

TEXTOS Y CONTEXTOS

*Reflections on handicrafts and design.
Constructive inheritance and problems in its identification.*

■ **Reflexiones sobre las artesanías indígenas y el diseño. Herencia constructiva y problemáticas de la modernidad en su identificación.**

RECIBIDO • 28 DE MAYO DE 2021 ■ ACEPTADO • 19 DE JULIO DE 2021

FLOR HERNÁNDEZ/DISEÑADORA
flor13hj@gmail.com



RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Diseño ■
artesanías tradicionales ■
cultura material ■
cultura simbólica ■
patrimonio cultural ■

El diseño y las artesanías indígenas o tradicionales como productos culturales, comparten semejanzas en el proceso de significación, apropiación e identidad cultural. Sus diferencias, sin embargo, deben ser puntualizadas y definidas para ayudar en la discusión de las actuales problemáticas, especialmente cuando la confusión entre sus diferencias, puede llevar a casos extremos como el plagio y el enfrentamiento legal para defender el patrimonio cultural de los pueblos indígenas.

KEYWORDS

Design ■
handcrafts ■
indigenus handicrafts ■
material and symbolic culture ■
cultural patrimony ■
cultural products ■

Design and mexican handicrafts as cultural products, share similarities during its significance process, appropriation and cultural identity. However, their differences must be specified to help the discussion of the current problems to differentiate them, especially when the confusion between them can lead to cases of plagiarism.

ABSTRACT

*Este texto está dedicado a mis queridos profesores de teoría del Diseño:
Alejandro Rodríguez (QEPD), Gerardo Rodríguez, Martha Alfaro, Leonor Vejar.
De diseño textil: Anita Padilla.
Gracias por su labor docente y por hacernos partícipes del universo complejo del Diseño.
Gracias por una formación académica que enriqueció
mi pensamiento crítico y mi labor profesional.
A la EDINBAL por su 60 aniversario.*

México es uno de los cinco países con mayor población indígena en América Latina junto con Brasil, Colombia, Perú y Bolivia. En México habitan 68 pueblos indígenas y según estadísticas del INEGI, 25.7 millones de personas, es decir el 21.5% de la población, se autoadscribe como indígena. También, el 6.5% de la población nacional se encuentra registrada como hablante de una lengua indígena, representando a 7.4 millones de personas.¹ Somos una nación reconocida constitucionalmente como pluricultural, desde el año 1992. México, como varios de los países de América Latina que fueron colonizados, posee una genealogía constructiva enmarcada en su herencia indígena. Somos una población en la que cobra sentido la palabra “diversidad”, y todas las complejidades que de ella se derivan.

Convivimos cotidianamente con numerosas piezas de artesanía entre cantaritos llenos de café y pulque; piezas de textil, como rebozos, huipiles y blusas bordadas; cestería para la cocina como frutereros, bolsas, manteles de mesa; iconografía prehispánica en señalética urbana, platos, joyería de chaquira, cerámica, morrales, bolsas, decoraciones de barro, cera y recuerdos diversos. Nuestra abuela nos enseñó a cargar un bebé en un rebozo, nuestra madre cocina el arroz en una cazuela de barro, heredamos la cerámica poblana de la tía, celebramos el día de muertos con figuras de papel maché; nuestros padres tienen historias sobre sus juguetes artesanales como trompos, yoyos, valeros, matracas con los que aún algunos pequeños juegan. Siempre tendremos un par de huaraches para ir a la playa y hacemos del color rojo, un sabor. El mexicano siempre ha mostrado gran orgullo por tener presente a las artesanías como parte de su identidad cultural. Aquellos objetos, símbolos, colores, formas que nos diferencian de los otros. Citando a Gilberto Giménez:

Nuestra identidad sólo puede consistir en la apropiación distintiva de ciertos repertorios culturales, que se encuentran en nuestro entorno social, en nuestro grupo o en nuestra sociedad... La primera función de la identidad es marcar fronteras entre un nosotros y los “otros” ... de qué otra manera podríamos diferenciarnos de los demás si

¹ Pueblos Indígenas en México. <https://www.iwgia.org/es/mexico.html> Consulta: 24 de abril 2021.

no es a través de una constelación de rasgos culturales distintivos... La identidad es más que el lado subjetivo (o, mejor, intersubjetivo) de la cultura interiorizada.²

