que vamos a hacer para ellos, se hace el reconocimiento de que son sujetos de derecho. Y todo eso es con base en la legislación mexicana.

Mayela: Y bueno, para usted, actualmente, ¿cuáles son los retos que enfrenta la preservación de la estética indígena en el contexto contemporáneo?

Biblioteca Juan Rulfo: ¿La estética indígena? ¿Qué es la estética?

Mayela: Abarca mucho. Más que nada lo estoy tomando como una expresión política que puede ser el arte, la artesanía, el textil, los libros, la lectura, la película...

Biblioteca Juan Rulfo: La estética... si hablamos de la estética de nuestros pueblos indígenas, primero no podemos negar el avance de las tecnologías y el desarrollo de la sociedad, con la pandemia en 2020, ¿nos imaginábamos estar enclaustrados y tener que comunicarnos y tomar clases a través de medios digitales, como Zoom, Meet, entre otros? No. ¿Nos imaginábamos que un niño de kínder tendría que conectarse y usar un celular o una computadora? Pues no y así como pasó con el resto de la sociedad, los pueblos indígenas tampoco podían quedarse en la oscuridad.

Lo vimos también con la llegada de la llamada Cuarta Transformación. Hay algo que mucha gente no sabe: López Obrador, nuestro expresidente, fue en los años ochenta director del Centro Coordinador Indigenista de Nacajuca, en Tabasco. Trabajó con los pueblos indígenas chontales y vivió de cerca la discriminación, la corrupción y el olvido hacia los pueblos indígenas y otros sectores de la población, cuando llegó al gobierno de la Ciudad de México instauró políticas —por decreto— para que los adultos mayores tuvieran atención. Y ya en la presidencia lo hizo de manera federal y universal.

Al llegar a la presidencia también dio un nuevo papel y un nuevo auge a la institución, porque es la instancia encargada —desde su ley de creación en 1948, derivada del Primer Congreso Indigenista Interamericano realizado en Pátzcuaro, Michoacán— de atender a los pueblos indígenas, a partir de ahí se creó el Instituto Nacional Indigenista, y durante más de 70 años el trabajo ha sido: ¿qué hacer para la atención de los pueblos indígenas? Preservar, conservar, difundir, apoyar y reconocer.

Con el paso del tiempo, se ha reconocido que son sujetos de derecho, que tienen los mismos derechos que el resto de la población: acceso a programas, proyectos, servicios médicos, educación. Hoy existen universidades interculturales bilingües, y las nuevas generaciones indígenas quieren entrar a la educación, a la tecnología, al desarrollo de la sociedad, muchos jóvenes indígenas salen de sus comunidades, se preparan, estudian primaria, secundaria, bachillerato, universidad y posgrados, incluso en el extranjero. Ya están participando en la sociedad.

Hay personal indígena en la Cámara de Diputados y en el Senado, en comisiones de asuntos indígenas. Está la Dirección General de Educación Indígena de la SEP, que crea políticas específicas. Hay instancias ambientales, programas y proyectos enfocados en la atención a pueblos indígenas, se ha avanzado mucho, aunque falta mucho por hacer, la pandemia nos pegó fuerte. Hubo un retroceso porque muchos programas y proyectos no se pudieron llevar al cien por ciento. No podíamos salir a comunidades, imagínate llegar en pandemia a una comunidad indígena de treinta habitantes sin saber que estás contagiado. Podrías llevarles el virus. En las condiciones en que muchas comunidades se encuentran, eso podría haber significado su desaparición, murió mucha gente, muchas familias quedaron afectadas. Hubo contagios, secuelas, pérdidas enormes y no solo en pueblos indígenas, sino en la sociedad en general, el retroceso fue nacional pero ahora estamos retomando el paso, trabajando a marchas aceleradas para recuperar el tiempo perdido. El tiempo no se detiene, sí fue un golpe fuerte, pero se han logrado avances significativos.

Biblioteca Juan Rulfo: Sí, y sobre todo grandes avances que tienen que ver con el desarrollo de los pueblos indígenas: la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos en lenguas indígenas, los Planes de Justicia...

Hay cosas que se han mantenido, por ejemplo los Paraísos Indígenas, que fueron proyectos impulsados entre 2002 y 2018. Si visitas un Paraíso Indígena —que fue creado por el Instituto— verás que se capacitó a los propios pueblos indígenas para que lo administrarán. Es una forma de autosustento. Y es una maravilla.

Así como eso, hay muchos otros esfuerzos.

Mayela: Y bueno, ya para finalizar, ¿hay algo que considere importante mencionar sobre el papel institucional en la preservación de la estética indígena que no haya sido abordado?

Biblioteca Juan Rulfo: Mhm... bueno, sí: los derechos autorales y los derechos patrimoniales.

Por lo mismo que te comento: las grandes cadenas de moda empezaron a apropiarse de la cultura indígena. ¿Y qué les entregaban a los pueblos indígenas? Nada. Vendían su producción, su identidad y su cultura... ¿y qué les regresaban? Nada.

Entonces creo que es un gran avance que el Instituto, a través de distintas instancias, esté trabajando en sus derechos culturales y patrimoniales. Que quede claro que ellos son los

únicos dueños, que les pertenece a ellos, y que solo ellos pueden autorizar si comparten o no comparten, si permiten o no la reproducción de un ícono o símbolo de su cultura.

Pero que no se cambie esa filosofía, esa visión, esa estética del arte indígena. La versión indígena, por ejemplo, si un cuento se traduce al español, que no le cambien palabras ni el sentido. Imagínate que cambien un huarache indígena... que lo modifiquen, que le agreguen diamantitos o peluche. Cambiaría su identidad, imagínate un huarache con brillantitos, diamantitos, telas añadidas... no, no, no. Se pierde su esencia.

Mayela: Qué es lo que se ha querido hacer con esto de la blanquitud.

Biblioteca Juan Rulfo: De hacerlo “más estético”, “más bonito”, porque lo bonito es lo que viene de afuera, lo que es para los millonarios... No, no, no, si ellos no quieren usar un huarache, que no lo usen. Si quieren gastar miles de millones de pesos en un Louis Vuitton o un Carolina Herrera, pues que lo hagan.

Pero hay gente a la que le fascina lo que hace un pueblo indígena. Y eso merece respeto y valor cultural, social y económico ¿Cuánto cuesta hacer un huipil, un textil, un huarache, una artesanía? El trabajo que involucra es enorme.

Mayela: El simple hecho de modificarlo es no darle el reconocimiento.

Biblioteca Juan Rulfo: Exacto. Se perdería la identidad, la cosmovisión y la visión de cada pueblo indígena.

Mayela: Muy similar a lo que pasó con los tlacoyales, los huipiles y los huaraches con Adidas.

Biblioteca Juan Rulfo: Con Adidas, exactamente. Lo hacen “moda”, “bonito”... es una forma de morir.

Mayela: Bueno, eso sería todo por mi parte. Muchísimas gracias.

Biblioteca Juan Rulfo: Al contrario, fue un gusto poder compartir esta información. Ojalá te funcione para tu trabajo institucional, y cuando lo termines nos lo compartas para seguir enriqueciendo nuestros acervos. Una tesis de esta naturaleza es bienvenida.

Mayela: Muchas gracias.

Biblioteca Juan Rulfo: Sobre todo porque tiene que ver con pueblos indígenas. Es fabuloso.

Mayela: Más que nada me interesa mucho este aspecto de qué se considera arte, por qué algo se valida como arte y algo no. Porque muchos creen que la moda indígena no es moda, que moda solo es lo que pasa por las pasarelas. Pero es una idea errónea.

Biblioteca Juan Rulfo: Tendríamos que ver qué es el arte.

El arte está desde lo rupestre. Puedes tomar una fotografía sin modificarla y ponerla en un cartel, en una película, con un logo, sin alterar su esencia, lo mismo con un símbolo indígena: puedes utilizarlo respetando los derechos que conlleva, pero sin modificarlo, porque si lo produces en gran escala, ¿cuánto genera eso? ¿Y cuánto le corresponde a la comunidad? una prenda de Carolina Herrera puede venderse en diez mil o veinte mil dólares. ¿Y cuánto se le deja al pueblo indígena que creó el diseño?

Sin modificarlo, es una belleza, las guitarras de Paracho son reconocidas a nivel mundial. El caracol púrpura ya se está extinguiendo por la explotación, entonces tenemos que preguntarnos: ¿qué es el arte? ¿Qué es lo estético? la estética está en cómo lo visualizan ellos, qué significa para ellos. Si a alguien no le gusta un color, que no lo use, pero que se respete es cuestión de creatividad, sí, pero con respeto, creo que esa es la clave ahora.

