



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**Posgrado en Artes y Diseño
Maestría en Diseño y Comunicación Visual
Facultad de Artes y Diseño**

FULGORES DEL EDÉN

Una propuesta creativa entre la orfebrería de Taxco
con el maque de Olinalá y Temalacatzingo

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

Maestra en Diseño y Comunicación Visual

Presenta:

Xaviera Sofía Prado Vázquez

Director de Tesis:

Dr. Eduardo Antonio Chávez Silva (FAD)

Sinodales:

Mtro. Noé Martín Sánchez Ventura (FAD)

Dr. Horacio Castrejón Galván (FAD)

Dr. Marco Antonio Sandoval Valle (FAD)

Mtra. Rosa María Del Rosario Guillermo Aguilar (FAD)

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., MAYO DE 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



FULGORES DEL EDÉN

Una propuesta
creativa entre
la orfebrería
de Taxco con
el maque
de Olinalá y
Temalacatzingo

Esta investigación logró culminarse gracias a la persona con el corazón más noble que en mi vida he conocido, mi padre, Lautaro Aquiles, que es también mi mejor amigo, su amor y cuidado trascienden por mucho sus obligaciones como progenitor, quien en algunos momentos pareciera más inquieto ante mi porvenir que yo misma, que vivo para los deleites de la vida. A él, con gran júbilo por ser su hija, le dedico esta tesis.

Además, veo necesario también expresar mi gratitud a mi director de tesis el Dr. Eduardo Chávez, por ser un gran profesor y tutor, por apoyarme las incontables veces que le solicité su ayuda y por orientarme a lo largo de este trabajo al mismo tiempo que respetó en todo momento mi libertad como investigadora.

Al Mtro. Noé Martín Sánchez Ventura, al Dr. Horacio Castrejón Galván, al Dr. Marco Antonio Sandoval Valle y a la Mtra. Rosa María del Rosario Guillermo Aguilar, por su tiempo y observaciones que enriquecieron esta tesis, pero sobre todo por los hermosos recuerdos de sus clases, las que fueron en suma disfrutables.

Agradecimientos



A Apolonio Acevedo De Jesús, al Mtro. Francisco Javier Jiménez Velázquez, a Francisco Coronel Rendón, a Juan Carlos Benítez Juárez, al Mtro. Bernardo Rosendo Ponce, a Inés Gómez Pineda, a Wily Hairo Rodríguez, a Salvador Sánchez Ocampo y a Martín Mena Cárdenas, por su amabilidad al haberme concedido una entrevista cada uno de ellos, mismas que fueron un elemento fundamental para el desarrollo de este proyecto. Y especialmente me gustaría agradecer a los artistas Apolonio Acevedo, Francisco Javier y a Francisco Coronel, por su devoción puesta al elaborar las piezas decisivas del presente trabajo.

A mi amigo Jonathan Morales, por su apoyo para la aplicación de las entrevistas a los informantes clave, así como por la dedicación en volcar toda su experiencia y destreza en la edición de fotografías fundamentales.

A mi madre María Irma, gracias a quien comprendí que no necesito lograr nada para ser valiosa, por que ya lo soy y que esta bien dedicarle más tiempo a las cosas que hacen a mi corazón sonreír.

Finalmente, esta tesis la elaboré con cariño y cuidado, pensando siempre en los artesanos de Olinalá, Temalacatzingo y Taxco.

Costurero decorado en la técnica del rayado conjuntamente con la aplicación de hoja de oro.

Autor: Rogelio Rendón

Fotografía tomada por la responsable de esta investigación en la exposición Historia y Tradición Olinalá y Temalacatzingo.

Realizada en el Museo de las 7 Regiones ubicado en el municipio de Acapulco, Guerrero.

FULL



GO

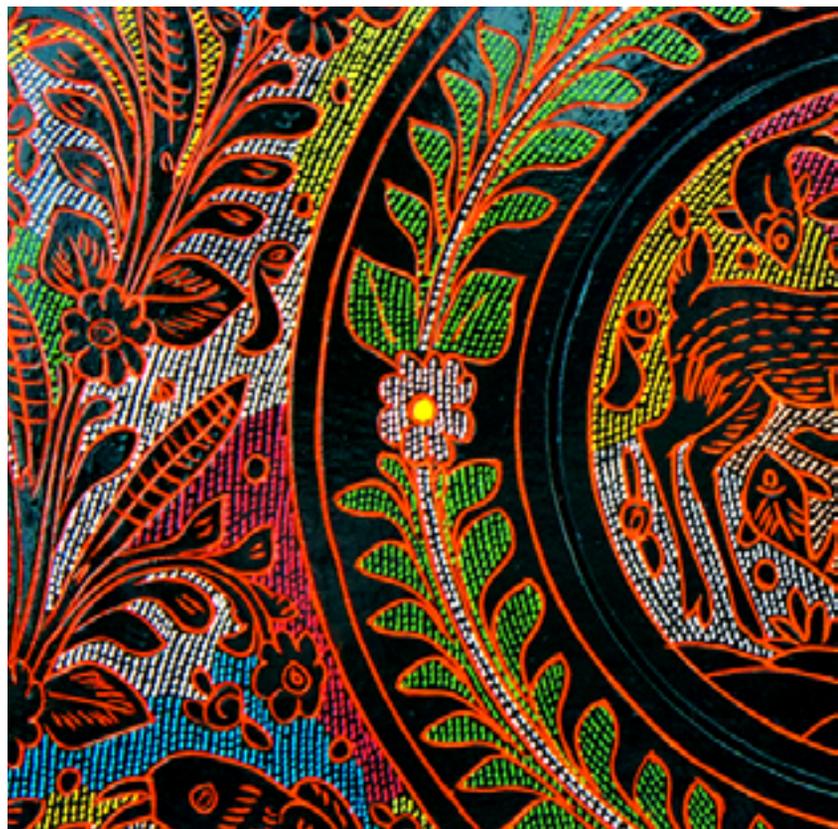
RIES

índice

- 8 INTRODUCCIÓN**
- 19 Capítulo 1**
ARTESANÍA: El obsequio del hombre en su transcurrir por el ombligo de la Luna.
- 81 Capítulo 2**
Olinalá, Telamacatzingo y Taxco: Una Expedición al Corazón de los Jardines que Resguardan Identidades
- 195 Capítulo 3**
Orientaciones estratégicas. Para Acoger las Semillas del Esplendor Comunitario
- 221 Capítulo 4**
La nueva línea intercultural de diseño: Advenimiento de un Capullo Ataviado en Rocío Celeste
- 241 Capítulo 5**
Fulgores del Edén. Esbozos y Ejercicios, Creaciones Mediadoras y Creaciones Demostrativas
- 299 Capítulo 6**
Resultados, propuestas y conclusiones
- 319 Fuentes Documentales**
- 329 Anexos**

Desde mucho antes de iniciar esta investigación, como producto de los frecuentes recorridos que realice entre el 2013 - 2017, en el abigarrado mercado artesanal de la ciudad de Taxco, fue incubándose en mi una pregunta que cada vez más ha ido reclamando algún tipo de respuesta. A saber; ¿Cómo explicar que en ese lugar, a pesar de la intensa y prolongada convivencia de artesanos provenientes de diversas comunidades y de la exposición de sus respectivas piezas y propuestas no se hubiera originado, con el tiempo, la creación y oferta, por parte de ellos, de piezas artístico - artesanales diseñadas desde una perspectiva intercomunitaria?.

INTRODUCCIÓN



“

El concepto de artesanía ha evolucionado de forma diversa a lo largo de la historia y ha adoptado diferentes definiciones. En la actualidad, su definición sigue siendo heterogénea pudiendo ser analizada desde diferentes perspectivas”.

Sorprendía y sorprende aún más esa situación si se consideraban dos elementos que la acompañaban, en primer lugar, el amplio y rico mosaico de ofertas en ese mercado de artesanías artísticas, distintivas de diversos pueblos y comunidades, tanto guerrerenses como de otras entidades del país. En segundo lugar, que esa oferta se realizara, en su mayoría, por los propios artesanos creadores pro-

venientes de esas comunidades, los que, además, visiblemente - con independencia de sus orígenes comunales y étnicos - convivían, se relacionaban e interactuaban, de muy diversas maneras, en esos estrechos y apretujados callejones y puestos de venta.



La ausencia, de una relación intercomunitaria que permitiera manifestarse a través de la artesanía artística, tradicional y comunitaria, factiblemente beneficiosa para esos productores llevó, posteriormente, a plantearme, como objetivo, aportarle a dos expresiones artístico - artesanales asentadas en el Estado de Guerrero, mediante la propuesta a sus artesanos de una nueva línea de diseño de carácter intercomunitario. Esas dos expresiones son, la orfebrería en plata del municipio de Taxco, ubicado en la Región Norte de dicho estado y el maque - laca, trabajado en los municipios de Olinalá y Temalacatzingo, pertenecientes a la Región de la Montaña de esa misma entidad.

A continuación, se señalan algunas de las conceptualizaciones que permiten definir y delimitar el objeto de estudio y derivadamente, las características metodológicas de ese trabajo.

En México, como lo señala (Espejel, 2014)¹, las actividades artesanales constituyen un amplio e importante fenómeno económico, social y cultural siendo una de sus características más destacadas, la alta diversidad de sus manifestaciones en términos de procesos, materiales, productos y perfil de sus realizadores y destinatarios de los mismos.

Esa característica, propicia que existan diferentes perspectivas de conocimiento para entender y clasificar sus múltiples manifestaciones. Predominan las de carácter económico, tecnológico y social y, en los últimos tiempos, las estéticas, culturales y antropológicas. Lo anterior explica, en palabras de la doctora Hoyos (s.f.) que “El concepto de artesanía ha evolucionado de forma diversa a lo largo de la historia y ha adoptado diferentes definiciones. En la actualidad, su definición sigue siendo heterogénea pudiendo ser analizada desde diferentes perspectivas” (p. 4)².

De esas diversas clasificaciones y caracterizaciones que se hacen de la artesanía, se optó, para este trabajo, por aquella que la vincula al arte popular ya que en ella quedaban comprendidas las obras artesanales de carácter predominantemente estético

1.- Espejel C. (2014). *¿Arte Popular o Artesanía?* Universidad Nacional Autónoma de México.

2.- Hoyos, S. N. (s.f.). *La Artesanía Como Industria Cultural: Desafíos y Oportunidades*. Pontificia Universidad Javeriana.

creatividad

**Por una parte, han de preservar su
línea histórica o tradicional
de diseño y, por otra,
tienen que poseer una serie de
estrategias para garantizar la
generación de diseños innovadores**

y al mismo tiempo, permitía sustraer del análisis, el amplio grupo de expresiones artesanales cuyo objetivo prioritario es diseñar y producir artículos centralmente destinados a actividades utilitario - productivas.

Sin embargo, se acotó todavía más ese objeto de estudio gracias a la doctora Freitag (Freitag, 2014)³, pues sus reflexiones ayudaron a distinguir, al interior de la noción de arte popular, una manifestación artesanal, de significativa importancia en México, y que tiene los atributos de ser; a) artística, b) artesanal, c) comunitaria y d) tradicional. Cada uno de esos atributos que distinguen a ese tipo de artesanías está descrito en el primer capítulo de este trabajo.

Cuando ese tipo de artesanías logran ser reconocidas y apreciadas, para competir con éxito, en mercados nacionales e internacionales estructurados o sofisticados, necesariamente, en cuanto al diseño de sus obras, están sometidas a una doble exigencia; Por una parte, han de preservar su línea histórica o tradicional de diseño y, por otra, tienen que poseer una serie de estrategias para garantizar la generación de diseños innovadores que surjan o se inspiren en la mencionada línea tradicional. La necesidad de esta doble exigencia, se desprende de las características de ese tipo de artesanías y de los mercados mencionados. Se detallan esos dos tipos de características a lo largo de este trabajo.

En cuanto al propósito de esta investigación, una nueva línea de diseño es, en este caso, una propuesta que inaugura, de manera específica y sostenida, el diseño y creación de una familia de objetos artístico - artesanales, que poseen una propuesta estética común y una identidad propia ya que comparten determinados rasgos materiales, expresivos, simbólicos y funcionales.

A esa nueva línea de diseño, que en este trabajo se propone, se la ha llamado intercultural pues las obras que desde ella lleguen a ser creadas, surgirán de la integración, bajo determinadas orientaciones, criterios y estrategias, de las dos expresiones artístico – artesanales nombradas y que se manifiestan en las tres comunidades ya mencionadas.



Molcajete con incrustaciones de malaquita y sodalita elaborado por Los Castillo. Tomada de [Los Castillo]. (26 de mayo de 2021). [Imagen adjunta]. [Publicación de estado]. Facebook. <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=4487215647977946&set=pb.100000686660763.-2207520000.&type=3>

La orfebrería en plata de Taxco y el maque o laca de Olinalá y Temalcatingo, muestran específicos contenidos identitarios y según el caso, una propuesta estética o, cuando menos, elementos de ella y, para la materialización en obras de esas dos expresiones artístico - artesanales, se recurre al empleo de materiales, herramientas y técnicas claramente distinguibles unas de las otras. Sin embargo, ellas comparten desde el punto de vista productivo, histórico, cultural, social y estético una serie de rasgos que permiten afirmar que, sin renunciar a sus particulares identidades y propuestas, pueden relacionarse, creadora y solidariamente, dando origen a piezas de significativa belleza, expresividad e identidad.

La decisión por aventurarse a proponer esa nueva línea de diseño intercultural, se desprendió de la identificación de una posibilidad creativa con potencialidades funcionales. Esa identificación fue generada por cinco constataciones, la primera, de naturaleza subjetiva y familiar y las restantes, se fueron haciendo presentes en el municipio de Taxco de Alarcón, al vivir allí, por cuatro años, como estudiante de la primera generación de la Licenciatura de Arte y Diseño de la FAD - UNAM. (2013-2017).

3.- Freitag, V. (2014). Entre Arte y Artesanía: Elementos para Pensar el Oficio Artesanal en la Actualidad. *El Artista*, (11), 129-143. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87432695007>

- La primera, se derivó de la percepción del indudable atractivo estético que se obtenía cuando, después de prolongadas deliberaciones y análisis familiares se lograba articular, armoniosamente, en un espacio determinado del hogar, la presencia de artesanías provenientes de matrices culturales, aparentemente tan lejanas y diferentes como las de México y de Chile. Esas deliberaciones y ensayos, fueron quizás, sin siquiera saber su nombre, una primera aproximación a la necesidad de reflexionar y apreciar el significado, importancia y potencialidades que representa la interculturalidad desde el punto de vista estético.
- La segunda, la constatación de los recurrentes plagios y usos denigrantes de los diseños o motivos propios, que sufren diversas expresiones artesanales comunitarias mexicanas. Algunos de esos plagios, como se sabe, han sido perpetrados por anónimas empresas extranjeras, otros por marcas o diseñadores con reconocimiento internacional y no pocos, por diseñadores que afirman ser profundamente mexicanos.
- La tercera, la constatación, en la platería de Taxco, de la presencia cada vez más atenuada de nuevos diseños propios o locales. Esa percepción se dio al observar el origen de los diseños de la mayoría de los artículos en plata, expuestos en las diversas tiendas y puestos de venta de esa ciudad y se confirmó al no identificar allí, la presencia de una o más líneas de diseño de innovaciones propias o identitarias de la orfebrería taxqueña. Incrementó esta última percepción, la constatación de la persistente pérdida de protagonismo, en esos locales, de piezas inspiradas en la línea de diseño impulsada por el norteamericano W. Spratling (1900 - 1967) y sus discípulos y que caracterizó a la platería taxqueña por algunas décadas. Lo que sí se observó, fue la capacidad, casi inmediata, por parte de un gran número de artesanos, de reproducción de réplicas y de modelos de toda suerte de orfebrerías. Esas réplicas y plagios, casi siempre destacan por su precisión y exactitud y, de ser necesario, por la incorporación de algunas adaptaciones que esos artesanos o sus clientes consideran convenientes. La razón de esas prácticas tan frecuentes obedece, la más de las veces, a expresas solicitudes de determinados demandantes o a la apreciación de que cierto diseño, por algún tiempo, está siendo altamente solicitado en el mercado.



Lo señalado en el párrafo anterior, de ningún modo quiere indicar que no existan en Taxco capacidades o que no se estén haciendo significativos aportes en diseño. Lo que se afirma son dos cuestiones; primeramente, que no se percibe de inmediato en Taxco, el peso determinante de una oferta de diseños locales y, en segundo término, que no se ubicó allí la presencia de una o más líneas de diseño, propias o identitarias, compartidas y empleadas por un significativo número de artesanos locales.

- La cuarta constatación ya esbozada al inicio de esta introducción, fue la observación - en el extenso mercado artesanal de esa ciudad - de la sorprendente falta de influencias, intercambios o integraciones significativas, en términos de nuevas propuestas de diseño, entre las diversas expresiones artesanales comunitarias que allí concurren. En ese mercado, artesanos de diversas comunidades, convertidos transitoriamente en vendedores de sus obras o de las de otros, trabajan, comercian, conviven, disputan, se reconcilian y se solidarizan de diversos modos y, sobre todo, concursan entre ellos para atraer la atención de los siempre esquivos compradores. Sin embargo, a pesar de ese estrecho y prolongado contacto, por razones que todavía no se han identificado, es notoria la ausencia de intentos por integrar, en una misma obra, materiales y en especial expresiones artístico - artesanales provenientes de diferentes comunidades.

Todo lo anterior, no significa desconocer los trabajos de algunos distinguidos diseñadores locales y nacionales⁴ quienes, en sus propuestas, han articulado creadoramente, la artesanía platera taxqueña con algunas otras expresiones artesanales. Sin embargo, ninguna de esas propuestas ha sido concebida para que las respectivas comunidades de artesanos involucrados, las retomen e impulsen procesos coordinados de creación y producción. Por el contrario, todas son solo iniciativas de emprendimiento personal.

- La quinta, la creciente incomodidad que provocó en la responsable de este trabajo, al apreciar y disfrutar, por un lado, de la rica diversidad y belleza de las obras artístico - artesanales y comunitarias, ofertadas en esa ciudad y, por contrapartida, observar las deterioradas condiciones de vida, trabajo y bienestar de los artífices de esas maravillas; los artesanos y sus familias. En otras palabras, muchos de esos artesanos, viven bajo pésimas condiciones económicas y sociales a pesar de que algunos de ellos, en la terminología de la [UNESCO, 2022]⁵ son auténticos Tesoros Humanos Vivos, en cuanto *“Son individuos que poseen en sumo grado los conocimientos y técnicas necesarias para interpretar o recrear determinados elementos del patrimonio cultural inmaterial.”*

4.- Destaca en este aspecto el intento del reconocido diseñador en joyería, Daniel Espinoza, quien trabajó una línea de productos llamada *Joyabolsos Olinálá* que consistió en la integración sobre determinadas cajas de Olinálá de elementos en plata, piedras y detalles en tela para convertirlas en Bolsas de Gala.

5.- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (7 de abril de 2022). Directrices para la creación de sistemas nacionales de “Tesoros Humanos Vivos”. <https://ich.unesco.org/doc/src/00031-ES.pdf>

Lo anteriormente mencionado, en un primer momento, impulsó a la responsable de este trabajo a buscar el desarrollo de competencias en el diseño y creación de objetos artístico - artesanales, articulando las cualidades estéticas de la plata con materiales y productos trabajados por otras dos expresiones artesanales presentes en Taxco; la lapidaria y ebanistería. Esas creaciones, se tradujeron en piezas que, según el juicio de algunos y opiniones generosas de otros, resultaban a lo menos promisorias o a lo más dignas de reconocimiento. Sin embargo, esa perspectiva de trabajo, que ciertamente no será abandonada, no era suficiente como para garantizar, desde el diseño, un aporte no solo creativo sino significativo al traducirse en posibilidades de un efectivo beneficio económico, social y cultural para los artesanos.

Así, esas situaciones y la ponderación del posible impacto social de esa perspectiva de trabajo desde el diseño, permitieron suponer las oportunidades que se le brindarían al diseño innovador si él lograba integrar, bajo determinadas condiciones y características, las propuestas artístico - artesanales de Taxco en orfebrería en plata con las propuestas, también artístico artesanales, en laca - maque, de las comunidades artesanales de Olinalá y Temalacatzingo.

Transitar de ese primer supuesto, a una propuesta fundamentada y factible, llevó a la realización de esta investigación que:



Grabado al agua fuerte titulado: Mi Olinalá. En él se observa la ciudad de Olinalá, enmarcada en las técnicas de aplicación de hoja de oro y rayado.

Autor: Bernardo Rosendo Ponce

Fotografía tomada por la responsable de esta investigación en el Museo regional de Chilpancingo, Guerrero

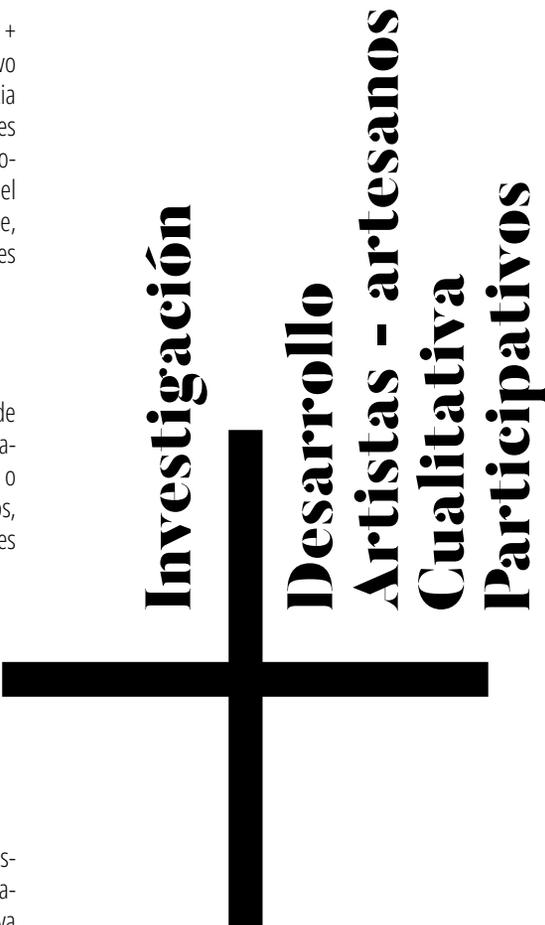


Baúl de Olinalá decorado en la técnica del rayado, con el fondo negro decorado en carmín.

Autor: Gilberto de Jesús Leonardo

Fotografía tomada por la responsable de esta investigación en la exposición Historia y Tradición Olinalá y Temalacatzingo. Realizada en el Museo de las 7 Regiones ubicado en el municipio de Acapulco, Guerrero.