Maternamos con artesanías, cocinamos tradición, caracterizamos un estilo de diseño interior y llevamos el concepto de “monumental” hasta la máxima expresión de la arquitectura y la pintura mural. Empleamos la materia prima que diversos grupos indígenas emplearon en el pasado para teñir, como la grana cochinilla; usamos como empaque, las hojas del maíz, la palma, el mimbre, el junco y el papiro; empleamos envases orgánicos que se ponen de moda como las jícaras y los guajes; la cestería, más antigua que la cerámica, nos regala otras interpretaciones del mueble a través del petate y la cuna para colgar. Tenemos instrumentos para procesos exclusivos de molienda y preparación de comida como el molcajete, el metate con su metlapile y más industrializadas, tenemos a la máquina tortillera característica de las viejas colonias y barrios populares y de la ciudad de México. Nuestra tradición interactúa con la modernidad todos los días y poco a poco ha caminado para apoyarse en la tecnología. Es increíblemente accesible comprar un producto artesanal a través de una página web, o ver en redes sociales a indígenas compartiendo su conocimiento cultural y adquiriendo likes al difundirlo.

La memoria del pasado creativo-constructivo de cada cultura (KNOW-HOW o saber hacer), es un concepto fundamental para la antropología y la historia, pues, es necesario reconocer la extensa variedad y particularidad de cada una de las expresiones culturales y artísticas para saber diferenciar una de la otra. Son esas características que conforman la identidad y que distinguen un grupo de otro, dentro de un contexto determinado.

Con el paso del tiempo, esa cultura material y simbólica se convertirá en el patrimonio cultural de un conjunto social; se heredará a través de la tradición oral, ritual, del uso y la costumbre. Se transformará, se adaptará y encontrará nuevos medios, nuevas voces y actores para prevalecer. Como explican Gilberto

Giménez y García Canclini,³ el cambio es el motor de la recreación cultural. La cultura muta y detona variantes de interpretación, hibridación y transformación constante de nuestras necesidades, deseos y ensoñaciones. La cultura y sus productos, nunca serán estáticos. Las artesanías y el diseño encontrarán variantes suficientes para dejar al más experto, con dudas sobre cómo las definimos y las clasificamos, sin embargo, esto no es imposible y es, además, muchas veces necesario. García Canclini ya empleaba en su libro *Culturas híbridas* (1989), una reflexión amplia sobre lo que puede parecer el sincretismo, mestizaje o como él lo prefiere: la hibridación, para productos culturales que se mezclan en diferentes grados en sus procesos, significados y contextos. Pero también distingue a las artesanías como artesanías “tradicionales”, como aquellas que conservan un “saber hacer” de generación en generación, arraigados en la memoria de un conjunto social.

La memoria y su importancia para la conservación de los saberes técnicos, simbólicos y constructivos de las artesanías, puede ser leída desde diferentes perspectivas para estimular la reflexión teórica y práctica del Diseño, tales como la apreciación estética, la historia y el ciclo de vida de los objetos, la ergonomía, la sostenibilidad, el impacto en el desarrollo de la economía local, el capital simbólico, los objetos y sus discursos. Estas reflexiones que se tejen a través de la memoria del saber hacer de nuestro pasado, acercan y separan al diseño y a las artesanías como un vínculo indisoluble que le da coherencia a nuestra visión e interpretación creativa y constructiva. El principal puente semiótico entre el diseño y la artesanía es lo que Fernando Martín Juez denomina como “grandes diseños”, aquellos “objetos que todo mundo quiere usar y que representan a una colectividad. Aquellos que todas las personas saben usar y desean. Que comunican de manera simple, cómo resolver una función, necesidad o deseo.⁴ Aquellos objetos que sin usar una categoría u otra, alcanzan un nivel de apropiación e interiorización social y personal en lo cotidiano, y a través de generaciones.

² Giménez, Gilberto. *La cultura como identidad y la identidad como cultura*. Instituto de Investigaciones Sociales. UNAM. < <https://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/articulos/gimenez.pdf> >: 01 de mayo de 2021.

³ García Canclini, Néstor. 1992. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Sudamericana.

⁴ Martín J. Fernando. 2021. *Contribuciones para una antropología del diseño*. Pág. 5. <<https://fmj2016.files.wordpress.com/2016/10/copia-de-i-parte-contribuciones-para-una-antropologc3ada-del-disc3b1o.pdf>> Consulta: 20 abril 2021.

