

Artículo



Mònica
Martínez Mauri

<https://orcid.org/0000-0003-1857-1146>
Universitat de Barcelona (Barcelona, Espanya)
martinezmauri@ub.edu

Gemma
Celigueta
Comerma

<https://orcid.org/0000-0002-2106-3073>
Universitat de Barcelona (Barcelona, Espanya)
gceligueta@ub.edu

Apropiació i apreciació cultural: pensar la creativitat i la colonialitat en el món de la moda tèxtil a partir de dos casos etnogràfics centreamericans

Cultural appropriation and appreciation: rethinking creativity and coloniality in the world of textile fashion through two Central American ethnographic case studies

Recibido: 09/06/2025

Aceptado: 27/04/2026

Cómo citar este artículo:

Martínez Mauri, M. i Celigueta Comerma, G. (2026) «Apropiació i apreciació cultural: pensar la creativitat i la colonialitat en el món de la moda tèxtil a partir de dos casos etnogràfics centreamericans». *Inmaterial. Diseño, Arte y Sociedad*, 11(21), pp 136-153

[DOI 10.46516/inmaterial.v11.291](https://doi.org/10.46516/inmaterial.v11.291)

Paraules clau:

creativitat, pobles indígenes, teixits, moda, propietat intel·lectual

Keywords:

creativity, indigenous peoples, textiles, fashion, intellectual property

Resum

L'article reflexiona sobre la creativitat en relació amb les pràctiques d'apreciació i apropiació cultural en la moda tèxtil. Dos casos, el de les composicions tèxtils *gunas* anomenades *molas* (Panamà i Colòmbia) i els teixits maies (Guatemala), il·lustren la complexitat del procés creatiu, les demandes de protecció de les creacions col·lectives indígenes i les pràctiques del món del disseny i de la moda pel que fa als pobles indígenes. Des d'una perspectiva antropològica, l'article s'aproxima a la visió individualista i extractivista de la creativitat, contraposant-la a la dominant en contextos indígenes, on és vista com un procés col·lectiu i dinàmic, mediat per la socialització i la relació amb elements d'altres mons i temporalitats. A continuació, es discuteixen els conceptes *apropiació cultural* —prendre elements d'una cultura minoritària sense autorització, reconeixement o compensació— i *apreciació cultural* —reconeixement i acord d'ús de creacions indígenes—. Alguns exemples d'apropiació inclouen l'ús de dissenys indígenes sense consentiment, mentre que l'apreciació implica l'adquisició i adaptació al mercat de productes produïts o inspirats per grups indígenes amb consentiment previ. Com a conclusió, es constata que, si la creativitat no és reconeguda com un procés col·laboratiu, no és possible acabar amb les pràctiques d'explotació i apropiació cultural. Seguint les noves tendències proposades per investigadors com Timothy Morton (2021) i Karen Barad (2023), obrim la porta a una relació entre objectes i éssers humans menys antropocèntrica i colonial.

Abstract

The article reflects on creativity in relation to practices of cultural appreciation and cultural appropriation in textile fashion. Two case studies – the Guna textile compositions known as *molas* (Panama and Colombia) and Mayan textiles (Guatemala) – illustrate the complexity of the creative process, the demands for protection of collective Indigenous creations, and the practices of the design and fashion industries in their engagement with Indigenous peoples. From an anthropological perspective, the article critiques the individualistic and extractivist view of creativity, contrasting it with the dominant understanding in Indigenous contexts, where creativity is conceived as a collective and dynamic process, mediated by socialisation and by relationships with elements from other worlds and temporalities. The article then discusses the concepts of cultural appropriation – defined as the taking of elements from a minority culture without authorisation, recognition, or compensation – and cultural appreciation, understood as the recognition of an agreement on the use of Indigenous creations. Examples of appropriation include the use of Indigenous designs without consent, while appreciation involves the acquisition and adaptation to the market of products produced by Indigenous groups with their consent. The article concludes that if creativity is not recognised as a collaborative process, it is not possible to put an end to practices of exploitation and cultural appropriation. Drawing on recent theoretical approaches proposed by scholars such as Timothy Morton (2021) and Karen Barad (2023), the article opens the door to a less anthropocentric and less colonial relationship between objects and human beings.

Creativitat individual *versus* creativitat com a articulació del col·lectiu

Al llarg de la nostra experiència com a etnògrafes¹ treballant amb pobles indígenes de l'Amèrica Central, hem pogut constatar que sovint els professionals del disseny que s'hi aproximen ho fan des d'una concepció romàntica, individualista i fins i tot extractivista o colonial de la creativitat. Tot i reconèixer l'existència d'una cultura de la còpia, a vegades penalitzada legalment, aquests professionals tendeixen a defensar una noció de la creativitat entesa com la capacitat merament humana de produir objectes nous i valuosos (Rodríguez Estrada, 2006, p. 22). D'aquesta manera, es mistifica una creativitat individualista fonamentada en la idea d'una naturalesa interior autònoma, atribuïda a un ésser humà genial (Wilf, 2014).

La persistència d'un biaix individualista s'articula amb un eurocentrisme hegemònic que continua organitzant el món mitjançant les dicotomies tradició/modernitat i natura/cultura. En aquest marc, els tèxtils indígenes —com les *molas gunas* de Panamà o els teixits maies de Guatemala— són sovint representats com a produccions atemporals i immutables, desvinculades de la creativitat contemporània i de les dinàmiques de la moda global

(Jansen, 2020, p. 816). Aquestes representacions reproduïxen les lògiques colonials que caracteritzaven els pobles colonitzats com a tradicionals, autèntics i històricament estàtics, amb l'objectiu de reforçar la distància respecte a les metròpolis —suposadament modernes i cosmopolites— i de legitimar polítiques d'explotació (Jansen, 2020, p. 819).