Octavio Murillo Directo del archivo del INPI

Viernes 27 de Febrero del 2026

Mayela: Buenas tardes. Mi nombre es García Méndez Vanesa Mayela. Soy estudiante de la Licenciatura en Sociología en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. Actualmente desarrollo una investigación académica enfocada en el análisis de las expresiones artísticas y culturales de los pueblos indígenas en el México contemporáneo, particularmente en cómo se preservan, difunden y gestionan desde el ámbito institucional y su relación con las comunidades.

El objetivo de esta entrevista es conocer su experiencia respecto a los procesos y lineamientos mediante los cuales la institución trabaja con estas expresiones culturales. La información será utilizada únicamente con fines académicos. Su participación es voluntaria y puede mantenerse en el anonimato si lo desea. La entrevista tendrá una duración máxima de 30

minutos y, con su autorización, será grabada únicamente en audio para facilitar su transcripción. ¿Te gusta permanecer en el anonimato?

Octavio Murillo: No, no hay problema en que pongas mi nombre.

Temática 1. Concepción de estética indígena.

Mayela: Muchas gracias. ¿Cree que se pueda presentar y explicar un poco lo que realiza acá?

Octavio Murillo: Sí, Octavio Murillo Álvarez de la Cadena. Soy director de Acervos del Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas y estoy a cargo de los procesos de conservación, documentación y difusión de los acervos institucionales, en lo que respecta a acervos y publicaciones.

Mayela: Muchas gracias. La entrevista está dividida en cinco temáticas. La primera es la concepción de la estética indígena. Por ello, desde su trabajo, ¿cómo entiende o conceptualiza la institución las expresiones artísticas o culturales de los pueblos indígenas?

Octavio Murillo: No, es que son dos preguntas, o sea, una cosa es lo que la institución dice propiamente y la otra es mi opinión personal como especialista, entonces son dos preguntas. La parte institucional es muy clara, te sugiero leer la ley y el estatuto orgánico, el Plan Nacional de Desarrollo y el Programa Especial para los Pueblos Indígenas, porque ahí vas a encontrar toda la postura del gobierno de México, a través del INPI, sobre el patrimonio cultural, ahí vas a encontrar las respuestas. Básicamente esas respuestas van en el sentido de que el instituto permite reconocer y garantizar el acceso a los derechos sobre el patrimonio cultural. Y dentro de ese derecho se reconoce todo el sistema de conocimientos y saberes como algo que da origen a ese patrimonio.

Por tanto, se reconoce el derecho de los pueblos a proteger, desarrollar y fortalecer, bajo sus propios lineamientos —y no lineamientos externos—, ese patrimonio, no se hace una alusión directa a las concepciones estéticas de los pueblos, porque es un asunto de derechos generales. Entonces esos derechos están descritos como lo que da origen a una manifestación cultural o una expresión cultural. El fundamento legal del gobierno denomina esto como sistema de conocimientos y saberes.

Dentro de eso se pueden englobar las concepciones estéticas, las cosmovisiones como también lo dice, hay que rastrear qué tipo de palabras pueden entrar ahí. Hay que entender

que las concepciones estéticas de una comunidad son parte del patrimonio cultural, y eso va a estar descrito en nuestros documentos. Ahora, en mi opinión personal, a ver, repite otra vez la pregunta porque ahora te voy a responder desde mi plano personal.

Mayela: Sí. ¿Cómo entiende o conceptualiza las expresiones artísticas o culturales de los pueblos indígenas?

Octavio Murillo: Sí. Bueno, las expresiones artísticas de los pueblos indígenas hay que entenderlas como cualquier expresión del resto de los pueblos y sociedades del mundo, de manera general te puedo decir que toda expresión parte de una sociedad. Tú eres socióloga, entonces parte de una experiencia colectiva. Y aparte se suma una serie de cuestiones que tienen que ver con la individualidad del creador: las aspiraciones, los anhelos, las experiencias previas del creador individual, que se van a plasmar en imágenes o en un objeto cultural o artístico más bien, en un objeto artístico.

En el caso de los pueblos indígenas es muy importante ese componente social, puesto que todo el sistema de conocimientos y saberes, y las cosmovisiones a las que se refieren los instrumentos legales entre los que están incluidas las concepciones estéticas, repertorios estéticos, tecnologías y técnicas artísticas, van a haber sido transmitidas en un contexto colectivo, por tanto, yo concibo las expresiones artísticas de los pueblos indígenas en dos vertientes: por una parte, un componente colectivo de donde viene la estética comunitaria, una estética colectiva; y por otra parte, el componente individual, en el componente individual están también las habilidades y los conocimientos específicos de la tecnología de la persona creadora. Así es como yo las concibo, de eso no habla la parte institucional, por eso te digo que había que dividirla en dos.

Mayela: Igual, en base a su experiencia, ¿qué elementos se consideran fundamentales para reconocer una producción como representativa de una comunidad indígena?

Octavio Murillo: Bueno, son los recursos artísticos de una pieza. Es decir, cada sociedad va a generar un sistema de valores en el tema filosófico, estético, ético y moral que va a derivar en la producción esperada, o sea, va a derivar en unos... a mí me gusta usar la palabra **estilos**. Ahí sí lo tomo de la historia del arte porque es lo que mejor define, son el conjunto de elementos que resultan de la aplicación de los recursos artísticos o de las técnicas propiamente plásticas de manufactura de un objeto. Eso va a definir a una comunidad y la va a diferenciar de otras.

¿A qué me refiero? La propia historia, el desarrollo cultural y la adaptación a los recursos medioambientales que va a tener cada pueblo y cada comunidad indígena van a generar diferencias estilísticas en la producción plástica. Esas diferencias son las que van a permitir decir que una pieza es de un pueblo indígena y no de otro, las influencias que han venido desde el exterior a enriquecer esos conceptos propios de los pueblos y comunidades indígenas se van a adaptar de una manera específica. Eso es lo que va a definir las prácticas, las técnicas, etcétera.

Pienso que a lo mejor es más fácil decirlo con ejemplos que decirlo así en abstracto. Por ejemplo, hay pueblos que incorporaron la máquina de coser y hay otros que no ¿Qué caracteriza a un textil amuzgo? Por ejemplo, los que están tejidos en telar de cintura, que tienen un formato más o menos determinado y una técnica específica. Van a usar el tafetán, van a usar tramas suplementarias, que son técnicas propiamente de los amuzgos. Eso, en conjunto con las concepciones estéticas locales y la tradición iconográfica local, genera algo inconfundiblemente amuzgo.

A diferencia, pienso, de una blusa de San Isidro Buen Suceso, en Tlaxcala, donde se había perdido la indumentaria de origen mesoamericano y se introdujeron en el siglo XX las máquinas de coser. Ahí la resignificación colectiva que se hizo de su propia indumentaria con la ayuda de la máquina de coser generó una estética distinta, donde se representan pájaros, flores, fresas, tormentos, en fin, hechos en máquina de coser y en formatos que no tienen nada que ver con la tradición mesoamericana.

Sin embargo, esa es la identidad no nada más de San Isidro Buen Suceso, sino de todas las comunidades de San Pablo del Monte, e incluso de San Miguel Canoa, que ya es otro estado. Entonces la historia local y las características del desarrollo cultural regional y local van a ser las que generan un estilo específico para ese pueblo indígena.

Mayela: Y bueno, ¿existen criterios específicos para determinar qué producciones se apoyan o se difunden?

Octavio Murillo: ¿Criterios? ¿Lo repites otra vez?

Mayela: Sí, ¿existen criterios específicos que determinen qué producciones se apoyan o se difunden?

Octavio Murillo: No. O sea, desde el Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas no. El instituto prioriza ciertas acciones, no quiero decir que sean exclusivas porque, al fin de cuentas, abarca a todos los pueblos indígenas, pero sí prioriza acciones en el marco de los Planes de Justicia y Desarrollo Regional. Otras instituciones, como la Secretaría de Cultura, se supone que enfocan sus esfuerzos en aquellas manifestaciones que están en mayor riesgo de pérdida o de desaparecer, pero no hay una directriz aquí en el instituto que diga cuáles sí y cuáles no. Acuérdate que el instituto por eso es importante ver los instrumentos legales actúa como una herramienta de apoyo a las propias comunidades. En el reconocimiento que existe por parte del Estado a la autonomía de los pueblos indígenas, el instituto atiende las peticiones que vienen directamente de las comunidades indígenas, por eso no existe algo de “vamos a apoyar esto y esto no”. Más bien se responde a lo que los propios pueblos quieren.

