

# Diseñando tradición, tejiendo desigualdad. Una mirada crítica al trabajo entre diseño y artesanado

Roberto González Rodríguez <sup>(1)</sup>

---

**Resumen:** El trabajo artesanal y la intervención del diseño dentro de éste se gesta gracias a un proceso de larga duración, aunque a simple vista dicha relación se ha desarrollado como un litigio orgánico, en su haber, existen una serie de tensiones y desigualdades que terminan por tejer escenarios complejos tanto para el artesanado como para los diseñadores. El objetivo de la presente publicación busca partir de la experiencia de campo y la observación del trabajo entre un grupo de tejedoras de la Sierra Norte en el Estado de Puebla, México; diseñadoras y marcas de moda, bajo una mirada crítica para así, comprender parte de la complejidad que implican dichas relaciones entre mundos (diseñadores/artesano).

**Palabras clave:** Desigualdad - artesanado - diseño - moda - *etnofashion* - blanquedad - blanquitud

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 105-106]

---

<sup>(1)</sup> **Roberto González Rodríguez** (Puebla, México 1988). Antropólogo social por la Universidad Veracruzana, maestro en Antropología con especialidad en Antropología del diseño por el Instituto de Investigaciones Antropológicas (IIA-UNAM) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y doctorante en Antropología por la misma institución. Actualmente funge como docente de la Escuela Nacional de Estudios Superiores (ENES-UNAM) Morelia y de la Universidad Latina de América (UNLA) en Michoacán, México. Es miembro activo del Seminario de Estudios de Indumentaria y Modas en México (SEIMM) del Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE-UNAM) y miembro adherente de la Red de investigadores en Diseño de la Universidad de Palermo (UP), Argentina. Ha colaborado en proyectos de intervención como la “Escuela itinerante de economía social para la creación artesanal”<sup>1</sup> y “El objeto antes del objeto, estudios de antropología del diseño”<sup>2</sup>.

El encuentro que el diseño mantiene con el artesanado<sup>3</sup> plantea –en la actualidad– la posibilidad de establecer una relación colaborativa, prolífera, acaso benéfica para ambos polos. No obstante, en el caso Mexicano, es resultado de un proceso de larga duración que finca sus orígenes en dos etapas. La primera, durante el proceso de construcción del nacionalismo Mexicano posrevolucionario, el Estado durante este periodo, es el principal promotor de la intervención de artistas e intelectuales en el trabajo artesanal, bajo la impronta del Arte Popular<sup>4</sup>, se desarrollaron políticas para unificar y concebir un “estilo propio” que caracteriza a la artesanía mexicana, trabajo realizado por Adolfo Best (1923) y su método de dibujo que consistía en trazos simples, repetitivos, patronizables, fáciles de reproducir. Son estos elementos los que hasta nuestros días perviven en la alfarería, grabado, pintura entre otras múltiples creaciones artesanales.

La segunda etapa consiste en la profesionalización académica del Diseño Gráfico e Industrial, mediante la creación de dichas licenciaturas en dos de las principales universidades del país, la Universidad Iberoamericana Ciudad de México (IBERO) y la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) durante la década de los años 60 y 70<sup>5</sup> del siglo pasado. No obstante, este hecho es resultado del arribo e influencia de una serie de artistas, diseñadores e inversionistas del arte que terminaron por avecindarse en México, concibiendo al país como terreno fértil para el diseño, entre ellos destacan William Spratling (ca.1940) y su trabajo en los talleres de plata en Taxco, Guerrero; Alexander Girard (1939 - ca.1960) con el colorido y explotación del “folclor” mexicano; el emprendimiento del matrimonio Illsley & Granich (1956) con los textiles en Michoacán en Uruapan y finalmente la construcción de identidad visual para el Sistema de Transporte Colectivo Metro (STCM) de la Ciudad de México, junto con la identidad gráfica para los Juegos Olímpicos México 68, ambos liderados por Lance Wyman, Eduardo Terrazas y Pedro Ramírez Vázquez.

La legitimidad del diseño es un tema por demás interesante, si bien pensamos en el diseño y el diseño industrial como aquel paso que va del trabajo manual/artesanal a la industrialización. La profesionalización del diseño terminó por separar en algún momento estos dos mundos, estableciendo fronteras simbólicas entre el diseñador y el artesano.

La separación, entre otras consecuencias, arrastra consigo la distinción discriminatoria entre diseñadores egresados de centros de educación superior, técnicos industriales, artesanos y artistas. Esta segregación es fuente inagotable de discusiones en torno a las limitaciones en el ejercicio de cada actividad y el menosprecio o la sobrestima por sus obras (Martín Juez, F. 2002:41).