Els paral·lelismes entre aquest tracte colonial i la manera com la indústria de la moda s'apropia actualment del treball de les dones indígenes són inevitables. Els dissenyadors necessiten construir un «altre» conceptual —les artesanes que elaboren *molas* o teixits maies— per definir la seva identitat professional, de manera que depenen del concepte de «no moda» (Niessen, 2003). Aquesta separació rígida entre tradició i modernitat invisibilitza la creativitat i la transformació constant dels codis vestimentaris indígenes (Craik, 1994), que poden considerar-se formes pròpies de moda. En definitiva, la moda moderna és una construcció històrica particular que oculta, mitjançant la seva colonialitat, la pluralitat d'idees i formes de ser al món relacionades amb l'acte de «modelar» el cos (Vázquez i Mignolo, 2013).

En aquest sentit, és pertinent recuperar la reflexió de la lingüista *mixe* Yásnaya Aguilar (2020b) sobre les diferents relacions que estableixen algunes tradicions indígenes i la moda occidental amb el cos i el vestit. En moltes societats indígenes, algunes peces —com el huipil (bruses) o els

1 Ambdues autores compten amb més de vint anys de recerca etnogràfica a Panamà i Guatemala. L'article es basa en una investigació sobre la propietat intel·lectual col·lectiva de les *molas gunas* i dels teixits maies, desenvolupada entre 2016 i 2025, mitjançant estades repetides de treball de camp amb observació participant, entrevistes i converses amb productores tèxtils, autoritats comunitàries i juristes, així com la recopilació de materials institucionals i de premsa. Part d'aquestes recerques van ser finançades pel projecte SGR 2021 01136 de l'Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca (AGAUR).



Figura 1 Dissenys de Kalotaszeg exhibits a la Hungarian Heritage House (juliol 2025) per posar de manifest l'apropiació indeguda per Mango en una col·lecció de la tardor de 2024. Autora: Mònica Martínez Mauri.

cortes (faldilles)— es conceben com teles que s'adapten al cos mitjançant plecs, nusos o cintes, seguint la lògica del *ceñir*: és la roba la que es conforma al cos, i no el cos qui ha d'encaixar en una talla preestablerta. En canvi, la moda occidental moderna, hereva de la producció capitalista en sèrie, imposa una classificació numèrica i rígida per talles, que obliga els cossos a ajustar-se a una silueta prèvia i sovint normativa, reproduint pressions estètiques i relacions d'opressió, especialment de gènere. Segons Aguilar, el sistema de talles no tan sols desconeix la sofisticació pròpia de les tradicions tèxtils indígenes, sinó que sovint amaga un menyspreu: en «estilitzar» o «modernitzar» aquestes peces, eliminant-ne les lògiques d'adaptació al cos (plecs, nusos, etc.), els dissenyadors ignoren l'estil i el funcionament propis d'aquests sistemes culturals.

Exemples com aquests mostren com el disseny contemporani té tendència a interactuar amb les dones indígenes considerant que són meres productores de teixits, proveïdores de matèria primera (natura). És per aquest motiu que en cap moment reben l'apel·latiu de *creadores* o *artistes*, una condició reservada a les dissenyadores contemporànies. Les dones indígenes són considerades «artesanes» que reproduïen amb les seves mans un art tèxtil ancestral o que segueixen els estils i patrons (cultura) que inventen les dissenyadores als seus *ateliers*.

Aquest tipus de pràctiques no són exclusives de contex-

tos llunyans. Tal com posava de manifest l'exposició «Folk Fashion»,² que recollia més de 150 peces procedents tant del Hungarian Heritage House de Budapest com de col·leccions museístiques i privades, les tradicions tèxtils populars han estat una font constant d'inspiració per a la indústria del disseny. La mostra feia igualment visible la tensió latent en aquest diàleg: mentre que els teixits populars emergeixen de pràctiques col·lectives, comunitàries i profundament arrelades al territori, la moda tendeix a apropiarse'n selectivament, reinterpretant-ne motius i formes i desplaçant-los cap a circuits comercials globals. L'exposició posava com a exemple d'apropiació cultural una jaqueta de Mango³ que incorporava brodats copiats dels patrons tradicionals de Kalotaszeg, una comunitat hongaresa de Transsilvània, sense que en cap moment se'n reconegués la procedència. Presentada com a «Dissenyada a Barcelona» i «Feta a la Xina», la peça desconnectava el motiu del seu context cultural d'origen i transformava un patrimoni col·lectiu en la matèria primera d'una mercaderia global.

Tot això contrasta amb algunes aportacions de l'antropologia que, des de fa dècades, subratllen el caràcter col·lectiu dels processos creatius, tal com ja recollia la UNESCO a *Nuestra diversidad creativa* (1997, p. 52). Lluny d'una concepció individualista de la creativitat, l'evidència etnogràfica mostra que aquesta emergeix de dinàmiques

2 Czingel, S. (Comissària). (2025). *Folk Fashion* [Exposició]. Hungarian Heritage House, Budapest, Hongria. (Exposició oberta del 13 de febrer al 30 d'octubre de 2025.)