Temática 2. Preservación y políticas culturales

Mayela: Bueno, ya entrando en la **temática 2**, que es preservación y políticas culturales: ¿qué estrategias se han implementado en los últimos años para la preservación de lo que es la estética indígena, abarcando cultura, políticas y demás?

Octavio Murillo: Bueno, el instituto cuenta con un programa que se llama Programa de Bienestar Integral de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanas, el famoso PROBIPI. Este programa tiene diferentes enfoques y diferentes áreas de atención que van desde la protección de los derechos, la promoción de los derechos de las mujeres, el acceso a obras de infraestructura básica en las comunidades, en fin, una serie de modalidades.

Dentro de eso está el acceso a los derechos culturales, y dentro de esos hay diferentes vertientes que se enfocan en lo que las comunidades indígenas consideran pertinente, entonces el instituto apoya no nada más cuestiones de estética indígena como tal —porque no es que exista un programa sobre estética indígena—, sino que las acciones del instituto responden a las necesidades de los propios pueblos indígenas.

Entre ellas puede haber requerimientos para el desarrollo económico, para el desarrollo artesanal, etcétera. Entonces ahí es donde el instituto apoya y, con ello, de manera indirecta, estaría apoyando la preservación y desarrollo de las estéticas indígenas, eso si te vas con la estética indígena como patrimonio vivo de las comunidades, que está en las comunidades. Pero a través de la Dirección de Acervos, aquí también preservamos objetos etnográficos y, a través de su preservación, estás conservando el objeto material y al conservar el objeto

material, también estás conservando parte de la información intangible de ese objeto. Esa información intangible incluye todas esas construcciones estéticas.

Entonces nosotros, justamente a través de esta dirección a mi cargo, preservamos esa memoria, pero como patrimonio cultural tangible.

Temática 3. Mercado y transformación estética

Mayela: Bueno, ya entrando en la temática 3: mercado y transformación estética, ¿ha observado cambios en los últimos años sobre los diseños, materiales o formas de producción?

Octavio Murillo: Sí, en el último siglo, de hecho. Ha sido muy consistente. Hay que considerar que los pueblos indígenas están vivos y que, como tal, cualquier sociedad va generando cambios importantes, podemos hablar, en la historia del arte indígena, de una confluencia de estilos, de influencias, de técnicas, de materiales y de conceptos que se han incorporado a lo largo de la historia.

Hay una raíz mesoamericana en algunas cosas. También hay un componente colonial muy importante. No lo voy a decir europeo, porque las influencias que vinieron a través de la colonia eran de todo el mundo, luego hubo una Revolución Industrial a escala global que impactó profundamente a las comunidades, pero en el último siglo México tuvo una política muy importante de promoción de una categoría que antes no se conocía y que estaba centrada en explicar, digamos bueno, una explicación bastante primitiva sobre la filosofía y las cuestiones estéticas de las artes de lo que se denominó artes populares.

Se decía que las piezas de arte popular eran producto de la sensibilidad del pueblo mexicano, un pueblo que incorporaba dos tradiciones: la española y la prehispánica, entonces, bueno, eso a nivel estético es sumamente importante. Me remonto hasta allá atrás porque después de eso ha habido cambios, pero han sido cambios menores, digamos, el gran cambio del siglo XX fue en 1921, con el impulso a las artes populares. Digamos que la gran revolución de la invención de esta categoría fue volver las piezas de autoconsumo la producción cultural indígena tradicional en piezas decorativas que se iban a insertar en el mercado del arte. Es decir, era una producción para el consumo de terceros.

Eso fue muy importante porque permitió convertir casi de manera exclusiva el sentido de la artesanía como herramienta de desarrollo económico para las familias y comunidades, los

propios artesanos comenzaron a verse como un sector económico de la sociedad, a partir de ahí ha habido muchos cambios y muchas acciones públicas relacionadas con ese cambio de concepto alrededor de la artesanía, esa primera política del arte popular fue trabajada por el indigenismo mexicano. El indigenismo fue sustituido después por el ascenso de la teoría de la cultura popular, impulsada por Bonfil hasta los años ochenta del siglo XX.

Después vino otro cambio muy importante: el impulso al reconocimiento de la individualidad creadora en las obras de arte popular, en comparación con los artistas de otros ámbitos, eso fue lo que desencadenó el programa de Grandes Maestros del Arte Popular, que hasta la fecha sigue siendo bastante hegemónico. Hoy las posibilidades legales más bien transfieren la responsabilidad de la creación a las propias comunidades. Sin embargo, el apoyo que se ha dado nunca va a ser parecido a lo que el gobierno invirtió desde hace un siglo, ni a los esfuerzos privados de finales del siglo XX.

Mayela: Sí, y bueno, ya lo había comentado, pero ¿considera que hay una influencia en este tipo de cambios por parte de la demanda del mercado, el turismo o las nuevas generaciones?

Octavio Murillo: Sí, totalmente. Todas las influencias que se han presentado en tiempos recientes vienen desde la justificación de que la artesanía tiene que ser más comercial, el turismo también fue una herramienta del Estado impulsada tras la Revolución. Entonces la artesanía era un componente central, de hecho, como actividad económica, la artesanía es algo que deja mucha derrama en las comunidades, y eso va obviamente ligado al turismo, de ahí que muchos estados tengan juntas sus secretarías de cultura y turismo, porque cuando tú compras una artesanía te estás llevando un pedacito de México, literalmente, entonces la adquisición de artesanías se volvió un souvenir turístico, y para eso ayudó mucho ese cambio de concepto de las artes populares. Hasta la fecha sigue siendo así.

Mayela: Entonces, ¿considera que factores como la demanda del mercado, el turismo o las nuevas generaciones influyen en estos cambios?

Octavio Murillo: Sí. Desde esa justificación de las artes populares, los gobiernos, las asociaciones privadas, las empresas, el propio turismo —cualquier tipo de interés externo a las comunidades— han generado programas y proyectos de desarrollo artesanal y acciones aisladas que han modificado profundamente la producción cultural de los pueblos indígenas.

El gobierno ha sido muy... ¿cómo se llama cuando estás incidiendo en algo? Bueno, intervencionista. Ha sido un gobierno intervencionista con las propias comunidades para el desarrollo de productos artesanales, todo esto bajo la justificación de que iba a servir para mejorar la situación económica de las familias indígenas en México.

Entonces esa ha sido la constante, la respuesta corta sería: sí, muchísimo. La influencia externa para la producción de ciertas cosas, para el mercado ha sido muy grande, tanto para bien como para mal. Para mejorar algunas condiciones, pero también para generar detrimentos en otras.

Mayela: Y bueno, desde su perspectiva, ¿estos cambios representan para usted una pérdida, una devaluación, una evolución o una estrategia de supervivencia cultural?

Octavio Murillo: No se puede dar una respuesta absoluta. Finalmente, los pueblos son responsables de su propia historia y de su propio destino. Así está escrito hoy en la Carta Magna. No con esas palabras exactamente, pero más o menos esa es la idea, entonces es un asunto de respeto a los pueblos, de dejarlos decidir sobre qué cosas cambian, qué cosas se pierden y qué cosas se preservan. Eso sería lo ideal.

Si nos vamos a una perspectiva más desde el estudio del conocimiento de los pueblos, sí vamos a ver cosas que lamentablemente se van a perder o se están perdiendo. Pienso que el Estado sí debería tener una responsabilidad para que ciertas cosas que se consideren conocimientos fundamentales que dan sustento a la identidad de los pueblos no se pierdan, la pérdida no debe ser entendida solamente como pérdida, sino como cambio. Pero sí hay cosas que son irremediables: tecnologías, iconografías o conocimientos que se pierden. Y eso sí pienso que va en detrimento del acervo cultural de los pueblos.

Hay muchos esfuerzos para ir rescatando algunas de esas cosas que se van perdiendo. Obviamente se rescatan más aquellas a las que se les ve potencial comercial. Otras que no tienen ese potencial simplemente se pierden, los pueblos suelen favorecer o privilegiar la lengua sobre otras expresiones del patrimonio cultural. ¿Por qué? Porque en la lengua se expresan los conocimientos más complejos de los pueblos.

También hay que recordar que muchos de esos conocimientos son ostentados por las mujeres, y por ciertas mujeres, ni siquiera por todas. Y los pueblos siguen teniendo sistemas de organización donde prevalece la presencia de los hombres, entonces no siempre ha importado

tanto la preservación de técnicas o diseños como sí la lengua, en algunos casos. Aunque también la lengua se va perdiendo. Y eso ya no es solo un asunto que compete a los pueblos, sino al resto de la sociedad.