Considero los episodios antes mencionados, trascendentes para comprender cómo las relaciones actuales entre diseñadores y artesanado (diseño-modernidad/tradición-artesanía) se encuentran inmersas en contextos que han ampliado la brecha de desigualdad que, en consecuencia detonan una serie de tensiones en el desarrollo de políticas públicas, trabajo colaborativo, co-creación, entre otros fenómenos particulares de las nuevas corrientes del diseño, como el diseño participativo.

En este sentido, el presente escrito presta especial atención al caso que vincula al artesanado textil del Municipio de Hueyapan, ubicado en la Sierra norte del

Estado de Puebla y diseñadoras de moda<sup>6</sup> que colaboran, integran o se sirven del trabajo textil de los primeros, esta interacción resulta funcional tanto para ilustrar, como evidenciar procesos de desigualdad, redes de privilegios, además de exponer diversidad de interrogantes que nos llevan a replantear los caminos del diseño como disciplina junto con sus nuevas estrategias de ejecución, colaboración, cooperación y participación.

## Moda étnica, ¿el diseño como salvaguarda?

“Las prendas que creamos son una prueba de que la tradición no necesita ser estática ni la moda efímera. Además, estoy segura de que sólo el diseño radical evitará la extinción de la artesanía mexicana”  
(Fernández, Carla 2013)

Según Pérez Montfort (2007) la indumentaria tradicional pasó de ser considerada un elemento de identidad nacional durante la década de los años veinte del siglo pasado, a un objeto con un sentido de distinción social diferenciado que, fusionado con el diseño, plantea una nueva ola de expresión de “*mexicanidad refinada*” –menos *naive*, barroca y sobrecargada– que parte de un movimiento mucho mayor: el *diseño mexicano contemporáneo*<sup>7</sup>. Una práctica que implica un híbrido entre modernidad y tradición que se acopla es funcional y conveniente para las tendencias globales de consumo.

Proveer de ciertos rasgos y guiños de lo tradicional a la Moda mexicana no resulta un hecho reciente o aislado, como estrategia ha permitido dotar de identidad a la misma, logrando una distinción a nivel global, movimiento que se ha ido formalizando gracias a la creación de plataformas donde da difusión tanto a la Moda como al diseño mexicano. Esto ha permitido una cierta reactivación en el consumo y crecimiento de algunas marcas mexicanas.

Julier (2010) menciona que dentro de las jerarquías contemporáneas del diseño existen dos extremos: De un lado tenemos al “diseño anónimo” que “comprende una categoría donde los objetos, los espacios y las imágenes son concebidos y modeladas por diseñadores profesionales (o por individuos con –cualquier– otra formación que adoptan la función del diseñador) en los que no se reconoce formalmente el sello personal del diseñador”. Como ejemplo de ello podríamos hablar de blusas, vestidos y pantalones, “básicos” que cubren una función específica, que resultan de uso tanto popular como cotidiano.

Al otro extremo de la escala se encuentra el “alto diseño”, en el que “el reconocimiento de la autoría del objeto y su precio de venta desempeñan una función determinante en el establecimiento de sus credenciales estéticas y culturales” (Julier, 2010:105). En este caso tomamos los mismos objetos (blusas, vestidos y pantalones) los cuales, después de un proceso creativo serán intervenidos, modificados o reinterpretados por el diseñador y así el objeto cobra autoría, distinción y reconocimiento. De esta manera, es posible diferenciar entre una chaqueta Chanel<sup>8</sup> y un esmoquin YSL<sup>9</sup>, o bien, entre una prenda “típica”

de cualquier mercado de artesanías de una *Túnica Chenalho* de Carla Fernández; o un *Quechquémetl* de Hueyapan de uno Tének.

Si intentamos insertar prendas derivadas de la creación artesanal dentro de la propuesta de Julier, inevitablemente surgen una serie de cuestionamientos. Si bien existen prendas (en el caso específico de la labor textil de Hueyapan), cuya forma y elaboración es producto de un conocimiento compartido (*Tomijcotones*, *Quechquémetl*, Chal, faja, Blusa de labores, Falda, lienzo)<sup>10</sup>, que atenderán a la dimensión del “diseño anónimo”; el contenido que cada artesano impregna en la prenda (bordado, elección y combinación de colores, tipos de puntada, diseño y distribución de iconografía), convierte al objeto en miembro del otro extremo “alto diseño”, ya que de igual forma pasan por un proceso creativo que se adhiere al objeto, y esto brinda la posibilidad de diferenciar entre una prenda de una región o de otra, y lleva plasmada rasgos específicos del autor que la elaboró. Considero entonces que el trabajo artesanal mantiene una serie de características que le otorgan un espacio de clasificación diferente a lo establecido por las convenciones occidentales; es muestra de otros sistemas de saberes y conocimientos que hasta ahora no han sido tomados en cuenta dentro de los modelos globales y las formas de producción en el escenario global y capitalista. En este sentido, el reconocimiento llega pero de forma indirecta al artesanado cuando colabora o trabaja para un diseñador, pues es la firma y la genialidad de éste lo que se exalta por encima del artesano.