Diseño y artesanías convergen en tanto ambos son producidos y diseñados por el hombre con una intención específica, siendo ambos portadores de cultura material y simbólica a través de la difusión de ideas que comunican. Aunque se debe recordar que divergen en sus orígenes, medios, producción, finalidad, autoría, consumo, explotación, uso, significado, y tipo de vínculo social que generan. Ambos comparten la forma en que sus discursos se sostienen y modifican a través del tiempo y de la cotidianidad de sus actores. Crean significados, usos y costumbres que es la principal herencia y función de todo creador. Pero ¿por qué este tema es importante para las escuelas de Diseño de México y América Latina? Simple, parte de nuestro pasado precolombino que compartía ingenio, una rica producción de objetos llenos de simbolismo, historia y cosmovisión, ha logrado sobrevivir a la vorágine del colonialismo, el capitalismo y la globalización. Sin embargo, no hemos sabido ver en ese pasado, nuestro bagaje histórico y creativo como una herencia constructiva llena de respeto y protección por la identidad cultural de los grupos indígenas. Nuestras artesanías indígenas y sus creadores, pocas veces son reconocidos, e inclusive, han tenido que enfrentar un problema que se ha convertido en un patrón, en un proceso capitalista y patológico de apropiación y explotación ilegal del patrimonio cultural material e inmaterial de las culturas tradicionales.

Existen, sin embargo, algunas propuestas estratégicas inscritas en el marco de la preservación patrimonial, que pueden ayudarnos a encontrar alternativas. Realizada por la República de Corea para la UNESCO en el año 1993, la iniciativa de patrimonio vivo o “tesoros humanos vivos”,⁵ es empleada para reconocer y valorar el trabajo de los artesanos tradicionales, que se han encargado de preservar su *know how* y conocimiento simbólico, a través de generaciones. El estímulo de la preservación cultural en la propuesta, también incluye el valor por la retransmisión a nuevas generaciones, la documentación, la revitalización y el desarrollo de marco jurídicos y administrativos para su salvaguarda; conceptos importantes para crear nuevos marcos de retroalimentación entre las artesanías tradicionales y el diseño.

⁵ UNESCO. *Directrices para la creación de sistemas nacionales de “Tesoros Humanos Vivos”*. <<https://ich.unesco.org/doc/src/00031-ES.pdf>> Consulta: 6 mayo 2021.

Las artesanías indígenas son una fuente inagotable de creatividad, a la que es necesario aprender a usar como referentes creativos (como se hace normalmente al citar una obra de literatura, por ejemplo), empleando limitaciones y alcances pertinentes a los derechos de autor colectivos y comunitarios, siempre contemplando su posición como herencia patrimonial cultural, evitando a toda costa no cometer plagio creativo. Es necesario recordar que, a diferencia de la enseñanza de las escuelas de Diseño europeas, cuyo pasado histórico reside en la revolución industrial, nuestros maestros artesanos experimentaron otro proceso de adaptación muy diferente, en el que imperó con un impacto devastador el colonialismo.

En cierta medida, el diseño tiene una gran carga de responsabilidad social en esta problemática, pues a través de sus productos culturales, la difusión de sus discursos, de su compra, demanda y venta, puede o no, ser un potente aliado o un enemigo estratégico para el reconocimiento del trabajo de los artesanos indígenas. Es decir, podemos a través del diseño, participar de la defensa y revitalización del patrimonio cultural, validar a las comunidades indígenas como protagonistas de su propia historia; o podemos mirar con indiferencia (lo que también nos hace copartícipes), e inclusive colaborar en el hurto, a través de la copia literal del patrimonio cultural, sin reconocimiento de sus autores.

Genealogía del saber hacer, para saber hacer

Tolteca, era la palabra con la cual designaban a los artífices más sobresalientes... que también hacía referencia a una investidura, una garantía de participación en un estilo y en un nivel que se habían convertido en sinónimos de la cultura... que valían como marcas genealógicas... sabían casi todos los oficios mecánicos, y en todo ellos eran únicos y primos oficiales, porque eran pintores, lapidarios, carpinteros, albañiles, encañaladores, oficiales de pluma, oficiales de loza, hilanderos y tejedores.⁶

⁶ Mejía Lozada, Diana Isabel. 2004. La artesanía de México, historia, mutación y adaptación de un concepto. México: Colegio de Michoacán. UNAM. Pág. 21. Cita a Sahagún en: La Historia General de las Cosas de la Nueva España.