1. Por sus propósitos, corresponde a aquellas identificadas como de “Investigación + Desarrollo” con algunos elementos de Innovación. Se dice esto, porque su objetivo es crear, a partir de determinados conocimientos descubiertos y de la transferencia de otros, una propuesta de nueva línea de diseño, destinada a tres comunidades artesanales para que, al ser aplicada, se traduzca, para esos artesanos en efectos positivos de desarrollo desde el punto de vista económico, social y cultural. Además, el hecho de que se afirme que posee algunos elementos de innovación se debe a que, entre sus resultados, está el que se adelantarán ciertos elementos y consideraciones que formarán parte de la posterior etapa de implantación de esa línea.
2. Por el universo de estudio y aplicabilidad de sus resultados, es una investigación de “Caso” pues está enfocada en artistas - artesanos y diseñadores de tres comunidades, que trabajan sobre dos expresiones artesanales; orfebrería en plata y maque o lacado. Por lo mismo, los resultados generados, de ser consistentes y significativos, tienen, centralmente, validez y aplicabilidad para esas comunidades y expresiones artesanales.
3. Por la metodología empleada, se considera como una “Investigación Cualitativa”. Se señala esto porque para la obtención de la información directa, se recurrió a la observación libre y a entrevistas estructuradas y en profundidad a informantes clave.
4. Finalmente, dada la estrategia empleada en el perfeccionamiento del pre diagnóstico, sobre la situación del diseño en las dos expresiones artesanales mencionadas y, para determinar el grado de aceptabilidad inicial de la propuesta de nueva línea, esta investigación tiene elementos metodológicos “Participativos” ya que se consideró el juicio y opinión, sobre esos dos temas, de los informantes clave ya mencionados y, de manera especial, de los artistas - artesanos que intervinieron en la construcción de las piezas u obras demostrativas.



Investigación

**Desarrollo
Artistas - artesanos
Cualitativa
Participativos**

El presente trabajo está dividido en seis capítulos:

En el primer capítulo, ARTESANÍA: *El Obsequio del Hombre en su Transcurrir por el Ombligo de la Luna*, se busca, primeramente, identificar, discriminar y optar ante aquellas categorías de carácter general que se emplean para comprender a la artesanía como que-hacer económico, social, cultural y artístico.

En segundo término, se identifican también en este capítulo, aquellas categorías e interpretaciones, más particulares y operativas, que permitan caracterizar y comprender a un tipo especial de artesanía, aquí llamada artesanía artística, tradicional y comunitaria y, derivadamente, la naturaleza del diseño que ese tipo de artesanías requeriría.

En tercer término, desde una perspectiva cultural, se examina la evolución y transformaciones históricas que el modo de producción artesanal ha tenido en México, centrandó la atención en la artesanía artística, tradicional y comunitaria.

En cuarto lugar, además de exponer la situación y la importancia económica y social de la artesanía hoy en México, se concluye caracterizando la situación actual y los contrapuestos escenarios prospectivos de futuro que se plantean para la artesanía artística, tradicional y comunitaria y, en correspondencia con esos planteamientos, la función social e importancia atribuida, desde cada uno de ellos, al diseño innovador e identitario.

En el segundo capítulo, OLINALÁ, TEMALACATZINGO Y TAXCO: *Una Expedición al Corazón de los Jardines que Resguardan Identidades*, en sus dos primeros apartados, se identifican y describen los principales instrumentos, técnicas, sustancias y materiales que le dan identidad propia al maque de los Municipios de Olinalá y Temalacatzingo y a la orfebrería en plata del Municipio de Taxco. En esos mismos apartados, de manera general, se describe el imaginario propio de cada una de esas expresiones comunitarias y se señalan los contenidos centrales de la propuesta estética e identitaria del laca - maque de Olinalá y Temalacatzingo y, del arte platero de Taxco.

En el tercer apartado de este capítulo, se expone, en torno a 6 aspectos, un pre diagnóstico sobre la situación actual del diseño innovador e identitario en la artesanía artística de Olinalá y Temalacatzingo y, en la orfebrería en plata de Taxco.

En el último apartado de este segundo capítulo, se entregan las argumentaciones que fundamentarían la necesidad, para las artesanías artístico comunitarias, de sostener un ritmo constante y significativo de innovación de sus diseños. Esas argumentaciones, sin duda contrapuestas en más de un sentido y complementarias en otros, se presentan organizadas en dos apartados; Ortodoxas o Tradicionales y Heterodoxas o Alternativas.

FULL

LOGORES DEL MEDIÓN

En el tercer capítulo, ORIENTACIONES ESTRATÉGICAS: *Para Acoger las Semillas del Esplendor Comunitario*, se entrega, como directo resultado de la información recopilada y analizada en los dos capítulos anteriores, el listado sintético de implicaciones, conclusiones y toma de posiciones a las que llegó la responsable de este trabajo y que constituyen las bases y orientaciones, de la propuesta de línea intercultural e intercomunitaria de diseño que se expone en el capítulo siguiente.

En el capítulo cuarto, que lleva por título: LA NUEVA LÍNEA INTERCULTURAL DE DISEÑO: *Advenimiento de un Capullo Ataviado en Rocío Celeste*, se plantean las características generales de esa propuesta de nueva línea de diseño, derivadamente, aquellas otras, más específicas, que debería reunir cada una de las piezas que a su amparo se diseñen y construyan. Esas características se presentan ordenadas en tres apartados; a) Criterios, b) Estrategias y c) Características Centrales de las Creaciones Pertenecientes a la Nueva Línea de Diseño.



Salero en forma de cacaúia con incrustaciones de concha sobre un fragmento de geoda de amatista elaborado por Los Castillo.
Tomada de [Los Castillo]. (20 de diciembre de 2021). [Imagen adjunta]. [Publicación de estado]. Facebook. <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=5165472706818900&set=pb.100000686660763.-2207520000.&type=3>

En el capítulo quinto, denominado FULGORES DEL EDÉN : *Esbozos y Ejercicios, Creaciones Mediadoras y Creaciones Demostrativas* se explica, morfológicamente, el proceso cognitivo - creativo que va dando origen, con relación a la línea propuesta, a creaciones, con ascendentes grados de maduración agrupadas en tres estadios. El propósito de todas esas creaciones, es evidenciar la particular lógica que sostiene a ese proceso creativo y, más importante todavía, visibilizar y demostrar, más allá de la argumentación teórica, las posibilidades creativas de la propuesta de nueva línea de diseño.

Para lo anterior, en primer lugar, se presenta, con su correspondiente explicación, el Diagrama de Flujo del proceso creativo. Ese diagrama, permite visualizar la ruta creativa de las obras presentadas según su naturaleza ya sea; inicial, intermedia o final. Esto último se hace a partir de los tres ejes metodológicos interrelacionados que guiaron el presente trabajo y que se explican al interior de este capítulo. A continuación, como obras iniciales y de exploración, se describe, críticamente, la función y concepción de las propuestas; Organizador de Joyería y Rompecabezas. Posteriormente, como dos ele-

mentos de intermediación, en el sentido de que perfilan y apoyan la creación del conjunto clave y culminante de obras, se describe al Catálogo; "IRIDISCENCIAS: Posibilidades de Entrelazamiento Artesanal Intercomunitario" y mediante fotografías e imágenes, se presenta las obras "Joyas Remanentes". Para finalizar, se describen y presentan los dos prototipos o creaciones demostrativas. Todas esas descripciones, según el caso, irán acompañadas de diagramas, diseños, imágenes y fotografías.



En el capítulo seis y último, RESULTADOS, PROPUESTAS Y CONCLUSIONES, se presentan, primeramente, los resultados específicos y generales alcanzados con esta investigación, a continuación y derivadamente, se exponen algunas propuestas también específicas o generales que permitan generar mejores condiciones para el desarrollo del diseño referido a las expresiones artístico artesanales y, derivadamente, para la factible implantación en la realidad, de la propuesta de línea de diseño. En el apartado conclusiones, se reitera el enunciado de algunos de los hallazgos más relevantes de la presente investigación y se esbozan algunos de los posibles pasos y compromisos de la autora de este trabajo para lograr materializar en la realidad esa propuesta de nueva línea de diseño.

Después del apartado **Fuentes de Consulta**, se concluye este trabajo con la presentación de los **Anexos**, ahí, como una muestra de la batería de instrumentos diseñados, se presenta la Guía de Entrevista en Profundidad la que se aplicó a los informantes clave de Taxco. Además se entrega la ficha básica de identificación de los informantes clave entrevistados originarios, según el caso, de Taxco, Olinalá o Temalacatzingo.

Jarra con caracol elaborada por Los Castillo, del cual el cuerpo pudiera estar formado por algún tipo de ágata.
Tomada de [Los Castillo]. (15 de agosto de 2022). [Imagen adjunta]. [Publicación de estado]. Facebook.
<https://www.facebook.com/photo.php?bid=5898708350161995&set=pb.100000686660763.-2207520000.&type=3>

1. ARTESANÍA

El Obsequio del
Hombre en su
Transcurrir por
el Ombligo de
la Luna*

* La expresión ombligo de la luna, empleada en el título del presente capítulo, hace referencia al significado del nombre de nuestra nación; "México proviene del Náhuatl "Metztli" (luna) y "xictli" (ombligo), que significa "el ombligo de la Luna", que los Aztecas pronunciaban como "Meshico" y que los españoles escribían como "México" ya que la "x" se pronunciaba como "j" (*¿Cuál es su origen y qué significa el nombre de MÉXICO? ,2021*)¹.

1.- ¿Cuál es su origen y qué significa el nombre de MÉXICO?. (10 de enero del 2021). El Herald de México. <https://heraldodemexico.com.mx/mundo/2021/2/10/cual-es-su-origen-que-significa-el-nombre-de-mexico-255908.html>

Presentación

Como ya se adelantó, en México, y en algunos otros países de composición multicultural, el sistema o modo de producción artesanal constituye un complejo e importante fenómeno económico, social y cultural.

Complejo ya que bajo el concepto artesanía se ubica una alta diversidad de procesos organizacionales y técnicos, una multiplicidad de productos y creaciones y, también, un heterogéneo perfil de realizadores o artesanos y, consecuentemente, de usuarios o destinatarios de esos productos o creaciones.

Por otra parte, es inocultable la importancia económica, social y cultural del quehacer artesanal en México, lo que se evidencia en el sub apartado de este capítulo titulado, "Importancia Económico - Social de la Artesanía", pues más allá de que centenares de miles de connacionales encuentran en esa actividad su forma fundamental de subsistencia, también ese quehacer y sus creaciones resultan ser, para ellos y muchos otros mexicanos, un medio determinante de manifestación de su expresividad, creatividad e identidad personal, comunitaria y nacional. Por lo mismo, el sistema o modo de producción artesanal ha sido continuamente estudiado desde diversas perspectivas y disciplinas, lo que explica que sobre esa forma de producción exista una extensa variedad de análisis, definiciones y descripciones.

En este capítulo, en su primer apartado, Marco Teórico - Conceptual, se persigue precisar sobre las características de la artesanía artística, tradicional y comunitaria y, derivadamente, el papel que en ella hoy juega y pudiera llegar a desempeñar el diseño innovador. Para lograr lo anterior, se analizan las diversas posiciones y principales categorías a las que se recurre para estudiar el quehacer artesanal y, derivadamente, se opta por aquellas categorías generales, intermedias y operativas que resultan más adecuadas para cumplir los propósitos del presente estudio.

Siendo la artesanía artística, tradicional y comunitaria, una de las expresiones de ese modo artesanal de producción que existe en el país, siempre estará afectada por las situaciones que a este último lo condicionen. En ese entender, en el segundo apartado, titulado Marco Histórico, Contextual y Prospectivo, se presenta, sintéticamente, con relación a la artesanía nacional y en especial respecto de su expresión artística y comunitaria; una descripción de su devenir histórico, el enunciado de los elementos del contexto actual que más las determinan y, final-

mente, una caracterización de los principales escenarios prospectivos o de futuro que para la artesanía artística y comunitaria y su diseño hoy se disputan o concursan en la sociedad mexicana.

Como aclaración necesaria hay que señalar, con relación a la caracterización de esos escenarios prospectivos, que ellos no se ubican en la realidad como planteamiento integrados y explícitos encontrados en un determinado documento o proclama, ellos son, más bien, el producto de la búsqueda personal de posibles relaciones temáticas, ante los diversos planteamientos, políticas y acciones prácticas impulsadas por diferentes actores productivos, sociales y políticos, con intereses o responsabilidades en el campo de la artesanía artística, comunitaria y tradicional. Esos actores, según sus intereses y posiciones, plantean y luchan, por imponer en el cuerpo social determinados procesos y políticas, a partir de la concepción de la función social que le adjudican a ese tipo de artesanías y, derivadamente, de la estrategia de desarrollo y correspondientes características del diseño que ella requeriría. Obviamente, cada uno de esos escenarios, tiende a manifestarse, en la realidad, en confrontación con los restantes.

Además, cada uno de ellos, posee posibilidades de implantación o materialización y esto porque todos ellos reúnen grados significativos de aceptabilidad entre determinados actores y decisores sociales con intereses en el asunto y porque también, cada uno de ellos, propone iniciativas políticas, económicas, técnicas y culturales que guardan coherencia con sus tesis centrales.

Que alguno de esos escenarios logre imponerse a los restantes, dependerá de la calidad y oportunidad de las iniciativas que sus partidarios impulsen, para ir materializando desde el presente, ese futuro perseguido y, además, de la existencia o no, en el contexto nacional o incluso internacional, de situaciones, intereses y recursos que favorezcan la implantación de alguno de ellos.

Describir esos escenarios resultó necesario ya que permitió, a la responsable de este trabajo, optar explícitamente - desde determinados planteamientos teóricos, valores y concepción del desarrollo nacional - por uno de los tres escenarios descritos y por tanto, por una específica concepción de la función y características atribuida al interior de él al diseño innovador. Hizo posible además, disponer de las categorías y criterios que permitieron, posteriormente, en el pre diagnóstico, emitir los juicios de valor ante lo identificado con relación a la situación del diseño innovador e identitario, en la orfebrería de Taxco y en el laca - maque de Olinalá y Temalacatzingo.

1.1 Marco Teórico-Conceptual

1.1.1 Artesanía

Quando se comienza a hablar de artesanía, pareciera existir - en especial entre los que poseen una determinada cultura formal en economía, arte o diseño - una clara idea de lo que ella es, así como de las diferencias y peculiaridades que ella evidencia respecto a otras formas de producción o de creación que estudian o plantean esas tres disciplinas. Así se afirma que el quehacer y en su caso la obra artesanal:

- Como actividad productiva es radicalmente diferente a los procesos industriales; en ella, predomina el quehacer manual y los bajos niveles de insumos e innovaciones técnicas. Por lo mismo, su producción es limitada, discontinua y se observa desigualdad en sus productos
- En cuanto a sus diseños y propuesta estética, en su mayoría, se remiten a propuestas tradicionales transmitidas, con mínimos cambios, de generación en generación. Lo anterior, en contraposición a la génesis libre - producto de la intuición, sensibilidad, imaginación, creatividad y en dado caso de la investigación rigurosa - que caracteriza al quehacer artístico y también al diseño industrial. Se fortalece esa diferenciación, al señalarse el grado, casi siempre limitado, de funcionalidad y de ergonomía que manifiestan una buena parte de las piezas artesanales.

**La artesanía...
también ha ido
transformándose**

Sin embargo, esa claridad, sobre las características esenciales o definitorias de lo que es la artesanía, entra en crisis, cuando desde la Historia del Arte (Shiner, 2004)² desde la Antropología Cultural y desde la Sociología de la Cultura comienzan a cuestionarse esos supuestos y afirmaciones. Esa es una, entre otras razones, que explican la significativa diversidad de apreciaciones y de definiciones sobre lo que hemos de entender por artesanía y por sus respectivas ramas o expresiones. Incrementa todavía más esa diversidad, el hecho de que la artesanía, como cualquier otra práctica cultural - por más que algunos hayan pretendido, desde determinadas convicciones, fosilizarla en el tiempo - también ha ido transformándose y no solo desde la perspectiva de sus insumos, procesos técnicos y diseños, sino y más significativamente, a partir de las nuevas tensiones, funciones y articulaciones económicas, sociales y culturales que le imponen o le plantean los diversos contextos en los que ella se inserta. Incrementa todavía más ese contenido altamente polisémico e incluso contradictorio de lo que se entiende por artesanía, el que él abarca o incluye una multiplicidad de formas, procesos, productos, componentes y actores. Por último, a lo anterior se suma el que, en las últimas décadas, un ascendente número de instituciones y de disciplinas, desde sus respectivas preocupaciones y categorías, han ido convirtiendo a la artesanía en uno de sus objetos de estudio y de trabajo.

Lo señalado, ha propiciado la comprensión de la artesanía como una realidad compleja y multidimensional y que además explica que existan diferentes perspectivas para su conocimiento, definición y tipificación de sus variadas manifestaciones, (Navarro – Hoyos, s.f.)³

Por todo lo anterior, en este estudio, no se insiste en la línea de trabajo, ya emprendida por otros, de buscar, clasificar y comentar las múltiples definiciones y descripciones que existen de la artesanía. Más bien, se ha optado, primeramente, por identificar y comparar aquellas

definiciones y descripciones de lo que es la artesanía y que, de manera evidente y oficial, concita el mayor grado de aceptabilidad entre los expertos y organismos internacionales y nacionales. Nos referimos, en el plano internacional, a la definición adoptada por la UNESCO y en el terreno nacional, a la definición de ella enunciada por la Secretaría de Desarrollo Social para el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (FONART)

“
...**artesanía como una realidad compleja y multidimensional y que además explica que existan diferentes perspectivas para su conocimiento, definición y tipificación de sus variadas manifestaciones**”

2.- Shiner, L. (2004). *La Invención del Arte. Una Invención Cultural*. Paidós.

3.- Navarro-Hoyos, S. (s.f.). *La Artesanía Como Industria Cultural, Desafíos y Oportunidades*. Pontificia Universidad Javeriana.

DEFINICIÓN UNESCO

La descripción establecida por la (UNESCO, 1997, p.17)⁴ menciona que:

Los productos artesanales son los producidos por artesanos, ya sea totalmente a mano, o con la ayuda de herramientas manuales o incluso de medios mecánicos, siempre que la contribución manual directa del artesano siga siendo el componente más importante del producto acabado. Se producen sin limitación por lo que se refiere a la cantidad y utilizando materias primas procedentes de recursos sostenibles. La naturaleza especial de los productos artesanales se basa en sus características distintivas, que pueden ser utilitarias, estéticas, artísticas, creativas, vinculadas a la cultura, decorativas, funcionales, tradicionales, simbólicas y significativas religiosa y socialmente.

DEFINICIÓN FONART

De acuerdo con el (Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías [FONART], 2015, p.14)⁵ una pieza artesanal

Es un objeto o producto de identidad cultural comunitaria, hecho por procesos manuales continuos, auxiliados por implementos rudimentarios y algunos de función mecánica que aligeran ciertas tareas. La materia prima básica transformada generalmente es obtenida en la región donde habita el artesano. El dominio de las técnicas tradicionales de patrimonio comunitario permite al artesano crear diferentes objetos de variada calidad y maestría, imprimiéndoles además valores simbólicos e ideológicos de la cultura local. La artesanía se crea como producto duradero o efímero, y su función original esta determinada en el nivel social y cultural; en este sentido, puede destinarse para uso doméstico, ceremonial, ornato, vestuario o bien, como implemento de trabajo. En la actualidad, la producción de artesanía se encamina cada vez más hacia la comercialización. La apropiación y dominio de las materias primas nativas hace que los productos artesanales tengan una identidad comunitaria o regional muy propia, misma que permite crear una línea de productos con formas y diseños decorativos particulares que los distingue de otros.

4.- Lindholm, P y McLeod, D. (6-8 de octubre de 1997). Informe de La Comisión 2: La Codificación de Los Productos Artesanales, En Bouchart, D. (Moderador), *La artesanía y el mercado internacional: comercio y codificación aduanera*. Simposio Internacional de La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, Manila, Filipinas.

5.- Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías. (2015). *Manual de diferenciación entre artesanía y manualidad*. Secretaría de Desarrollo Social.

Observaciones a las Definiciones de la UNESCO y del FONART

1. Para la UNESCO, un producto artesanal no se define, necesariamente, por poseer, como características distintivas ineludibles, expresiones o manifestaciones referidas a una cultura determinada y por ser el resultado de una tradición. Una artesanía para la UNESCO puede o no tener esas características distintivas. Por el contrario, para FONART, una artesanía siempre es un producto que proviene y expresa una identidad cultural y, además, siempre se apoyan en determinadas tradiciones.
2. FONART señala como atributo definitorio central de lo que se tiene que considerar como artesanía que ella sea el producto y la expresión de una identidad comunitaria. Consecuentemente, además, las técnicas tradicionales empleadas tienen la característica de ser un patrimonio comunitario. La UNESCO, en su definición de la artesanía, no emplea los conceptos de comunidad, identidad y patrimonio.
3. Para la UNESCO, la creatividad puede ser la característica distintiva de determinado tipo de artesanías, en cambio para el FONART, la creatividad, siendo un atributo consustancial del artesano se la entiende como la aplicación rigurosa de las técnicas y uso de los materiales sobre una diversidad de objetos.
4. Expresamente, ninguna de las dos definiciones, resalta con fuerza suficiente la naturaleza identitaria de la distintiva y particular presencia de elementos estéticos e incluso de diseño que evidencia una parte importante de las artesanías tradicionales. Esa identidad, cuando se menciona, se origina y nutre, según FONART, a través de la apropiación y dominio que los artesanos tienen sobre determinadas materias primas nativas
5. Matizando la última afirmación, hay que señalar que la UNESCO, sin haber alterado la definición aquí comentada, a profundizado en estudios y declarado en eventos internacionales el ya mencionado carácter cultural e identitario de una serie de importantes expresiones artesanales comunitarias.
6. Las observaciones generales anteriores, nos permiten decir que la UNESCO, oficialmente, incluye dentro de la artesanía a un número mayor de actividades productivas que el FONART.

UNESCO
FONART

ARTESANÍA ARTÍSTICO - TRADICIONAL Y COMUNITARIA.

Se entiende en el presente estudio, por artesanía artística, tradicional y comunitaria, a una expresión o tipo del quehacer artesanal altamente desarrollado y de singular importancia económica y cultural en México y en algunos otros países que, como él, comparten un significativo grado de diversidad étnica y/o cultural. Una parte significativa de esa diversidad se asienta en comunidades y regiones específicas del territorio. Las características específicas de ese tipo de artesanías son:

Artística. Si bien toda creación artesanal consolidada, de carácter utilitario, se presenta acompañada de una determinada expresividad estética, en el caso de la artesanía artística su propósito dominante o central es generar obras o piezas que, de manera central, provoquen deleite o goce estético en su portador, poseedor o espectador. Más todavía, en más de un caso, las supuestas funciones utilitarias de esas obras de la artesanía artística, son parcial o totalmente sacrificadas en aras de lograr una mayor expresividad estética. La particular naturaleza de ese disfrute o goce estético que buscan producir este tipo de artesanías se desarrollada en el apartado 1.1.3 Arte y Artesanía de este capítulo

Tradicional. La artesanía artística es tradicional cuando posee uno o dos de los siguientes atributos: Primero, se manifiesta como una propuesta diseñística y/o estética, distinguible claramente de cualquier otra y que ha sido generada a lo largo del tiempo por artesanos impregnados por la particular cosmovisión, simbolizaciones y expresividad de su comunidad de pertenencia. Segundo, es siempre, el producto de un conjunto de saberes técnicos y organizacionales, así como del uso y aplicación de determinadas sustancias y materiales que habitual u originalmente existen en el entorno de trabajo y vida de esos artesanos. Ese conjunto de saberes, proviene de descubrimientos, creaciones e invenciones, transmitidos de una generación a otra y que, según el contexto y tipo de circunstancias que le ha tocado vivir a cada comunidad, se ha ido enriqueciendo, degradando o perdiendo.