Temática 4. Relación institución–comunidad

Mayela: Bueno, ya entrando en la temática cuatro, que es la relación institución–comunidad, ¿cómo se establece la relación entre la institución y las comunidades?

Octavio Murillo: El INPI es la institución que está a cargo de toda la política y las acciones públicas con las comunidades indígenas. El INPI tiene una estructura territorial muy grande. De manera que está presente en las zonas indígenas para favorecer justamente que las comunidades accedan a los programas y acciones de la institución.

La principal manera en la que los pueblos acceden a la institución es en su propio territorio. Contamos con 23 oficinas de representación en los estados, 104 centros coordinadores de pueblos indígenas, una red de 23 radiodifusoras culturales indígenas y dos museos, todo eso está en el territorio. Entonces esa es la manera en que los pueblos acceden directamente a una relación con el Estado mexicano, a través de esa cobertura territorial.

Mayela: ¿Las comunidades participan en la toma de decisiones sobre cómo se exhibe o se promueve su estética?

Octavio Murillo: Las comunidades son el mecanismo rector del instituto en su conjunto, el instituto funciona, en términos administrativos, a través de una Junta de Gobierno, pero en términos de acción pública funciona a través de un Consejo Nacional de Pueblos Indígenas.

Este consejo es una reunión que se hace con representantes de los pueblos indígenas. Son alrededor de 200 representantes a nivel nacional, y ellos guían el actuar institucional, entonces así es como trabaja el instituto. No es que haya una participación específica sobre la estética indígena en particular, sino que todo el actuar institucional responde a las solicitudes que hacen directamente los pueblos indígenas a través de su consejo.

Mayela: ¿Qué papel considera que tienen estas expresiones culturales en la preservación de la identidad y la memoria colectiva?

Octavio Murillo: Estamos hablando de lo intangible, de todo el sistema de conocimientos, los repertorios estéticos, etcétera, que se materializan a través de los objetos, los objetos son, por tanto, los elementos que dan significado y cuestionan por decirlo de alguna manera la memoria de un pueblo indígena, es fundamental entender al objeto como resultado de ese conocimiento, así como la lengua no se materializa pero se ejerce a través de la práctica, el conocimiento de una manufactura textil o de la alfarería se materializa en el objeto. Y ese objeto sirve para la identificación de esa comunidad.

Mayela: Y bueno, en base a su experiencia, ¿ha habido problemas frente a los procesos de apropiación cultural y extractivismo simbólico?

Octavio Murillo: Ay, me choca esa palabra de *extractivismo simbólico*. Sí, todo el tiempo los pueblos han sido tratados como si se tratara de algo de dominio público, actualmente existe todo un marco jurídico, y además se continúa ampliando ese marco jurídico para garantizar el derecho a la propiedad intelectual colectiva. Entonces ahora se ha trabajado mucho, y de manera muy particular en ese tema.

Pero sí, los pueblos han estado tremendamente expuestos. La identidad propia del país ha sido creada a partir de ese extractivismo. O sea, si los pueblos indígenas no hubieran estado ahí, no hubiera habido muralismo, no hubiera habido nada. Fueron el motivo central de la imagen de un país próspero, moderno y contemporáneo como es el México actual.

Entonces sí, ha sido totalmente extractivo. Los pueblos han sido totalmente violentados, y hasta la fecha lo siguen siendo. Ahora vemos estas apropiaciones por empresas muy grandes, como Carolina Herrera y otras empresas transnacionales, que siguen lucrando. Cada vez menos, porque ahora los mecanismos legales son mayores.

Tenemos una Ley Federal de Protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanas, y también está protegido desde la Constitución el derecho a la propiedad intelectual colectiva. Poco a poco se van afinando los mecanismos que van a derivar en una mejor protección de estos elementos.

El problema con esa protección es que, por estar usando estas teorías decoloniales de una manera indiscriminada y estos términos como *extractivismo*, muchas veces no se entienden bien las implicaciones. Tampoco se entiende que los pueblos tienen derecho a difundir su propio patrimonio, entonces el riesgo con todos estos mecanismos es que sean demasiado

proteccionistas y que el patrimonio acabe por no conocerse ni siquiera por los propios pueblos.

Por eso me choca ese término. Porque parece que todo está mal, cuando en realidad lo que está mal es la apropiación indebida. Los propios pueblos deben tener acceso, como colectividad, a una repartición justa de beneficios cuando hay apropiación cultural.

Pero tampoco hay que caer en un esquema proteccionista extremo que termine trayéndoles problemas a los propios creadores.

Mayela: Bueno, ya comentándolo con esa pregunta, ¿qué retos considera que enfrenta actualmente la preservación de las estéticas indígenas en el contexto contemporáneo?

Octavio Murillo: Muchos. Los fenómenos globales afectan tremendamente a las concepciones estéticas locales, no quiero decir que la afectación sea necesariamente negativa, porque estas influencias se han dado a lo largo de la historia y son las que resultan en nuevas significaciones de patrones, técnicas y diseños que han llegado desde otros lugares.

No todo lo que existe como patrimonio en las comunidades es de origen mesoamericano. Insisto: es resultado de una serie de influencias y contactos culturales entre diversas culturas., sin embargo, hay contaminaciones que sí pueden ser bastante disruptivas en los contextos comunitarios, como por ejemplo incorporar figuras de Disney o cosas así dentro de tradiciones locales, la incidencia de factores externos a las comunidades va a seguir existiendo, porque seguirá habiendo presión del turismo, de los gobiernos, de corporaciones privadas y de proyectos individuales. Alguien llega y dice: “hazme tal cosa así”. Y eso va a seguir teniendo consecuencias sobre las estéticas.

Sin embargo, hay que considerar que la estética indígena es un asunto colectivo. Entonces, para que algo se incorpore dentro de los repertorios estéticos y se vuelva parte de los repertorios contemporáneos, tiene que pasar por una especie de aprobación colectiva, no es una aprobación formal, no es que se someta a votación en una asamblea, pero sí son códigos que se van desarrollando dentro de las propias comunidades. Las colectividades, como sociedad, van definiendo qué se incorpora y qué no, eso es lo que le da significación al patrimonio, si algún día vemos que los Mickey Mouse son un elemento de identidad de un pueblo en específico, pues ni modo... así será.

Mayela: Y bueno, ya para finalizar, ¿hay algo que considere importante mencionar sobre la dinámica de la preservación de la estética indígena que no se haya abordado?

Octavio Murillo: A ver, otra vez.

Mayela: ¿Hay algo que considere importante mencionar sobre la preservación de la estética indígena que no se haya abordado?

Octavio Murillo: No, pues no. Es decisión de la comunidad preservar, desechar o cambiar su propia estética, pero hay algo que sí es muy importante aclarar. Cuando hicimos la exposición en Bellas Artes que tienes que revisar lo que propusimos no era categorizar la estética indígena como un solo conjunto, porque eso es lo que históricamente se ha hecho.

Más bien lo que proponíamos era reconocer las estéticas de cada uno de los pueblos. Es decir, hablar de una estética wixárika, una estética yaqui, una estética totonaca, etcétera, no hay un fundamento teórico que permita hablar de *una sola estética indígena*. En todo caso podríamos hablar de estéticas amerindias si nos vamos al componente antiguo, pero no de una estética única, porque no es una sola: son muchas, entonces lo que proponíamos era justamente hablar de las estéticas desde los propios parámetros culturales de cada pueblo, y eso es muy importante. Porque el concepto de estética, aunque existen palabras o ideas comparables dentro de las culturas indígenas, no necesariamente tiene una traducción directa.

Por ejemplo, no es una palabra que tenga una traducción literal en náhuatl. Sí existen elementos del orden de lo estético dentro de las culturas, pero están particularizados por cada una de ellas, por eso es importante considerar los contextos culturales específicos. Cuando hablamos de estética en la tradición occidental, hablamos de un canon que proviene del mundo grecolatino. Entonces lo que habría que hacer es adaptar ese concepto al análisis de cada cultura, no imponerlo de manera general.

Mayela: Bueno, más o menos esa era mi duda, porque lo que he estado leyendo sobre cómo se concibe la estética indígena en México muestra que varios autores mencionan ese problema de generalización. Incluso hay una autora, Eva María Garrido, que habla de ese problema de generalizar la estética indígena, habiendo tantas culturas y particularidades.

Octavio Murillo: Ah sí, Garrido.