No obstante, es importante aclarar que, pese al discurso que, tanto el Estado como la sociedad han construido, –desde el racismo, clasismo y capacitismo sobre lo indígena como categoría despectiva,– en torno al concepto arte popular/artesanía, resulta importante dejar en claro que, ni todo el artesanado se ejerce dentro de un contexto de pueblos originarios, ni es exclusivo de espacios rurales, ni está necesariamente ligado a la marginación y la pobreza.

En la actualidad, la cantidad de marcas y diseñadores de moda que colaboran o se sirven del trabajo artesanal se ha acrecentado, en el Caso de Hueyapan pondremos énfasis en cinco actores y sus características, mismas que sirven para construir dos categorías que nos permitan ejemplificar elementos que facilitan la capacidad de comercialización y producción de objetos de moda con intervención de manufactura artesanal.

## Diseñadoras A

Dentro de esta categoría se encuentran aquellos diseñadores que mantienen una serie de privilegios y ventajas frente al común de los diseñadores y artesanos. Centrándonos en nuestro ejemplo tenemos dentro de este rubro a Carla Fernández, Lydia Lavín y Aisaid Márquez<sup>11</sup> (RAÍZ/MyM Organics). Las primeras dos porque vienen de un contexto económicamente cómodo, solvente, mantienen amplio acceso tanto a una serie de capitales, sociales, culturales, económicos y políticos bastante privilegiados; además de pertenecer a un circuito donde las relaciones se tornan convenientes en el mundo cultural y de negocios, finalmente y sin restar importancia su aspecto tanto físico como tono de piel les permite también acceder a un nicho de privilegio. Esto se fundamenta en tanto que la pre-

sencia dentro de los circuitos sociales y culturales en el país se limita a una élite, espacios a los que tanto Lydia como Carla han pertenecido de forma generacional. Al mismo tiempo esto les permite mantener y ampliar su cartera de clientes, son estas relaciones las que les han posicionado para ocupar un lugar dentro de instituciones académicas y federales, quienes hacen una amplia difusión de su trabajo. Ambas tienen publicaciones editoriales, han montado exposiciones en recintos culturales del país y mantienen una presencia relevante en la escena cultural y social de México.

Cabe mencionar que mi intención no es hacer a un lado su talento o capacidad creativa, sino hacer evidentes los medios, el contexto y la serie de privilegios que han permitido que su trabajo sea mucho más visible y exitoso que el de otros.

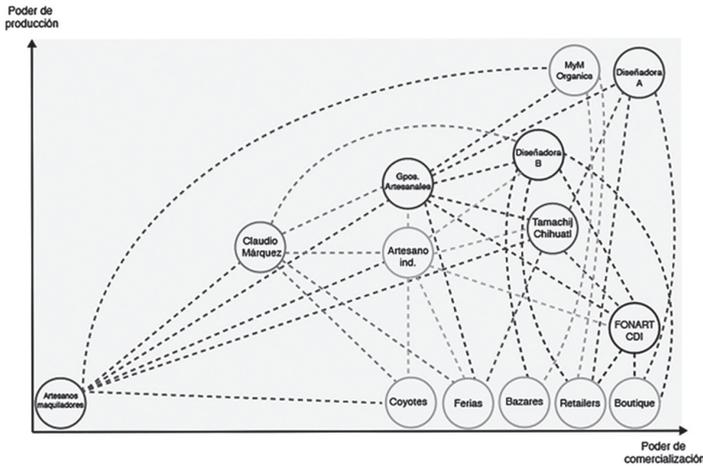
Pese a que Aisaid Márquez no tuvo acceso a la universidad, sí conoció de manera cercana el funcionamiento de procesos, manufactura y comercialización del *fast-fashion*. Sin embargo, fue necesario establecer una serie de relaciones que le permitieron ampliar el horizonte y abrir camino para emprender, junto con su socio, *MyM Organics*.

Su padre, al ser profesor, mantiene una posición de poder en Hueyapan y en Teteles, además de ser uno de los pocos empresarios de la comunidad, lo que le otorga privilegios e intereses. Estas relaciones le han abierto la puerta a Aisaid para poder entrar con los grupos artesanales, ya sea por el carisma y el prestigio de su padre o bien por el interés del Municipio en que el trabajo textil se exporte a *Los Ángeles CA*. Si comparamos la situación de Aisaid frente a Carla y Lydia, seguro encontraremos más diferencias que similitudes, pero lo que les hace pertenecer a la misma categoría es que en ambos casos funcionan como una especie de directores creativos, que si bien se encuentran, hasta cierto punto, involucrados en los procesos de creación, producción y confección, existe una estructura y un equipo de trabajo que se encarga de cubrir cada uno de los aspectos, desde el origen, hasta la venta del objeto. Además, estas tres marcas cuentan con talleres o despachos creativos, tiendas, boutiques propias y diversos puntos de venta en el país y el extranjero.