Comunitaria. Este tipo de artesanías, son creadas por artesanos y sus familias que, casi siempre, viven y trabajan en una misma comunidad, localidad o región. Por otra parte, los restantes miembros de esa comunidad, localidad o región, de manera natural, reconocen, que ese quehacer y esas piezas artesanales, son elementos altamente significativos de la identidad comunitaria en tanto que no solo los diferencia de los miembros de otras comunidades sino que también los provee de una peculiaridad considerada socialmente valiosa y distintiva ante los otros.

...expresión o tipo del quehacer artesanal altamente desarrollado

1.1.2 CULTURA Y ARTESANÍA.

Con relación a lo que se tiene que entender por cultura, se observa tal diversidad de posiciones que como señala Gilberto Giménez Montiel (Giménez Montiel, 2005)⁶ amenaza cualquier intento de una noción estricta de ella. Por lo anterior, solo esbozamos los tres momentos más determinantes de ese largo proceso de conceptualización resaltando, en el capítulo III de este trabajo, aquellas conclusiones de mayor interés y pertinencia para esta investigación.

Se distinguen tres grandes períodos en el desarrollo del significado de lo que es cultura. Siguiendo a Giménez Montiel, el primero se inicia en el siglo XVIII y se extiende hasta mediados del siglo XIX. Allí, el concepto de cultura adquiere un sentido totalizador al proponerla como ideal de vida colectiva que abarca todas las acciones humanas o como un conjunto de atributos históricos y sociales que caracterizan a una nación garantizando así la identidad colectiva de su pueblo o sociedad. Al mismo tiempo, la burguesía política y económica, triunfante ante la monarquía, desde su concepción utilitaria, económica y tecnológica de civilización, define a la cultura como la expresión más espiritual de ese proceso, es decir; “como desarrollo ético, estético e intelectual” (Giménez Montiel, 2005, p.34)⁷

Derivadamente, se la llega a concebir como una realidad autónoma y significativa en sí misma. Lo anterior explica que todavía, cuando en determinados círculos se habla de ella, se le atribuyen características intrínsecas de desinterés, gratuidad, pureza y bien en sí mismo. Lo anterior, indujo a concebir a la cultura como un conjunto de objetos determinados; obras, construcciones, saberes científico - técnicos y creaciones artísticas. Es decir, la cultura como un patrimonio proveniente del pasado e incrementado por un determinado tipo de creaciones del presente.

Desde esa visión, los creadores culturales, históricos y actuales son, definitivamente, seres excepcionales dada su genialidad,

talento e impulso creativo. Así, la creación cultural es obra de genios capaces de descubrir, expresar o simbolizar sobre las grandes cuestiones que interesan y preocupan a las élites más sensibles y cultivadas de determinadas sociedades. A su vez, esas élites, están integradas por sujetos que, además de poseer determinados talentos naturales, han tenido las adecuadas vivencias y formación para llegar a entender, apreciar y disfrutar de esas obras y bienes culturales. El sector mayoritario de esas civilizaciones o sociedades, identificado genéricamente como pueblo, muchedumbre o masas, desde la perspectiva de esta noción de cultura, esta integrado por conjuntos sociales, étnicos y económicos, que evidencian diversas carencias culturales que se adjetivan de distintas maneras; incultos, atrasados, vulgares, bárbaros o indios. Consecuentemente, los partidarios de esa concepción afirman las siguientes cuestiones:

1. La causa central de la desigualdad social, se ubica en el atraso cultural o la adscripción de determinados sectores sociales a una cultura o subcultura inferior o atrasada.
2. Es justificable y necesario, que las sociedades, clases sociales y naciones poseedores de una cultura desarrollada y civilización superior, eduquen e incluso disciplinen a los pueblos, naciones, clases sociales y minorías moldeadas por culturas inferiores.
3. Es legítimo establecer, como una de las estrategias centrales del desarrollo para las sociedades atrasadas, un férreo proceso de aculturación, borrando o cuando menos arrinconando en el escenario social, la mayor parte de las prácticas y expresiones culturales consideradas como locales, irracionales, bárbaras o de “mal gusto”. De ellas, solo se permiten aquellas expresiones funcionales a procesos de acumulación económica y/o de moldeamiento de la conciencia y conducta de las masas en un sentido determinado.

6.- Giménez Montiel, G. (2005). *Teoría y Análisis de la Cultura* (Vol.1). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

7.- Giménez Montiel, G. Op Cit. (2005)

El segundo período de caracterización de la cultura se presenta en el siglo XIX y fue posible gracias al trabajo de diversos antropólogos. Ellos, desde distintas perspectivas, critican y refutan los supuestos de la anterior concepción eurocéntrica, elitista, reduccionista y cosificante de lo que se entiende por cultura, lo que los lleva a plantear que la universalidad y el relativismo son atributos consustanciales de ella. El primero de ellos, fue Edward Burnet Tylor quien en 1871, resumió en los siguientes términos su posición “[la cultura] es ese todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, la costumbre y cualesquiera otras capacidades y hábitos adquiridos por el hombre en sociedad” (Burnet Tylor, 1871, como se citó en Giménez Montiel, 2005)⁸ Esa definición, por más de medio siglo, fue la referencia obligada para quienes pretendían arribar a un concepto científico de lo que es cultura.

El tercer período, se inicia en la década de los 30 del siglo pasado, cuando una serie de escuelas y corrientes antropológicas, americanas, inglesas y francesas, comienzan a percibir y a proponer a partir de la constatación de las imprecisiones y limitaciones en la conceptualización formulada por Burnet Tylor.

Entre ellas, el carácter extremadamente general y abarcador de la definición anterior, lo que no permitía diferenciar los hechos sociales de los culturales ni las perspectivas o los fenómenos y procesos específicos que habrían de estudiar diversas disciplinas sociales que consideraban a la cultura como objeto de su campo disciplinar.

Esa acumulación de propuestas y observaciones críticas alcanza, según Giménez Montiel, su punto más alto de proposición, en la década de los 90 del siglo pasado, gracias a aquellos que plantearon el carácter centralmente simbólico o semiótico de la cultura. En ese sentido, la cultura es “la organización social del sentido, como pautas de significado históricamente transmitidos y encarnados en formas simbólicas, en virtud de los cuales los individuos se comunican entre si y comparten sus experiencias, concepciones y creencias” (Giménez Montiel, 2005)⁹ Lo simbólico, según Geertz es el “mundo de las representaciones sociales materializadas en formas sensibles”, también llamadas “formas simbólicas y que pueden ser expresiones, artefactos, acciones, acontecimientos y alguna cualidad o relación”(Geertz, 1992, como se citó en Giménez Montiel, 2005)¹⁰.

Así, ese largo proceso de descripción y definición de cultura, iniciada por Tylor y recreada y afinada por una larga lista de notables científicos sociales, hoy posee un alto potencial crítico y propositivo pues hace posible identificar, difundir y establecer un cuerpo de certezas con relación a la cultura que, no sin resistencias ni retrocesos, la mayoría de la humanidad ha ido aceptando y valorando. En el capítulo tercero de este trabajo se señalan aquellas certezas más relacionadas con los propósitos de este estudio.

genialidad, talento e impulso creativo

8.- Giménez Montiel, G. Op Cit. (2005)

9.- Giménez Montiel, G. Op Cit. (2005)

10.- Giménez Montiel, G. Op Cit. (2005)

Patrimonio Cultural

El concepto original, de lo que se entendió en el siglo XIX por patrimonio cultural - es decir construcciones, obras y artefactos que concretan y manifiestan, de manera excepcional los diversos contenidos “excelsos” de la cultura universal entendiendo por ella, centralmente, a la cultura greco latina clásica y a la desarrollada en Europa Central, en especial a partir del Renacimiento - ha tenido una importante variación en el tiempo. Señalamos las de mayor significación:

- El patrimonio cultural hoy ya no es visto solo como colección de construcciones, artefactos y obras, ahora se lo percibe integrado por recursos de distinta naturaleza que provienen del pasado o se crean en el presente y se transmiten a las generaciones futuras. Ese patrimonio cultural, esta conformado, según la UNESCO, por un Patrimonio Material y otro Inmaterial o Vivo.

El **Patrimonio Cultural Material**, es el integrado por todos los objetos, construcciones y obras que poseen una existencia material y una expresividad propia y que fueron o son construidas o creadas, a través del tiempo y en el presente, por los seres humanos y que, además, concretan, cargan o expresan significaciones, propuestas y conocimientos de alto significado referencial e identitario ya sea para el conjunto de la especie humana y/o para una cultura, pueblo, nación o civilización determinada.

Patrimonio Cultural Inmaterial o Vivo

Por Patrimonio Cultural Inmaterial o Patrimonio Vivo, se entienden aquellos usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas – junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes – que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Se manifiestan en los siguientes ámbitos: tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial; artes del espectáculo; usos sociales, rituales y actos festivos; conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo; técnicas artesanales tradicionales (UNESCO, 2003, p. 12)¹¹ (subrayado propio)

El patrimonio cultural inmaterial tiene según la UNESCO las siguientes características:

Tradicional, contemporáneo y viviente a un mismo tiempo: el patrimonio cultural inmaterial no solo incluye tradiciones heredadas del pasado, sino también usos rurales y urbanos contemporáneos característicos de diversos grupos culturales.

Integrador: podemos compartir expresiones del patrimonio cultural inmaterial que son parecidas a las de otros. Tanto si son de la aldea vecina como si provienen de una ciudad en las antípodas o han sido adaptadas por pueblos que han emigrado a otra región, todas forman parte del patrimonio cultural inmaterial: se han transmitido de generación en generación, han evolucionado en respuesta a su entorno y contribuyen a infundirnos un sentimiento de identidad y continuidad, creando un vínculo entre el pasado y el futuro a través del presente. “El patrimonio cultural inmaterial contribuye a la cohesión social fomentando un sentimiento de identidad y responsabilidad que ayuda a los individuos a sentirse miembros de una o varias comunidades y de la sociedad en general” (UNESCO, 2011)¹².

Representativo:

El patrimonio cultural inmaterial no se valora simplemente como un bien cultural, a título comparativo, por su exclusividad o valor excepcional. Florece en las comunidades y depende de aquéllos cuyos conocimientos de las tradiciones, técnicas y costumbres se transmiten al resto de la comunidad, de generación en generación, o a otras comunidades. (UNESCO, 2011)¹³

Basado en la comunidad:

el patrimonio cultural inmaterial sólo puede serlo si es reconocido como tal por las comunidades, grupos o individuos que lo crean, mantienen y transmiten. Sin este reconocimiento, nadie puede decidir por ellos que una expresión o un uso determinado forma parte de su patrimonio. (UNESCO, 2011)¹⁴

11.- UNESCO. (17 de octubre de 2003). *Textos fundamentales de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003*. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

12.- UNESCO. (2011). *¿Qué es el Patrimonio Cultural Inmaterial?*, UNESCO.org. <https://ich.unesco.org/es/que-es-el-patrimonio-inmaterial-00003>

13.- UNESCO. (2011). Op. Cit.

14.- UNESCO. (2011). Op. Cit.

1.1.3 IDENTIDAD, TRADICIÓN Y ARTESANÍA.

De manera insistente se señala en la literatura oficial, tanto internacional como nacional, que una de las características de las artesanías, en tanto productos culturales determinados, especialmente las de origen comunitario, es que ellas son fuente y expresión de la identidad según el caso o perspectiva, nacional, comunitaria, grupal, étnica, etc. Esa, incluso, se convierte en una de las razones por las que ese tipo de artesanías habrían de ser especialmente promovidas y protegidas. Sin embargo, en esas declaraciones y definiciones institucionales, no se explicita lo que se está entendiendo por identidad o de qué tipo de identidad se está hablando.

Entre los antropólogos, según Giménez, al parecer existe el acuerdo básico de que la identidad de una colectividad, cualquiera que esta sea es, en palabras de Sciolla “la capacidad de diferenciarse de su entorno, de definir sus propios límites, de situarse en el interior de un campo y de mantener en el tiempo el sentido de tal diferencia y delimitación” (Sciolla, 1983, como se citó en Giménez, 2012, p.15)¹⁵

Ese diferenciarse, no es un ejercicio intelectual abstracto o de comparaciones minuciosas frente a los “otros” es, a partir de la teoría de la acción colectiva, en palabras de Melucci:

Conjunto de prácticas sociales que: (a) involucran simultáneamente a cierto número de individuos o – en un nivel más complejo – de grupos; (b) exhiben características morfológicas similares en la contigüidad temporal y espacial; (c) implican un campo de relaciones sociales, así como también d) la capacidad de la gente involucrada para conferir un sentido a lo que está haciendo o va a hacer. (Melucci, 2001, como se citó en Giménez, 2012, p.15)¹⁶

A pesar de lo dicho sobre los atributos identitarios de la cultura y, al interior de ella de las artesanías de origen tradicional y comunitario, las investigaciones sobre diversos grupos étnicos muestran que ellos en el presente o a lo largo de su historia, han modificado los rasgos fundamentales de su cultura y sin embargo han continuado preservando su identidad. De lo anterior se concluye, que

lo que preserva o mantiene la identidad de una colectividad, es la capacidad que ella tiene para sostener interacciones con otras colectividades manteniendo o sosteniendo sus fronteras. Esto no significa que las identidades estén vacías de contenidos culturales pues siempre las fronteras identitarias se definen a través de los marcadores culturales. Sin embargo, esos marcadores, “pueden variar en el tiempo y nunca son la expresión simple de una cultura preexistente supuestamente heredada en forma intacta por los ancestros” (Giménez, 2012, p. 18).¹⁷

Consecuentemente, “no hay razón para empeñarnos solamente en mantener incólume, muchas veces con mentalidad de anticuarios, el “patrimonio cultural” de un grupo o las tradiciones populares contra la voluntad del propio grupo, so pretexto de proteger identidades amenazadas.” (Giménez, 2012, p. 19).¹⁸

Para el caso de esta investigación, esto significa que un producto artesanal es expresión de una identidad comunitaria en tanto así lo asuma o perciba, transitoria o permanentemente, la comunidad que lo crea o que lo incorpora a su vida. Esa expresión identitaria, se construye en la relación - que no fusión o confusión - con otras comunidades o grupos. Esto último, no significa que los “otros” determinan la identidad de esa comunidad y menos todavía, supone hacerla equivaler a la actitud autoritaria, burocrática o condescendiente, de determinados funcionarios, mercaderes, o “expertos externos” que se abrogan el derecho a determinar que producto cultural, tiene connotaciones identitarias y cual no.

15.- Giménez, G. (2012). *La cultura como identidad y la identidad como cultura* [Discurso Principal]. III Encuentro Internacional de Promotores y Gestores Culturales, Guadalajara, Jalisco.

16.- Giménez, G. (2012). Op. Cit.

17.- Giménez, G. (2012). Op. Cit.

18.- Giménez, G. (2012). Op. Cit.

1.1.4 DEL SINCRETISMO E HIBRIDACIÓN A LA INTERCULTURALIDAD Y RESISTENCIA CULTURAL

Desde el inicio del proyecto que dio origen a esta investigación, se procedió a buscar una categoría de análisis y de relación que ayudara a identificar y a caracterizar la existencia o establecimiento de una posible vinculación - de carácter horizontal, libre, igualitaria, solidaria y creativa - entre dos expresiones culturales, identificadas como artesanías artístico - comunitarias y tradicionales pertenecientes a tres comunidades. Esa categoría, tenía que tener atributos que permitieran o cuando menos que no impidiesen plantear un propuesta de vinculación entre esas expresiones con las siguientes características:

- Hiciera posible, no solo estudiar relaciones existentes entre dos o más expresiones culturales comunitarias sino que, además, posibilitara proponer nuevas, solidarias y creativas relaciones entre esas expresiones culturales.
- No pusiese obstáculos a la participación de los artistas - artesanos e incluso, a las comunidades consideradas en el proyecto, en el proceso de generación e implantación de la propuesta de relación cultural que supone la nueva línea de diseño.
- Permitiera que la propuesta buscara fortalecer el carácter identitario de cada tipo de artesanía artístico - comunitaria y, derivadamente, la identidad de cada comunidad participante.
- Permitiera que la propuesta, contribuyera a ir generando algunas condiciones y elementos que posibilitaran, en el largo plazo, ir generando una solidaridad e identidad intercomunitaria, articulada, armónicamente, a la identidad particular de cada comunidad participante.
- Hiciera posible formular una propuesta de relación horizontal entre los artistas - artesanos, que permitiera dar origen a una propuesta estética novedosa y atractiva encarnada en piezas que, por otra parte, poseerían mayores atributos de funcionalidad.
- Permitiera buscar el fortalecimiento y protagonismo integral de los artistas - artesanos involucrados, en tanto que creadores culturales, con identidad comunitaria, productores independientes y, actores sociales y políticos en sus comunidades y nación.
- Hiciera posible plantear propósitos referidos al incremento de la capacidad de subsistencia y resistencia cultural de los artesanos y de las comunidades, ante los embates y procesos del contexto que se han venido traduciendo en afectaciones a la autonomía, identidad, integración, reproducción y protagonismo cultural, social y político de esas comunidades en el contexto nacional.

“

**expresiones culturales,
identificadas como
artesanías artístico
- comunitarias
y tradicionales
pertenecientes a tres
comunidades”**

Sincretismo

Inicialmente, para formular ese tipo de relación se optó por la categoría sincretismo por dos razones:

La primera de carácter subjetivo, se derivó del arraigo y aceptación que ese concepto tiene en Taxco en tanto que esta ciudad es, por una parte, una exponente notoria, del sincretismo cultural en la arquitectura a través de su Iglesia de Santa Prisca, de exuberante estilo barroco novohispano. Por otra, por las características e importancia que ha tenido para el desarrollo de la artesanía platera en esa comunidad, la línea de diseño propuesta y desarrollada bajo la conducción del norteamericano William Spratling (1900 - 1967), una década después del triunfo de la revolución y que se basó en la incorporación, desde una perspectiva modernista, de motivos precolombinos y tradicionales en una amplia línea de productos; joyas, orfebrería de ornato y piezas de culto, las que por sus características, correspondían, en esa época, a determinados satisfactores y preferencias estéticas de algunos sectores sociales del país y del extranjero. Sin duda, este último hecho, no es el resultado de una interrelación cultural claramente sincrética, aunque a nivel de difusión de las características de esa línea de diseño, más de algún comunicador taxqueño ha empleado ese término para caracterizarla.

La segunda razón, de naturaleza más objetiva, llevó a valorar una de las dos únicas características que comparten todas las variadas definiciones que sobre ese concepto se han propuesto desde la Antropología, la Teología y las Artes. Todas ellas afirman que el sincretismo es una relación que se da entre dos culturas que no han terminado de amalgamarse para dar origen a una tercera. Esto permite, al observar las obras sincréticas, identificar en ellos tensiones propositivas que claramente corresponden a cada una de las culturas involucradas. En el marco de los propósitos de esta investigación, esa característica, a juicio de algunos quizás limitante, era, para este caso, prometedora ya que obligaba, a que cada pieza diseñada, manifestara esa tensión - superada por la expresividad estética singular de la pieza - al ubicar en ella los elementos identitarios y estéticos correspondientes a la propuesta de cada una de las dos expresiones comunitarias participantes.

Profundizando en la trayectoria de ese concepto, fueron evidenciándose diversas limitaciones que él poseía para ser aplicado a esta "investigación - desarrollo". Entre ellas:

- Es una categoría que ha sido empleada para describir procesos de relación entre culturas en las que casi siempre una aparece como dominante y la otra como subalterna o dominada. Es decir, no suele aplicarse para interacciones culturales de carácter horizontal.
- Es básicamente una categoría empleada para describir relaciones culturales existentes y jamás empleada para formular una propuesta deseable de relación entre dos manifestaciones culturales diferentes.
- Si bien es una categoría que se ha empleado en el reciente pasado para caracterizar relaciones entre culturas en el terreno de la antropología y las artes, ha tenido un uso más aplicativo en el campo de los estudios sobre las religiones (Canclini, 1994)¹⁹
- Aunque se mencionan prácticas de intervención, que remiten a la existencia de un sincretismo dirigido o intencional, a diferencia de un sincretismo no dirigido, esas prácticas solo se han evidenciado en el campo religioso y siempre por parte de los que representan la religión del sector cultural y político dominante. (Lupo, 1996).²⁰

19.- García Canclini, N. (1994). *Culturas Híbridas: estrategias para salir y entrar de la modernidad*. Paidós.

20.- Lupo, A. (1996). Síntesis controvertidas. Consideraciones en torno a los límites del concepto de sincretismo. *Revista de Antropología Social*, 5, (11), 13-37.

Hibridación

En cuanto al concepto de hibridación con todo y el amplio uso que ha adquirido, para la comprensión y estudio de las relaciones que se dan, en el contexto de la modernidad, entre culturas provenientes de distintas vertientes temporales, sociales e incluso geográficas (Uribe Viveros, 2012)²¹, no se consideró adecuada de emplear por las siguientes razones:

Esta categoría, se orienta al estudio y comprensión de las relaciones que se dan en el marco de la modernidad entre distintas culturas. Es decir, la aspiración de esta categoría analítica no busca ser fuente de inspiración ni el instrumento teórico que permita formular nuevas, posible y positivas propuestas de relación entre distintas culturas subalternas.

- García Canclini (1994)²² plantea que la categoría de hibridación tiene tal consistencia y precisión que supone el desplazamiento, es decir, la pérdida de vigencia analítica, de la categoría de identidad para entender una de las dimensiones o funciones esenciales atribuidas por otros estudiosos a todas las culturas y en especial a las subalternas. Al respecto, desde la perspectiva adoptada para este trabajo, la categoría de identidad es determinante para explicar y para proponer características fundamentales de la línea de diseño que más adelante se propone. Si bien se expone en otros apartados la noción adoptada en este trabajo con relación al concepto de identidad, es necesario reiterar que ella, no es entendida aquí, como prefiere considerarla García Canclini (1994)²³, es decir, como un supuesto conjunto, inmutable de saberes, simbolizaciones y prácticas culturales que los miembros de una determinada comunidad o conjunto social heredan, comparten y transmiten adquiriendo así una identidad que les permite diferenciarse de otros.

- Finalmente, el alto carácter interpretativo que en las dos últimas década se le atribuyó a la categoría de hibridación, se formuló a partir de la supuesta persistencia e inmutabilidad de un proceso económico, político y cultural de carácter planetario; la globalización impulsada por el capitalismo neoliberal. Esa supuesta e imparable fuerza moldeadora y según esto dinamizadora de todas las relaciones posibles, entre los pueblos, naciones y culturas, desde hace algunos años comenzó a manifestar diversos signos económicos, políticos, sociales y culturales que indicaban su acelerada crisis y cuestionamiento. En el presente, el supuesto predominio, casi armonioso, de múltiples fenómenos de hibridación cultural en el mundo está siendo drásticamente desmentido no solo por grandes acciones de resistencia de pueblos, comunidades y naciones subalternas que nutren sus demandas y planteamientos alternativos desde sus particulares referentes culturales sino, incluso, por las poderosas naciones, otrora pregoneras de esa globalización y que hoy ven amenazados sus intereses económicos y geopolíticos por los efectos de su implantación mundial. En suma, parte del esplendor analítico de la categoría de hibridación, en la interpretación de los fenómenos y vinculaciones culturales, se ve sacudido en sus fundamentos y supuestos, por las nuevas y drásticas alteraciones económicas, sociales y políticas que hoy vive el planeta.