Mayela: Sí, justo. Ella habla del problema de esa generalización, de cómo desde una concepción occidental se intenta forzosamente agrupar todo en una sola categoría estética.

Octavio Murillo: Por eso no es bueno generalizar el concepto. Más bien hay que adaptar todo el trabajo hacia las estéticas indígenas en plural, cada cultura va a tener sus propias particularidades. Habrá culturas que incluso digan que no tienen ese concepto exactamente, aunque muchas sí tienen nociones comparables, sobre todo las culturas de tradición mesoamericana que desarrollaron arquitectura, arte, textiles y muchas otras manifestaciones.

En esos casos sí existen conceptos que se pueden comparar, incluso con la idea de artista. No son traducciones literales, pero sí nociones equiparables, por ejemplo, te puede servir mucho el artículo de Arturo Gómez en ese mismo libro donde aparece Garrido, porque él justamente analiza qué conceptos dentro de la cultura nahua pueden equipararse a la idea de artista.

Mayela: Bueno, eso ha sido todo por mi parte. Muchísimas gracias.

Octavio Murillo: No sé, espero no haber sido muy enredoso, porque muchas cosas las explico más bien desde un enfoque de historia del arte.

Mayela: No, al contrario. Lo que me comentó es muy valioso.

“Martín” sector comunitario

Sábado 7 de Marzo del 2026

Mayela: Buenas tardes, mi nombre es García Méndez Vanessa Mayela. Soy estudiante de la Licenciatura en Sociología en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. Actualmente desarrollo una investigación académica enfocada en el análisis de las expresiones artísticas y culturales de los pueblos indígenas en México, particularmente en cómo se preservan, difunden y gestionan desde el ámbito institucional y su relación con las comunidades.

El objetivo de esta entrevista es conocer su experiencia respecto a los procesos, lineamientos y estrategias mediante los cuales se trabaja con estas expresiones culturales. La información será utilizada únicamente con fines académicos. Su participación es voluntaria y puede mantenerse en el anonimato si así lo desea. La entrevista tendrá una duración aproximada de 20 a 30 minutos y, con su autorización, será grabada únicamente en audio.

La entrevista está dividida en cinco temáticas, cada una con un máximo de tres preguntas. Para comenzar con la primera temática,

Temática 1. información personal

Mayela: ¿Le gustaría permanecer en el anonimato?

Martín: Sí.

Mayela: ¿Hay algún seudónimo con el que pueda referirme a usted?

Martín: Martín, así me conocen.

Mayela: Perfecto. ¿Podría contarme un poco sobre el trabajo que desempeña aquí?

Martín: Soy vendedor de piedras energéticas, cuarzos, obsidiana, utensilios que llevan ayoyotes y también hacemos la armonización energética, mal llamada “limpia”. No es limpia. Una limpia es cuando hay cosas más fuertes, como trabajos de brujería o situaciones negativas. Esto es una armonización energética. Se hace regularmente antes de entrar a un temazcal, para que todas las personas entren en armonía. Ese es el trabajo que hacemos aquí. También, viernes, sábado y domingo, se hace algo de danza.

Temática 2. Significado cultural de su trabajo

Mayela: ¿Qué significado tiene para usted lo que realiza?

Martín: Para mí es parte de la medicina ancestral. Abre caminos, te relaja, puede quitar dolor de cabeza o de cuerpo. El simple hecho de respirar por la nariz y sacar el aire por la boca suavemente ayuda a relajar el cuerpo, también ayuda cargar contigo elementos que absorben esa energía.

Mayela: ¿Las técnicas que utiliza tienen algún origen familiar o provienen de alguna comunidad?

Martín: No, nosotros lo aprendimos al ir a los temazcales. Entonces, prácticamente es algo prehispánico.

Mayela: ¿Considera que estas prácticas representan la identidad mexicana?

Martín: En parte sí, en parte no. También está la danza y la parte teórica. Hay que leer varios libros para sacar tus propias conclusiones, porque cada autor tiene su propia interpretación. La cultura se compone de muchas cosas, como lo que está en el Templo Mayor, por ejemplo.

Mayela: ¿Ha notado cambios en la forma en que se desempeñan estas actividades?

Martín: Sí. No toda la gente sabe trabajar el sahumador. Con el sahumador se pueden abrir o cerrar portales energéticos. Cuando no lo saben usar, pueden terminar con dolores o incluso llevarse cosas negativas.

Mayela: ¿Cree que actividades como el turismo o la demanda del mercado influyen en la manera en que se realizan estas prácticas?

Martín: Sí, porque se mueve mucho la energía. A veces la gente se fija en lo visual, como las plumas, pero no saben trabajar bien. Yo ya casi no uso plumas, me enfoco más en la energía. Y la gente responde a eso.

Temática 3. Transformaciones y contexto actual

Mayela: Con base en su experiencia, ¿ha tenido contacto con programas de apoyo o instituciones que busquen promover estas prácticas?

Martín: No, al contrario. Han tratado de quitarnos de aquí. Llevo más de 30 años trabajando en el Zócalo y siempre ha sido así. No hay apoyo económico ni talleres para nosotros.

Mayela: ¿Conoce instituciones como el Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI)?

Martín: Sí, pero trabajan más con comunidades de la sierra, no con nosotros. No recibimos ningún apoyo.

Mayela: ¿Considera que estos programas realmente ayudan a preservar o apoyar el trabajo de los artesanos?

Martín: Pues eso ya te lo dije.

Temática 4. Relación con instituciones y políticas culturales

Mayela: Bueno, en los últimos años se ha hablado de empresas que utilizan la estética indígena con fines comerciales. ¿Qué opina al respecto?

Martín: Es mercadotecnia. Todo funciona por oferta y demanda. Pero el problema es que lo artesanal se reemplaza por producción en masa. Por ejemplo, una prenda hecha a mano puede tardar meses, y en fábricas la hacen en poco tiempo.

Mayela: ¿Considera que deberían recibir mayor reconocimiento o beneficios?

Martín: Sí, debería haber apoyo económico por la difusión cultural que hacemos.

Temática 5. Percepción sobre apropiación cultural / extractivismo

Mayela: En los últimos años se ha hablado mucho de que algunas empresas o marcas utilizan diseños indígenas sin reconocer a las comunidades que los crearon. ¿Qué opina usted sobre esto?

Martín: Malo para nosotros y bueno para ellos, ¿qué se puede hacer?

Mayela: ¿Hay algo más que le gustaría agregar?

Martín: Sí, el gobierno debería apoyarnos. A veces cierran el Zócalo y no podemos trabajar. Aun así venimos porque es nuestra labor difundir la cultura, pero sí necesitamos apoyo económico.

Mayela: Muchas gracias, eso sería todo de mi parte.

“Micti” sector comunitario

Sábado 7 de Marzo del 2026

Buenas tardes. Mi nombre es García Méndez Vanesa Mayela, soy estudiante de la Licenciatura en Sociología en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, actualmente desarrollo una investigación académica enfocada en el análisis de las expresiones artísticas y culturales de los pueblos indígenas en México contemporáneo, particularmente en cómo se preservan, difunden y gestionan desde el ámbito institucional y su relación con las comunidades.

El objetivo de esta entrevista es conocer su experiencia respecto a los procesos, lineamientos y estrategias mediante los cuales la institución trabaja con estas expresiones culturales. La información será utilizada únicamente con fines académicos. Su participación es voluntaria y puede mantenerse en anonimato si así lo desea. La entrevista tendrá una

duración aproximada de 30 a 40 minutos y, con su autorización, será grabada únicamente en audio para facilitar su transcripción.

Temática 1. información personal

Durante el desarrollo del trabajo de campo, una de las entrevistadas solicitó explícitamente permanecer en el anonimato y no autorizar la grabación de su voz. Ante esta situación, se optó por respetar su decisión y realizar el registro de la información únicamente mediante notas escritas. Esta decisión estuvo motivada por su desconfianza respecto al uso de su voz en el contexto actual de las tecnologías digitales, mencionando la posibilidad de que su identidad pudiera ser falsificada.

Se le asignó el seudónimo “Micti”, tomado de una referencia auditiva previa al acercamiento, ya que la entrevistada no proporcionó un nombre ficticio para su identificación dentro del estudio. La entrevistada se desempeña en el comercio de productos artesanales en el Centro Histórico, específicamente en la venta de bolsas bordadas, monederos y otras mercancías de carácter popular. Señaló contar con aproximadamente cinco años de experiencia en esta actividad.