La elaboración y significado de las artesanías era muy distinta entre la cultura española y la indígena, que tenía un vínculo espiritual, social y sobre todo cultural y cosmogónico con sus objetos fabricados. La connotación del creador cobraba sentido en la definición del rol social, sus productos estaban cargados de significados que iban más allá de la practicidad: el vínculo espiritual y ritual con la tierra, la fauna y la flora, con las estaciones y los ciclos. Literalmente se tejía el símbolo a través del color y la forma, la ubicación espacial en el lienzo, era un mapa de significados: arriba los dioses de la vida, al centro la tierra de los vivos y abajo, el inframundo, el Mictlán. El status social de quienes usaban y creaban ciertas artesanías, y su conocimiento del saber hacer, eran el vehículo para continuar el vínculo parental, una herencia. Conformaban una riqueza cultural sin comparación, principalmente, en sus contextos de significación o “semiósferas”.⁷

Además del concepto de *toltecatl* (artista), existían términos para designar al que elaboraba tareas específicas, por ejemplo, los oficiales que labraban el oro o *tlatlalianime*, con subcategorías como: *teucuitlapitzque* (fundidor), *teucuitlatzotzonque* (laminador), *teucuitlalliani* (reparador). Si bien, el concepto que designaba a los creadores era importante, Mejía establece que, a través de algunos de los fragmentos de Sahagún, puede observarse que, dentro de la tradición indígena, la actividad creativa de los artífices prehispánicos estaba vinculada no solo a la posesión del “saber hacer” específico, (como el caso del artesano europeo), sino que estaba extremadamente ligada al ámbito de lo sagrado, del ritual y de la religión. El reconocimiento de la labor de los maestros artesanos llegaba a un nivel de alto valor y aprecio social, que hoy en día, se ha sustituido por una comparación en valor monetario con otros productos industriales similares en apariencia, pero que poco tienen que ver con el valor como piezas de patrimonio simbólico indígena.

Esta falta de memoria ancestral da como resultado productos y servicios de diseño textil, industrial y gráfico con serios problemas de conceptualización y abstracción en su función o significado, hasta problemas graves de plagio o del efecto *copy-paste*. La copia, la explotación de los artesanos como mano de obra barata,

el regateo, y hasta la imitación, son algunos de los malos ejemplos que han tenido mucha difusión mediática, y son pocos los casos en que podemos mencionar un proceso de deconstrucción bien elaborado: una nueva abstracción del símbolo, una reinterpretación del patrón, innovación en el proceso, una readaptación del significado, una recontextualización simbólica, o alguna hibridación técnica o material; justo lo que se demanda de cualquier buen diseño. Pasar por un proceso de transformación para ofrecer algo diferente a lo ya existente, y evitar la “creatividad vacía”. En el caso de las artesanías indígenas, es necesario siempre validar que el saber hacer es un patrimonio colectivo, que los derechos de autor no pertenecen a un individuo único, sino que son una herencia cultural compartida, a veces adaptada, pero siempre con un pasado arraigado siglos atrás.

¿Qué es diseño?, ¿Qué es artesanía? La discusión es añeja, prolongada y llena de matices conceptuales, históricos, antropológicos, productivos. Sin embargo, aquellos que se han aventurado a encarar dicha discusión, encontrarán grandes análisis en los que la creatividad trasciende para convertirse en una discusión que abordará la cultura material y simbólica, la identidad, el patrimonio, la herencia y la adaptación constructiva, la producción masiva, la innovación, la globalización. Este último punto particularmente ha incitado nuevas discusiones entre las distinciones creativas, productivas, de derechos autorales, y por defensa del patrimonio simbólico de las artesanías como un producto simbólico de saber colectivo.

El mayor error al confundir una artesanía y un diseño, radica en desconocer el origen del producto creativo (cuándo). El segundo error es comparar productos masivos, o semi-industriales con el patrimonio intangible, pues no solo se comparan las formas, sino que se debe analizar el contexto del significado, su trascendencia cultural (cómo y qué). Normalmente nos engaña la apariencia, sin embargo, ambos productos culturales no son la misma cosa. El tercer punto es el derecho de autor. Los diseños representan un capital intelectual y artístico distinto a lo que ya existe (es lo mínimo necesario para poder registrarlo con derechos de autor), mientras que las artesanías tradicionales o indígenas son un patrimonio colectivo que precedía a los diseños. A pesar de que ambos pueden ser realiza-

⁷ Ídem. Pág. 13.

dos a mano, colocados en un bazar, emplear un bordado y parecer similares, uno de ellos no es parte de la identidad de un grupo sociocultural.