## Diseñadores B

Para esta categoría podríamos hablar de aquellas diseñadoras que mantienen una serie de privilegios, pero no en demasía. Si bien, tanto Lila Ceballos (*Entretejiendo Voces*) como Athziri Magaña (*Artificia*) tuvieron acceso a la universidad y a contextos económicos distintos a los de los artesanos, no contaban con los mismos recursos sociales y económicos que las diseñadoras del grupo A, pues el montaje de su marca resulta un proceso constante. Antes de crear su proyecto, Lila Ceballos trabajaba como diseñadora para una marca de colchones; mientras Athziri era empleada de Carla Fernández. Con el tiempo ambas diseñadoras han logrado ir construyendo un concepto y proyecto propio, siempre alternándose con otros trabajos y fuentes de ingreso, ya que no pueden dedicarle tiempo completo a su marca. Otra de las diferencias es que no cuentan con un taller, un estudio o una boutique propia, trabajan desde su casa y a veces en el espacio de las mismas artesanas. En cuanto a las ventas, buscan espacios como bazares, muestras, festivales y alguno que otro escaparate o tienda donde puedan albergar sus piezas, además de mantener activas sus

redes sociales –principalmente *Instagram*– medio por el cual realizan ventas y establecen contacto con otras diseñadoras o nuevos clientes. En ocasiones venden a través de tiendas en línea, aunque resulta una tarea un poco difícil pues, al igual que en las tiendas físicas, la comisión por venta suele ser elevada. En pocas palabras, una de las características principales de esta clasificación es la autogestión y el nivel de involucramiento que estas diseñadoras mantienen dentro del ciclo de creación, producción y comercialización del objeto, pues son ellas las que tienen que estar presentes en todos los procesos, lo cual les permite establecer relaciones más cercanas con el artesano.



Gráfica que representa la desigualdad en cuanto a la capacidad de producción y poder de comercialización de objetos de moda. Mientras que artesanos maquilladores que producen para otros artesanos y diseñadores carecen de medios y acceso a plataformas de venta, las diseñadoras mantienen una posición privilegiada frente a ellos.

Si miramos con detenimiento el diagrama, es posible visualizar la cantidad de emisiones y recepciones entre un agente y otro: los diseñadores son en su mayoría receptores, sólo resultan emisores en el momento de la comercialización. No obstante, si se brindaran a los artesanos todas las herramientas a las que los diseñadores tienen acceso con la intención de igualar el panorama, podría atreverse a decir que los artesanos mantendrían una desventaja frente a los diseñadores, pues más allá de las herramientas, existen una serie de privilegios sociales y estereotipos que mantienen una brecha de desigualdad entre estos dos mundos. La discriminación, la pigmentocracia y la desventaja histórica y estructural de las comunidades indígenas y rurales frente a los centros de desarrollo han extendido una brecha que se amplía a pesar de la digitalización de la cultura y el acceso a los medios digitales, que para estas comunidades resulta escaso y lento.

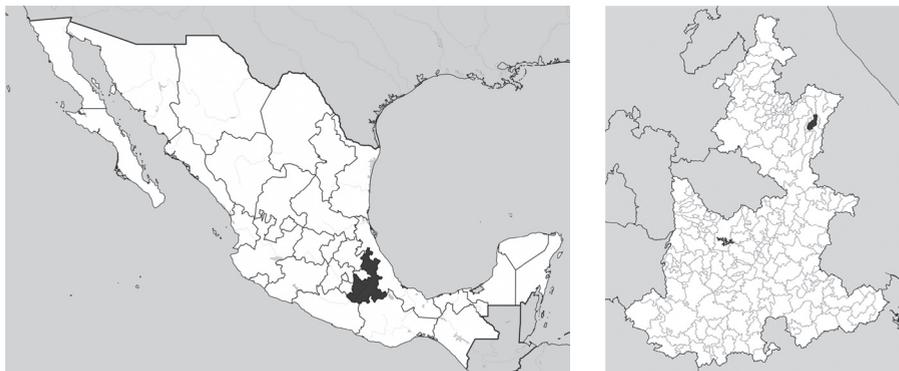
Basta pensar en el acceso a la educación o formación en ámbitos de diseño, limitado o inexistente para el común de la población de Hueyapan, donde es necesario migrar a otra ciudad para integrarse a la universidad o bien movilizarse hasta la capital para poder acceder a una formación en diseño gráfico, de modas o industrial. No obstante, al ser una población con tradición en la labor textil, una de las vías de “crecimiento” laboral ha sido el trabajo en la maquila de ropa dentro de empresas textiles que se encuentran a pie de las carreteras cercanas a la comunidad, es en estos lugares donde algunas artesanas se integran para acrecentar su conocimiento sobre el uso de máquinas de coser entre otros procesos que puedan sumar a su labor artesanal. Sin embargo, como es bien sabido el trabajo en la maquila es desgastante, explotador y mal pagado.