En términos de adscripción identitaria, no se reconoce como indígena, dado que nació en la ciudad; sin embargo, refirió que sus padres provienen de la sierra de Veracruz, lo que sugiere una relación indirecta con contextos culturales indígenas. Durante la interacción, la comunicación se mantuvo en un tono formal, dirigiéndose mutuamente de “usted”, y se percibió cierta cautela en sus respuestas, particularmente al abordar temas relacionados con su identidad y condiciones laborales.

Temática 2. Significado cultural de su trabajo

La entrevistada señaló que los productos que comercializa no poseen un significado personal para ella. Indicó que, aunque podría atribuirles un origen artesanal propio, en realidad la mayoría de los artículos —como bolsas bordadas, monederos y textiles— son producidos mediante procesos industriales y adquiridos al mayoreo. En este sentido, su vínculo con los objetos se establece principalmente desde una lógica comercial más que cultural o identitaria. Asimismo, mencionó que sus ventas son más efectivas cuando se dirigen al turismo, lo que sugiere que estos productos circulan dentro de un mercado orientado al consumo de representaciones culturales.

No obstante, introdujo un contraste al referirse a la experiencia de su madre, quien anteriormente elaboraba y vendía productos bordados en su comunidad de origen, en la sierra de Veracruz. Sin embargo, la entrevistada expresó desconocer si dichas prácticas tenían un trasfondo comunitario, simbólico o religioso, mostrando una posible ruptura generacional en la transmisión de saberes y significados culturales. A pesar de no atribuir un significado personal a los objetos que vende, la entrevistada considera que estos sí representan una forma de identidad mexicana. Argumenta que, en el imaginario común, cuando se busca adquirir un objeto “representativo de México”, es frecuente recurrir a productos como bolsas bordadas o prendas de jerga, lo que indica la existencia de estereotipos visuales y materiales asociados a lo mexicano dentro del mercado cultural.

Temática 3. Transformaciones y contexto actual

La entrevistada señaló haber observado cambios en los materiales y en la calidad de los productos que comercializa. De acuerdo con su experiencia, existe una tendencia hacia el uso de insumos más económicos, lo que ha derivado en una disminución en la calidad de las mercancías. Mencionó que algunos artículos presentan acabados descuidados, como bordados mal elaborados, piezas deshilachadas o incluso productos con daños visibles.

Ante esta situación, destacó la necesidad de seleccionar cuidadosamente la mercancía que adquiere para su venta, ya que en ocasiones los proveedores ofrecen productos en condiciones deficientes. Asimismo, indicó que las telas utilizadas actualmente son de menor calidad en comparación con las de años anteriores, si bien no pudo afirmar con certeza si estas transformaciones están directamente relacionadas con las dinámicas del mercado, su testimonio sugiere una posible influencia de la demanda y de los procesos de producción orientados a la reducción de costos.

En términos de comercialización, la entrevistada considera que el aumento del turismo favorece sus ventas, ya que incrementa las probabilidades de colocar sus productos. No obstante, también mencionó la presencia ocasional de compradores locales que adquieren estos artículos por curiosidad o interés personal

Temática 4. Relación con instituciones y políticas culturales

La entrevistada mencionó haber escuchado de manera general sobre la existencia de becas o apoyos dirigidos a personas trabajadoras; sin embargo, señaló que, en su experiencia

personal, no ha tenido acceso a este tipo de beneficios ni cuenta con información clara al respecto, asimismo, expresó desconocer instituciones específicas relacionadas con el apoyo a pueblos indígenas o a la producción cultural, como el Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI), así como sus funciones o los posibles beneficios que podrían ofrecer.

En cuanto a su percepción sobre estos programas, consideró que los apoyos gubernamentales deberían ser limitados o exclusivos, sin profundizar en los criterios específicos para su asignación. Esta postura sugiere una visión ambivalente respecto al acceso a recursos institucionales, marcada tanto por el desconocimiento como por ciertas ideas sobre la distribución de los apoyos.

Temática 5. Percepción sobre apropiación cultural / extractivismo

La entrevistada reconoció como problemática la apropiación de diseños tradicionales mexicanos por parte de empresas extranjeras, señalando que esta práctica afecta a quienes producen y comercializan este tipo de mercancías. Aunque ella no se identifica como productora directa, considera que la elaboración y venta de productos más baratos o de menor calidad contribuye al desplazamiento de los artesanos.

En este sentido, mencionó que cada vez es más frecuente escuchar entre los consumidores expresiones que comparan los precios de sus productos con los ofrecidos por plataformas digitales como Temu o Shein, destacando que estos resultan más económicos. Esta situación evidencia la creciente competencia que enfrentan los productos asociados a lo cultural frente a mercancías industrializadas y de bajo costo en el mercado global.

Por otra parte, la entrevistada consideró que las personas indígenas deberían recibir reconocimiento; sin embargo, matizó esta idea al señalar que dicho reconocimiento también debería extenderse a quienes, como ella, dependen de la venta diaria en condiciones precarias, expuestos a factores como la intemperie y la inestabilidad económica.

“Doña Jose” sector comunitario

Miércoles 18 de Marzo del 2026

Mayela: Buenas tardes. Mi nombre es García Méndez Vanesa Mayela, soy estudiante de la Licenciatura en Sociología en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. Actualmente desarrollo una investigación académica enfocada en el análisis de las

expresiones artísticas y culturales de los pueblos indígenas en México contemporáneo, particularmente en cómo se preservan, difunden y gestionan desde el ámbito institucional y su relación con las comunidades.

El objetivo de esta entrevista es conocer su experiencia respecto a los procesos, lineamientos y estrategias mediante los cuales la institución trabaja con estas expresiones culturales. La información será utilizada únicamente con fines académicos. Su participación es voluntaria y puede mantenerse en anonimato si así lo desea. La entrevista tendrá una duración aproximada de 30 a 40 minutos y, con su autorización, será grabada únicamente en audio para facilitar su transcripción.

Temática 1. información personal

Mayela: ¿Le gustaría permanecer en el anonimato?

Doña Jose: No.

Mayela: ¿Podría presentarse?

Doña Jose: Yo me llamo Josefina, tengo 58 años y 2 hijos, 3 nietos. Vivo en la Ciudad de México desde hace 40 años, antes yo era de Tehuantepec, Oaxaca.

Mayela: ¿Podría contarme un poco sobre usted y sobre el trabajo que realiza?

Doña Jose: Bueno, ahorita estoy cortando este carrizo, para cortarlo y aplastarlo después. Yo hago canastas, petates y abanicos de estos para soplar la lumbre. Este es un oficio generacional, me enseñó mi papá a hacerlo y por este medio he sacado a mi familia adelante. Soy madre soltera y con esto pude, este, este pues, sacar adelante a mis hijos. Esto es un trabajo muy limpio, muy sano.

Mayela: ¿Desde hace cuánto se dedica a la elaboración y venta de este producto?

Doña Jose: No sé, llevo toda la vida haciendo esto, es todo lo que conozco. Antes les ayudaba a mis papás a hacer esto, ahora lo hago yo. Mis hijos ahora son albañiles y espero mis nietos puedan ser algo más.

Temática 2. Significado cultural de su trabajo

Mayela: ¿Qué significado tienen estas piezas para usted o para su comunidad?

Doña Jose: Son como mis hijos, dedico muchas horas para que esto venda, pero tanto deja, me paro.

Mayela: Sí, deje me hago para acá.

Doña Jose: Cuando trenzas, para usted puede ser medidas o un cálculo de cómo hacerlo, para mí es un recuerdo. Cuando me enseñaban me decían: “aprieta aquí, afloja lo de acá para que no se te magulle”. Es algo bello recordar cuando mis hermanos, que en paz descansen, hacíamos esto juntos. También es mucho esfuerzo, porque el trabajo es agradecido, despertar y poder despertar para trabajar es agradecido.

Por ejemplo, esta canasta, que es la más grande que tengo, en Tehuantepec es para pedir compromiso, esto junto con, con...

Mayela: ¿Guajolote?

Doña Jose: Guajolote, sí. La canasta se llenaba con muchas cosas y así se entregaban a la novia, a los padres de la novia.

Mayela: ¿Las técnicas o diseños que utiliza tienen algún origen familiar o comunitario?

Doña Jose: Claro, hija, esto lo ha hecho mi familia por generaciones. La manera de trenzar o las figuras son de nosotros o hay de esos que uno se inventa para hacerlo más ingenioso.

Mayela: ¿Más novedoso?

Doña Jose: Sí.

Mayela: ¿Considera que estas artesanías representan parte de la identidad mexicana?