3 Jaqueta Mango que imita dissenys de Kalotaszeg: https://shop.mango.com/es/es/p/mujer/chaquetas/chaqueta-algodon-bordada_77075655?utm_source=TnL5HPStwNw&utm_medium=affiliate&utm_campaign=rakuteneu&ranMID=53120&ranEAID=TnL5HPStwNw&ranSiteID=TnL5HPStwNw-0rOf5XNfJKFmUpYK82tFaA (darrera visualització: 13/04/2026)

socials compartides, en les quals l'aprenentatge sovint es produeix mitjançant la imitació i la transmissió de models (Wilf, 2014). En molts contextos indígenes, aquesta agència creativa es concep com un acte mediat «a través de l'articulació del col·lectiu» (Wagner, 1981, p. 122), una perspectiva que entén la tradició no com un repertori fix, sinó com un procés viu de selecció, transformació i reelaboració contínua, i el coneixement com un saber heretat que es recrea constantment en la pràctica.

Veure la creativitat des d'una perspectiva individualista i dicotòmica (natura vs. cultura, tradició vs. modernitat) és problemàtic. D'una banda, l'experiència etnogràfica ens mostra que els objectes produïts en contextos no occidentals, com els teixits indígenes, són entitats amb múltiples significats (Hendrickson, 1995, p. 40). D'altra banda, a més de vehicular valors culturals, la creativitat té un sentit polític. La materialitat creada per col·lectius humans en relació amb éssers no humans és clau en la configuració i l'expressió de l'etnicitat (Martínez Mauri i Celigueta Comerma, 2025). Com, si no, podem explicar la conversió d'elements com el menjar, la roba o els ornaments corporals en subjectes de debat i de regulació legal després de ser apropiats i utilitzats per agents externs?

En aquest article, ens proposem reflexionar sobre la relació entre el disseny i les pràctiques d'extracció i dominació, abordant el debat entre apropiació i apreciació cultural. Des d'una perspectiva etnogràfica, ens centrarem en els casos de dos pobles indígenes centreamericans amb una llarga tradició tèxtil: el poble *guna*, present a Panamà i Colòmbia, i el poble maia de Guatemala.

A partir d'aquestes experiències ens aproximarem críticament a la relació que mantenen els pobles indígenes amb el món de la moda i les actuals demandes de protecció de les seves creacions col·lectives. Finalment, seguint les noves tendències filosòfiques, amb Timothy Morton (2021) i els seus «*hyperobjects*», les teories crítiques feministes de Karen Barad (2023) i d'autores indígenes com Yásnaya Aguilar (2020a; 2020b) i Elvira Espejo (Arnold, Yapita i Espejo Ayca, 2007), apuntarem cap a una perspectiva menys antropocèntrica i colonial de la creativitat.

Apropiació cultural i apreciació cultural

A finals dels anys 1990, en l'informe de la UNESCO esmentat anteriorment, ja s'assenyalava que, tot i que els productes ètnics s'estaven comercialitzant amb gran èxit fora dels seus contextos culturals, no es remunerava equitativament els seus creadors ni se'n reconeixia l'origen. Aleshores, els organismes internacionals ja apuntaven a les limitacions del règim de propietat intel·lectual actual per fer front a aquest problema. Limitacions que persisteixen per no reconèixer el caràcter col·lectiu de la creativitat ni entendre els múltiples significats —corporals, religiosos i comunicatius— de les creacions tèxtils (Martínez Mauri i Celigueta Comerma, 2025).

Davant la voracitat del mercat i la falta de sensibilitat envers les creacions indígenes, han proliferat nombroses defini-

cions d'apropiació cultural. Una de les primeres, i potser la més citada, és la que la descriu com a «the taking-from a culture that is not one's own-of intellectual property, cultural expressions or artifacts, history and ways of knowledge» (Ziff i Rao, 1997, p. 1). Amb el temps aquesta idea s'ha anat nodrint d'altres elements (Sharoni, 2017): a més de prendre el producte cultural, s'ha afegit la seva reproducció amb «significats o pràctiques diferents» als previstos en el seu origen (Merry, 1998, p. 585), fins a arribar a definir-la com a «the act by a member of a dominant culture of taking a Traditional Cultural Expression (TCE) whose holders belong to a minority culture and repurposing it in a different context, without the authorization, acknowledgement and/or compensation of the TCE holder(s)» (Vézina, 2019, p. 6).

Malgrat la gran acceptació que ha tingut aquesta última idea en l'opinió pública, alguns dissenyadors encara argumenten que sempre s'han utilitzat elements d'altres cultures per inspirar nous models, que el que estan fent és retre homenatge a les cultures ancestrals, de manera que neguen que l'apropiació cultural sigui perjudicial per a les comunitats locals. Alguns utilitzen el concepte d'*apreciació cultural* o homenatge per reivindicar aquest tipus de pràctiques (Vézina, 2019, p. 2).

La dissenyadora del poble *mnicojou lakota* Kelly Holmes⁴ puntualitza que l'apreciació cultural es distingeix de l'apropiació perquè suposa adquirir creacions de dissenyadors indígenes i reconèixer l'art, la cultura i les històries que contenen les seves

peces. L'apropiació es dona quan algú es fa seva la identitat indígena, porta un element cerimonial o considerat sagrat fora de context o compra a persones no indígenes productes que contenen l'estètica de la comunitat sense tenir-hi cap mena de relació.

D'acord amb Yásnaya Aguilar (2020b), cal distingir entre l'intercanvi cultural —un procés històric i inevitable d'apreciació i circulació d'elements culturals entre pobles— i l'apropiació cultural indeguda, que es produeix quan un grup privilegiat pren elements d'una cultura oprimida mantenint intactes les estructures de desigualtat que l'afecten. Aguilar subratlla que aquest tipus d'apropiació no és un simple ús o reinterpretació d'un element cultural, sinó que actualitza la relació colonial i extractiva: allò que és menyspreat quan pertany a la comunitat originària esdevé valuós quan és adoptat pel grup dominant. En aquest context, l'«homenatge», sovint invocat per dissenyadors, institucions o estats com el mexicà, és una narrativa que folkloritza les cultures indígenes i oculta la violència històrica. A diferència de l'apreciació cultural —que implica reconeixement, relació i qüestionament dels privilegis—, l'homenatge desconnectat del context polític i de les condicions de vida de les productores es transforma en un mecanisme més de desposseïció cultural.