Cabe hacer mención que, independientemente de las categorías antes señaladas, resulta interesante que, todas las diseñadoras mencionadas en este texto se han formado o han circulado por las aulas de la Universidad Iberoamericana, ya sea desde el diseño de indumentaria y moda, textil o gráfico. Por otro lado todas, previo al establecimiento de una marca propia, han colaborado de forma directa o indirecta con dependencias tanto privadas como públicas dedicadas al desarrollo de proyectos creativos en comunidades artesanales, bajo el supuesto de que el diseño puede ayudar a replantear, crear y construir nuevos objetos que sean más atractivos para la comercialización, con la esperanza de aumentar el ingreso del artesanado. De esta manera el Estado invierte gran presupuesto en su contratación, en materia prima como parte de políticas que intentan “preservar” el trabajo artesanal. Sin embargo, en la mayoría de las veces estas estrategias terminan por gestar mecanismos que facilitan a los diseñadores el contacto con quienes en su momento pasarán a ser mano de obra.

## Hueyapan, conocimiento y saberes en colectivo

Ubicada en la parte baja de la Sierra Norte de Puebla, se encuentra el Municipio de San Andrés Hueyapan cuya población mantiene una larga tradición dedicada a la tintura, hilado, tejido y bordado de la lana. Conocimiento heredado por Santa Filomena o *Xochitelcualtzin* una de las patronas de la comunidad, “la que nos enseñó a tejer”<sup>12</sup>. Según la Secretaría de Bienestar, el municipio se encuentra en un índice de marginación y rezago social alto. De sus 11,868 habitantes, 9,327 son hablantes de una lengua originaria entre las que están el Nahuatl, Totonaco y *Nyühü*, algunos de sus habitantes se identifican como Masehuales, principalmente quienes pertenecen a movimientos de reivindicación, resistencia y autodeterminación como miembros de un pueblo originario.

Las principales actividades económicas de la población giran en torno a la actividad textil, desde la comercialización de materias primas (lana, grana, añil, alumbre, hilazas, etc), hasta la fabricación y montaje de telares de pedal o la venta de lienzos e hilos en crudo para ser teñidos y bordados. Existe una distribución interesante del trabajo entre el artesanado, cada una de las cooperativas establece sus formas propias de organización. Así, se distribuye entre sus integrantes una actividad específica para la producción de las piezas, algunas bordan, otras empuntan o tiñen, entre otras labores, con lo cual es posible distribuir de forma justa y equitativa tanto del trabajo como los ingresos.



Mapa de la República Mexicana donde se señala el Estado de Puebla y a su vez, el Municipio de Hueyapan.

Originalmente todas las artesanas pertenecían a una cooperativa la *Tamachijcihuatl* organización creada en 1988. Debido a una diversidad de factores y problemáticas entre las integrantes, “la Tamachij” se fragmentó en diversas cooperativas, en la actualidad existen más de 35 organizaciones artesanales en el municipio. Aun así, “la Tamachij” continúa siendo un referente para el exterior del municipio, pues es ahí donde se concentran los apoyos por parte del Estado y desde donde se gestan las relaciones entre artesanos y diseñadores que por vez primera llegan a la comunidad ya que la cooperativa es la única que cuenta con un edificio propio y un espacio adecuado para realización de asambleas, talleres, entre otras actividades. Por el contrario, el resto de las cooperativas se reúnen en casa de alguna artesana solo cuando es necesario, el resto del trabajo se hace de forma independiente. Es decir, no cuentan con un taller, espacio o área definida para desarrollar sus actividades; el cuerpo en la mayoría de los casos hace las veces de taller, pues mientras sucede la vida, en la cotidianidad o los “tiempos muertos” es momento suficiente para bordar, empuntar, tejer.