Doña Jose: Sí, aunque ya no se ocupan seguido. Desde que se crearon las bolsas de plástico, la canasta pasó de largo, ya nadie las ocupa para llevárselas al mercado a comprar ni nada. Las fechas en las que más uno vende es en este... la candelaria, este, este, lo de los niños Dios, bueno, en fechas como Navidad para la arrullada o para ir a bendecir a tu niño es cuando piden más canastas, pero después de eso muy poca gente la pide, y si pide, pide casi regalado o para revender.

Temática 3. Transformaciones y contexto actual

Mayela: ¿Ha notado cambios en los diseños, materiales o formas de producir artesanías con el paso del tiempo?

Doña Jose: Mira, antes esto salía de la cosecha de uno, que la palma, que el carrizo, pues tú lo tenías por tu lado. Ahora entras al mercado de la Merced y te venden el material hasta por kilo. Luego se manchan, pero pues si no, no vendo y no como. Ya teniendo el material te pones a herrar, luego una de mis hijas me ayuda, es la única que continúa como ayudándome, entonces nos ves a las 4-5 de la mañana empezando.

Mayela: ¿Y tiene problemas con la competencia?

Doña Jose: No, soy envidiosa, es más, si me preguntas yo te enseño.

Mayela: Ah, muchas gracias, pero ¿no tiene problemas con los que venden por mayoreo?

Doña Jose: Sí, desconozco cómo hacen tantas canastas tan rápido, no sé si son señores con muchos paisanos, pero sí he notado que ya te venden canastas como estas, pero de plástico. Lo que no saben es que eso está mal, la canasta que yo vendo, al ser natural, no genera basura, es más sana, más limpia. Lo que haces de plástico se rompe y lo tiran, nosotros podemos arreglarlo y usarlo de nuevo, pero lo que tú compraste más barato lo tendrás que reemplazar igual por algo así barato y se hace una cadenita.

Mayela: ¿Cree que el turismo, el mercado o los clientes influyen en la manera en que se elaboran o venden las piezas?

Doña Jose: Yo no hablo inglés, luego estos, los gringos, se acercan y te preguntan, pero pues no le entiendo, entonces no vendo. Hay unos de los que hablan como español y te piden cosas más llamativas, pero lo que yo tengo es sencillo, el trenzado es el que cambia o el tamaño o por la asa, pero hay quienes no compran, otros sí.

Temática 4. Relación con instituciones y políticas culturales

Mayela: ¿Ha escuchado o tenido contacto con programas de apoyo o instituciones que busquen proteger o promover las artesanías o la cultura indígena?

Doña Jose: No, al contrario, cada vez escucho más que nos quieren quitar, con estos barrenderos, escobas, recogedores, no, no me acuerdo cómo escuché que llaman a estos policías que se encargan de levantar y te quitan la mercancía.

Mayela: ¿Conoce instituciones como el Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI) u otras que trabajen con comunidades indígenas?

Doña Jose: No, no.

Temática 5. Percepción sobre apropiación cultural / extractivismo

Mayela: En los últimos años se ha hablado mucho de que algunas empresas o marcas utilizan diseños indígenas sin reconocer a las comunidades que los crearon. ¿Qué opina usted sobre esto?

Doña Jose: Pues está mal. Ahora yo veo a muchas gentes que compran en esto del internet, de que ya hasta por el Facebook, ya no sé cómo funcione, si mensajería o cómo, pero te venden de que canastas de plástico o estas que te hacen los chinos. Uy, los chinos ahorita arrasan con todo, ellos tienen más productos, ya no sabe uno si tendrá ganancia, porque hasta sale con lo del día, para el transporte, para la comida.

Está mal que ya otros hagan algo característico de nosotros con otros materiales más baratos, más feos, y luego que piensen que uno vende igual de barato. Cuando escuchan los precios se desconocen, lo que no saben es lo que uno se esfuerza, no piensan en el tiempo en el que uno tiene que esmerarse para que esto mínimo llame la atención.

Esto es un proceso de, desde limpiar, hornear, dejar cocer, caminar... son cosas que no entienden y que sé que muchos no entenderán. Veo ahora a mis nietos en el teléfono, en sus videos, y sé que la infancia de hoy no es la misma que la del ayer, y es bueno porque ya no pasa lo que uno pasa, pero es valioso tener el aprendizaje de no destruir tu entorno, de mantenerte con lo que tienes, de ser agradecido con tus materiales, con tu trabajo, saber relacionarte, todo es valioso. Y que llegue alguien que solo quiere tener y tener está mal, ignora todo lo que tenemos, todo el aprendizaje que traemos.

Mayela: Y bueno, ¿cree que las comunidades deberían recibir algún reconocimiento o beneficio cuando sus diseños o símbolos culturales son utilizados por otras personas o empresas?

Doña Jose: Pues con que no roben su trabajo debe ser lo necesario.

Mayela: Desde su experiencia, ¿qué cree que sería necesario para que el trabajo de los artesanos y la cultura de sus comunidades sea más respetado y valorado?

Doña Jose: Que sepan que ser artesano no es fácil, se ve fácil pero no lo es. El conocer tu entorno y poder traspasar este conocimiento es muy valioso, pero también muy cansado, no todos quieren hacerlo porque ahora de todo se quejan.

Pero es algo gratificante trabajar y ser reconocido, saber que tus clientes regresan porque lo que haces es muy bueno es gratificante. Sí debería haber más reconocimiento, pero también deben de respetar lo que nosotros hacemos, no rebajarnos los precios, no decirnos “lo encontramos en este lado más barato”, o luego que uno, te ven medio menso, pero no, no saben lo que es estar de este lado.

Si esto de algo sirve, es mejor que entiendan que debes hacer algo que le ayude a tu familia, a tu cuerpo, a tu entorno, no caer en eso de comprar, comprar y botarlo en cuanto no te sirva. Eso creo ayudaría a todos un poco.

Mayela: Bueno, por mi parte sería todo, le agradezco muchísimo el tiempo valioso que me brindó.

Doña Jose: No hay de qué.

Observación Participante

Observación participante 1: INPI

- Fecha: 26 de febrero de 2026
- Hora de inicio: 12:27 hrs
- Lugar: Instalaciones del Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas en Avenida Revolución 1279, Col. Tlacopac, Alcaldía Álvaro Obregón, C.P. 01010, Ciudad de México.

Descripción del Espacio:

Antes de la realización de la primera entrevista, dirigida a Antonio Rodríguez García, se llevó a cabo un recorrido por las instalaciones del edificio. Al ingresar, se observa el mostrador principal en el cual los visitantes deben anotar sus datos -nombre, persona a visitar, hora de ingreso y salida, y firma-. En esta área se encontraban

elementos de control institucional, así como presencia de personal de seguridad que vigilaba el acceso y el mostrador principal.

En las paredes de la planta baja, se observaron diversidad imágenes y materiales visuales, en torno a las comunidades indígenas. Destacando una fotografía ubicada en las escaleras de lado izquierdo, que muestra el rostros de una niña indígena al aire libre, portando vestimenta bordada. Asimismo, se percibe la presencia de textos visibles relacionados con los reglamentos, artículos institucional y mensajes informativos del INPI:

Distribución del edificio:

Estando en el primer piso, se identificó la ubicación de diversas oficinas, pero previo a eso está el elevador que no estaba en funcionamiento, el cual tenía un letrero indicando su estado, de igual manera tanto en las puertas y paredes cercanas se observan carteles con reglamentos institucionales, normas laborales, información sobre programas de apoyo a comunidades indígenas, así como referencias a páginas oficiales del instituto.

En este mismo piso se encuentra la oficina del coordinador de la biblioteca “Juan Rulfo”, así como el área de cine y video, Fonoteca y Fototeca. Continuando con el recorrido, bajando por las segunda escaleras, se encuentra el acceso a la biblioteca “Juan Rulfo” ubicada en la planta baja del edificio. Este espacio se divide en tres áreas principales: dos áreas de bóveda y una de consulta.

Espacio de Biblioteca

Las bóvedas cuentan con estantes movibles, operados con un sistema de palanca, las cuales permiten optimizar el espacio y conservar de mejor manera los materiales. Estas estanterías se encuentran completamente ocupadas con libros, así como otros formatos como discos compactos, materiales de audio, juegos didácticos, revistas, tesis y demás.

Saliendo de la biblioteca y subiendo por las escaleras del fondo, entras directamente al área de Fototeca, el cual incluye un área de resguardo y una oficina dividida en distintos espacios de trabajo, de igual manera comparte la área de consulta con la Biblioteca.