El principal límit de l'apreciació cultural rau en el fet que, malgrat l'ús de les creacions indígenes per visibilitzar l'opressió, tendeix a desatendre tant el context creatiu i relacional en què aquestes s'inscriuen —inclo-

4 <https://nativemaxmagazine.com/about-us-2022/> (darrera consulta 06/06/2025)

ent-hi les relacions amb éssers no humans—⁵ com el dret de les comunitats a negar la circulació de determinats elements culturals fora del grup.

Si bé en alguns casos no és senzill delimitar la frontera entre plagi i inspiració, els dissenys i tèxtils indígenes són cada vegada més presents en les col·leccions de la moda global sense el consentiment dels seus creadors originals. El fet que la gran majoria d'aquestes creacions no estiguin legalment protegides i siguin considerades part del domini públic en facilita l'ús indiscriminat. Això s'hi afegeix el seu estatus ambigu dins el capitalisme global, com a productes inscrits en una *style ontology* (Wilf, 2014, p. 404-405), que en dificulta la protecció mitjançant les lleis de drets d'autor, molt centrades en la creació individual.

Cada dia es fa més evident que els mecanismes de protecció ideats des dels organismes estatals i internacionals no són apropiats per als dissenys indígenes, que neixen i són produïts al marge del capitalisme global. Aquestes creacions no són productes manufacturats susceptibles de ser identificats mitjançant una marca, ja que no disposen de la maquinària legal que certifiqui unes determinades propietats, n'autoritzi els canals de distribució ni permeti denunciar-ne les falsificacions. Tampoc són considerades obres d'art úniques, atès que no es conceben com a creacions individuals, no han estat singularitzades ni han passat pels processos de valorització propis del mercat artístic. En alguns casos, com en les ontologies andines, el teixit fins

i tot posseeix un esperit que encarna un aspecte vital de la persona (Arnold, Yapita i Espejo Ayca, 2007, p. 38). De fet, per a moltes productores, aquestes peces són fruit d'un coneixement col·lectiu heretat: han estat creades amb tècniques transmeses pels avantpassats, recreant dissenys antics, i en alguns casos, inspirades pels difunts a través dels somnis. Es tracta, per tant, d'obres col·lectives en les quals intervenen agents procedents d'altres dimensions temporals (Boateng, 2013) i que poden ser enteses com a expressions materials de diàlegs sostinguts amb éssers no humans.

Si a tots aquests elements hi afegim el fet que la majoria d'aquestes creacions són obra de dones que no es dediquen exclusivament a la producció de béns destinats al mercat, que no disposen ni dels recursos legals ni dels mitjans tècnics per defensar les seves creacions, i que difícilment poden articular mobilitzacions col·lectives per reivindicar l'autoria del seu art, ens trobem davant d'un escenari especialment propici perquè es produeixin tota mena d'apropiacions.

5 El terme *no humans* és emprat en antropologia social per referir-se a éssers de natura molt diversa que en alguns contextos poden ser agentius. En general, utilitzem aquest concepte per referir-nos a animals, plantes, fenòmens meteorològics, esperits, ancestres, minerals o objectes.

Exemples etnogràfics d'apropiació cultural i apreciació cultural

Per tal d'il·lustrar aquests processos d'apropiació i apreciació cultural, a continuació, presentarem dos casos: el de la creació tèxtil anomenada *mola*, confeccionada per les dones⁶ del poble *guna* de Panamà, i el dels teixits maies de Guatemala.

Panamà, la *mola* dels *gunas*

Panamà i Colòmbia són els països on resideix la majoria de població *guna*,⁷ coneguda per l'art de la *mola*, composició tèxtil de múltiples colors confeccionada a partir de la tècnica de l'aplicat invers, retallant i cosint diferents

capes de teles de cotó. Tot i formar part de la vestimenta tradicional, la *mola* se separa de la peça de roba que cobreix el tors de les dones, un cop utilitzada per ser comercialitzada. Aquest valuós retall s'ofereix en un format que permet ser emmarcat o incorporat a un altre producte (bossa, coixinera, jaqueta, etc.).

Panamà és un dels pocs països del món que ha desenvolupat una llei de propietat intel·lectual que protegeix les creacions indígenes de les apropiacions culturals indegudes. La Llei 20 «sobre el règim especial de propietat intel·lectual sobre els drets col·lectius dels pobles indígenes per a la protecció i defensa de la seva identitat cultural i el seu coneixement tradicional», a més de tenir aplicació en l'àmbit nacional des de l'any 2001, gràcies als acords de lliure comerç amb els Estats Units, també ofereix protecció a l'exterior. Des del 2006, el poble *guna* ha estat implicat en nombrosos litigis sobre l'ús de la *mola* en campanyes publicitàries,



Figura 2 Dona lluint indumentària amb *mola*. Gardi Sugdub, febrer 2025. Autora: Mònica Martínez Mauri.

6 Les *molas* són confeccionades per les dones que ho són de naixement (*ome*) i les que n'esdevenen per elecció (*omegid*, homes que durant l'adolescència adopten un rol femení).

7 Segons les dades del darrer cens de la República de Panamà (2023), en aquest país 112.319 indígenes s'autoidentifiquen com a *gunas*, mentre que a Colòmbia són aproximadament 2.000 persones.