Una artesanía colocada en un lindo aparador nunca será un diseño. Un diseño no es artesanía porque su producción puede ser masiva o semi industrial. El diseño es proyectado para un *segmento* específico. Su proceso creativo implica una transformación y diferenciación conceptual, material, estructural y/o funcional. Las artesanías tienen origen identitario histórico y vínculo directo con un grupo sociocultural de identidad indígena. El diseño, no.

Debemos recordar que siempre será necesario mencionar nuestros referentes y que la artesanía siempre será un producto cultural de creación colectiva. No importa si se copia un pedazo de un textil y se borda en una camisa nueva, o si cambiamos de lugar la pieza de cestería y le damos un nuevo nombre, esa creación tiene un origen. Tenemos que tener presente, que el diseño también debe reconocer y citar a otros autores y no apropiarse de procesos creativos que no le pertenecen. Lo mismo que con la escritura, la música, la danza y otras manifestaciones culturales. Podemos usarlas de referentes, pero no copiarlas y ponerles una etiqueta que no les corresponde.

Arquetipos y metáforas. El discurso de la cultura material

El poder de la creación discursiva, argumentativa y proyectual, no es solo una fuerte construcción para la episteme (del conocimiento) del diseño, es también una fuerte herencia que se forma y se siembra en nuestras aulas, en nuestro día a día. Una construcción del conocimiento que integra la teoría y la práctica para entender el qué, cómo, por qué, para quién, para qué, con quién, cuándo... el diseño y las artesanías tradicionales, son objetos que hablan diferentes lenguajes.

La EDINBA (actualmente EDINBAL) estableció para mis compañeros y para mí, una base fundamental para comprender la importancia del marco conceptual-contextual como fundamento de cualquier diseño; el universo en el que toda creación cobra sentido. Esta mirada enriquecedora siempre nos daba más preguntas para responder, más inquietudes para investigar y

un alto valor ético para nuestra práctica profesional. En nuestra formación no solo aprendíamos a hacer, sino a entender lo que las cosas creadas decían y cómo lo lograban. Cuando conseguíamos descifrar este lenguaje, era imposible que no se revelara el impacto que el discurso del diseño puede producir socialmente.

Nuestra formación académica se enriqueció de historia, filosofía, metodología, estética, análisis semiótico y sociológico. Analizábamos los procesos para construir y entender el vínculo entre lo material y lo simbólico. Posteriormente complementé con el marco socio-cultural y la mirada antropológica y etnográfica mi conocimiento para investigar a profundidad un textil indígena casi extinto de la Sierra de Puebla. También tuve la fortuna de adquirir otros conocimientos compartidos por dos mujeres tejedoras, la maestra Anita Padilla de la EDINBA, y la maestra artesana textil nahua de Cuetzalan Puebla, Francisca Rivera Pérez. Fue gracias a esta formación transdisciplinar⁸ que logré comprender el proceso de construcción simbólica y cultural, en la que el diseño puede colaborar con las artesanías. Aproximación que es tan necesaria para saber distinguir y valorarlas.

Los mexicanos tenemos una herencia histórica vinculada al saber hacer indígena desde hace algunos cientos de años, que desafortunadamente fue desvinculada de nuestra identidad constructiva desde la conquista, a diferencia de algunas de las más famosas tradiciones del diseño como la alemana (Bauhaus y el funcionalismo), la japonesa (con los estilos Shoji, y minimalismo zen con representantes como Kengo Kuma) o la finlandesa-nórdica (Tapio Wirkkala), las cuales se llenan de orgullo en la reapropiación y reinterpretación de su saber hacer tradicional (know how), estética, filosófica y constructivamente, llevando el tema de lo tradicional, a niveles que superan la reproducción material y trascienden en la esencia del sentido. El diseño se vuelve entonces un constructor de lenguajes, de significado, y no solo de "cosas".

En México y América Latina, aún lidiamos con un problema conocido en Brasil como el "complejo de virra-lata" acuñado por el periodista Nelson Rodrigues en

⁸ Entiéndase por *transdisciplinar*, la importancia de la interacción entre diferentes disciplinas y conocimientos para crear un diálogo y generar cooperación para el entendimiento de problemas y temas complejos.