La prenda en construcción se convierte en un objeto que se gesta, se trae pegado al cuerpo durante los meses de su confección, se vuelve parte de la vida diaria del artesano que la trabaja. Existe un repertorio interesante de piezas tanto de carácter tradicional como comercial; la integración de diseñadores, coyotes (revendedores) y turismo, ha provocado el desarrollo de un catálogo de piezas: “para diseñador”, “para vender”, “para la fiesta”, “para diario”, “antiguas” y de “ceremonia” o privadas, como parte de la reserva para uso personal y ceremonial. Entre estas se encuentran el *tachopil*<sup>13</sup>, el *siwapayo* o chal, el *Kueytl* o enredo, el *quechkémetl* o mañanita<sup>14</sup> y el *tojmikoton*<sup>15</sup> o camisa. Por otro lado, existen obrajes o elementos específicos de la labor textil que se aplican en los objetos creados por las diseñadoras, que no son más que adecuaciones o modificaciones de algunas piezas clásicas de la indumentaria tradicional mexicana pero sin la carga de color o el barroquismo exacerbado de iconografía en las piezas, es decir se refinan para poder hacerlas atractivas

a un nicho específico de mercado que responde a una clase, capacidad económica y capital cultural determinado.

Entre estos obrajes destacan la “costilla de ratón”-puntada que permite unir lienzos y cerrar orillas-; la “puntada antigua”-es la puntada característica que delimita el estilo propio de una prenda de Hueyapan-, esta puntada junto con el punto de cruz permiten realizar una diversidad de representaciones de la flora y fauna, reflejo del paisaje cotidiano y de la memoria de la comunidad. Estos saberes forman parte de un repertorio heredado y reproducido a través de dechados, piezas de gran valor no solo por la carga cultural, de conocimiento y saber que resguarda, sino porque muchos de estos, forman parte de la historia de familias que por generaciones han sostenido la producción textil como soporte ontológico para gestionar la vida.

Otra de las labores recurrentes para encargo de los diseñadores es el anudado o empuntado, una serie de nudos o “macramé” que se utiliza para cerrar las puntas de los chales y los quechquémetl, existen una serie de patrones que entrelazan hilos de colores para representar montañas, ríos, cuerpos celestes, entre otros elementos. Y finalmente está el teñido con tintes naturales sobre lana cruda, labor que implica una maestría en el conocimiento en torno a tiempos de cosecha, plantas, sales, minerales, tratamiento y alquimia necesarios para obtener una amplia gama de colores.

## **¿Diseño como salvaguarda? Algunas reflexiones**

El catálogo de saberes y conocimientos del que se sirven los diseñadores para aplicarlos a sus piezas resulta bastante amplio, al mismo tiempo detona una serie de complejidades junto con tensiones a reflexionar. La brecha entre “el mundo del artesanado” y “el mundo del diseñador” se presenta como esferas distintas y distantes, acaso opuestas, bajo un orden jerárquico que impone un límite entre los involucrados, sus contextos, sus formas de hacer, ser y estar en el mundo.

¿Acaso sólo el diseño podrá preservar, rescatar o mantener vivos, conocimientos y saberes ancestrales?, ¿Es el diseño la única vía para replantear, refinar y adecuar objetos viables a la contemporaneidad? ¿Desde dónde, para qué y para quiénes diseñamos? Quizá la respuesta a estas interrogantes versa en la reformulación del diseño en conjunto con sus objetivos y aspiraciones. Desde la antropología del diseño considero posible la construcción de estrategias, caminos de co-creación en y desde la correspondencia, concepto desarrollado por Tim Ingold (2016) quién la concibe como una forma atenta de estar en el mundo y así también responderle, un reto no sólo al diseño sino a la antropología tradicional, pues las prácticas de correspondencia se establecen como formas de comunicación y compromiso con el mundo. No basta la empatía para conocer el repertorio de conocimientos epistémico/ontológicos de los otros, resulta urgente y necesario establecer un diálogo entre partes que haga posible la acción desde. Si bien las nuevas corrientes del diseño se plantean desde la colaboración, co-creación, el diseño social o participativo, entre otras corrientes, resultan en ejercicios que continúan replicando un sistema de jerarquías en cuanto a la capacidad de creación, ejecución y toma de decisiones. Noronha (2018), critica los procesos de

colaboración que, aunque sean inclusivos, todavía tienen límites epistemológicos que impiden la colaboración en su expresión literal: trabajar juntos, incluidas las diversas cosmologías, para considerar que estamos haciendo cosas en el sur global, donde las desigualdades son enormes y de diversa naturaleza.

Es decir, al no existir un interés genuino por el mundo del otro, prevalece el intercambio con tintes meramente de comercialización y consumo; ambas partes tanto artesano como diseñadores priorizan la generación de recursos económicos, lo cual se entiende frente al escenario precario del que somos sujetos. Otra ruta, la que se gesta desde la acción en comunidad puede ser posible, el diseño y la antropología entran en juego para construir herramientas que como señala Noronha (2019) nos permitan caminar lado a lado de creadores con destreza y habilidad, podemos aprender de sus prácticas de correspondencia creativa para pensar y seguir el flujo de materiales, de ejecutar y sostener la vida.



Lydia Lavín y Montserrat Messeguer, en una de las pasarelas en la edición 2017 del MB-FWMx.