Figura 3 *Mola* confeccionada per Nadin Morales, Gardi Sugdub, març 2023. Autora: Mònica Martínez Mauri.

com a imatge de marca o com a part de productes comercials. Les persones o empreses que la volen utilitzar han d'obtenir el permís de les autoritats *gunas* i pagar *royalties*.

El cas de la multinacional Nike, que el 2019 va incorporar un disseny de *mola* en unes sabatilles esportives que retien homenatge a Puerto Rico, és pertinent per entendre els efectes de la llei més enllà de les fronteres nacionals. Quan la marca va donar publicitat al nou model a través de les xarxes socials, va rebre una allau de crítiques per haver utilitzat l'art *guna* de forma descontextualitzada. Durant la campanya de llançament, l'empresa no va esmentar que es tractava de la reproducció d'un disseny indígena ni que s'havia inspirat en la cultura *guna*. La ràpida reacció de les autoritats locals i del Ministeri de Comerç i Indústria de Panamà va fer que Nike cancel·lés l'entrada del producte al mercat. A més de témer per la seva imatge de marca, els advocats de la companyia van considerar els costos que haurien d'assumir si el cas arribava als tribunals per apropiació indeguda

i per violació d'acords comercials internacionals entre Panamà i els Estats Units.

Més enllà de les multinacionals, abans de l'aprovació de la llei, es donaven usos de dissenys *gunas* sense consentiment per part de marques d'alta costura o dissenyadores avantguardistes. A Panamà un cas ben conegut va ser el d'Hélène Breebaart († 2021). Durant la seva llarga trajectòria en el món de la moda, aquesta dissenyadora d'origen francès —establerta a Panamà des del 1970— va impulsar una línia *prêt-à-porter* que incloïa aplicacions de *mola* confeccionades per dones indígenes. Al seu taller hi van treballar moltes artesanes migrades a la ciutat, les quals, tot i donar un valor distintiu a la seva marca, sempre van quedar en l'anonimat.

Igual succeeix avui amb les dones *gunas* a Colòmbia, on encara no hi ha cap llei que protegeixi l'art tèxtil indígena. La dissenyadora Amelia Toro⁸ incorpora *molas* als abrics i vestits de les seves col·leccions sense esmentar l'autoria de les creadores indígenes que les confeccionen. Tampoc la

8 https://www.instagram.com/p/BCLK6d-AN0U/?utm_source=ig_web_copy_link



Figura 4 Creació d'alta costura amb *mola*. Arraiján, febrer 2025. Autora: Mònica Martínez Mauri.

marca Alado,⁹ de vestits de núvia, ni Americanino,¹⁰ de jaquetes, hi fan referència. En tots aquests casos, la visibilitat dels productes en els espais de màrqueting digital —xarxes socials, botigues en línia, llocs web— contrasta amb la invisibilitat de les productores indígenes.

A Panamà, el marc legal vigent ha facilitat la proliferació de pràctiques d'apreciació cultural: diverses empreses han establert acords —econòmics i de reconeixement— amb les autoritats indígenes per incorporar *molas* als seus productes o crear estampats inspirats en aquestes peces. La primera llicència d'aquest tipus fou atorgada el 2013 a l'empresa Franklin Panama, dirigida per una advocada panamenya dedicada a la producció de mocadors de seda italians estampats amb dissenys basats en la *mola*, però adaptats a les tendències de la moda internacional. Segons l'acord subscrit amb les autoritats *gunas*, cada peça havia d'indicar que era un producte autoritzat pels congressos generals *gunas* i un percentatge de les vendes de cada mocador es destinaria als congressos, les màximes instàncies de govern del poble *guna*.

Guatemala, els teixits maies

A Guatemala, com també a Colòmbia i a diferència de Panamà, no hi ha cap llei nacional que reconegui i protegeixi la propietat intel·lectual col·lectiva de les creacions del poble maia. Aquesta absència de marc normatiu resulta especialment significativa si es té en compte la importància econòmica, social i cultural que els teixits tenen per a un poble que representa més de la meitat de la població del país.

Davant aquesta situació, des de l'any 2014, diversos col·lectius de dones indígenes, liderats per l'Asociación Femenina para el Desarrollo de Sacatepéquez (AFEDDES) i articulats com a Movimiento Nacional de Tejedoras Mayas de Guatemala (MNTMG), reclamen el reconeixement de la propietat intel·lectual col·lectiva d'aquests teixits i la seva corresponent protecció per part de l'Estat. Amb aquest objectiu, han impulsat nombroses accions, espais de debat i mobilitzacions, entre les quals destaca la iniciativa de llei 6136 per a la protecció de la propietat intel·lectual col·lectiva sobre els tèxtils i la indumentària dels pobles i les comunitats de Guatemala. Aquesta proposta legislativa va ser coneguda pel Ple del Congrés de la nació el 29 de febrer de 2024, i actualment segueix el seu tràmit parlamentari. A més de definir els objectes de protecció —com ara les tècniques, els coneixements, els dissenys i els materials—, la iniciativa preveu la creació d'una entitat rectora autònoma de l'Estat, el Consell Nacional de la Propietat Intel·lectual Colectiva

9 <http://www.aladogroup.com/>

10 https://www.instagram.com/p/CTgDac4D-pY/?utm_source=ig_web_copy_link



Figura 5 Huipils de Quetzaltenango exposats per a la venda en una botiga familiar, agost 2016. Autora: Gemma Celigueta Comerma.

sobre Tèxtils i Indumentària dels Pobles i Comunitats Indígenes. Així mateix, tipifica els delictes d'apropiació indeguda i de vulneració dels drets de propietat intel·lectual col·lectiva dels pobles indígenes, i els sanciona amb penes de multes i presó.