21.- García Canclini, N. (1994). *Culturas Híbridas: estrategias para salir y entrar de la modernidad*. Paidós.

22.- Lupo, A. (1996). Síntesis controvertidas. Consideraciones en torno a los límites del concepto de sincretismo. *Revista de Antropología Social*, 5, (11), 13-37.

23.- Uribe Viveros, M. (2012). Conceptos viajeros en ciencias sociales: hibridación. *Revista Katharsis*, (13), 25-36.

Interculturalidad

La historia de la humanidad es también la historia de la interacción entre culturas cuya impronta ha sido siempre la diversidad. Estas relaciones entre grupos sociales heterogéneos y diversos se ha caracterizado por la dominación de unos sobre otros bajo diversas formas (desigualdad, control, subordinación y violencia) como factor distintivo. De esta manera, si bien la humanidad ha sido consciente de la diferencia, la interacción y la diversidad cultural; tanto la equidad como la equivalencia en las relaciones nunca han estado presentes en el trato entre las culturas. (Comboni y Juárez, 2013, p. 10).²⁴

Es a partir del reconocimiento de esa realidad inculcable, que en este trabajo se opta por una determinada noción y función de la categoría interculturalidad. A continuación, se mencionan las determinaciones descriptivas consideradas más significativas de este concepto y que se adoptan para este trabajo.

La interculturalidad se desprende de la situación de las sociedades multiculturales del llamado “tercer mundo” se caracterizan: en primer lugar por lo que León Portilla (Klesing-Rempel y Knoop, 1999) nombra trauma depresivo de la agresión sistemática a las identidades culturales de los pueblos indígenas, por parte de los conquistadores primero y, después, por parte de los estados nacionales. En segundo lugar, por “el nepantlismo”, entendido como la pérdida de la identidad cultural de los individuos y los grupos sometidos a procesos de aculturación forzada”; en tercer lugar, por la inhibición del desarrollo de las culturas minoritarias, no indígenas, a favor de la homogeneidad cultural nacional; y en cuarto lugar, vemos la imposición del modelo de la sociedad de consumo en las propias sociedades nacionales, arrojadas al nepantlismo y, por tanto, cada vez más carentes de memoria cultural y de futuro propio. (Comboni y Juárez, 2013, p. 11)²⁵

Siguiendo a Comboni y Juárez sobre la interculturalidad:

El concepto de Interculturalidad en muchas ocasiones se confunde con el concepto de Multiculturalidad, siendo que ambos conceptos expresan situaciones y posibilidades muy distintas. {...} la multiculturalidad no es un ideal a alcanzar, sino una realidad a gestionar, siendo el multiculturalismo la condición “normal” de toda sociedad. En cuanto concepto normativo, el multiculturalismo constituye una ideología o una filosofía que afirma, con diferentes argumentos y desde diferentes perspectivas teóricas, que es moralmente deseable que las sociedades sean multiculturales (Giménez, 1996, como se citó en Comboni y Juárez, 2013, p. 10).²⁶

24.- Comboni Salinas, S., Juárez Núñez, J. M. (2013). Las interculturalidad-es, identidad-es y el diálogo de saberes. *Revista Reencuentro*. (66), 10-23.

25.- Comboni Salinas, S., Juárez Núñez, J. M., Op. Cit. (2013).

26.- Comboni Salinas, S., Juárez Núñez, J. M. Op. Cit. (2013).

- Como una primera aproximación a su comprensión, el concepto de interculturalidad se construye a partir de la crítica al concepto de multiculturalidad. En efecto, este último concepto, es el producto de un cierto humanismo liberal y paternalista que, por un buen tiempo, se asienta entre algunas instituciones y organismos los que de diversas maneras inciden o determinan algunas políticas culturales y de integración socio - política en el plano internacional o nacional. Una limitante central que manifiesta este concepto radica en que al amparo del derecho que poseen las etnias y comunidades a tener, desarrollar, preservar y proclamar sus respectivas identidades, desde ese concepto se termina por considerar que todas las diferencias o peculiaridades observadas en cada una de ellas, son el producto de “diferenciadas matrices culturales” que, según esto, encarnan, o condensan, una particular identidad comunal o étnica, libremente construida o adoptada desde la tradición. De esa manera, por ejemplo, pasan a formar parte consustancial de esa identidad - por consiguiente, asuntos objeto de preservación, consideración y respeto - las grandes desigualdades sociales que a su interior padecen una gran mayoría de etnias y una multiplicidad de comunidades mestizas o la existencia en ellas de prácticas sociales que visiblemente frenan el desarrollo integral de algunos de sus individuos, sectores o de la totalidad del tejido social comunitario. En suma, por esa vía, asuntos tan aberrantes como el alcoholismo extendido, el matrimonio obligado de menores recurriendo a diversas transacciones económicas o la existencia de persistentes condiciones insalubres de vida obedecen, según esto, a “usos y costumbres identitarias” que no pueden ser cuestionadas o combatidas. (Bauman, 2004, como se citó en Comboni y Juárez, 2013, p. 11)²⁷

- A diferencia del anterior, en cuanto a su origen, el concepto de interculturalidad, no es inicialmente académico ni engendrado desde determinadas instituciones, él, se va construyendo a partir de las exigencias de respeto y reconocimiento a sus diferencias y demandas, que de manera ascendente van planteando diversos movimientos indígenas sudamericanos. De esa manera, cada identidad comuni-

taria o étnica, está integrada por aquellas convicciones, expresiones, saberes y prácticas culturales, sociales y políticas que más reiteradamente se hacen presentes, como propias, valiosas y diferenciadoras, al momento, según el caso, de la subsistencia, convivencia, diálogo y trabajo conjunto, confrontación o resistencia frente a otros actores culturales, sociales, económicos y políticos. Sin embargo, esas interacciones, no son solo eventos o espacios que permiten identificar y /o afirmar una identidad comunitaria determinada, más importante todavía, constituyen los acontecimientos en los que se da una relación que según como llegue a efectuarse, hace posible, desde las respectivas singularidades comunitarias o étnicas, vigorizar, enriquecer e incluso reconstruir o crear nuevas identidades. En otras palabras, ese diálogo, convivencia, respeto e incluso solidario bregar y lucha conjunta de etnias y comunidades, puede dar origen también, desde la cultura e identidad a influencias mutuas, intercambios y a nuevas síntesis y creaciones culturales identitarias. Hay que destacar que desde hace algunas década, este concepto relativamente nuevo ha ido siendo retomado por diversas instituciones y movimientos sociales lo que ha permitido producir cambios, en el plano nacional e internacional, sobre diversas realidades y políticas culturales y de integración (Comboni y Juárez, 2013, p. 11).²⁸

- Examinada la interculturalidad como proyecto o proceso, destaca el hecho de que ella - a partir del reconocimiento del carácter asimétrico y discriminador de la mayoría de las relaciones que históricamente se han dado entre las diversas culturas - enfrenta a esa realidad luchando por la transformación de esas relaciones y de las prácticas, estructuras, normatividades, instituciones y modelo civilizatorio que les dan soporte. En consecuencia, más allá de un aséptico concepto de interrelación, la interculturalidad plantea la generación de un tipo de práctica social impregnada de significaciones políticas, de carácter alternativo, en relación y en contra del hegemónico modelo de modernidad y civilidad (Walsh, 2004, como se citó en Comboni y Juárez, 2013, p. 11).

27.- Comboni Salinas, S., Juárez Núñez, J. M. Op. Cit. (2013).

28.- Comboni Salinas, S., Juárez Núñez, J. M. Op. Cit. (2013).

- Examinada la interculturalidad como proyecto o proceso, destaca el hecho de que ella - a partir del reconocimiento del carácter asimétrico y discriminador de la mayoría de las relaciones que históricamente se han dado entre las diversas culturas - enfrenta a esa realidad luchando por la transformación de esas relaciones y de las prácticas, estructuras, normatividades, instituciones y modelo civilizatorio que les dan soporte. En consecuencia, más allá de un aséptico concepto de interrelación, la interculturalidad plantea la generación de un tipo de práctica social impregnada de significaciones políticas, de carácter alternativo, en relación y en contra del hegemónico modelo de modernidad y civilidad (Walsh, 2004, como se citó en Comboni y Juárez, 2013, p. 11).

- También y desde la perspectiva del presente trabajo, significa el fortalecimiento de una práctica “creativo - constructiva” en el campo de la cultura, las artes y las artesanías de las comunidades con las “otras”, en tanto que iguales, prefigurando conjunta y solidariamente elementos sustantivos del modelo alternativo de sociedad y mundo que esas comunidades y pueblos proponen, con creciente urgencia, ante la inocultable crisis del modelo civilizatorio hegemónico. “De ese modo, la interculturalidad, “[...] puede presentarse como un paradigma, que proponga cambios en la ética universal de las culturas, pero básicamente como una alternativa crítica para producir una transformación de las culturas por procesos de interacción, donde las fronteras promuevan interacción.” (Castro Lučić, 2004)²⁹

- La filosofía intercultural, sostiene Fernet Betancourt:

[...] pretende impulsar la desobediencia cultural, la situación de la cultura en clave de dialéctica de liberación y opresión, es la praxis cultural donde liberación e interculturalidad se presentan como dos paradigmas complementarios, lo que supone que la filosofía intercultural tiene por función transformar las culturas desde una opción ética universalizable, que es la opción por los oprimidos en todos los universos culturales. (Comboni y Juárez, 2013, p. 12)³⁰

- Desde esa opción, se asume que la identidad es el fundamento de la Inter culturalización y esto en el entendido de que las culturas no se relacionan en abstracto. Lo que si se da son las relaciones entre individuos y grupos que poseen diferentes identidades las que en esa interacción social son impactadas de múltiples maneras según las relaciones de poder, colaboración o negociación que predominen. Esos, en sentido estricto son “los procesos de interculturización” (Comboni y Juárez, 2013, p. 14)³¹ Derivadamente, cuando ese proceso de interculturización implica una nueva forma en que unos y otros llegan a ver y verse en el otro, supone una nueva valoración de la identidad propia y de la del otro.

- El enunciado anterior, plantea una posición política, que al ubicar en un mismo campo de acción a la identidad y a la interculturalización, convierte a dicho campo en una forma de adscripción y comprensión totalizadora que orienta y articula el conjunto de las prácticas sociales y políticas de la o las etnia(s) o de la o de la o las comunidades(s) (Bartolomé, 2006, párr. 3). Para que esas prácticas sociales y políticas, adquieran esa naturaleza intercultural e identitaria es necesario que ellas se establezcan a partir de un diálogo entre iguales en el que las partes “se reconozcan mutuamente como un legítimo otro, de lo contrario estaríamos repitiendo la mirada totalizadora de occidente” (Cortez, 2009)³².

29.- Castro Lučić, M. (2004). *Los desafíos de la interculturalidad: identidad, política y derecho*. Ediciones Lom.

30.- Comboni Salinas, S. y Juárez Núñez, J. M. Op. Cit. (2013).

31.- Comboni Salinas, S. y Juárez Núñez, J. M. Op. Cit. (2013).

32.- Cortés Gómez, J. A. (2009). Tras lo social y lo cultural: la interculturalidad como manifestación de los movimientos sociales en D. Carrillo González (Ed.) y N. S. Patarroyo Rengifo (Ed.), *Derecho, Interculturalidad y Resistencia Étnica* (1ª., pp. 169–184). Digiprint Editores.

Reiterando: [...]la interculturalidad es esa posibilidad de generar focos de resistencia a la unidireccionalidad del conocimiento y de la cultura, en tanto que la interculturalidad parte de la diversidad y la diferencia, y es a partir de aquí que establece la posibilidad de diálogo, teniendo siempre el conflicto como motor, intentando subvertir el orden establecido; pero esta resistencia no se genera desde la institucionalidad, se genera a partir de los colonizados y la necesidad de la diferencia, la diversidad, el diálogo, todo esto al tiempo sin intentar liberar y superar las tensiones que se presenten. La interculturalidad parte del conflicto y le es necesario, pues las culturas son fluctuantes y dinámicas; y si intentase abstenerse de este conflicto lo que haría sería silenciar, acallar y domesticar [...] [Cortez, 2009, p. 181]³³

En resumen podemos afirmar junto con Walsh que:

[...]La interculturalidad es distinta en cuanto se refiere a complejas relaciones, negociaciones e intercambios culturales de múltiple vía. Busca desarrollar una interrelación equitativa entre pueblos, personas, conocimientos y prácticas culturalmente diferentes, una interacción que parte del conflicto inherente en las asimetrías sociales, económicas, políticas y del poder. No se trata simplemente de reconocer, descubrir o tolerar el otro o la diferencia en sí. Tampoco se trata de esencializar identidades o entenderlas como adscripciones étnicas inamovibles. Más bien, se trata de impulsar activamente procesos de intercambio que permitan construir espacios de encuentro entre seres y saberes, sentidos y prácticas distintas. (Walsh, 2004). (Walsh, s.f., como se citó en Cortez, 2009, p. 181)³⁴.

Los anteriores rasgos mencionados con relación a la categoría de interculturalidad y que en este trabajo se han adoptado, si bien aparecen centralmente referidos a las relaciones culturales de las etnias o pueblos originarios, en su relación con la cultura dominante y a los nuevos atributos contra hegemónicos que se le quieren dar a ese tipo de relaciones, a juicio de quien esto escribe, son también aplicables para el estudio y proposición de relaciones culturales entre culturas comunitarias subalternas y esto, con independencia de que las mismas sean o no indígenas. Así y solo como ejemplo, el municipio de Olinalá, integrado por población predominantemente mestiza, sostiene - cuando menos desde el arte del maque o laqueado - relaciones, interacciones y tensiones creativas y culturales con el vecino municipio de Temalacatzingo integrado mayoritariamente por indígenas náhuatl. Los respectivos artesanos de esos dos municipios, poseen propuestas diseñísticas y estéticas parcialmente diferentes y que, al mismo tiempo, expresan la interacción e influencia que a través del tiempo se ha ido dando entre ellos en las que el conflicto y la asociación han estado más de una vez presentes.

En todo caso, lo que aquí se quiere reiterar es que la categoría de interculturalidad es factible de ser aplicada para el estudio y proposición de interacciones culturales entre el amplio espectro de comunidades rurales y semi rurales, indígenas o no, y que tapizan la compleja geografía mexicana. Muchas de esas comunidades, preservan densos patrimonios culturales e identitarios, producto siempre de una historia singular y de luchas y resistencias que les ha permitido sobrevivir, proyectarse y oponerse a los diversos procesos de homogeneización e integración forzada vividos a lo largo de su historia.

33.- Cortés Gómez, J. A. Op. Cit. (2009).

34.- Cortés Gómez, J. A. Op. Cit. (2009).

1.1.5 ARTE Y ARTESANÍA

Los análisis y propuestas respecto a las diferencias, semejanza y relaciones entre el arte y las artesanías, notoriamente han sido trabajadas por artistas o estudiosos de las artes. Por lo mismo, el foco del interés ha estado centrado en precisar el campo, importancia y singularidad del quehacer artístico respecto del quehacer artesanal. También hay que reconocer, que ese foco se ha visto parcialmente atenuado cuando determinadas corrientes del arte y del diseño, se han planteado identificar o defender los aportes de ciertos quehaceres artesanales al desarrollo de las artes. Como nota marginal y sin embargo como una constante que se reiterará a lo largo de este trabajo, los artesanos, nuevamente, parecen no tener voces propias o cuando menos cómplices para pronunciarse sobre estas relaciones y asuntos.

Entre esos estudiosos del arte, tal como lo señala (Shiner, 2010)³⁵, están aquellos que establecen una oposición radical entre el quehacer y el contenido de las obras de arte respecto de las piezas artesanales. Según dicho autor, la exaltación y singularidad del artista, del arte y de la obra de arte, se construyeron en el siglo XIX y principios del XX, recurriendo en gran parte a la devaluación y cuando no a la denigración del artesano, al desdén de la actividad artesanal y al menosprecio de la obra artesana. Obviamente, le urgía a los artistas de ese entonces - en cuanto estamento social en formación con aspiraciones por alcanzar un estatus gratificante en el campo de la cultura - emerger con fuerza e identidad propia por lo que no dudaron en patear con vigor y hasta encono a su matriz originaria.

Otros, más condescendientes, en algunos casos reconocieron el aporte propedéutico del ejercicio de la artesanía en la formación del artista (Escuela de la Bauhaus) y los menos, todavía más generosos, terminaron por reconocer - al amparo del concepto de arte popular - el carácter en algún sentido artístico, pero sin duda inmediato, ingenuo, primitivo o brutalmente esplendoroso de determinadas expresiones o manifestaciones artesanales pertenecientes a determinadas "subculturas" urbanas y rurales.

En el siglo XX, comienza a cambiar el perfil e intencionalidad de quienes realizan esos análisis y así vemos como hoy, historiadores, sociólogos y antropólogos examinan esa relación desde distintas perspectivas. En la actualidad, ante la innegable importancia eco-

nómica, social y cultural de cierto tipo de artesanías, determinadas instituciones e intelectuales abocados a su protección y desarrollo, en especial de las artesanías identitarias tradicionales, se pronuncian frente a esa relación desde visiones más incluyentes aunque casi siempre con un cierto paternalismo y condescendencia.

En ese sentido, algunos llegan a afirmar la naturaleza socialmente subjetiva de lo que, en un momento histórico determinado, identificamos como obra de arte a tal punto que, según ellos, hoy en la sociedad contemporánea, una obra cualquiera es considerada como arte si logra introducirse o infiltrarse en el mercado simbólico, mercado, por cierto, que hoy no se regula, centralmente, por criterios culturales o estéticos. (Bourdieu, 1997)³⁶

En esa línea otros, construyen argumentos para fundamentar en qué sentido, determinado tipo de artesanías serían algo así como un tipo de arte, aunque menor. Ese peldaño menor, que en el campo del arte ocuparían determinado tipo de artesanías, se debería, según esto, a que sus creaciones; a) aparecen acotadas, en sus temáticas y propósitos, por requerimientos y satisfactores propios del mundo cotidiano, b) a lo más inducen a evocaciones o provocan pulsiones estético - placenteras, elementales e inmediatas, c) remiten en su diseño y construcción, a tradiciones comunitarias perceptivas, representativas y constructivas, en algunos casos anacrónicas, con el consiguiente menosprecio a la libre exploración y uso de otros materiales y medios de expresión estética.

35.- Shiner, L. (2004). *La invención del Arte. Una Historia Cultural*. Paidós.

36.- Bourdieu, P. (1997). *Capital Cultural, Escuela y Espacio Social*. Siglo XXI Editores.

Para refutar esas últimas argumentaciones se exponen a continuación, una serie de consideraciones que permiten afirmar que las expresiones artesanales, artístico - comunitarias y tradicionales son una forma - ni superior, inferior o supeditada - pero sí peculiar y específica, de expresividad artística.

1. En sus inicios, el tipo de creaciones que ahora identificamos como de naturaleza artística, eran consideradas como algo especial por la capacidad que ellas manifestaban para producir - desde la respectiva sensibilidad y subjetividad y matriz cultural del espectador o auditor- una suerte de placer posteriormente llamado estético. Se le dio ese nombre, porque él surgía o se manifestaba, a partir de la generación de determinadas evocaciones, representaciones, significaciones y sensaciones consideradas como valiosas y/o gratas por el receptor de una determinada creación. Esas manifestaciones podían expresarse como goce o disfrute sin más o, como sobrecogimiento, indignación, terror, compasión, asombro, nueva comprensión o cualquier otro estado de resonancia subjetiva considerado de alguna significación.
2. La cultura occidental, posteriormente, por razones diversas y propias del modelo civilizatorio adoptado o impuesto, opta por intelectualizar, trascendentalizar y sacralizar ese disfrute o goce estético y, consiguientemente, por menospreciar e incluso repudiar las manifestaciones de goce estético inmediato o directamente relacionada con el disfrute de los sentidos. Todavía más, determinados sentidos, como el tacto, el gusto y el olfato - sentidos todos que exigen para desencadenarse un contacto quizás más directo o visible con la materialidad - fueron excluidos del papel de posibles portadores o desencadenantes del llamado disfrute estético o artístico. Solo la audición y la vista, al parecer los sentidos más alejados de la "burda materialidad" y según afirmaban más próximos al intelecto o racionalidad, fueron los únicos acreditados para entrar al trascendente paraíso que brindaba ese auténtico disfrute estético. Además, como lo menciona González (1997)³⁷ se ha de tener presente que "[...] en cada época, el sujeto cognoscente está delimitado por la organización jerárquica de los sentidos [...]"(p.10). Así pues, La cultura occidental a transcurrido de lo Visual, posteriormente a lo Audio Visual para finalmente alcanzar su actual estado Multimedia el que se caracteriza por ser multisensorial.
Sin duda, las obras construidas al amparo de esa concepción, son efectivamente artísticas en tanto que el contacto con ellas produce, entre determinados destinatarios, ese goce o disfrute estético. Lo anterior, teniendo presente que ellas, casi siempre requieren, para su adecuada exposición y apreciación, de explicaciones, ambientaciones, espacios y entornos especialmente acondicionados que les permite, a esos destinatarios, acceder a ese disfrute.
3. También, las artesanías artístico comunitarias provocan ese goce estético. Sin embargo, en el caso de ellas, para acceder a ese goce, no se requiere de complejas explicaciones previas y no necesitan para su adecuada contemplación o disfrute de espacios y entornos especialmente acondicionados. Es más, al igual que las obras de arte, ellas también logran provocar evocaciones, representaciones, significaciones y sensaciones que tienen, comparativamente, la misma significación y calidad que las que producen las clásicas obras de arte.
4. Con relación a la carencia de trascendencia del mensaje o contenido estético de la pieza artístico - artesanal es necesario recordar que la ruptura entre cotidianidad y trascendencia, con la consiguiente minusvaloración de lo cotidiano como espacio de significación, construcción y definición de lo humano es un supuesto de naturaleza filosófica, económica y política, adoptado por el vigente modelo civilizatorio occidental, hoy, con creciente fuerza y desde distintas perspectivas, se refuta ese artificial abismo y jerarquía, entre el mundo o plano cotidiano y el mundo o plano trascendente. Así, cada vez más, se reconocen los vasos comunicantes y de retroalimentación que existen entre esos dos planos de la existencia y, más extremo todavía, también están aquellos que simplemente niegan la existencia y contradicción entre esos planos.

A partir de esa revaloración de la cotidianidad, como dimensión no solo de reproducción sino también de humanización o deshumanización de la especie, se reconoce que las obras artístico artesanales son creaciones que ayudan de manera importante a delimitar, diferenciar y darle significaciones específicas a los diversos aspectos y espacios que conforman o donde se despliega la vida cotidiana.