1958, que consiste en un “complejo mestizo” a través del cual asumimos con inferioridad nuestra cultura en comparación con el resto del mundo. Es también conocido en México como actitud “malinchista”, cuando todo lo que es de fuera es mejor que lo nuestro. Así, inconscientemente damos paso a los arquetipos⁹ del conquistador y el conquistado a través de nuestra cultura material. Regateamos a la artesana nahua un rebozo elaborado en telar de cintura, teñido a mano, y con un origen de cientos de años, contra un poncho *made in Indonesia* en el centro comercial que es muy semejante, pero lleva una famosa marca española. Decimos que es caro el diseño del bolso hecho en telar de tejido plano de una joven diseñadora, en un bazar de diseño, pero nos gustó tanto que buscamos algo similar en los productos chinos, y así vamos repitiendo a través de nuestra relación con los objetos, el regateo de nuestro propio talento, atados metafóricamente, simbólicamente y culturalmente al proceso del mestizaje y conquista.

Eduardo Galeano en su libro, *Las venas abiertas de América Latina* (1971) describe cómo a través del proceso de colonización, fueron oprimidos los saberes de los conquistados, y paulatinamente su invaluable capital simbólico y material sufrió la suerte de ser desplazado, desvalorizado y estigmatizado, hasta el grado en que ser indígena, se convirtió en motivo de marginación. ¿Entonces, es fundamental que el diseñador mexicano conozca su pasado creativo, su patrimonio cultural? ¿O es solo necesario aparentar que lo conoce?, ¿cómo pueden las nuevas generaciones de diseñadores aprender a implementar estos saberes, sin cometer los mismos errores que han cometido otras generaciones (la mía incluida)?, ¿Cómo incitar a los alumnos de cursos superiores de diseño a retomar su pasado histórico-constructivo mirando a las artesanías indígenas como una herencia constructiva más allá de la forma?, ¿Cómo puede el diseñador mexicano reivindicar su importancia en los nuevos escenarios profesionales nacionales e internacionales, si no es capaz de distinguir entre la diversidad histórica y cultural de su pasado creativo? Fueron algunas de las inquietudes que, desde la licenciatura en diseño, comenzaron a rondar en mi cabeza y que, con el paso de los años, tuve la oportunidad de

contestar al realizar investigación científica y social para la teoría del diseño, y también al convertirme en docente. Sí, estaré siempre agradecida a mis profesores de metodología, historia y teoría del diseño de la EDINBA, al compartir conmigo la voluntad de escribir e investigar para entender lo que se esconde detrás de los procesos creativos.

La construcción del significado

Tuve la fortuna de contar con grandes maestros que siempre me dejaron fija la idea de que el diseño, evita a toda costa la literalidad. El camino de colaboración y aprendizaje mutuo entre el diseño y las artesanías tradicionales, se me presentó de forma muy natural como reflexión crítica y constructiva a nuestra sociedad latinoamericana y mexicana, pues siempre consideré que el corpus teórico del diseño, necesitaba con urgencia incorporar en su historia, un poco de una mirada autorreflexiva hacia su pasado. Una vinculación más estrecha con la antropología, un marco sociológico con un enfoque más profundo a nuestras problemáticas.

La colaboración que puede surgir entre ambos quehaceres, puede dar como resultado ideas innovadoras sobre cómo construimos conocimiento teórico y práctico para el diseño. La incorporación de sistemas complejos de pensamiento que sepan encontrar un balance entre las nuevas ideas, los nuevos productos, pero considerando necesidades locales; o quizá, seamos capaces de abordar la sostenibilidad en un marco más integral que contemple incluso, el universo de nuestras creencias espirituales. Por increíble que parezca, las artesanías indígenas dominan esa práctica desde hace siglos. Crear a través de universos de significados.

El método de *storyteller* para proyectar escenarios y nuevos usuarios, es un ejemplo. Es usado entre los diseñadores y equipos de trabajo que empleamos las conocidas “metodologías ágiles” para productos digitales (Kanban, Scrum, Design Sprint, por ejemplo) para que sepamos narrar una historia, generar vínculos y sentido en el uso de cualquier producto, servicio o experiencia de los usuarios. Lo aprendí durante mi especialidad en Diseño de experiencia de usuario. Es una herramienta muy útil para generar sentido en funcionalidades y acciones en *apps* y páginas *web*. Esta

⁹ Jung, Gustav. 1970. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. España: Paidós.