## Notas

1. A cargo del Dr. Maxime kieffer (ENES-Morelia)
2. A cargo de la Dra. Mercedes Martínez González (ENES-Morelia)
3. Utilizo el término “artesano” para referirse al grupo de personas o individuos cuya

labor se distingue por la creación de objetos –funcionales, decorativos, suntuarios entre otros– que provienen de una tradición de conocimiento fincado en diversidad de saberes colectivos. En ocasiones dicho origen puede estar ligado a pueblos de carácter originario o también en grupos desplazados, migrantes o urbanos. Conformando un gremio con características particulares en el ejercicio laboral que se distinguen de la clase trabajadora.

4. Término acuñado en 1921 por el pintor Gerardo Murillo “Dr. Atl” en un intento por latinizar el movimiento *Arts & Crafts* (1887-1914) de William Morris.

5. Fue Horacio Durán quien inició la profesionalización del diseño en México a través de cursos en diseño técnico (1959) para después fundar en 1961 la Licenciatura en Diseño Industrial en la Universidad Iberoamericana. Con el apoyo de Mathias Goeritz, Pedro Pedroux y Manuel Villazón logran, expedir el primer Título en Diseño Gráfico en 1974. (Vilchis, L. 2010)

6. El presente texto se nutre de algunos extractos e información inédita correspondiente al trabajo de grado realizado por el autor entre los años 2018 y 2020. Véase: González, R. 2021.

7. En 2012 la asociación Diseña México A.C., junto con empresarios, diseñadores y universidades mexicanas, liderado por el diseñador Julio Frías Peña inició un movimiento que culminó en una exposición y publicación de un libro donde se reconoce a 200 Diseñadores Mexicanos Innovadores, quienes forman parte de lo denominado como Diseño Mexicano Contemporáneo.

8. En referencia a Gabrielle Chanel (1883-1971), quien a través de su estilo y confección de piezas como el conjunto entre chaqueta y falda corta, redefinió la silueta de las mujeres occidentales, principalmente europeas, durante la década de los años veinte del siglo pasado.

9. Por su parte, Yves Saint Laurent (1936-2008), incorporó al guardarropa femenino el esmoquin, modificando nuevamente la silueta de la mujer occidental durante la década 1970, adaptando prendas masculinas de uso cotidiano a las mujeres. Además, implementó el prêt-à-porter, un sistema donde las prendas de Moda se realizan en serie, con patrones que estandarizan medidas o tallas sin sacrificar la calidad de manufactura o diseño, pero en beneficio de la demanda. Actualmente el prêt-à-porter o la moda sastreada hacen referencia a las prendas elaboradas por firmas de prestigio, diseñadas y fabricadas bajo estándares de medida sin caer en el extremo del Haute-couture (Alta costura) ropa de diseñador limitada a cierto sector económico, con piezas limitadas. Por otra parte, el Fast-fashion refiere a prendas genéricas, de producción masiva y calidad menor que satisfacen a un mercado de consumo que se renueva cada temporada.

10. Por lo general, la manufactura de piezas artesanales en Hueyapan se hace mediante distribución del trabajo, así que hay artesanos que únicamente se dedican a la elaboración de lienzos y chales. Otros a la elaboración de tomijcotones y quechquémetl, y finalmente las artesanas que adquieren estos objetos para después teñirlos o bordar en ellos. Existen también ciertos artesanos o grupos artesanales que realizan toda la labor completa distribuida entre ellos mismos.

11. Aisaid Márquez tiene dos marcas RAÍZ para venta exclusiva en México y MyM Organics, marca con la que emprendió su camino en la moda en compañía de sus socio, ésta mantiene su sede en Los Ángeles California y tiene ventas alrededor del mundo.

12. Según el cronista de Hueyapan, (Ramos Martínez, comunicación personal, 2019) *Xochitelcualtzin*, hija de Olinteutli, un noble azteca que ante la llegada inminente de la conquista española envió a su hija a ocultarse a Hueyapan. Es ella quien enseña a las mujeres de la región a utilizar el telar de siete palos, además de las artes del bordado, teñido y la confección de un catálogo amplio de prendas “para diario” y “para fiesta”.

13. Hasta ahora no encuentro descripción o conocimiento de dicha pieza, puesto que se habla de ella sólo en pasado, como recuerdo. También existen figuraras y brocados en desaparición o que muy poca gente hace, como el “granito de maíz”, “hueso de durazno” y la “culebra”.

14. Lo conocemos como mañanita o capa. Es una pieza compuesta por un solo lienzo rectangular, o dos lienzos rectangulares que se unen por los costados, creando una forma romboide y dejando un orificio más angosto en la parte superior por donde entra la cabeza. El textil cae y cubre el resto del cuerpo hasta llegar al ombligo. Esta prenda es de uso exclusivo para las mujeres.