Elementos visuales y simbólicos

A lo largo de las instalaciones se identificó la presencia constante de elementos visuales relacionados con pueblos indígenas, colocados en la pared, en cuadros y estanterías de vidrio, los cuales incluían:

- Artesanías
- Bordados
- Fotografías

Observación participante 2: Centro Histórico de la Ciudad de México

- Fecha: 7 de Marzo de 2026
- Hora de inicio: 9:40 hrs (recorrido)/ 11:56 hrs (entrevista)
- Lugar: Centro Histórico de la Ciudad de México (zona Zócalo-Catedral-Templo Mayor)

En el día de observación por condiciones particulares debido a la cercanía del 8 de marzo -Día Internacional de la Mujer-, influyó en la distribución y organización del espacio público, ya que alrededor del Centro Histórico se observaron vallas metálicas instaladas en puntos clave -catedral, monte de piedad, monumentos, etc.-, acompañadas de mensajes con contenido feminista, lo que dificultó el acceso y modificó la circulación habitual del peatón.

De igual manera, los puestos que usualmente se ubican frente a la Catedral Metropolitana y sus alrededores fueron reubicados, concentrando principalmente en los laterales izquierdo y derecho de la plaza, por ello, a la hora de llegadas, varios comerciantes aún se encontraban instalándose.

Durante el recorrido se identificaron dos tipos principales de organización:

1. Puestos de gran tamaño: estructuras más amplias (aproximadamente de dos metros), con mayor variedad de productos y con mayor cercanía de clientes.
2. Puestos individuales: comerciantes instalados directamente en el suelo, con lonas para proteger la mercancía y en muchos casos elaborando productos en el momento.

Se observó que los puestos más grandes concentraban mayor interacción comercial, mientras que los productores individuales recibían menor atención por parte del público.

Dinámicas de venta

Desde el inicio del recorrido fue evidente el uso de estrategias activas de atracción por parte de los vendedores, especialmente de aquellos que elaboran “limpías”, donde realizaban llamados directos a los transeúntes y en el caso de quienes vendían utensilios del día, utilizaban silbatos de concha o elaborados de otro tipo de materiales.

Los precios observados para los servicios de limpieza variaba entre 50 a 200 pesos, dependiendo del de lo que buscaban, mientras que los cuarzos, piedras de obsidiana y demás minerales, sus precios rondan desde los 80 a 500 pesos. A medida que me adentraba en cada puesto, principalmente aquellos que tenían más gente acumulada se identificó comentarios como:

- “Lo puedes encontrar más barato”
- Si los productos estaban realmente hechos a mano.
- y cuestionamientos sobre el origen de los productos.

Tipología de productos observados

Se identificó una gran variedad de productos, entre ellos:

- Artesanías (calaveras para incienso, bisutería).
- Productos espirituales (cuarzos, obsidiana, objetos rituales).
- Prendas bordadas (playeras, blusas, fajas, faldas)
- Bolsas y monederos.
- Objetos decorativos adaptados (imanes, letreros, gafetes, cordones para gafetes, postales).

Se identificaron diferencias importantes entre productos que se presentaban como “hechos a mano” y productos aparentemente industrializados que simulaban estética artesanal. Un ejemplo importante de esto es cuando me presente en dos puestos diferentes, uno me mostró una blusa con fondo de peñón para evitar que la prenda se arrugara con el bordado que se le hacía y en otro puesto, las blusas no tenían ningún tipo de fondo, mientras que los bordados tienen un patrón de costura simétrico.

Como parte del recorrido se visitó una tienda cercana al Templo Mayor, identificada como “Tiara el Sol”, el cual comercializa productos a mayoreo, como la obsidiana por kilo -el costo era de aproximadamente 300 pesos-, productos similares al de los puestos ambulantes y una diferencia notoria en cuanto a la textura y calidad de materiales, ya que los cuarzo -a palabras de una vendedora- no son 100% naturales, porque la mayoría estaban mezclados con vidrio u otros minerales. Esto permitió identificar la existencia de cadenas de distribución entre comerciantes formales e informales.

Perfil del consumidor

Se identificó una presencia significativa de turistas, particularmente en los puestos más grandes, donde se encontraban la mayor actividad comercial, en contraste con los puestos individuales, que aunque realizan la elaboración de sus productos en tiempo

real, gozaban de menor interacción, limitándose en muchos casos a la observación sin compra.

Observación participante 3: Mercado de la Merced y Centro Histórico

- Fecha: 18 de Marzo de 2026
- Hora de inicio: 10:26 hrs (recorrido)/ 13:45 hrs (entrevista)
- Lugar: Mercado de La Merced y trayecto hacia el Centro Histórico, ciudad de México

Contexto del espacio

El recorrido de observación inició en la zona del mercado de “La Merced” debido a unos asuntos personales que modificaron el trayecto planeado para el trabajo de campo. Durante el trayecto inicial, se identificaron diversos locales dentro del mercado que comercializaban productos similares a los observados en el Centro Histórico, como artesanía y alfarería. Un ejemplo relevante fue la presencia de productos vendidos al mayoreo, incluyendo materiales como la paja por pieza, carrizo crudo, alcancías en forma de cerdos u otros animales, molcajetes, cantaritos y demás. En algunos de los puestos de venta de estos objetos se ofrecían guías o instrucciones para su decoración, especialmente orientadas a su uso en eventos o festividades.

Esto sugiere la existencia de una estandarización en la producción y uso de estos objetos, así como la integración en dinámicas comerciales más amplias. Así mismo se observó la comercialización de productos como toritos de peluche, los cuales comúnmente se asocian a contextos festivos en comunidades locales, sin embargo, en este espacio la venta de estos productos tienen distintas calidades y precios, evidenciando una diversificación en los procesos de producción. Mientras que en contextos comunitarios estos productos suelen venderse en precios más elevados y asociados a la producción artesanal, mientras que en esta zona al encontrar diferentes versiones de los mismos productos, poseían un precio más económico.

En uno de los pasillos del mercado se identificaron también herramientas de uso cotidiano como palas, cucharas, molinillos y morteros. distinguiendo de esta manera productos elaborados mediante procesos mecanizados y aquellos realizados de manera artesanal, diferencia que se percibía en los acabados y detalles de cada objeto.

Dinámicas de venta

Dentro de las interacciones, destacó la de una pareja de adultos mayores indígenas, se menciona esto porque se observó que entre ellos se comunicaban en un dialecto

diferente, quienes comercializaban productos elaborados por ellos mismos, durante la observación, se identificó que uno de ellos se encontraba trabajando directamente en la elaboración de un objeto de madera, su forma de venta se centraba en explicar detalladamente el uso, cuidado y proceso de cada pieza, por ejemplo, en el caso de los morteros, explicaban los distintos métodos de curado dependiendo del material, así como las recomendaciones específicas para su uso adecuado.

Producción y Género.

Saliendo de este pasillo se identificó una zona donde las personas elaboraban sus productos en tiempo real, principalmente mujeres. Un ejemplo de esto, es una mujer que trabajaba con telar de cintura, así como otras que realizan bordados en servilletas y prendas textiles. A diferencia de lo observado en el Centro Histórico, estas piezas presentaban características con distinciones en su confección. Un aspecto relevante fue la interacción constante entre esta vendedora y sus clientes, quienes parecían conocerla previamente y acudían a recoger pedidos específicos.

Continuando con el trayecto hacia el Centro Histórico, se observó un aumento en la presencia de locales establecidos que vendían productos asociados a la estética indígena como la tienda ¡AY WEY!, retomando elementos visuales tradicionales, pero adaptados de manera más contemporánea.

Finalmente llegando al Centro Histórico, se observó una disminución significativa en la presencia de vendedores ambulantes en comparación con otras visitas. De los pocos comerciantes establecidos mencionaron que esta situación respondía a la reciente limitación que había para los vendedores ambulantes en vía pública, trasladándose a otras zonas o restringiendo su actividad para fines de semana, uno de los lugares para reubicación de estas actividades, es el corredor cercano a Bellas Artes, donde tradicionalmente se concentran actividades culturales y recreativas. Sin embargo también se mencionó que los espacios disponibles en estas zonas son limitados, lo que lleva a algunos comerciantes reducir su presencia o modificar sus dinámicas de trabajo.

Para terminar la observación de este día, el recorrido continuó por calles cercanas, donde se observó una mayor concentración de personas y actividad comercial, particularmente en zonas con locales establecidos y en mini plaza, donde también se ubican en estas mismas productos inspirados en la estética mexicana. Por ejemplo, prendas con bordados que retoman motivos tradicionales, pero aplicados a

diseños modernos y con precios considerablemente más elevados en comparación con los productos de los vendedores ambulantes.