técnica mejora la coordinación en el flujo de navegación, y explica de manera práctica por qué los usuarios tienen costumbres y usos que se fijan en la memoria a largo plazo, y otros no. Narrar historias nos ayuda a entender a otros, pero también nos proporciona sentido, arraigo y entendimiento sobre los conceptos de nuestra semiósfera. Sí, los maestros artesanos usaban este método también desde hace siglos. Aún emplean la oralidad como herramienta pedagógica, contando historias para compartir su conocimiento técnico y simbólico. Es la lógica del sentido de pertenencia, todo lo que se relaciona con mi universo de significado, me apoyará para entender de dónde vengo y hacia dónde voy, me ayudará a construir una ruta para algo nuevo y también a generar vínculos con mi pasado. Cada paso, vuelta, corte, color, y símbolo me llevará a un nuevo mensaje, me hará crear un nuevo objeto que se comunique conmigo y con los demás.

Si alguien tiene el privilegio de aprender con un maestro artesano, tendrá la gran fortuna de entender cómo el conocimiento que ellos y ellas comparten ha trascendido a través de generaciones gracias a la comprensión de este proceso que teje la relación del yo, con los otros.

De Francisca Rivera Pérez, aprendí lo siguiente:

Saber hacer un rebozo, una cerámica, un objeto de cestería, un bordado, se relacionan con el propio cuerpo, con la fuerza de tus dedos y la habilidad de tus manos, con tu cadera y tu espalda (ella usaba telar de cintura). Se hace con las manos y con la cabeza, con tu memoria para recordar el proceso y el gusto por compartir lo que sabes, cantando. Con las plantas y los animales de la localidad en que vives. Aprendes que tu cuerpo y el cuerpo de los miembros de tu comunidad, son la medida para establecer tallas. Que hay horas, días y momentos para realizar cada paso, y que cada color muda por completo, lo que quieres decir sin palabras. Todo se vincula, nada queda suelto. Los instrumentos tienen la medida de tu cuerpo para que puedas manipularlos fácilmente, y el número de vueltas de hilos depende del número de palmas que caben de hombro a otro. Se teje de día y nunca de noche, porque los ojos

también trabajan. Se tejen prendas para bodas y nacimientos, para las solteras y solteros. Para niños, niñas y ancianos. Se teje con las hijas y las sobrinas, pero también con quien quiera aprender, como los sobrinos y los amigos. No importa quién teje, sino para qué y para quién.

Cualquier diseñador que sienta pasión por diseñar, entenderá que ellos (los maestros artesanos) y nosotros (diseñadores) entendemos a la perfección y mutuamente, el lenguaje del *designare*, del proceso creativo, de la construcción y la transformación. Pero que este proceso no se logra con plenitud si no existe un bagaje sociocultural bien contextualizado.

Mirando al pasado, construir para el futuro

Afortunadamente aún podemos esperar que la historia del diseño y las artesanías tradicionales sean un marco que nos ubique y empodere nuestro patrimonio cultural y creativo. Emplear nuestras herramientas teóricas para estimular una praxis creativa propositiva, crítica y contextualizada a sus necesidades y significados de acuerdo a nuestra diversidad socio cultural. Estimular a nuestros futuros diseñadores a explorar más la historia de los creadores que también han transitado ese camino con diferentes resultados. Podemos compartirles la historia de Clarita Porset, para explicar lo que logra crear la mirada en lo propio, en lo popular y construir nuevas formas de representarlas. Hablar de la pareja Eames (1957), para que los alumnos sepan que también hay admiración de afuera, hacia dentro. Contarles la historia del funcionalismo mexicano, sus tertulias, y que un tal Juan (O'Gorman) construyó con millares de piedras la historia mexicana en un mural para una de las bibliotecas más importantes de México. Que el metate, el molcajete y el petate son sobrevivientes de la época prehispánica. Sobre cómo Ramón Valdiosera, hizo del rosa un color mexicano. De cómo perdimos el *quetzalapanecáyotl* de Moctezuma (tocado de plumas) y del significado de usar plumas en la indumentaria mexicana. Del significado de *amanteca* (artesanos de plumas finas), y *toltecatl* (artista). Que Itzel era la diosa maya del textil, y que el tejido estaba extremadamente ligado a la maternidad. Sobre el

infinito conocimiento para tintes orgánicos que conocen todos los indígenas de América Latina... En fin, hay un mar de conocimiento que aún tenemos por descubrir y compartir sobre de dónde venimos y a dónde vamos.