37.- González Ochoa, C. (1997). *Apuntes acerca de la representación*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Esos aspectos y espacios diversificados de la vida cotidiana, acotados y resaltados por la pieza artístico - artesanal, (Grisales Vargas, 2015)³⁸ propician, no solo un reencuentro y ejecución más expedita de los papeles y tareas específicas que cada ser humano habría de realizar en cada uno de esos diversos espacios sino, más todavía, inducen a una ocupación y actuación en esos espacios mucho más significativa, centrada y placentera. Así, gracias a la obra artístico - artesanal, el ser humano accede a relaciones más significativas, por no decir trascendentes, con sus diversos entornos de actuación, vida e incluso muerte; el templo, el lugar de trabajo, el lugar de descanso, el espacio para la convivencia, el ámbito para el duelo, la meditación y para el reposo eterno. Reiterando, esos espacios, gracias a las piezas y obras artístico artesanales, aparecen más precisamente delimitados, definidos y valorados y, en consecuencia, las actitudes, comportamientos, ritos y protocolos de actuación establecidos para los ocupantes de esos diversos espacios, adquieren una mayor fluidez, precisión, expresividad y niveles de satisfacción.

5. Las obras artístico - artesanales, no solo contribuyen a lo anterior, también, por la relación próxima, particular, íntima y cotidiana que el usuario establece intencionalmente con algunas obras de ese tipo, pasan ellas a formar parte de la intimidad, atributos, proyecciones y autopercepciones diversas que cada sujeto tiene sobre sí mismo. Entre ese tipo de obras están joyas, objetos de culto y piezas simbólicas o de estatus.

En el sentido anterior, ese objeto artístico - artesanal, en más de un caso cumple la función comunicativa y afirmativa, ante determinado contexto social, en cuanto proclama, reafirma y proyecta tanto lo que el portador, usuario o dueño manifiesta sobre su identidad como el papel, estatus y rol social que la sociedad le reconoce o asigna. Esta relación inocultable, existente entre proyección y fortalecimiento de la autopercepción, roles sociales asignados y

determinadas obras artístico - artesanales, en muchos casos ha sido distorsionada por condicionamientos sociales y ha dado pie a excesos, simulaciones, acumulaciones y apariencias. Sin embargo, de manera dominante - a contrapelo de los planteamientos idealistas que llaman al desapego y ascetismo a ultranza frente a los objetos, cosas y materialidades - es evidente que, en nuestra vida cotidiana, existe la presencia de relaciones significativas con los ob-

jetos y las cosas. Esa relación significativa se incrementa frente a aquellas obras expresamente creadas para que con fortaleza estética se exprese y proyecte esa autopercepción asumida o perseguida. En suma, la pieza artístico - artesanal, creada al servicio del usuario o portador, cuando es efectivamente artística y adecuadamente seleccionada, contribuye a que este asuma, exprese, proyecte y fortalezca su identidad.

6. Por otro lado, toda manifestación artística es reconocida como tal por el simultáneo y entrelazado goce estético y significaciones relevantes que ella provoca entre ciertos espectadores, actores o participantes. Esas significaciones relevantes, son de diversa naturaleza y están orientadas a nuevas formas de ver, apreciar, reconstruir y significar lo existente. La artesanía artístico - comunitaria es arte y no simple conjunto de piezas con contenido estético porque constituye una propuesta de un pueblo o comunidad, que expresa, desde el punto de vista estético, las formas de ver, apreciar y de comprender a su realidad y, más todavía, de asumirse desde esa singularidad frente a su entorno y realidad. Es decir, tiene una significación identitaria en tanto que recupera, reconstruye y proyecta en el presente, a través de cada obra, la identidad del creador individual y de la comunidad a la que este pertenece y se remite. Ese contenido identitario, de las propuestas artísticas propia de una comunidad o pueblo, es una realidad recurrente que se identifica al estudiar las manifestaciones culturales de las diversas civilizaciones de la humanidad. Por lo mismo, esa potencialidad de significación identitaria, de la obra artístico - artesanal comunitaria constituye otra manifestación de su carácter artístico.

38.- Grisales Vargas, A. L. (2015). Vida Cotidiana, Artesanía y Arte. *Thémata. Revista de Filosofía*, (51), 247-270.

1.1.6 ARTESANÍA, DISEÑO E INNOVACIÓN

Las relaciones del diseño con la artesanía artística tradicional y comunitaria se tienen que analizar desde dos perspectivas, por un lado, a partir de la evolución que ha tenido a través del tiempo la noción del diseño en tanto que disciplina y por otro, desde las formas de vinculación que con las actividades de diseño establecen y requieren los artesanos pertenecientes a la artesanía artística, tradicional y comunitaria.

La evolución del concepto del diseño como disciplina, del diseñador como profesional creativo y de la función social del diseño, según la doctora Verónica de Salvo³⁹ ha estado significativamente determinada por las diferentes dinámicas histórico - sociales que se han venido dando en el mundo contemporáneo las que han influido en “la cultura del diseño y el papel del diseñador, desde su aplicación a la producción industrial hasta la construcción y activación de procesos de innovación social”(De Salvo, 2019, p.79)⁴⁰

Así desde una concepción del diseño centralmente dirigida a la realización de productos técnicos funcionalmente perfectos y ergonómicos en el que el diseño se convirtió en un elemento constitutivo de la lógica racional de la producción, en total armonía con la cultura mecánica y el mercado de consumo que caracterizó este período histórico, ahora, con creciente fuerza, se asume al diseño como un fenómeno social total. Esto significa, centralmente:

- Que el diseño, según lo comenta De Salvo, se tiene que comprender como un fenómeno social total, que debe considerarse siempre en relación con otros fenómenos con los que constituye un solo tejido conectivo, con una hipótesis de futuro en que el diseño industrial es un catalizador para una mayor participación entre diferentes fuerzas productivas.

Esta dimensión social del diseño y la responsabilidad ética que se deriva de ella habían sido ampliamente abordadas hace algunos años por Viktor Papanek. Éste apoya la fuerte conexión entre el diseño y el “mundo real”, en su libro titulado *Diseñar Para el Mundo Real* invitó a la figura del diseñador

a investigar nuevas áreas, más allá de las clásicas de diseño formal y funcional, para responder a los desafíos impuestos por la sociedad contemporánea. (De Salvo, 2019, p. 81)⁴¹.

En efecto, convencido de que la actividad de proyecto de los diseñadores puede producir cambios profundos en el mundo, Papanek subraya la importancia de una “vocación moral” por parte del diseñador hacia la sociedad y, aún más importante, de la conciencia de los impactos que su acción puede tener en el cambio social (Papanek, 1971, como se citó en De Salvo, 2019, p.81)⁴²

El Diseño para la Innovación Social es una herramienta útil para mejorar la vida de las personas mediante la generación de procesos de cambio a través de la recombinación creativa de elementos existentes, previamente desconectados o aplicados en diferentes áreas (Manzini, 2015). Por lo tanto, dentro del contexto social, el diseñador puede operar de manera innovadora planificando con las comunidades, y promoviendo así la participación y colaboración entre los diferentes actores involucrados en la definición de los escenarios del proyecto, o para las comunidades, comprometiéndose a desarrollar productos y servicios capaces de mejorar la accesibilidad, la eficiencia y la reproducibilidad de los contextos específicos. Sobre la base de estas consideraciones, Manzini afirma que la posibilidad real del cambio social consiste en generar una conversación social entendida como una activi-

39.- Doctora en Medio Ambiente, Diseño e Innovación por la Universidad de la Campania “Luigi Vanvitelli”, Departamento de Ingeniería Civil, Diseño, Construcción y Medio Ambiente (DICDEA). Master en Diseño Social por la Design Academy Eindhoven. Licenciada en Diseño Industrial por la Universidad de Palermo.

40.- De Salvo, V. (2019). *Diseño y Sociedad: teorías y definiciones. i+Diseño*, 14, 79-86. <https://doi.org/10.24310/ldisenso.2019.v14i0.7078>

41.- De Salvo, V. Op. Cit (2019).

42.- De Salvo, V. Op. Cit. (2019).

dad de co-design en la que los participantes y los expertos pueden colaborar, contribuyendo conjuntamente al proceso de cambio (Manzini, *ibidem*). (Manzani, 2015, como se citó en De Salvo, 2019, p.84)⁴³.

En conclusión, en un intento de predecir lo que se puede esperar del diseño del mañana, es estimulante reanudar lo que afirmó John Thackara, quien en 1998 hipotetizó un escenario futuro que en 2028 el proyecto será inseparable del contexto y el diseñador jugará un papel de liderazgo en los procesos de cambio de la sociedad, actuando dentro de un proceso colectivo de innovación y realizando no solo productos, sino ideas, conocimientos, procesos y relaciones «a través de la experiencia de proyectos reales, dentro de comunidades reales, con empresas reales y utilizando nuevas tecnologías» (Thackara, 1998) (Thackara, 1998, como se citó en De Salvo, 2019, p.84)⁴⁴.

Por lo anterior y desde la perspectiva del diseño como disciplina:

El diseñador ya no puede limitarse a acciones con un carácter neutral, sino que está llamado a hacer uso de sus herramientas disciplinarias para definir nuevas formas de desarrollo de los procesos de transformación y organización de la sociedad, a través de la realización de proyectos dirigidos explícitamente a activar nuevas relaciones socio-espaciales. (Thackara, 1998, como se citó en De Salvo, 2019, p.84)⁴⁵

Continuando con la mirada analítica sobre el diseño y todavía desde la perspectiva de los estudiosos y exper-

tos en esa disciplina es necesario tener presente, porque dice relación con el tema de este trabajo, lo sustancial del diseño de objetos artísticos.

Un objeto, producto del Diseño [...] ha sido considerado obra de Arte cuando la estética del producto es el principal protagonista, aun cuando se han llegado a sacrificar aspectos ergonómicos, funcionales y económicos. Así mismo se trata de objetos en los que el concepto que contiene el diseño concebido, se expresa de manera evidente y ese objeto tiene la capacidad de generar reacciones emotivas. Esos objetos deben ser estéticamente útiles en el sentido de transmitir un placer estético, por lo general se busca que ese placer no sea meramente contemplativo, sino que posea una estética placenteramente cotidiana; Se considera que en esos objetos, la carga estética debe ser sobresaliente, aunque en muchos casos se llegue a sacrificar el aspecto funcional, ergonómico y técnico, en aras de provocar emociones en el usuario. (César Vargas, et.al. 2007)⁴⁶

Sin embargo, en tanto que aquí de lo que se trata es de la “artesanía - artística” quizás habría que matizar la afirmación anterior y considerar que:

En este sentido, la estética resulta indisoluble del aspecto funcional de un producto de diseño. Problematizar la relación dicotómica entre estética y funcionalidad abre el debate a nuevos caminos para contribuir a la práctica del diseño. En palabras de Otl Aicher, “el diseño, antes de llegar a ser conocimiento, es el trato con las cosas. El diseño renuncia al absolutismo estético del arte y busca la estética del uso. (Caro, 2001, p.159)⁴⁷

43.- De Salvo, V. Op. Cit. (2019).

44.- De Salvo, V. Op. Cit (2019).

45.- De Salvo, V. Op. Cit (2019).

46.- César Vargas, E., & Oguri C., L. E. (2013). EL ARTE-OBJETO ¿ES DISEÑO INDUSTRIAL?. Revista Legado de Arquitectura y Diseño, (14), 9-20.

47.- Caro, S. (2001). *La función de la estética y la estética de la función. El diseño más allá de lo lindo y lo feo. Escritos en la Facultad N°91.* Facultad de Diseño y Comunicación Universidad de Palermo.

Desde la perspectiva de las artesanías artístico comunitarias las actividades de diseño se asumen como el conjunto de competencias (saberes, haceres y sentires) que poseen los artesanos que realizan ese tipo de actividades que les permite convertir al diseño en un medio de reforzamiento, proyección y empoderamiento sobre su quehacer. Esta posición fue ganando fuerza desde el siglo XX por dos razones:

La primera, el reconocimiento inocultable de la importancia económica, social y cultural que tiene la artesanía tradicional y comunitaria, en diversas naciones multiculturales del planeta, entre ellas La India, China, México, Perú, Colombia y Ecuador. Eso se tradujo en una serie de estudios y análisis que llevaron a revalorar y a comprender y por tanto a respetar la peculiaridad, riqueza expresiva y complejidad estética y constructiva de una parte importante de esas artesanías y, al mismo tiempo, a valorar la gran significación identitaria, étnica, comunitaria y/o nacional de algunas de esas manifestaciones artesanales.

La segunda razón, se derivó de la valoración crítica de los resultados, en el mundo artesanal tradicional y comunitario, de la aplicación de los enfoques de intervención clásicos planteados por el diseño industrial sobre ese mundo y que obligó, a artesanos y a diseñadores a proponer

nuevas perspectivas y estrategias de relación y actuación. En este último terreno, destacan los resultados de diversos encuentros impulsados por la UNESCO y que se reflejan en publicaciones como: *Encuentro Entre Diseñadores y Artesanos Guía Práctica* publicado en el año 2005⁴⁸. En el capítulo V de este trabajo, se señalan aquellas propuestas y orientaciones que expresamente de allí se retoman con relación al diseño innovador de artesanías artísticas comunitarias y tradicionales. En nuestro continente, la Universidad de Palermo de Buenos Aires, Argentina, a través de la organización una serie de eventos y publicaciones, en la que han participado creadores y estudiosos de diversas latitudes, está contribuyendo, de manera notable, a ir precisando la riqueza y complejidades de esa relación. De manera general, se desprenden de esos trabajos y también de lo expuesto en apartados anteriores, las siguientes consideraciones con relación al diseño y a los artesanos - artistas comunitarios:

- Ellos, en función de su prácticas, creaciones y reconocimientos que les brindan sus comunidades, se asumen como diseñadores en continuo perfeccionamiento. Por lo mismo, reivindican su derecho a expresar su subjetividad y creatividad al interior de una propuesta identitaria y estética tradicional propia de su comunidad. Por lo mismo, se oponen a cualquier ini-

ciativa que pretenda expropiarles o condicionarles sus competencias en diseño.

- Con relación a su quehacer artesanal, desde el diseño, comprenden, aprecian y enriquecen los elementos constitutivos de esa propuesta tradicional y comunitaria. Entre ellos, sus procesos técnico - organizacionales, su propuesta estética, sus connotaciones identitarias y obviamente sus inclinaciones o preferencias en el diseño de obras.

- Son capaces de identificar los nuevos contenidos identitarios, estéticos y simbólicos que se van haciendo presentes en su comunidad y transferirlos de manera imaginativa a su quehacer artesanal.

- Aprenden e innovan, en términos de diseño, explorando otras experiencias y propuestas externas a la comunidad sin sacrificar el patrimonio heredado.

- Involucran a la comunidad como proponente y/o como calificadora de los nuevos diseños.

En el marco de esos criterios generales, Ferro (2017) propone las siguientes etapas iniciales del diseño:

48.- Craft Revival Trust, Artesanías de Colombia S.A y La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (2005). *Encuentro Entre Diseñadores y Artesanos Guía Práctica*. Craft Revival Trust.

• **Primera etapa: Investigación y planeación**

Se levanta la información considerando el objetivo principal que es la incorporación de la identidad cultural; se definen las necesidades de los artesanos, de los usuarios y el mercado. Se definen sentires, se trabaja la emocionalidad que define los parámetros iniciales respetando las bases filosóficas.

• **Segunda etapa: Investigación de la materia prima**

Los conocimientos del artesano son básicos respecto a la técnica y el origen de la materia prima. Se experimentan nuevas aplicaciones y se proponen opciones amigables con el medioambiente, como materia prima alternativa o reciclada.

• **Tercera etapa: Desarrollo de producto**

Esta etapa se ha dividido en 4 subetapas:

- Conceptualización: a través de la co-creación del artesano que se apoya [según el caso] en el diseñador, se genera el proceso creativo que nace de los conocimientos, la experiencia y el análisis de la información recogida, partiendo de tres condicionantes, la funcionalidad, la estética, y la simbología.
- Generación de prototipos: se realiza una muestra de cómo sería el objeto partiendo de planos bidimensionales.
- Validación del producto: se hacen pruebas de funcionalidad y calidad, y pruebas de aceptación y validación de significados con los usuarios.
- Identidad gráfica del producto y empaque, envase, y embalaje: el producto debe protegerse y también generar una imagen que hable de él (pp. 109 - 110)⁴⁹.

Innovación

Como encuadre a este tema, se entregan las nociones que sobre innovación aquí se han adoptado. Ellas, ampliamente compartidas en el mundo de la producción empresarial, no se pensaron considerando las peculiaridades de la innovación en el campo artístico - artesanal ni las características del mercado simbólico donde ese tipo de obras artesanales son ocasionalmente ofertadas. En ese sentido, cuando corresponde, se apuntan algunas precisiones.

- La innovación ha sido un fenómeno ampliamente investigado y su importancia en la generación de modelos más eficientes y en la creación de valor en los procesos y productos ha mostrado tener un alto impacto en el mercado y en los potenciales consumidores.

49.- Ferro, D. (2017). Identidad, cultura e innovación en las artesanías: un camino para el desarrollo sustentable y el Buen Vivir. *Estudios de la Gestión: revista internacional de administración*, (1), 95-116.

- El economista Joseph Schumpeter, (Schumpeter, 1992 como se citó en Carreras, Rodríguez Blanco y Sureda, 2012) construye una distinción entre invención e innovación: "La invención es una idea hecha realidad, mientras que la innovación es una idea hecha realidad y posteriormente llevada a la práctica con éxito." (p. 13)⁵⁰

- Una innovación es un producto o proceso (o combinación de ambos) que difiere significativamente de los productos y procesos previos, y que se han puesto a disposición de los potenciales usuarios (productos) o implantados en la organización (Eurostat y OCDE, 2006)⁵¹

- Se distinguen cuatro tipos de innovaciones: de producto, de proceso, comerciales y organizativas. En el presente caso se centra la atención en la innovación de producto.

- Siguiendo al manual de Oslo (2006), "Las innovaciones de producto y las innovaciones de proceso están íntimamente ligadas a los conceptos de innovación tecnológica de producto e innovación tecnológica de proceso." (p.58)⁵²

- Desde la perspectiva del presente trabajo, para el caso de las obras o piezas destinadas al mercado simbólico, entre ellas los productos artístico - artesanales, la innovación de producto pudiendo estar ligada a innovaciones tecnológicas esta ligada más bien a procesos de innovación creativa y producción exclusiva.

- Una innovación de producto, es la introducción de un bien o servicio nuevo o significativamente mejorado en sus características o en sus usos posibles. Este tipo de innovación, incluye mejoras significativas en las especificaciones técnicas, los componentes o materiales, el software incorporado, la ergonomía u otras características funcionales. (Eurostat y OCDE, 2006)⁵³

Las innovaciones de producto pueden utilizar nuevo conocimiento o nueva tecnología, o pueden estar basadas en nuevos usos o combinaciones de conocimiento y tecnologías existentes. El término "producto" engloba bienes y servicios. Por tanto, las innovaciones de producto incluyen tanto la introducción de nuevos bienes y servicios como las mejoras significativas en las características funcionales o de uso de bienes y servicios ya existentes. Los nuevos productos son bienes y servicios que se diferencian significativamente de los productos anteriores en cuanto a sus características o a sus posibles usos (Eurostat y OCDE, 2006).⁵⁴

El desarrollo de un nuevo uso para un producto con sólo cambios menores en sus especificaciones técnicas es una innovación de producto. Las mejoras significativas de productos existentes pueden ser consecuencia de cambios en los materiales, los componentes u otras características que mejoren su rendimiento (Eurostat y OCDE, 2006)⁵⁵

El diseño es una parte esencial de las innovaciones de producto. Sin embargo, los cambios en el diseño que no supongan un cambio significativo en las características funcionales del producto o en sus usos potenciales no son innovaciones de producto. (Eurostat y OCDE, 2006)⁵⁶

Desde este estudio, se matizaría este último tipo de afirmaciones cuando ellas se pretenden aplicar a productos que se incorporan al mercado simbólico (mercado cul-

La creatividad e imaginación; elementos centrales de la innovación en piezas artístico - artesanales

50.- Carreras, I., Rodríguez Blanco, E. y Sureda, M. (2012). *Innovar para el cambio social. De la idea a la acción*. El Tinter.

51.- Eurostat y OCDE (2006). *Manual de Oslo: Directrices para la Recogida e Interpretación de Información Relativa a Innovación*. Ediciones OCDE.

52.- Eurostat y OCDE, Op. Cit. (2006).

53.- Eurostat y OCDE, Op. Cit. (2006).

54.- Eurostat y OCDE, Op. Cit. (2006).

55.- Eurostat y OCDE, Op. Cit. (2006).

56.- Eurostat y OCDE, Op. Cit. (2006).

tural). En ese caso, el nuevo diseño con expreso énfasis o preocupación artística o estética, aplicado a objetos artístico - artesanales, secundariamente utilitarios, si constituiría un factor de innovación.

Las actividades innovadoras, son todas las tareas científicas, tecnológicas, organizativas, financieras y comerciales, incluyendo la inversión en nuevo conocimiento, que conducen real o potencialmente a la puesta en marcha de innovaciones (Eurostat y OCDE, 2006).⁵⁷

- Nuevamente aquí se incorporaría desde la perspectiva de este trabajo, a las tareas creativo - imaginativas como parte de las actividades de innovación de las obras artístico - artesanales.

- Una característica común a toda innovación es que haya sido introducida. Un producto nuevo o mejorado

se introduce cuando sale al mercado.

Una innovación puede consistir tanto en la realización de un solo cambio significativo, como en una serie de cambios incrementales más pequeños, que, en su conjunto, constituyen un cambio significativo

En las Actividades Artístico - Artesanales, además del conocimiento como origen de las novedades y nuevas ideas, modelos, métodos, materiales y prototipos, están los procesos imaginativo - creativos, de carácter subjetivo, vinculados a los artes.

Entre las principales actividades para la innovación están: La Investigación, Datos y Estadísticas, Desarrollo Experimental, Diseño y Otras Actividades Creativas (Eurostat y OCDE, 2006)⁵⁸

Línea de Diseño y Línea de Productos

A pesar de que tienden a emplearse indistintamente los conceptos línea de diseño y línea de productos, existen, desde la perspectiva de este trabajo, diferencias significativas que hay que considerar.

Para el presente caso, la generación de una línea de diseño de obras artístico - artesanales comunitarias, es un momento inmediatamente anterior o previo al de la generación de una o más líneas de productos. Además de ser previa, dicha línea, es de naturaleza más abstracta o conceptual y de aplicación más extensa.

Es más conceptual o abstracta, porque la línea de diseño es la cons-

trucción de una propuesta derivada de cuando menos dos cuestiones centrales; la primera, la adopción fundamentada de determinadas funciones sociales que se establecen para los objetos que a su amparo se generen y que se concretan en las particulares relaciones que los usuarios, poseedores u observadores establecen con esos objetos. La segunda y muy interrelacionada con la anterior, es la fundamentada adopción de una específica propuesta estética. La primera cuestión, la de las funciones sociales que se establecen para esta nueva línea, en este caso, se irá explicitando a lo largo de este apartado

En cuanto a la propuesta estética, en el caso de esta investigación, ella se genera a partir de la consideración, respeto y articulación - bajo determinadas consideraciones - de dos propuestas estéticas de origen comunitario tradicional. Por lo anterior, queda claro que esa nueva línea de diseño que se propone, puede dar cobijo a nuevas líneas de productos las que se propondrán una vez que se hayan efectuado los estudios complementarios correspondientes. Entre otras líneas de productos que los diseñadores podrán generar, al interior de esa línea de diseño, estará; joyería, objetos de ornato, de culto o lúdicos. Así desde

57.- Eurostat y OCDE, Op. Cit. (2006).