A part d'impulsar iniciatives legals de protecció i de crear i sostenir grups locals de teixidores a les comunitats, les membres del MNTMG també monitoren l'apropiació cultural dels teixits maies (AFEDES, 2020). Una de les seves líders explicava que tenen «companyes» estrangeres que, quan detecten peces de roba o complements elaborats amb dissenys o teixits maies en grans magatzems de països com els Estats Units, els fan fotografies i els les envien perquè puguin denunciar-ho a les xarxes socials. Ella reconeix que, tot i que l'aprovació de lleis favorables als pobles indígenes a Guatemala és molt difícil, «el fet que se'n parli» —és

a dir, que es generi debat a escala nacional i internacional— constitueix un dels principals objectius del moviment. Davant d'algunes opinions esteses al país, com ara que la indumentària maia té un origen espanyol —i no prehistòric—,¹¹ que qualsevol pot utilitzar lliurement els dissenys maies perquè no tenen autor ni propietari, o que és positiu que els dissenyadors ofereixin «feina» a les teixidores indígenes, encara que sigui com a mà d'obra barata, resulta cabdal construir contrarelatats que serveixin per protegir els teixits i reivindicar-ne la propietat col·lectiva per part del poble maia.

Davant la manca, de moment, d'una legislació a Guatemala que tipifiqui el delictes d'apropiació cultural indeguda, les disculpes públiques obtingudes pel MNTMG esdevenen una estratègia especialment rellevant per visibilitzar el conflicte i generar debat social. En aquest sentit, destaquen alguns casos

11 Segles de colonialisme, juntament amb interpretacions essencialistes de la cultura, han contribuït a silenciar el fil que connecta els teixits maies contemporanis amb els de l'època prehistòrica. No obstant, aquesta rica tradició tèxtil s'aprecia en ceràmiques, esteles i còdexs que posen en evidència la continuïtat d'un art mil·lenari (AFEDES, 2020; Hendrickson, 1995).



Figura 6 Primera portada de juliol del 2017 de la revista guatemalenca de moda *Look*. Autora: Gemma Celigueta Comerma.

amb un ampli ressò mediàtic, com el del dissenyador guatemalenc César Alejandro Portillo, acusat per dones del MNTMG d'haver utilitzat indumentària tradicional en les seves creacions sense reconèixer les comunitats d'origen, així com el de la botiga virtual María Chula. En aquest darrer cas, el conflicte es va centrar en la denominació de la marca, ja que, en el context guatemalenc, el nom de María ha estat històricament utilitzat de manera genèrica i ofensiva per referir-se a dones indígenes. Per aquest motiu la Comisión Presidencial contra la Discriminación y el Racismo contra los Pueblos

Indígenas de Guatemala (CODIS-RA) va exigir a la seva propietària una disculpa pública. En ambdós casos, aquestes disculpes posen de manifest com, en absència d'un marc legal específic, les accions simbòliques esdevenen mecanismes clau de denúncia, reparació i sensibilització entorn dels drets culturals col·lectius del poble maia (AFEDES, 2020; Celigueta Comerma i Martínez Mauri, 2020).

En aquesta mateixa línia de denúncia de l'apropiació cultural, el juliol de 2017 una portada de la revista guatemalenca de moda *Look* va generar una forta polèmica que el MNTMG va aprofitar per mostrar els greuges que pateixen els pobles indígenes (Celigueta, 2020). La publicació presentava una jove emprenedora nord-americana com a agent de «transformació» mitjançant la moda artesanal, mentre relegava les dones indígenes —autores dels teixits— a un paper passiu i perifèric. Les crítiques van assenyalar el caràcter racista, colonial i classista de la imatge i del discurs, en tant que reproduïa una jerarquia simbòlica que blanquejava l'autoria maia i legitimava l'explotació dels seus sabers tèxtils sota l'aparença de modernitat, creativitat i desenvolupament econòmic.

Davant les acusacions, alguns sectors —majoritàriament no indígenes— van defensar la iniciativa apel·lant a la llibertat artística, a la noció d'«inspiració» i a la suposada promoció internacional dels teixits maies. Tanmateix, el MNTMG va subratllar que aquestes argumentacions obvien les relacions de poder desiguals i normalitzen pràctiques que mercantilitzen la indumentària indígena sense reconèixer-ne l'autoria col·lectiva ni el seu valor cultural. Tot i que la revista va

demanar disculpes i va modificar la portada, les activistes van denunciar que persistia el silenciament de les teixidores i l'ús frívol de peces amb un profund significat cultural.

Aquesta polèmica exemplifica així el xoc entre diferents maneres d'entendre la creativitat i la moda, però sobretot posa de manifest com, en un context marcat pel racisme estructural, el món de la moda continua reproduint formes d'apropiació simbòlica que legitimen l'espòli cultural dels pobles indígenes amb discursos de progrés i reconeixement.

Conclusió: creativitat i matèria en esdevenir

La reflexió desenvolupada en aquest article mostra com la relació entre el món del disseny i les produccions tèxtils indígenes continua profundament travessada per biaixos individualistes i colonials de creativitat. La idea segons la qual la creació de certs objectes, com els teixits, és un acte individual de què deriven drets de propietat intel·lectual vinculats a una persona jurídica és molt polèmica. Tal com han mostrat els treballs de Timothy Morton (2021), els objectes existeixen i es relacionen independentment de l'ésser humà. O, com diria Karen Barad (2023), objectes i materials no són només subjectes passius, sinó participants actius en el món. Per tant, si partim d'una filosofia postantropocèntrica, l'apropiació privativa i el sistema de drets

d'autor que preveu, tot i estar en consonància amb les concepcions de creativitat encara influents en el món del disseny i la moda, no tenen sentit segons les teories crítiques feministes, postcoloniales, ni les lògiques imperants en contextos indígenes com els que acabem de presentar.