15. Es una especie de camisa de manga larga compuesta por dos lienzos: uno compone la casaca de la camisa y el otro se corta para formar las mangas, que no tienen sisa. El tojmicotón puede ser abierto al frente y se cierra mediante una serie de cordones que se amarran, o bien, puede ser cerrado. Por lo regular se arregla con bordados en punto de cruz o puntada antigua al frente y detrás, alrededor del cuello, y en los puños de las mangas.

## Publicaciones

Kjærsgaard, M & Otto, T. (2022) *El trabajo de campo antropológico y el diseño de potenciales*.

González, R. (trad.); En: Entre hacer y conocer. Seis textos sobre antropología del diseño y antropología visual. Martínez, M. (Coord.); UNAM, ENES: Michoacán.

González, R; Ibarra, L; Martínez, M; Pérez, L; *De abajo hacia arriba, diálogos entre diseño y trabajo artesanal*. En: Revista Kepes, Grupo de Estudio en Diseño Visual. Universidad de Caldas: Colombia. 2023 (en dictaminación)

González, R. *Embroidering inequality, social tension and changes in the creation process between fashion designers and textile artisans in a Masehual community*. En: Bloomsbury Encyclopedia of World Textiles. Vol. 6: Trade and Industry. Gasparini, M.; Mondragón, B & Arabindan-Kenson, A. (Eds.) 2023 UK: Bloomsbury. (en dictaminación)

## Bibliografía

Best, A. (1923). *Método de dibujo: tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*. SEP: México.

Fernández, C. (2013). *El Manual de la diseñadora descalza*. México: CONACULTA, IEPSA.

Gatt, C. & Ingold, T. (2013). “From description to correspondence: anthropology in real

- time". En: Gunn, W., Otto, T., Smith, R. C. (eds). *Design anthropology: theory and practice*. London, New York: Bloomsbury.
- González, R. (2021) *Entretejiendo voces e hilvanando reflexiones en contextos de desigualdad. El caso de las artesanas textiles de Hueyapan, Puebla y diseñadoras de moda. Una mirada desde la Antropología del Diseño y los Fashion Studies*. (Tesis de grado. Posgrado en Antropología), ENES: Morelia. Mich.
- Ingold, T. (2017a). "On human correspondence". *Journal of Royal Anthropology Institute*. London, v.23, n. 1, pp.9-27.
- \_\_\_\_\_. (2017b). *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. Abingdon (UK): Routledge.
- Julier, G (2010) *La Cultura del diseño*, GG Diseño: Barcelona.
- Martín, F. (2002). *Contribuciones para una antropología del diseño*. España: Gedisa.
- Noronha, R & Solís, G (2019) *Aprendiendo con los materiales: encuentro de diseñadoras y artesanos por medio de correspondencias*, *RChD: creación y pensamiento*, 4 (7), 1-15. *Universidad de Chile: Chile*.
- Noronha, R. (2018) *The collaborative turn: challenges and limits on the construction of common plan and on autonomía in design*. *Strategic Design Research Journal*, v.11, no. 2, pp.125-135.
- Pérez, R. (2007). *Expresiones Populares y Estereotipos Culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Ramos, M. (2018) *Comunicación personal*, Hueyapan, Puebla. México.

### **Designing tradition, weaving inequality. A critical look at the work between design and artisans**

**Abstract:** The work between artisans and designers has been created as a long-term process, although at first glance this relationship has developed as an organic dispute; however, there are a series of tensions and inequalities that end up weaving a complex scenario for both craftsmen and designers. The objective of this publication seeks to start from the field experience and the observation of work among a group of weavers from the Sierra Norte in the State of Puebla, Mexico; designers and fashion brands, under a critical eye in order to understand part of the complex relationship between those worlds (designers/artisans) and their tensions.

**Key words:** Inequality - artisans - design - fashion - etnofashion - whiteness - whitewashig

### **Projetando a tradição, tecendo a desigualdade. Um olhar crítico sobre o trabalho entre design e artesanato**

**Resumo:** O trabalho entre artesãos e designers foi criado como um processo de longo prazo, embora à primeira vista essa relação tenha se desenvolvido como uma disputa orgânica; no entanto, há uma série de tensões e desigualdades que acabam tecendo um cenário

complexo tanto para artesãos quanto para designers. O objetivo desta publicação busca partir da experiência de campo e da observação do trabalho de um grupo de tecelãs da Sierra Norte no Estado de Puebla, México; designers e marcas de moda, sob um olhar crítico para compreender parte da complexa relação entre esses mundos (designers/artesãos) e suas tensões.

**Palavras-chave:** Desigualdade - artesanato - design - moda, *etnofashion* - branquitude

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

---