58.- Eurostat y OCDE, Op. Cit. (2006).

una perspectiva complementaria, se definiría a la línea, sistema o familia de productos a aquel conjunto de creaciones de objetos que comparten: a) Una misma propuesta estético - simbólica, b) Específicas preferencias bidimensionales o tridimensionales concretadas en correlacionadas formas, materiales y estructuras, c) Relaciones funcionales entre cada una de las piezas de la familia y, de todos ellos, ante una determinada actividad o espacio de vida cotidiano y d) un mismo origen en términos de saberes, técnicas e instrumentos que aplican y comparten artistas - artesanos comunitarios.

Nos ayudarán a diferenciar, en las presentes circunstancias, lo que se entenderá por línea de diseño de línea de productos los dos calificativos que

le agregamos a este tipo de artesanía; artística y comunitaria. El concepto de arte nos remite, por un lado, a una caracterización y quizás expresa adscripción, a una o más propuestas estéticas determinadas y por otro, a una de las dos funciones centrales asignadas al objeto artístico - artesanal; deparar deleite o disfrute estético.

Esas dos funciones centrales asignadas a la pieza artístico - artesanal comunitaria, puede concretarse o expresarse, como ya se indicó, en objetos pertenecientes a distintas líneas de productos. Además, a esas dos funciones se le pueden agregar o no una o más funciones utilitarias; joyas, menaje de cocina, juego de dormitorio o comedor, baúles, floreros, jarrones para el agua, vajilla y juguetes. Lo

anterior, sin olvidar que, en el caso de este tipo de obras, con contenido predominantemente artístico, los usos utilitarios asignados aparecen supeditados, limitados e incluso sacrificados por su función estética dominante.

Por lo señalado, las líneas de productos, en este caso artístico - artesanales y de origen comunitario, inspirándose en la línea de diseño, son de carácter más concreto y operativo e implican entre otras cuestiones, particulares estudios de funcionalidad, aceptabilidad, factibilidad y mercado.

El Diseño Innovador y la Artesanía Artístico - Comunitaria

Adecuar la idea o concepto de lo que se entiende por diseño, cuando se trata de innovar a partir de sujetos que realizan una actividad técnico - creativa, ubicados en un específico espacio y contexto socio - cultural, es considerado como una característica esencial del diseño contemporáneo. Es, en ese sentido, que se afirma que las respuestas y propuestas más relevantes del diseño contemporáneo, son casi siempre de naturaleza casuística, esto es, constituyen una respuesta para un caso o situación espacial, social e históricamente determinada.

A partir de lo anterior conceptualización, la adecuada actividad de innovación, en el diseño de productos artístico artesanales comunitarios, tiene que considerar tres aspectos para ser efectivamente significativa, factible y relevante. Aquí habría que insistir que, para ese particular tipo de obras, ninguno de esos tres aspecto esta por sobre los otros o puede uno de ellos, al momento de ser considerado en el diseño, incurrir en contradicción con lo propuesto en los aspectos restantes, Ellos son:

- a. Preservación, perfilamiento, remozamiento y/o ampliación de los contenidos identitarios asignados a los objetos. Entre otros; función social o uso asignado a los objetos y propuesta estética - simbólica encarnada en los objetos; es decir, el uso y manejo de espacios, volúmenes, estructuras, cromatismos, líneas, figuras, escenas, significaciones y símbolos. Aquí se entiende por:

Preservación: Recuperar, rescatar, analizar, clasificar, exhibir y difundir las propuestas tradicionales de diseño comunitario. “Cuando una artesanía desaparece, no sólo desaparecen los artesanos y sus empresas; con ella desaparece una historia completa, una identidad cultural, un legado, una tradición”. (Craft Revival Trust, Artesanías de Colombia S.A y La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 2005, p. 17)⁵⁹

Perfilamiento: Incorporarle elementos a una particular propuesta tradicional de diseño para que con mayor nitidez resalten los elementos identitarios considerados de mayor significación y trascendencia para un momento o circunstancia determinada.

Remozamiento: Preservando las características centrales de la propuesta tradicional de diseño, incorporarle adecuaciones que la conviertan en un objeto más atractivo y/o más funcional para los nuevos perfiles de destinatarios. Entre otros, tamaño, mecanismos de operación más funcionales, nuevos materiales, nuevas funciones o usos, otros.

Ampliación: Ubicar al interior, en el entorno inmediato o en la historia de la comunidad, objetos, seres vivos, paisajes, prácticas culturales, símbolos o significaciones que poseyendo una alta carga o contenido identitario, especialmente apreciado por la comunidad, no han sido simbolizados y transferidos, a la respectiva propuesta artístico - artesanal. Proponer y realizar, creadoramente, esa transferencia y simbolización.

En suma, “Mientras que no haya soluciones universales, debería hacerse hincapié en que las intervenciones en el diseño necesitan identificar, conservar y promover – y no borrar – lo que es ‘único’ de cada artesanía”. (Craft Revival Trust, Artesanías de Colombia S.A y La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 2005, p. 8)⁶⁰

- b. Adecuación del objeto artesanal en términos de funcionalidad, apreciación, costo, oportunidad y volumen de la oferta al o a los tipos de mercados o destinatarios.

Este aspecto, casi único y centralmente considerado por el diseño industrial tradicional, no puede, en el presente caso, ser sobrevalorado. Al respecto, los particulares contenidos de exclusividad, distinción y estéticos que naturalmente portan con mayor o menor intensidad las piezas artístico - artesanales comunitarias, no se derivaron y no responden ni a la propuesta de un aislado diseñador genial ni a una necesidad preexistente y claramente delimitada al interior de un conjunto específico de usuarios, consumidores o clientes.

En ese sentido, es necesario tener presente que en la sociedad contemporánea se han generado distintos mecanismos y estrategias, para incentivar, moldear u orientar los deseos y valoraciones por determinados insumos que,

59.- Craft Revival Trust, Artesanías de Colombia S.A y La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Op. Cit.(2005)

60.- Craft Revival Trust, Op. Cit.(2005).

por un tiempo determinado, tienen, según esto, la capacidad de satisfacer una particular necesidad. Uno de esos mecanismos, al interior y en beneficio de los mercados estructurados es la “moda”. La moda, por otra parte, convierte al diseño en un medio central para presentar, periódicamente, los nuevos satisfactores que “efectivamente” permitirán saciar plenamente una necesidad específica para un tiempo determinado. De esa manera, la moda, por un lado incrementa la urgencia social por la satisfacción de una específica necesidad mediante un satisfactor determinado y, por otro, acelera artificialmente el ciclo “compra - consumo - desecho” al cancelar, artificialmente, el poder de satisfactor de una mercancía por ya no estar de moda.

El poderío de esa moda, impuesta por los moldeadores del mercado estructurado, es el antecedente que con frecuencia más se esgrime para fundamentar la necesidad de la innovación en el diseño para las artesanías artístico – artesanales. Sin embargo, hay que tener presente que parte central de la función social o propósito de la obra artesanal, en especial cuando corresponde a la de naturaleza tradicional, artística y comunitaria, contrasta con la planteada para las mercancías de origen industrial. En efecto, los antecedentes de ese tipo de artesanías se encuentran en culturas anteriores y diferentes a la cultura dominante. En ellas se buscaba, que sus particulares cosmovisiones y formas de organización social fueran permanentes y que, por lo mismo, que sus religiones, dioses y creaciones permanecieran por siempre. Derivadamente, la aspiración de esas civilizaciones, cuando pretendían expresar o simbolizar sus creencias y hazañas más definitorias, se traducían en grandes creaciones que resistieran el paso del tiempo, aspecto aún más enfatizado si se considera la imposibilidad social y/o técnica de reproducir, de manera fácil y en otro momento histórico, gran parte de ellas (Walter, 2003)⁶¹.

Así mismo, entendían a sus identidades nacionales o comunales y a los papeles que a cada uno le correspondía jugar en la sociedad, como realidades estables y definitorias por lo que, desde el quehacer artesanal, se fueron creando diseños diversos y persistentes en el tiempo; joyas, vestuarios, símbolos de condición, posición o estatus, que manifestaran o evidenciaran esas cuestiones. Esos diseños, evidentemente, con modificaciones menores, se reproducían de generación en generación. Por lo mismo, el objeto artístico - artesanal, de origen tradicional y comunitario, difícilmente es visto por sus creadores como un producto transitorio o de desecho. Por el contrario, existe en el imaginario artesanal, la aspiración de que su creación - que se manifiesta como construcción cuidadosa, diseño minucioso, selección puntillosa de los materiales y precisión de los usos que se le asignan - de que ella se disfrute y preserve por un largo tiempo. En cambio, el diseño y el correspondiente objeto de origen industrial, más todavía si el fue concebido y creado bajo los dictados de la moda, tiene como destino programado su inminente obsolescencia y por tanto la transformación estructural de su esencia; futuro desecho o basura, incapaz de satisfacer cualquier necesidad humana.

Por lo mismo, esos productos de origen comunitario, cuando aspiran a tener una presencia estable en esos mercados, no deben estar acriticamente sometidos a esos vaivenes de la moda. Su propuesta estética distintiva

Preservación Perfilamiento Remozamiento Ampliación

61.- Walter, B. (2003). *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. Itaca.

única, firmemente consolidada y perfilada, la destreza y experticia manual, de alta complejidad requerida para su elaboración, el número limitado de su oferta, dado el carácter complejo y prolongado de su hechura, sumado al significativo valor o exotismo de sus materiales e ingredientes, le dan, a esas obras una mayor estabilidad y tiempo de permanencia en esos mercados. En conclusión, con relativa independencia de los flujos de las modas y de las variaciones en los gustos de los potenciales usuarios, este tipo de piezas, por los atributos indicados, al ser conocidas, valoradas y disfrutadas, tienen la virtud, más que muchos otros productos, de llegar a crear la necesidad de su uso, contemplación y conservación. Esto último, de ningún modo significa, bajo ciertos parámetros, no realizar innovaciones, no efectuar estudios de mercados, no perfilar las demandas, necesidades y deseos de los potenciales nichos de clientes o no considerar las exigencias de mercados sofisticados respecto a costos, ritmo de entrega, empaque, calidad de materiales y otros.

Lo anterior, obviamente no corresponde cuando se trata de la artesanía centrada en la creación de objetos de uso utilitario. “La artesanía, si tiene que estar basada en la utilidad y en ser económicamente viable, no puede ser estática. Tiene que responder a los cambios de los mercados, a las necesidades del consumidor, a las tendencias de la moda y a las preferencias de uso”. (Craft Revival Trust, Artesanías de Colombia S.A y La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 2005, p. 4)⁶²

c.- Factibilidad constructiva, de todo objeto o pieza diseñada, recurriendo a las prácticas productivas previamente conocidas y practicadas por los artesanos de la comunidad y/o a partir de ellas, incorporación consensuada de las nuevas prácticas productivas que los artesanos estén dispuestos a aplicar considerando determinadas cuestiones que más adelante se desarrollan.

Aquí, se entiende por práctica productiva: a) al conjunto, articuladamente empleado, de saberes, conocimientos, habilidades, procedimientos técnicos, herramientas y materiales para construir la pieza, b) a las racionalidades organizacionales a las que preferentemente recurren los artesanos para realizar esos trabajos (taller familiar, taller individual, taller comunitario, etc.) y c) a las estrategias y procedimientos que emplean para la adquisición de sus materiales y para dar a conocer a sus productos y efectuar los procesos de gestión y venta de los mismos.

A partir del análisis, valoración e implicaciones sociales, económicas e incluso psicológicas de esas prácticas, el paso siguiente consiste en identificar los elementos que de ellas han de ser especialmente considerados como las bases sobre las que se llegarán a proponer y a materializar las innovaciones tecnológicas y organizacionales.

Esas, como condición para su aplicación, habrán de fortalecer, efectivamente, determinados propósitos políticos (independencia y protagonismo socio político y cultural de los artesanos) económicos (incremento en los ingresos de los artesanos) seguridad y estabilidad en el trabajo, calidad de cada una de las obras y sustentabilidad de los procesos de trabajo.

estética distintiva y única, firmemente consolidada y perfilada

62.- Craft Revival Trust, Artesanías de Colombia S.A y La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Op. Cit. (2005).

1.2 MARCO HISTÓRICO, CONTEXTUAL Y PROSPECTIVO

1.2.1 HISTÓRICO

La artesanía como sistema o modo de producción, se desarrolló a través de la historia en prácticamente todas las grandes civilizaciones de la humanidad. Todavía más, en determinados periodos de algunas de ellas, pasó a constituirse en la o en una de las modalidades dominantes de producción.

Sin embargo, cuando buscamos identificar las características particulares, problemáticas, desafíos y significación específica que hoy adquiere esa forma de trabajo en una sociedad determinada, considerar solo a sus peculiaridades generales como centro de su caracterización no resulta suficiente. Es imprescindible también, identificar, aunque sea de manera general, aquellos elementos que se fueron presentando a lo largo del tiempo en cada sociedad y que la moldearon dándole una determinada significación.

Se hace necesaria la anterior aclaración ya que para el análisis del artesanado en México y consiguiente determinación de las estrategias y políticas para su, según esto, transformación, superación o desarrollo, en el reciente pasado y todavía en el presente, más de uno tiende a transferir, mecánicamente, las características y el papel que esa forma de producción jugó en la sociedad occidental hasta el surgimiento y expansión del sistema industrial de producción. Sumariamente, podemos distinguir tres grandes periodos históricos que determinaron las características y problemáticas fundamentales de la artesanía hoy en México y, ciertamente, el tipo de expresión artesanal aquí estudiado.

1.Período Pre Colombino (1500 A.C. - 1492 D.C.)⁶³

1. En ese período y hasta la llegada de los conquistadores, la artesanía se practicó tanto de manera extensiva como intensiva. La producción artesanal extensiva, es aquella que practicaron de manera masiva, para garantizar su supervivencia y reproducción, las diversas etnias, pueblos y naciones que habitaban Mesoamérica y eso con independencia del tamaño o tipo de organización social que llegaron a adoptar. Ese trabajo artesanal, estaba centralmente dedicado a producir los objetos e instrumentos básicos que se requerían en las actividades productivas, en el quehacer y vida familiar y para aquellas otras actividades cotidianas rituales, de guerra, y recreación. Entre ellos; aperos de labranza, caza y pesca; materiales constructivos diversos; vestuarios de distinto tipo, objetos para cocinar, guardar o transportar alimentos, artículos de culto y para la guerra, juguetes para los niños y objetos de adorno personal. Ese trabajo artesanal básico, ocasionalmente aparecía vinculado a pequeños intercambios en mercados locales. El diseño de esos objetos estaba centralmente determinado por la función utilitaria de los mismos, sin embargo, a muchos de ellos se le fueron incorporando expresividades y propuestas estéticas cautivadoras. Esto último se hace más evidente frente al vestuario, los adornos personales y de estatus, en los utensilios para manipular los alimentos, en las armas e implementos para la guerra y sobre objetos de uso ritual.

63.- El período o época Precolombina es un concepto poco preciso pues supone siglos y quizás milenios antes de 1492. Aquí, se entenderá por ese concepto y con relación a México, al período comprendido entre el año de apogeo de la civilización olmeca, (estimado alrededor del año 1500 A.C.) y el posterior año de llegada de los españoles al continente americano (1492 D. C.)

2. En las culturas que alcanzaron un mayor grado de complejidad y desarrollo, entre ellas: la maya, olmeca y azteca, como actividad laboral especializada e intensiva, se desarrolló un trabajo de carácter manual (lo que hoy entendemos por artesanal), más complejo y refinado que tendió a ser efectuado por comunidades que se fueron especializando en el tiempo o, por expertos artistas - artesanos que trabajaban al amparo, servicio o bajo el dominio, de los estamentos o castas acomodadas y/o dominantes, casi siempre formada por gobernantes, sacerdotes, guerreros y comerciantes. Esos artistas o comunidades especializadas, satisfacían con sus obras las necesidades materiales y simbólicas de esos estamentos con relación a; joyas y orfebrería, vestuario, arte plumario, objetos simbólicos de cargos y estatus, armas, ídolos e imágenes, centros ceremoniales, grandes obras hidráulicas y de vialidad, palacios y tumbas. En esos objetos, se observa, según de que cultura se hable, una específica significación identitaria, simbólica y estética lo que no excluye que se hayan producido influencias e intercambios entre ellas. Al parecer,

en ese tipo de culturas esas actividades creativo - productivas artísticas, eran altamente consideradas tal como se infiere del análisis que hacen, del significado del término *toltecatoytl*, en los Códices Matritenses, los colaboradores indígenas del fraile Bernardino de Sahagún:

Toltecatl: el que crea, discípulo, abundante, múltiple, inquieto.

El verdadero tolteca: capaz, se adiestra, es hábil; dialoga con su corazón, encuentra las cosas con su mente.

El verdadero tolteca todo lo saca de su corazón; obra con deleite, hace las cosas con alma, con tiento, obra como tolteca, compone cosas, obra hábilmente, crea; arregla las cosas, las hace atildadas, hace que se ajusten. (Bernardino de Sahagún, 1564, como se citó en León-Portilla, s.f., párr.7)⁶⁴

2.- Período Colonial (1535-1810)

Durante el extenso período colonial (casi 300 años), el artesanado en México sufrió diferentes transformaciones, destacando las siguientes:

1. Las comunidades indígenas y mestizas más periféricas y remotas, con bajo potencial de expoliación y casi siempre alejadas de aquellos polos económicos de extracción, producción y de acumulación, instaurados o fortalecidos por los colonialistas, vieron afectadas en poco grado sus prácticas artesanales mayoritariamente vinculadas a sus maneras tradicionales de trabajo y de supervivencia
2. Las comunidades indígenas y mestizas, con condiciones y competencias artesanales especializadas en determinada actividad y consideradas con potencial valor económico o utilitario por los colonialistas, fueron significativamente influidas y moldeadas en función de los particulares requerimientos de los españoles y criollos. Esa influencia se dio en la implantación de nuevas técnicas, la introducción de diversas herramientas e instrumentos, en la producción de nuevos motivos y en la imposición de determinados diseños y preferencias estilísticas. Esto resultó especialmente relevante en el trabajo con metales preciosos, en la artesanía textil y cerámica.

64.- León-Portilla, M. (s.f.), *Arte popular, cultura e identidad*, Amigos MAP. <https://www.amigosmap.org.mx/textos/arte-popular-cultura-e-identidad/>

3. Por el contrario, los saberes y competencias artesanales, consideradas de poca rentabilidad, expresividad simbólica o incluso censurables desde la perspectiva de los colonialistas, fueron, algunos reprimidos y otros ignorados o minusvalorados. Así y solo como ejemplo, se extinguió el arte plumario y el trabajo en códices, se minusvaloró el saber - hacer de la medicina herbolaria y se estableció, durante el reinado de Felipe II, la prohibición de que se enviara a España, por su carácter "pagano", cualquier bien cultural creado por las culturas mesoamericanas.

Por otra parte, determinados datos históricos entregados por los propios conquistadores (Bernal Díaz del Castillo, 2014)⁶⁵ permiten aventurar que probablemente se perdieron determinados diseños y más de alguna técnicas en joyería y orfebrería. Al respecto, la extendida costumbre de los conquistadores, de desmontar y/o fundir las piezas en oro o plata, saqueadas o recibidas en señal de sumisión por los pueblos dominados, sin duda se tradujo en una importante pérdida de diseños y en algunas técnicas de trabajo sobre metales y materiales preciosos o semi preciosos.

4. El requerimiento de otros bienes por parte de los colonizadores, que les permitiera reproducir sus formas peninsulares de vida y de consumo así como acelerar los procesos de producción y de extracción de riqueza, sumado a las demandas de un estamento criollo o mestizo, acomodado y en crecimiento - al que le urgía diferenciarse de los miembros de las naciones originarias y por tanto asemejarse en sus gustos y modos de vida a los colonialistas - explica también el surgimiento y florecimiento de nuevas ramas artesanales. Ese es el caso de la metalurgia en hierro, curtiembre, determinado tipo de cerámicas y carpintería.
5. A lo largo de la colonia, los artesanos radicados en las grandes urbes de México y que efectuaban trabajos de alto interés para las clases dirigentes, para garantizar su reproducción como fuerza de trabajo y su relación funcional con dichas clases fueron inducidos u obligados, gradualmente, a organizarse conforme a las formas establecidas para los gremios artesanales existentes en España. Eso les fue dando derechos, obligaciones e incluso, a los dirigentes o miembros connotados de esos gremios, la capacidad de establecer determinadas condiciones y características para quienes aspiraban a incorporarse a esas cofradías.

El anterior enunciado esquemático, de esas formas de existencia del quehacer artesanal durante el período colonial, no pretende resumir el complejo conjunto de transformaciones, pérdidas, diversificaciones y alteraciones que la artesanía sufre con relación a los materiales, técnicas y herramientas empleadas ni frente a las significativas transformaciones y diversificaciones que sufren los objetos, motivos, diseños y estética de diversos productos artesanales. Todavía menos hace posible vislumbrar las nuevas formas de organización y de inserción social que adopta el quehacer artesanal durante ese período colonial. Sin embargo, si posibilita explicar cinco cuestiones que resultan determinantes para ir orientando el contenido de las propuestas que pretende generar el presente trabajo. Esas cuestiones son:

- a. Durante el largo período colonial, se fortalecen y en algunos casos se crean formas específicas de trabajo artesanal, arraigadas en determinadas comunidades, pueblos e incluso ciudades y que con el tiempo, pasan a ser distintivos propios de esas comunidades, pueblos o ciudades. El fortalecimiento o fundación de esos colectivos urbanos y su respectiva especialización artesanal fue determinado, la mayor parte de las veces, a partir de la valoración de las condiciones y ventajas comparativas que los colonizadores o nuevos asentados llegaron a identificar en espacios geográficos determinados, entre

65.- Díaz del Castillo, B. (2019). *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Planeta Mexicana.

- otros; existencia significativa de determinados recursos naturales altamente demandados; mano de obra calificada o factible de calificar de manera expedita, organización social existente en condiciones de ser utilizada para la producción, etc.
- b. Por otra parte, subsisten, de manera arraigada o precaria, determinadas prácticas artesanales, algunas incluso distintivas de ciertas comunidades indígenas o mestizas, de poco interés para los colonialistas y que con alteraciones mínimas persisten a través del tiempo ya sea por el alto valor utilitario y/o simbólico que esas comunidades le asignan a esa actividad y a sus productos y/o porque responden a los requerimientos de pequeños mercados locales.
 - c. La irrupción colonialista, transforma así, según el caso, de manera drástica o significativa, al quehacer artesanal más vinculado a los requerimientos de uso y de acumulación de los sectores dominantes y, de manera más reducida, al quehacer artesanal más vinculado a las estrategias de vida y supervivencia de las comunidades, pueblos y sectores más empobrecidos y marginados, por cierto, en su mayoría indígenas. Así, el relativo inmovilismo anterior de determinados quehaceres y propuestas artesanales precolombinas fue sustancialmente alterado por el impacto de esa irrupción militar, económica, política y cultural.
 - d. En suma, todos los quehaceres de una sociedad, entre otros los artesanales, en tanto ella esté sometida o inmersa en cambios, tensiones y transformaciones de diversa naturaleza, serán afectados o impactados de múltiples maneras.
 - e. Con relación a diversos productos, motivos y propuestas artesanales que hoy reproducen diversas comunidades y que son considerados icónicos, tradicionales e identitarios son, en su gran mayoría, el resultado de la articulación e hibridación de propuestas culturales precolombinas con propuestas provenientes de la península Ibérica o incluso de Asia.