Tot i que ni les *molos* ni els teixits maies tenen com a marc de referència els estats nació, els grups que els produeixen reivindiquen en fòrums internacionals¹² una manera diferent de relacionar-se amb la materialitat. Critiquen les normes establertes a partir de les nocions occidentals de propietat, i assenyalen que la cultura material, a més de formar part de cossos, llocs i emocions, marca la nostra percepció amb l'alteritat (Wilkinson-Weber i DeNicola, 2016, p. 7). Moltes societats perifèriques, desigualmente incorporades al capitalisme, han alçat la seva veu per explicar com, en el seu món, el treball dels avantpassats és una base important per a les noves creacions (Boateng, 2013). Qüestionen un món occidental que té dificultats per entendre la creativitat com una condensació de múltiples relacions amb l'alteritat (Brightman, Fausto i Grotti, 2016).

Els dos casos analitzats al llarg del text posen en evidència que la frontera entre apreciació cultural i apropiació cultural indeguda no es troba en l'acte d'intercanvi en si mateix, sinó en les condicions materials, simbòliques i polítiques en què aquest intercanvi es produeix. Allò que sovint es presenta com un homenatge o una inspiració pot esdevenir extractivisme quan es produeix en un context d'asimetria

12 Sobretot en el Comitè Intergovernamental sobre Propietat Intel·lectual i Recursos Genètics, Coneixements Tradicionals i Folklore (CIG), creat en el marc de l'Organització Mundial de la Propietat Intel·lectual (OMPI).

de poder, en què els pobles indígenes no controlen ni els significats ni els usos d'allò que han creat en diàleg amb altres éssers. En aquest sentit, la bona intenció dels creadors o institucions no neutralitza els efectes estructurals d'una pràctica que continua beneficiant actors externs en detriment de les comunitats d'origen.

Els casos presentats evidencien que la noció d'apreciació cultural, quan no va acompanyada de reconeixement explícit ni d'acords econòmics justos, pot operar paradoxalment com un dispositiu de despolitització. Qualificar aquestes pràctiques només com a simples homenatges permet neutralitzar el conflicte i eludir una revisió crítica de les relacions colonials que persisteixen en les indústries culturals globals. En aquest sentit, tant l'apropiació cultural com la seva suposada alternativa comparteixen sovint una mateixa lògica extractiva: la representació de les cultures indígenes com a reserves de valor estètic o simbòlic disponibles, desposseïdes dels seus contextos relacionals —incloent-hi els no humans— i de les desigualtats econòmiques i de poder en què es desenvolupen.

Bibliografía

- a** AFEDES. (2020). *Nuestros tejidos son los libros que la colonia no pudo quemar: el camino del Movimiento Nacional de Tejedoras Mayas de Guatemala*. Tujaal Ediciones.
- Aguilar, Y. E. (3 de juny de 2020a). ¿Un homenaje a nuestras raíces? La apropiación cultural indebida en México. *Gatopardo*.
<https://www.gatopardo.com/articulos/un-homenaje-a-nuestras-raices-la-apropiacion-cultural-indebida-en-mexico>
- Aguilar, Y. E. (12 d'agost de 2020b). Ceñir el cuerpo. *Gatopardo*.
<https://www.gatopardo.com/articulos/cenir-el-cuerpo>
- Arnold, D. Y., Yapita, J. de D., i Espejo Ayca, E. (2007). *Hilos sueltos: los Andes desde el textil*. Plural Editores / ILCA.
- b** Barad, K. (2023). *Cuestión de materia*. Holobionte Ediciones.
- Boateng, B. (2013). The Hand of the Ancestors: Time, Cultural Production, and Intellectual Property Law. *Law & Society Review*, 47(4), 943-973.
<https://doi.org/10.1111/lasr.12053>
- Brightman, M., Fausto, C., i Grotti, V. (2016). *Ownership and Nurture: Studies in Native Amazonian Property Relations*. Berghahn Books.
- C** Celigueta Comerma, G. (2020). Las tejedoras y el trol. Controversias sobre tejidos mayas, apropiación cultural y racismo en las redes sociales de Guatemala. A G. Orobitg (coord.), *Medios indígenas: Teorías y experiencias de la comunicación indígena en América Latina* (p. 293-318). Iberoamericana Vervuert.
- Celigueta Comerma, G., i Martínez Mauri, M. (2020). ¿Textiles mediáticos? Investigar sobre activismo indígena en Panamá, Guatemala y el espacio web 2.0. *Revista Española de Antropología Americana*, 50, 241-252.
<https://doi.org/10.5209/reaa.70367>
- h** Craik, J. (1994). *The Face of Fashion. Cultural Studies in Fashion*. Routledge.
- Hendrickson, C. (1995). *Weaving Identities: Construction of Dress and Self in a Highland Guatemalan town*. University of Texas Press.
- j** Jansen, M. A. (2020). Fashion and the Phantasmagoria of Modernity: An Introduction to Decolonial Fashion Discourse. *Fashion Theory*, 24(6), 815-836.
<https://doi.org/10.1080/1362704X.2020.1802098>
- m** Martínez Mauri, M., i Celigueta Comerma, G. (2025). Material ethnicity: Maya textiles and Guna molas as sources of cultural distinctiveness and intellectual property. *Latin American and Caribbean Ethnic Studies*, 20(1), 122-142.
<https://doi.org/10.1080/17442222.2024.2393509>
- Merry, S. E. (1998). Law, Culture, and Cultural Appropriation. *Yale Journal of Law & the Humanities*, 10, 575-586.
- Morton, T. (2021). *Hiperobjetos: filosofía y ecología después del fin del mundo*. Adriana Hidalgo Editora.
- n** Niessen, S. (2003). Afterword: Re-orienting fashion theory. En S. Niessen, A. M. Leshkovich, i C. Jones (ed.),
- r** *Re-Orienting Fashion: The Globalization of Asian Dress* (p. 243-267). Berg.
- Rodríguez Estrada, M. (2006). *Manual de creatividad: los procesos psíquicos y el desarrollo*. Trillas.
- S** Sharoni, S. (2017). The Mark of a Culture: The Efficacy and Propriety of Using Trademark Law to Deter Cultural Appropriation. *Federal Circuit Bar Journal*, 26(3), 407-446.