Tengo esperanza en que diseñadores y diseñadoras conozcan este conjunto amplio y antiguo de saberes

que es tan complejo, vasto y antiguo, para que tengan la inquietud de buscar más, de explorar, de compartir, para que nuestro proceso creativo sea innovador y a la vez ayude a preservar lo tradicional, que nuestra praxis no se convierta en un agente transgresor, sino en portavoz de colaboración. ▽

BIBLIOGRAFÍA:

- DA SILVA, Ana Paula. 2008. *Pelé e o complexo de vira-latas: discursos sobre raça e modernidade no Brasil*. Rio de Janeiro, Brasil: Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Programa de Pós Graduação em Sociologia e Antropologia. <<https://www.historia.uff.br/nepess/arquivos/teseanapaula.pdf>> Consulta: 12 de mayo 2021.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. 1992. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Sudamericana.
- UDAY ATHAVANKAR. Culture, Globalization and New Design Opportunities. *Asian Design Journal*. Industrial Design Centre. Bombay, India. V1, no 1, Sept 2004, pp 10-32. <www.academia.edu/21360570/Culture_Globalization_and_new_Design_opportunities> Consulta: 28 abril 2021.
- GIMÉNEZ, Gilberto. *La cultura como identidad y la identidad como cultura*. México: Instituto de Investigaciones Sociales. UNAM. <<https://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/articulos/gimenez.pdf>> Consulta: 8 de Mayo 2021.
- GONZÁLEZ PÉREZ, Damian. 2017. *Mujeres tejedoras, diosas guerreras. Mitos de la tradición textil de comunidades zapotecas de la Sierra Sur de Oaxaca*. Desacatos no. 54 may./ago. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM. <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X2017000200138> Consulta: 29 de abril 2021.

- HERNÁNDEZ JIMÉNEZ, Flor. 2011. *Una historia para el Diseño: Análisis de los procesos de adaptación cultural. El caso del tejido en curva náhuatl en Cuetzalan del Progreso*. Tesis de Maestría. Posgrado en Diseño Industrial. Instituto de Investigaciones Antropológicas UNAM.
- MALDINI, Irene. *Diseño artesanal. Explorando vínculos*. Tesis de Graduación de Inés Agresta y Chavat, Gastón. Universidad de la República de Uruguay. <https://www.colibri.udelar.edu.uy/jspui/bitstream/20.500.12008/4720/1/EUCD-Agresta_Ines.pdf>
- MARTIN JUEZ, Fernando. 2003. *Diseño local con tecnología global*. *Revista del Centro Interamericano de Artesanías y Artes Populares*. No. 55. Cuenca, Ecuador. (ISSN 0257-1625). <<https://fmj2016.files.wordpress.com/2016/10/copia-de-disec3b1o-local-con-tecnolog-c3ada-global.pdf>> Consulta: 26 de abril 2021
- SCHULTZ, Fernando. Conferencia: *Fernando Shultz y la cultura material en la artesanía mexicana*. Biblioteca Nacional de Chile. Biblioteca Nacional y Corporación Cultural Fidel Sepúlveda Llanos. 20 de enero 2015. <https://www.bibliotecanacional.gob.cl/615/w3-article-49079.html?_noredirect=1> Consulta: 10 de mayo 2021.
- WATKINS, Katie. 1957. Video: *Day of the dead. Charles and Ray Eames*. Museum of International Folk Art in Santa Fe, New Mexico. <<https://www.archdaily.com.br/br/776400/video-charles-and-ray-eames-exploram-o-dia-de-finados-no-mexico>> Consulta: 5 de mayo 2021.

SEMBLANZA DEL AUTOR

FLOR HERNÁNDEZ • Orgullosamente egresada de la EDINBA, es actualmente diseñadora de experiencias de usuario e interfaces para la Editora Globo Brasil, Rio de Janeiro. Realizó estudios de Posgrado en la Maestría de Diseño Industrial de la UNAM. Su tesis de investigación se enfocó al rescate de la técnica casi extinta del tejido en curva nahua, de la zona de Cuetzalan, Puebla. Como profesora, ha impartido clases para bachillerato y licenciatura en diseño. Su trabajo interdisciplinar como diseñadora la ha llevado a participar en proyectos de diseño textil, editorial, digital, urbano, industrial y gráfico para empresas privadas gubernamentales. Apasionada por la teoría, historia e investigación del diseño.