3.- Período Modernizador. (1859 - 2018)

Se entenderá aquí, tal como lo propone Canclini (1994) que la modernidad está constituida por cuatro movimientos básicos: "un proyecto emancipador, un proyecto expansivo, un proyecto renovador y un proyecto democratizador"(p.31)⁶⁶. Obviamente, de ninguna manera lo anterior significa aquí, compartir acríticamente los contenidos de esas específicas propuestas de emancipación, expansión, renovación y democracia

En ese proceso de transformación modernizadora de México, se distinguen cuatro sub - períodos con sus respectivas tesis, estrategias y proyectos de modernización. Cada uno de esos particulares proyectos de modernización, se impuso en la realidad, mediante la victoria política y/o armada y orientó, por un determinado tiempo, el desarrollo nacional. Los partidarios y oponentes de cada uno de estos cuatro sub períodos modernizadores, se organizan, a lo largo de la historia de Mé-

xico, en torno a dos polos ideológicos contrapuestos; liberales y conservadores. Ciertamente, a lo largo del tiempo, esos dos polos ideológicos adoptaron o les fueron adjudicados diferentes nombres, pero jamás han renunciado a sus particulares tesis básicas de modernización. Cada uno de esos cuatro proyectos de modernización, además de la mantención de sus tesis básicas:

- Identificó, promovió, organizó y/o construyó a sus respectivos agentes sociales e institucionales, impulsores centrales de esa propuesta
- Generó su particular concepción del carácter y rol del Estado.
- Estableció específicas prioridades de atención y transformación de la sociedad y economía.

66.- García Canclini, N. Op. Cit. (1994)

- Formuló y se orientó por su particular cuerpo de propuestas, políticas y en su caso programas.

En el marco de los propósitos de este trabajo, solo señalaremos para cada una de esos cuatro sub - períodos algunas de las

concepciones e iniciativas que más afectaron o determinaron a la cultura, a la artesanía y a sus creadores principales; en primer lugar, a los indígenas o pueblos o naciones originarias y en segundo término, a las comunidades urbano - rurales mestizas.

De las Leyes de Reforma (1859) al Inicio del Porfiriato (1876)

En México, el primer intento de darle forma a los ideales nacionalistas y al despertar de una conciencia nacional se ubica con la creación de la República Federal en 1824. Ese primer proyecto de estado - nación, entre otras cosas planteó que el único modo de que el indígena podría integrarse a esta nueva sociedad en construcción y por lo mismo dejar de ser un factor de atraso, era occidentalizándolo. Así, el nuevo gobierno le otorgó la completa ciudadanía a los indígenas considerándolos iguales que al resto de sus ciudadanos y por tanto con los mismos derechos y obligaciones.

Además, en ese proceso de construcción del proyecto de nación, después de la Guerra de Reforma (1857 - 1861) las élites políticas requerían darle un fundamento originario histórico a la nación mexicana por lo que, renegando de la conquista y colonización española, ubicaron el origen de la nación en un remoto pasado prehispánico.

Esa patria, para ser una, requería de una única identidad por lo que no sería ni criolla ni indígena, sino mestiza. Esa apuesta por el mestizaje, como rasgo esencial o principal de la mexicanidad

convirtió a los indígenas concretos en un obstáculo que había que superar mediante la aculturación para semejarlos lo más posible a los mestizos, por cierto, estos últimos, miembros de la etnia ya dominante en número y poder frente a las otras múltiples etnias que habitaban en el territorio mexicano.

Es también durante este siglo, el momento de la elaboración de los grandes discursos fundacionistas de la nación mexicana el que solo con algunas variantes significativas ha logrado sobrevivir hasta el día de hoy. Así, es en ese período, cuando se delinean algunas de las características de la Historia Originaria de México y del Nacionalismo Mexicano

Respecto a esa Historia con mayúsculas, México requería de una interpretación histórica peculiar, única y gloriosa que le diera, por una parte, unidad, identidad y proyecto de futuro compartido, a su diversa, desigual y heterogénea sociedad y por otro, legitimidad y consenso a las clases o estamentos sociales dominantes. Ese lejano pasado indígena y esa multiplicidad de civilizaciones, cuyos vestigios monumentales asombraban continuamente

al mundo, constituía sin duda alguna un fundamento lo suficientemente consistente como para establecer un origen milenario y de renombre como nación.

En ese proceso de construcción de una historia y específica noción de nacionalidad, surge la necesidad identitaria, pero también económica y política, de identificar y/o crear una "cultura y/o arte nacional". Ese primer intento se da adoptando al "indígena arqueológico" como ícono para enaltecer la grandeza del pasado mexicano. "Por razones políticas e ideológicas, a partir del movimiento de independencia se veneró al indígena arqueológico, mientras que, por el contrario, a las comunidades originarias se les confinó al ostracismo y la postración" (Sánchez Cordero, 13 de abril de 2019)⁶⁷. De ese modo comenzó el largo proceso de valoración del "indígena arqueológico" en desmedro del indígena contemporáneo, pues las ideas sobre este último, como factor de atraso y obstáculo, para alcanzar la tan anhelada "modernidad mexicana" seguían vigentes.

Así, los sucesivos gobiernos, decididos a instaurar en México el proyecto

67.- Sánchez Cordero, J. (13 de abril de 2019). *Secuelas de la Conquista de México: Los procesos de aculturación*. Proceso. <https://www.proceso.com.mx/ensayo/2019/4/13/secuelas-de-la-conquista-de-mexico-los-procesos-de-aculturacion-223240.html>

liberal clásico de un moderno estado - nación, fueron aplicando una serie de medidas para modernizar la economía impulsando la constitución de una industria nacional propia, lo que implicaba, entre otras cosas, proteger a la incipiente industria nacional y lo que, con relación a nuestro tema, llevó a:

[...] la paulatina desarticulación y la pérdida de atributos monopólicos de los gremios [de artesanos] y la libertad de trabajo, sancionadas por la legislación imperial y más tarde por distintos decretos. Dichas normativas modificaron en buena medida las relaciones laborales: los maestros perdieron control sobre el mercado de trabajo y de productos manufacturados que quedaron al arbitrio de

la concurrencia; el dominio que poseían sobre la sanción del saber pasó en gran parte al poder de las escuelas de artes y oficios y se establecieron jerarquías artesanales al margen de la corporación gremial. (Gutiérrez, F y Teitelbaum, V., 2008, párr.6)⁶⁸

Continuando con lo anterior, Gutiérrez, F y Teitelbaum, V., 2008 describen que:

Este periodo, que abarca aproximadamente los años de 1837 a 1846, considerado por los estudiosos como el de mayor proteccionismo en México, se modificó hacia mediados de la década de 1840, y especialmente, después del fin de la guerra con Estados Unidos, cuando se abandonaron los niveles ante-

rios de protección a la industria y se puso en marcha un proceso de liberalización del comercio y el trabajo. Fue en este contexto de retroceso del proteccionismo en donde se frenó asimismo la política de fomento industrial [...] (párr.8)⁶⁹

Producto de estas políticas, contingentes claves del artesanado mexicano pertenecientes a diversas ramas, se incorporan como clase obrera, calificada o semicalificada, a aquellos emprendimientos de industrialización. Esta proletarianización de importantes contingentes de artesanos, no ha sido evaluada en términos del grado de pérdida de saberes, habilidades, diseños y capacidades de trabajo artesanal.

El Porfiriato (1876-1911)

Durante el porfiriato se desechó definitivamente la política encaminada a la construcción y desarrollo de una plataforma industrial manejada por capitales nacionales y consiguientemente, se apuntó a generar un conjunto de condiciones favorables para el arribo y penetración de capitales y tecnología proveniente del extranjero. Así se modificaron los más diversos cuerpos normativos nacionales y, muchas de las actividades económicas de mayor dinamismo comenzaron a ser controladas, parcial o totalmente por intereses foráneos.

Entre tantas de esas modificaciones, se establecieron normatividades de carácter laboral que le permitieran a esos capitales contar con una fuerza de trabajo calificada, disciplinada y de bajo costo. Al respecto, algunas de esas políticas y normatividades, relacionadas con la fuerza de trabajo, se tradujeron en la incorporación de nuevos contingentes al mercado laboral, en su

mayoría indígenas, los que habiendo perdido el control de sus tierras comunales se veían obligados a abandonar sus ancestrales estrategias de trabajo y migrar a las principales ciudades, haciendas e ingenios agrícolas.

Nuevamente, solo los miembros de las concentraciones urbanas rurales o semi rurales, ubicadas en zonas inhóspitas o sumamente alejadas de los grandes centros de acumulación y explotación, lograron aferrarse a esos territorios y mantener una parte importante de sus formas de vida y de trabajo pasando a ser, esos territorios, comunidades y pueblos, en el lenguaje de los antropólogos, verdaderas zonas de refugio y cuando no de resistencia.

Por otra parte, la implantación exitosa de ese proyecto modernizador, exigía demostrar hacia el exterior, que la nación mexicana estaba lo suficientemente consolidada como para

68.-Gutiérrez, F y Teitelbaum, V. (2008). Sociedades de artesanos y poder público. Ciudad de México, segunda mitad del siglo XIX. *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, (no.36), pp.127-158. Disponible en: <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-26202008000200004&lng=es&nr=iso>. ISSN 0185-2620.

69.- Gutiérrez, F y Teitelbaum, V. Op. Cit. (2008).

garantizar estabilidad económica y rentabilidad a las inversiones externas, la existencia de una fuerza de trabajo lo suficientemente motivada, adiestrada, disciplinada y de bajo costo y la presencia de un estamento de conducción política del país, firmemente articulado a una clase empresarial nacional pero con visión supranacional, capaz de aprovechar las oportunidades del mundo moderno o más prosaicamente, las posibilidades de lucro y ganancia que ofrecía un capitalismo en plena expansión.

Lo anterior, fue una de las razones que llevaron, durante el porfiriato, a fortalecer la noción de adscripción de México a una Cultura y Arte Universal eso sí, con algunas expresiones y matices propios provenientes o inspirados en los productos culturales del período prehispánico.

3. La Revolución y el Período Post Revolucionario (1910 - 1982)

Al término del movimiento revolucionario de 1910 las banderas iniciales que le dieron origen a esa lucha, entre otras, tierra, libertad, no reelección y justicia resultaron ser lo suficientemente convocantes y amplias como para propiciar nuevas perspectivas de análisis y nuevas temáticas con relación al conjunto de procesos que implicaba una profunda reconstrucción, renovación y modernización de la nación.

Más todavía, la evidencia de la intervención y del protagonismo decisivo de las masas y de liderazgos, de inocultable raigambre popular e indígena en el triunfo de esa revolución, obligó al reconocimiento y valoración de esa multiplicidad de identidades étnicas y comunitarias y a la apreciación de sus historias, prácticas, creaciones, representaciones y propuestas.

Así, en el marco del contradictorio proceso de institucionalización de los ideales revolucionarios, se fue construyendo una propuesta cultural para la nación mexicana que posibilitara darle legitimidad y consenso a los nuevos liderazgos político - militares y que recuperara y articulara visiones, aspiraciones y utopías presentes en el mosaico étnico y cultural mexicano para que, finalmente y a partir de lo anterior, se construyera o fortaleciera un discurso fundacional de la nación mexicana que permitiera generar políticas articuladas, novedosas y convocantes en el que se vieran efectivamente identificados, unidos y cohesionados los miembros de ese extenso abanico social y cultural formado por indígenas, mestizos y afrodescendientes.

El impacto de esa propuesta cultural, en el desarrollo y orientación de la artesanía tradicional y comunitaria y obviamente sobre sus actores centrales, indígenas y mestizos de comunidades y pueblos fue muy significativo. Se señalan los principales:

1. Bajo la influencia del movimiento revolucionario y de las nuevas tendencias de la antropología mundial renacieron las instituciones que tuvieron a su cargo la política indigenista. En contraste con el indigenismo histórico que caracterizó a la política porfirista, el indigenismo revolucionario se comprometió con el indio vivo y se propuso modificar su situación presente, al mismo tiempo que convirtió su pasado en fundamento del nacionalismo.
2. De acuerdo a Cordero (1986) en esta etapa surge y se consolida el término de arte popular:
Es así como, al término de la Revolución, con la subsecuente consolidación gubernamental y su programa cultural se construye el género "arte popular" arraigándose en el imaginario colectivo. Esta categoría aún se mantiene vigente en el imaginario contemporáneo, y de su mano viene la idea de que el arte popular incorpora una esencia de "lo mexicano". Esto fue posible porque las características asociadas a dicho grupo de objetos los vinculaban a ciertos valores históricos, estéticos y sociales que cargaron a esta nueva categoría de un sentido acorde a los procesos culturales y sociales del momento. (p. 69)⁷⁰.

70.- Cordero, K. (1986). *Hacia otra historia del arte en México. Tomo III La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*. Fondo de Cultura Económica.

Obviamente una de las expresiones centrales de ese arte popular era y son las artesanías tradicionales y comunitarias.

3. Contribuyó a la identificación, promoción y divulgación de ese arte popular, el descubrimiento interno e internacional, del gran potencial turístico de México, en especial, respecto de los sectores medios y acomodados norteamericanos que, en medio del auge económico capitalista de su país, comenzaban a buscar, ansiosamente, destinos viables pero al mismo tiempo exóticos y diversos, de descanso y recreación, que además de presentarse plenos de sol, mar, paisajes inimaginable, música, entretenimiento, gastronomía única y calidez en el trato, poseyeran el atractivo de un pasado histórico y cultural apabullante y misterioso, por cierto, de algún modo constatable y atrapable, de manera expedita, mediante la adquisición de recuerdos o souvenirs, de la más diversa naturaleza y de distintos grados de refinamiento, calidad y precios, elaborados, todos ellos, por las hábiles y anónimas manos de miembros de las distintas culturas originarias mexicanas

4. Continuando con el análisis de Cordero (1986), esta describe que:

El uso del arte popular como parte de la política cultural y artística respecto a las clases populares estuvo relacionado, entonces, en muchos casos, con su tratamiento como una fuente de integración económica, por medio de la reorganización de la producción local y su proyección nacional e internacional. Tal iniciativa forma parte de un intento, por un lado, de promover la industria turística como fuente de ingresos del país y, por otro, para contrarrestar la impresión de caos e inestabilidad –particularmente referida a zonas rurales- provocada por el periodo de la lucha armada. Estos procesos contribuyeron a la transformación definitiva de los medios de producción del arte popular, su papel en la economía rural y urbana, y también de sus características materiales y visuales (p.78)⁷¹

Es pues, en ese período, cuando un segmento importante de la artesanía nacional, queda estructural y económicamente articulada a la industria turística lo que como se verá más adelante, explica en parte importante su dinamismo y crecimiento y también una buena porción de sus problemas actuales.

5. Esta Cultura Nacional, según esto identitaria y que se abreva o inspira en las propuestas y objetos de una Cultura Popular, da origen, entre otras cosas, en la plástica, a una corriente realista donde sus exponentes se inspiran para sus creaciones, en esas obras, objetos y formas de vida cotidiana que constituyen a esa Cultura Popular.

En palabras de Canclini:

Rivera, Siqueiros y Orozco propusieron síntesis iconográficas de la identidad nacional inspiradas a la vez en las obras de mayas y aztecas, los retablos de iglesias, las decoraciones de pulquerías, los diseños y colores de la alfarería poblana, las lacas de Michoacán y los avances experimentales de vanguardias europeas. (García Canclini, 1994, pp 78-79)⁷²

6. Este complejo proceso de conversión de las artesanías tradicionales, en uno de los íconos fundamentales de la identidad nacional, a la larga tuvo los siguientes efectos:

6.1.- Dio paso a una larga y acalorada discusión que todavía algunos pretenden revivir. El centro de esa discusión se producía por la respuesta que unos, los Tradicionalistas y otros los Modernistas, le daban a la siguiente interrogante: ¿El papel legítimo de los artesanos actuales, como miembros de comunidades donde se practica la artesanía tradicional solo es el de fieles y disciplinados reproductores de los objetos, motivos, símbolos identitarios y propuestas estéticas provenientes de esa tradición o, por el contrario, tienen el derecho y quizás hasta la obligación de resignificar esa tradición, incorporándole nuevos elementos y contenidos productos de su inspiración y/o de factores presentes en el contexto y que afectan o incitan al cambio de las propuestas heredadas?

Los Tradicionalistas, que en ocasiones han llegado a tener significativa incidencia en las políticas relacionadas con el desarrollo de la artesanía tradicional, llegaron a plantear no solo la inconveniencia de todo cambio o alteración de esas propuestas heredadas sino,

71.- Cordero, K. Op. Cit. (1986).

72.-García Canclini, N. Op. Cit. (1994)

todavía más, que esas acciones de cambio constitúan uno de los principales factores de crisis y destrucción de ese tipo de artesanía o patrimonio. Así el Dr. Atl en 1921 señala:

Yo afirmo categóricamente que no pueden transformarse las industrias indígenas de ningún país - ellas son un producto de tal manera peculiar, tan íntimamente ligado a la idiosincrasia de sus productores, que el tocarlas es destruirlas [...] las tentativas de transformación realizadas en todos los países, han destruido totalmente el carácter de las industrias vernáculas que los transformadores han tocado. (Murillo, 1921)⁷³

Por su parte los neo modernistas declarados, casi inexistentes hasta la década de los 50 del siglo pasado, van desde los que plantean que el artesano solo tiene el derecho a efectuar un determinado tipo de adecuaciones menores a aquellos otros que afirman que ellos tienen la atribución para cambiar, desechar o crear todo lo que le parezca ya sea en razón de su gusto o necesidad.

6.2.- Esa sacralización de las artesanías tradicionales, junto con convertirlas en objeto de culto y veneración nacionalista hizo posible, al sustraerlas de sus creadores anónimos, no considerar la realidad, requerimientos y propuestas de esa población indígena o mestiza y, en definitiva, no incorporarlas desde su singularidad, a un proyecto multiétnico y multicultural de nación. En suma, nuevamente las clases y sectores dominantes, cobijados por la dominante etnia mestiza, fueron incapaces de lograr una integración equitativa y desde el pleno reconocimiento a las diferencias de ese extenso mundo popular. De este modo, Cordero (1986) afirma que:

Así vemos como indígena y artesanía siguen caminos afines separándose al final: uno simbolizando aún el atraso e incivilización; la otra convertida en ícono de la identidad de una nación, y es que el pedestal en que se colocó al arte popular a principios del siglo XX contribuyó a que se olvidara a sus productores.⁷⁴

6.3. Tal como lo señala García Canclini (1990), esa política cultural postrevolucionaria, a lo largo de tres décadas fue sufriendo un intenso desgaste, producido fundamentalmente por la supeditación de esa propuesta cultural a la razón política de los estamentos posicionados en el Estado. Ese desgaste se traduce en una suerte de inmovilismo cultural y de férrea oposición e incluso hostigamiento a planteamientos culturales alternativos, innovadores, críticos o contestatarios.

Sin embargo, matizando lo señalado por García Canclini, por lo menos con relación a la plástica hay que considerar lo que señala Reyes Palma F. (1994):

Durante los años veinte, México significó un ejemplo temprano de descolonización cultural, un reto al paradigma europeo. Sin duda, las ideas vigentes en aquella época acerca de un "renacimiento mexicano", de una "escuela mexicana de pintura", dieron pie para que el país se volviera un centro autónomo y creara su propia periferia interna, mediante el empleo del arte indio y popular como fuentes primordiales de diferenciación. (p. 1)⁷⁵

El quehacer artesanal, de un modo u otro, se ve afectado por esa situación ya que gran parte de los esfuerzos, en especial los promovidos desde el estado, se vuelcan centralmente a la recuperación, restauración, preservación, multiplicación y difusión del patrimonio preexistente y, al igual o quizás más intensamente que en los otros campos culturales, fue significativamente ignorada toda innovación y propuesta alternativa.

A continuación, se señalan, para este período, de manera sumaria, las iniciativas más relevantes, de significación cultural y que más afectaron el desarrollo y situación de la artesanía artística, artesanal, tradicional y comunitaria. Esas iniciativas, se originaron en los períodos de diversos presidentes que condujeron a la nación hasta 1982. Como se apreciará, algunos de esos mandatarios, orientaron sus decisiones por los planteamientos originales de la revolución y, en cambio otros, con ellas se fueron aproximando a las posteriores políticas neoliberales.

73.- Murillo, G. (1921). *Las Artes Populares en México*. Cultura.

74.- Cordero Karen Op. Cit. (1986)

75.- Reyes Palma, F. (1994). *Polos culturales y escuelas nacionales: el experimento mexicano, 1940-1953*, en *Arte, Historia e identidades en América, visiones comparativas*, XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, IIE-UNAM, tomo II. <https://artemex.files.wordpress.com/2010/12/lectura-8-polos-culturales-y-escuelas-nacionales.pdf>

General Lázaro Cárdenas (1934-1940)

“El sexenio de Cárdenas es importante porque reconoce una especificidad de los grupos indígenas [...]” (Recondo, 2007, p.40)⁷⁶

El régimen del presidente Cárdenas, con independencia de sus radicales programas sociales, tales como la reforma agraria y la instauración de los Ejidotes que directamente protegieron a los campesinos e indígenas mexicanos, en materia de cultura y arte, impulsó diversas iniciativas para que el país, en lo interno y en el plano internacional, fuera conocido por su riqueza y expresividad artística y cultural. Destaca :

- Montaje de la exposición “20 Siglos de Arte Mexicano” en el MoMa de Nueva York 1940

- Creación de Departamento Autónomo de Asuntos Indígenas (DAAI), con dos objetivos principales:

[...] 1) la detección de necesidades y requerimientos concretos de los pueblos indígenas, es decir, “estudiar los problemas fundamentales de las razas aborígenes”, y 2) descubrir, idear y sugerir los mecanismos y vías pertinentes que las diversas instituciones y dependencias gubernamentales tendrían que llevar a cabo con el fin de solucionar los problemas de la población indígena. (Olivé Negrete, 2000, como se citó en Castillo Ramírez, 2015).⁷⁷

- Fundación en 1938 del Departamento de Antropología en la Escuela de Ciencias Biológicas, del Instituto Politécnico Nacional.

- Creación en 1939, con Alfonso Caso como su primer director, del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Los dos últimos hechos fueron los cimientos de la nueva antropología mexicana.

- Se fundó en 1934 el Fondo de Cultura Económica

- Se revaloraron las artesanías indígenas mediante la implementación de políticas oficiales de carácter populista.

- Se volvieron a encomendar trabajo a los tres grandes muralistas mexicanos.

- Se hicieron los primeros experimentos de enseñar el alfabeto a través de las lenguas originarias.

- Se inició una novedosa y diferente política hacia las lenguas amerindias respaldada y fundamentada en las ideas de William Cameron Townsend y el Instituto Lingüístico de Verano.