- U** UNESCO. (1997). *Nuestra diversidad creativa: informe de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo*. Ediciones UNESCO.
- V** Vázquez, R., i Mignolo, W. (15 de juliol de 2013). Decolonial AestheSis: Colonial Wounds / Decolonial Healings. *Social Text*.
https://socialtextjournal.org/periscope_topic/decolonial_aesthesis/
- Vézina, B. (2019). *Curbing Cultural Appropriation in the Fashion Industry* (CIGI Papers No. 213).
<https://www.cigionline.org/sites/default/files/documents/paper%20no.213.pdf>
- W** Wagner, R. (1981). *The Invention of Culture*. The University of Chicago Press.
- Wilf, E. (2014). Semiotic Dimensions of Creativity. *Annual Review of Anthropology*, 43, 397-412.
<https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-102313-030020>
- Wilkinson-Weber, C. M., i DeNicola, A. O. (2016). *Critical Craft: Technology, Globalization, and Capitalism*. Bloomsbury Academic.
- Z** Ziff, B., i Rao, P. V. (1997). Introduction to Cultural Appropriation: A Framework of Analysis. A B. Ziff i P. V. Rao (ed.), *Borrowed Power: Essays on Cultural Appropriation*. Rutgers University Press.

Mònica Martínez Mauri

Professora agregada del Programa Serra Húnter al Departament d'Antropologia social de la Universitat de Barcelona (Catalunya, Espanya). Prèviament, a la mateixa universitat, va ser investigadora postdoctoral del programa Juan de la Cierva. Del 2009 al 2011 va ser investigadora Beatriu de Pinós a la Universitat de Lleida. El 2007 va obtenir el seu doctorat en Antropologia social a la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) i l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) amb una tesi dedicada a abordar la mediació política en la construcció de la idea de territori a Gunayala (Panamà). Les seves investigacions i publicacions tenen com a eixos centrals la mediació cultural, les representacions del medi ambient, la gestió local del turisme, la implementació de drets indígenes, els règims de propietat intel·lectual i els mitjans de comunicació indígenes. Des de l'any 1999 realitza treball de camp a la comarca de Gunayala (Panamà), però també ha col·laborat en investigacions etnogràfiques amb dones maputxes (Xile, 2015) i comunitats emberàs de la conca del canal de Panamà (2018).

Associate Professor in the Serra Húnter Programme at the Department of Social Anthropology at the Universitat de Barcelona (Catalonia, Spain). Previously, at the same university, she was a postdoctoral researcher in the Juan de la Cierva programme. From 2009 to 2011, she was a Beatriu de Pinós researcher at the Universitat de Lleida. In 2007, she obtained her PhD in Social Anthropology from the Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) and the École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) with a dissertation focused on political mediation in the construction of the idea of territory in Gunayala (Panama). Her research and publications focus on cultural mediation, environmental representations, local tourism management, the implementation of Indigenous rights, intellectual property regimes, and Indigenous media. Since 1999, she has conducted fieldwork in the region of Gunayala (Panama), and has also collaborated on ethnographic research with Mapuche women (Chile, 2015) and Emberá communities in the Panama Canal basin (2018).

Gemma Celigueta Comerma

Professora agregada del programa Serra Húnter al Departament d'Antropologia social de la Universitat de Barcelona (UB). L'any 2009 va obtenir el seu doctorat en Antropologia Social i Etnologia a l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales de Paris. La seva recerca s'ha dut a terme principalment entre els pobles maies de Guatemala. Des de 1998, ha realitzat nombrosos treballs de camp en aquesta regió. És membre del Grup d'Estudis amb Cultures Indígenes i Afroamericanes (CINAF) de la UB. Entre les seves línies de recerca destaquen l'antropologia política, les expressions culturals tradicionals i els drets de propietat intel·lectual, així com les representacions del medi ambient i la vida onírica. Gemma Celigueta Comerma també ha publicat nombrosos articles en revistes acadèmiques i ha contribuït a diverses obres col·lectives.

Associate Professor in the Serra Húnter Programme at the Department of Social Anthropology at the Universitat de Barcelona (UB). In 2009, she obtained her PhD in Social Anthropology and Ethnology from the École des Hautes Études en Sciences Sociales in Paris. Her research has been conducted mainly among the Maya peoples of Guatemala. Since 1998, she has carried out numerous fieldwork projects in this region. She is a member of the Research Group on Indigenous and Afro-American Cultures (CINAF) at the UB. Her main research interests include political anthropology, traditional cultural expressions and intellectual property rights, as well as environmental representations and dream life. Gemma Celigueta Comerma has also published numerous articles in academic journals and contributed to several collective works.