En suma, durante este período, hay un intento de mostrarle al mundo y al país el valor de las expresiones culturales nacionales en el entendido que esa “producción está matizada por un nacionalismo, la recuperación de los valores propios y la incorporación de la vanguardia pero partiendo de las raíces nacionales” (Redacción, 18 de marzo de 2019)⁷⁸ Sin embargo es necesario señalar que ese conjunto de iniciativas referidas a la culturas y pueblos indios:

[...]no se hicieron desde una aproximación que resaltara la condición de la diferencia cultural específica, por el contrario, la intención era incorporarlos al resto de la sociedad -rural agraria- para conformar un Estado nacional homogéneo, caracterizado por una moderna economía capitalista -agrícola e industrial-. Es decir, el interés especial de Cárdenas en “favor de los indios” se dirigió a “fundirlos y a asimilarlos dentro del conjunto [de la población del país]” (Comas, 1964, p.136, como se citó en Castillo Ramírez, 2015)⁷⁹

76.- Recondo, D. (2007). *La política del gatopardo: Multiculturalismo y democracia en Oaxaca*. Publicaciones de la Casa Chata.

77.- Castillo Ramírez, G. (2015). El programa integracionista durante el cardenismo. La diversidad cultural según Gamio. *Signos históricos*, 17 (34), 78-111. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-44202015000200078

78.- Redacción. (18 de marzo de 2019). Lázaro Cárdenas, la biografía más documentada entre la justicia y la cultura. *Diario El Independiente Baja California Sur*. <https://www.diarioelindependiente.mx/2019/03/lazaro-cardenas-la-biografia-mas-documentada-entre-la-justicia-y-la-cultura>

79.- Castillo Ramírez, G. Op. Cit. (2015).

Miguel Alemán (1946 - 1952)

En la década de los 40, con el alemanismo se le da un viraje fundamental a la anterior política cultural postrevolucionaria la que había promovido una integración de lo tradicional y lo moderno, lo popular y lo culto pasando a promover un proyecto, "en el cual la utopía popular cede a la modernización y la utopía revolucionaria a la planificación del desarrollo industrial" (García Canclini, 1994, p.84)⁸⁰

Además Reyes Palma (1994) describe que: Ya la propuesta de Miguel Alemán, contendiente a la presidencia de la República en 1946, había marcado lineamientos precisos en materia de política cultural. El arte se incorporaba dentro de las

razones de Estado bajo el signo de la alta cultura, asociada al desarrollo. El mayor beneficio se esperaba en términos de la presencia cultural del país en las metrópolis, con su derivado de fomento turístico y flujo de capitales foráneos (p. 5)⁸¹.

Como expresión de esa noción de la cultura y de su función social:

Durante ese gobierno se erigió un aparato institucional para reorientar la cultura acorde con los principios modernizadores, de tal modo que en 1947 se establecieron el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, y el Museo Nacional de Artes Plásticas. Además, el Estado desarrolló instituciones para avalar

el prestigio cultural, como los Premios Nacionales de Artes y Ciencias; espacios de desarrollo para el mercado del arte, como el Salón de la Plástica Mexicana; y de difusión, como la lujosa revista Artes de México. (Reyes Palma, 1994, p.5)⁸².

Como es evidente, durante el alemanismo, la artesanía tradicional solo fue considerada en su función icónica ya preestablecida, como un recurso singular de apoyo al turismo y como un tipo de mercancía que cada vez adquiriría más aprecio y valor en determinados mercados internacionales.

Gustavo Díaz Ordaz (1964 – 1970)

En materia cultural, en su primer informe de gobierno Díaz Ordaz (1965)⁸³ menciona lo siguiente:

Antes de diciembre de 1964 fueron inaugurados y entregados al pueblo; el magnífico Museo de Antropología, el de Arte Moderno, el del Virreinato, en Tepotzotlán, importantes obras de remozamiento en Teotihuacán, los edificios para la Escuela Normal de Especialización y para las Direcciones de Educación Audiovisual y de Higiene Escolar. En el antiguo edificio de la calle de Moneda se instaló el Museo de las Culturas y se prepara el Museo Imaginario, para prestar ayuda a la enseñanza objetiva. (p.33)

A finales de su sexenio en 1970, el presidente Gustavo Díaz Ordaz inauguro el Centro Artesanal Mercado de Curiosidades, ubicado en la Ciudad de México, hoy conocido con el nombre de Mercado de Artesanías y Curiosidades Mexicanas San Juan, dónde se pueden hallar artesanías provenientes de los 32 estados de la República Mexicana.

80.- García Canclini, N. Op. Cit. (1994).

81.- Reyes Palma, F. Op. Cit. (1994).

82.- Reyes Palma, F. Op. Cit. (1994).

83.- Díaz Ordaz, G. (1965). *INFORMES PRESIDENCIALES GUSTAVO DÍAZ ORDAZ*. Centro de Documentación, Información y Análisis.

Luis Echeverría Álvarez (1970 - 1976)

Producto de diversas situaciones críticas nacionales, incrementadas por un contexto internacional altamente inestable, durante el gobierno del presidente Echeverría, se hace visible el colapso del modelo de desarrollo estabilizador⁸⁴ y de todas las políticas económicas, sociales y culturales asociadas a ese modelo. Sin embargo, esa estrategia no es totalmente descartada y, con modificaciones significativas, sigue hasta el Gobierno de López Portillo (1976 - 1982) apuntándole todavía a un estado responsable de la conducción estratégica del desarrollo y garantizador de la equidad y bienestar básico para las mayorías. Entre esas modificaciones y con relación al tema de este trabajo, es durante esos dos sexenios que se inicia el proceso de reorientación de la política indígena poniendo el acento en una integración más respetuosa de las identidades culturales. “El indigenismo tradicional se convierte en etno populismo, luego en indigenismo de participación que poco a poco cede el sitio a una postura de reconocimiento” (Recondo, 2007).⁸⁵

Entre las acciones culturales y políticas impulsadas en ese período, que más incidieron en las comunidades indígenas e indirectamente en la artesanía artística, tradicional y comunitaria destacan las siguientes:

.- La organización en 1975 del primer Congreso Nacional de los Pueblos Indígenas, en Pátzcuaro, donde se había verificado el de 1940. Sobre éste, Recondo (2007) menciona que en ese congreso:

[...] los indígenas participantes “proclaman” su derecho a la “autodeterminación de su gobierno y de sus formas tradicionales” de organización” y exigen el acceso a una educación integral y bilingüe que “afirme los valores positivos de la sociedad nacional y los de los pueblos indígenas”. De este congreso, surgirá el Consejo Nacional de Pueblos Indígenas (cnpi), donde se agrupan los representantes de los consejos supremos de cada una de las “etnias” del país.⁸⁶

.- Creación, en 1974, del Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (FONART) que tiene como propósitos centrales conservar y difundir el arte popular mexicano, procurando un mayor ingreso a los artesanos; asimismo buscar conservar el sentido artístico de dichos productos, exhibiéndolos y comercializándolos, otorgando créditos y anticipos sobre la producción.

Miguel de la Madrid 1982 - 1988

Miguel de la Madrid es el primero de una serie de presidentes que pondrán el acento en la estabilidad financiera más que en el crecimiento económico. Con él se inicia el proceso de reconversión del Estado Mexicano planteándose un “Estado desconcentrado, descentralizado, regionalista, devolviendo por doquier a las bases las tareas que ya no es capaz

de desempeñar (educación, salud, justicia)”. (Recondo, 2007)⁸⁷

De este modo:

El discurso sobre el derecho de los pueblos a desarrollarse de manera autónoma sería entonces una forma de justificar su incapacidad para resolver la margi-

nación de sectores enteros de la sociedad. El Estado suscribe una concepción multicultural de la sociedad en vez de tratar de homogeneizar a un cuerpo social sobre el que ya no tiene influencia. La finalidad no es ya integrar al indígena sino, al contrario, garantizar su diferencia. El Estado debe,

84.- Ese modelo, entre otras cosas afirma: a) El papel central o de vanguardia del Estado como la institución responsable de conducir el desarrollo nacional. b) En ese mismo sentido, el Estado como la figura institucional central y única capaz de garantizarles a la población, en especial a la más desfavorecida económicamente las condiciones básicas de salud, educación, vivienda y trabajo, c) Tener como meta genérica, en el plano nacional, capacidades de autodeterminación en materia de energía, alimentos y seguridad y d) Consecuentemente, poseer una plataforma productiva nacional propia diversificada y tecnificada.

85.- Recondo, D. Op. Cit. (2007).

86.- Recondo D. Op. Cit. (2007).

87.- Recondo D. Op. Cit. (2007)

pues, conformarse con gestionar esta etnicidad por medios muy diversos, que podían variar del reconocimiento del multiculturalismo en las constituciones a la atribución de una cierta autonomía administrativa o territorial a las autoridades locales de las zonas indígenas. Esta gestión de la etnicidad corresponde a una revisión del antiguo modelo de desarrollo. Justifica la aplicación de un modelo de “desarrollo separador”. (Recondo, 2007)⁸⁸

Como balance, se puede indicar que si bien entre la década de los 70 y hasta mediados de los 80 del siglo pasado, se da una instrumentalización creciente de

la cultura nacional a los propósitos de desarrollo y modernización capitalista planteados para el país, persiste todavía el doble discurso al interior del Estado en el que, por una parte, existen instituciones, apoyos especiales, estímulos y también orientaciones de funcionalización para determinados segmentos del llamado Arte Popular, entre ellos el sector de la artesanía, destinada a la exportación y al turismo y, por otro, él va impulsando la gradual transferencia, concesión o autorización, a particulares o eufemísticamente a la sociedad civil, para que se vaya conformando la gigantesca industria cultural, de la información y del entretenimiento que hoy caracteriza a México. Esa industria, por décadas y hasta el presente, estará

abocada a homogeneizar la información pública más relevante y al mismo tiempo a moldear y satisfacer los gustos culturales, de recreación y de consumo de los grandes contingentes urbanos. Paralelamente, esta gran corporación cultural, crecientemente interrelacionada con el mercado cultural simbólico mundial, promueve la constitución de instituciones y el impulso de iniciativas destinadas a atender los requerimientos culturales refinados, que las élites nacionales manifiestan tanto para satisfacer necesidades que les plantea la posesión, según esto, de un “capital cultural exclusivo” como el imperativo de evidenciar y reafirmar su carácter distintivo respecto a los restantes sectores de la sociedad.

Instauración, Expansión y Crisis de la Modernización y Globalización Neoliberal (1982 - 2018)

El Modelo de Modernización y de Globalización Neoliberal, que se inicia en México al inicio de la década de los 80 del siglo pasado y que manifiesta sus crisis más agudas de viabilidad, a nivel nacional pero también internacional, en la segunda década del presente siglo, posee un complejo cuerpo de supuestos, tesis, políticas, hechos y efectos en el plano de la cultura, tanto a nivel nacional como mundial. Ese abigarrado conjunto de ideas, hechos y resultados, a su vez, han dado origen a exhaustivos análisis, cuestionamientos, críticas y planteamientos alternativos. Claramente, no es aquí el espacio para intentar caracterizar esa compleja realidad en el plano de la cultura por lo que solo se señalarán aquellas cuestiones, que de manera más visible hoy

aparecen condicionando o afectando a la artesanía tradicional comunitaria y, en especial, aquella orientada al turismo, a mercados exclusivos nacionales y al mercado internacional.

1. De manera más evidente y contundente, desde la década de los 80 del siglo pasado, la doble estrategia del Estado sobre el desarrollo y función de la cultura en México se va implantando de manera acelerada, en palabras de García Canclini (1994):

Mientras el patrimonio [cultural] tradicional sigue siendo responsabilidad de los Estados, la promoción de la

88.- Recondo D. Op. Cit. (2007)

cultura moderna es cada vez más tarea de empresas y organismos privados. De esta diferencia derivan dos estilos de acción cultural. En tanto los gobiernos entienden su política en términos de protección y preservación del patrimonio histórico, las iniciativas innovadoras quedan en manos de la sociedad civil, especialmente de quienes disponen de poder económico para financiar arriesgando. Unos y otros buscan en el arte dos tipos de rédito simbólico; los Estados, legitimidad y consenso al aparecer como representantes de la historia nacional; las empresas, obtener lucro y construir a través de la cultura de punta, renovadora, una imagen “no interesada” de su expansión económica. (p. 86).⁸⁹

2. A partir de los ochenta y con aceleración creciente, comienza a derrumbarse la noción de un mercado simbólico - cultural, con la suficiente autonomía nacional e internacional como para que sus integrantes o participantes culturales más connotados, es decir los artistas, creadores y críticos profesionales, estuvieran en condiciones de orientar y determinar aspectos fundamentales de la regulación de ese mercado, según esto, distinto y con lógicas propias frente al tradicional mercado de bienes y servicios.

Entre esas orientaciones y determinaciones, que estarían en manos de los ya mencionados, destacan dos atribuciones; la primera, establecer los criterios que han de reunir las obras y los creadores que pretendan incorporarse a ese mercado simbólico exclusivo y, la segunda, facultades para evaluar, reconocer, discriminar y establecer jerarquías, de calidad y de excelencia tanto de artistas como de obras. Obviamente, el ejercicio de esas dos facultades y en especial de la última, habría de traducirse en efectos decisivos en la demanda, oferta y precios de determinadas obras y también, en los costos de algunos servicios culturales.

Sin embargo, esa aspiración jamás se concretó ni nacional ni internacionalmente:

A nuestro modo de ver, estamos también ante un nuevo sistema de vínculos entre las instituciones culturales y las estrategias de inversión y valoración del mundo comercial y financiero. La evidencia más rotunda es el modo en que en los ochenta perdieron importancia los museos, los críticos, las bienales y aun las ferias internacionales de arte como gestores universales de las innovaciones artísticas para convertirse en seguidores de las galerías líderes de Estados Unidos, Alemania, Japón y Francia” (García Canclini, 1994, p. 60).

Reiterando esa apreciación, ese estudioso señala:

[...]desde mediados de este siglo [XX] los agentes encargados de administrar la calificación de lo que es artístico -museos, bienales, revistas, grandes premios internacionales- se reorganizan en relación con las nuevas tecnologías de promoción mercantil y consumo. (García Canclini, 1994, p. 55)⁹⁰

89.- García Canclini, N. Op. Cit. (1994).

90.- García Canclini, N. Op. Cit. (1994).

1.2.2 CONTEXTUAL

Importancia Económico - Social de la Artesanía

Presentamos a continuación, de manera escueta, los datos más significativos que permiten apreciar la importancia económico - social de la artesanía en la nación, señalando como referencia, que México se ubica entre los tres países con mayor producción artesanal si se consideran sus volúmenes de producción, diversidad de obras y productos, porcentaje de la población económicamente activa adscrita a esa forma de producción y grado de presencia de sus obras en el comercio internacional.

En tanto que en este apartado predomina la entrega de información cuantitativa, para obviar el largo enunciado de citas y referencias que implicaría sustentar la entrega de cada dato se presentan a continuación las dos fuentes a las que centralmente se recurrió para obtener esa información:

Fuentes

1. Instituto Nacional de Estadística y Geografía, Cuenta Satélite de la Cultura en México. Comunicado de Prensa Núm. 581/18 14 DE Noviembre de 2018 y visible en <https://documentcloud.adobe.com/link/review?uri=urn:aaid:scds:US:-28f1b322-c2c0-4b07-abd0-3b88350e5fab#pageNum=1>
2. Secretaría de Bienestar, FONART, INEGI. Las artesanías en la Encuesta Nacional de Consumo Cultural de México (ENC-CUM) (2012) visible en <https://documentcloud.adobe.com/link/review?uri=urn:aaid:scds:US:7c3d8467-e771-4a72-9640-4de3cec4d21e#pageNum=1>

En estos documentos, INEGI y las instituciones mencionadas, entienden que en el rubro artesanía están incluidas las siguientes actividades; alfarería y cerámica, fibras vegetales y textiles, madera, maque y laca, instrumentos musicales y juguetería; cartón y papel, plástica popular, cerería y pirotecnia; metalistería, joyería y orfebrería, lapidaria, cantería y vidrio, talabartería y marroquinería y, alimentos y dulces típicos.

La artesanía y la Ocupación.

Se estima en México, que en el año 2018, el sector de la cultura generó empleos equivalentes a 1 millón 384 mil 161 puestos de trabajo, que representaron el 3.2% de la ocupación total del país. De ese total, la elaboración de artesanías, junto con la producción cultural de los hogares y los medios audiovisuales, aportaron el 68.4% de dichos puestos. En su comparación anual, el número de puestos se incrementó 1.5% respecto a 2016, siendo la elaboración de

artesanías la de mayor dinamismo con un aumento de 2.9% en comparación con el año anterior.

Con relación a la laca o maque, trabajaron ese año 31399 hombres y 33431 mujeres dándose un total de 64830 puestos de trabajo.

En metalistería, donde se incluyen las actividades de platería, trabajaron 173346 hombres y 75577 mujeres dándose un total 248923 puestos de trabajo.

La Aportación de la Artesanía al PIB

Durante 2017, el Producto Interno Bruto de la cultura alcanzó un monto de 661 mil 505 millones de pesos, que representó el 3.2% del PIB total del país. Desde otro enfoque, al revisar el PIB del sector desagregado en sus actividades culturales, se observó que durante

2017 las más significativas fueron las de medios audiovisuales, las artesanías y la producción cultural de los hogares, que representaron, respectivamente, el 37%, 18.6% y 18.3%; estas actividades en conjunto aportaron el 73.9% de la producción cultural.

La Distribución del Consumo Cultural.

Por actividades culturales, el gasto total que realizaron los hogares, el sector público y las unidades no residentes en el país, entre otros, alcanzó un monto de 825 mil 867 millones de pesos durante 2017, éste se ejerció principalmente en los servicios de medios audiovisuales con el 38.6%; en artesanías 22.4%; en la producción cultural de los hogares 16.8%; en libros, impresiones y prensa 5.2%; en artes escénicas y espectáculos 5%; en formación y difusión cultural en instituciones educativas 4.5%, así como en diseño y servicios creativos, y en patrimonio material y natural 2.4% individualmente; en música y conciertos 1.5%; y en artes visuales y plásticas 1.2 por ciento.

La Artesanía Artístico - Tradicional y Comunitaria en La Modernización y Globalización Neoliberal

Toda la dispersa y heterogénea red de comunidades y pueblos de México se traduce según el censo del 2010 en 188.593 localidades de acuerdo a Ávila (2012), (de menos de 2500 habitantes a más de 15000 habitantes) (p. 4).⁹¹ De ellas, un porcentaje significativo y que se sepa aun no totalmente cuantificado, manifiestan diversas expresividades culturales propias. De esas destacan, a nivel nacional e incluso internacional, aquellas que poseen específicas capacidades expresivas, enriquecidas de generación en generación, en una determina rama de las artesanías y que producen un tipo de obras, distinguibles por su singular propuesta estética, refinamiento y por estar centralmente orientadas al ornato personal o al de los diversos espacios en los que se da la vida cotidiana. Como ejemplo de esos pueblos y comunidades que practican ese tipo de artesanía comunitaria y sin agotar para nada su número total, destacan, entre otras, y solo en el Estado de Guerrero; Taxco con la platería, Olinalá y Temalacatzingo en maqueado, Chilapa con sus trabajos en palma y hojas de elote, Xalitla con su propuestas pictóricas en papel amate y en barro.

La atractiva y singular propuesta estética, que han expresado a través del tiempo esas actividades artístico - artesanales comunitarias tradicionales, han sido de tan alto impacto en el entorno social que, como ya se ha mencionado, han sido consideradas por algunos teóricos, ideólogos y políticos, como actividades y obras que manifiestan algunas de las más significativas y apreciadas expresiones de la Cultura e Identidad Nacional.

Sin embargo, los vientos y terremotos de la globalización neoliberal, han ido arrinconando y colocando cada vez más en cuestión la necesidad del fortalecimiento de una específica Cultura Nacional. Todavía más, algunos de los difusores de esa particular propuesta de globalización, han llegado a colocar en cuestión hasta la necesidad de una específica Identidad Nacional. Conceptos como los de la aldea global, ciudadano universal, comunidad internacional o sociedad mundial, tan gratos a los globalizadores, nos remiten a esa apreciación.

91. - Ávila, J. L. (2012). *Población y Desarrollo Rural en México*. Consejo Nacional de Población

Consecuentemente, las actividades artístico artesanales comunitarias, hoy en acelerado proceso de despojamiento del aura sagrada que se les atribuía como expresión de la nacionalidad e identidad mexicana, padecen presiones crecientes, para que lleguen a ser funcionales, como actividad y como resultado, a los valores, criterios y lógicas productivas, propositivas y comerciales que plantea un mercado globalizado. Entre otras:

- Como condición para una elevada productividad; división y compartimentación de las etapas que componen a todo proceso productivo y de trabajo. Entre otras cosas esto significa; separar a los diseñadores de los constructores y segmentar los procesos de trabajo que dan origen a la obra en actividades diferentes, rutinarias e intensivas.
- Supeditación, en términos de diseños, materiales y volúmenes, a los dictados de los determinadores planetarios, tanto de las modas como de las compulsiones consumistas introyectadas periódicamente a las masas del planeta.
- Adscripción a las reglas de comercialización establecidas por los mercados globales; entregas a crédito, empaques determinados, cantidades pre establecidas, etc.
- Incorporación al objeto ofertado, de los atributos asignados a toda mercancía potencialmente competitiva en ese mercado globalizado, entre otros, periódica transformación de los diseños, motivos y materiales, relación altamente favorable entre costos y beneficios, significativa funcionalidad de la obra o producto a los requerimientos de los canales de venta transnacional en cuanto a las exigencias establecidas para su conveniente traslado, manipulación, exposición y venta, etc.

Sin embargo, esa globalización, no agota su necesidad moldeadora solo en la potenciación mercantil del objeto, también, por razones que van más allá de la simple acumulación y que más bien se refieren a la necesidad política de control y regulación del conjunto de procesos e intercambios humanos que persiguen los impulsores de ese modelo de globalización - que como resulta evidente es un específico modelo de explotación planetaria - desde ella, además, se proponen y cuando se puede se establecen, implícita o explícitamente, nuevas funciones sociales, jerarquizaciones y clasificaciones para las diversas prácticas, procesos, productos y creaciones que se dan en torno al quehacer cultural. Giménez (2005) describe lo que a continuación se señala:

La típica estrategia cultural de los actores e instituciones dominantes no es tanto establecer la uniformidad, como organizar la diferencia. Ellos están constantemente empeñados en esfuerzos orientados no solo a normalizar y homogeneizar sino también a jerarquizar, encapsular, excluir, criminalizar, hegemonizar o marginalizar las prácticas y poblaciones que se desvían del ideal sancionado. A través de estos medios, los actores dotados de autoridad intentan, con mayor o menos éxito, imponer cierta coherencia dentro del campo de las prácticas culturales. (p. 394)⁹²

Obviamente, el quehacer artístico - artesanal comunitario, no escapa a esas clasificaciones y jerarquizaciones. Se señalan dos:

Uno; desde el discurso cultural más tradicional, se les asigna a las obras artístico - artesanales comunitarias, el papel de simples souvenirs. Esos recuerdos materiales están destinados a reforzar el atractivo del turismo supuestamente cultural” que practican, en sus tiempos de ocio, las poblaciones de las naciones dominantes al conocer y disfrutar de

92.- Giménez, M. Op. Cit. (2005). p. 394

aquellos ambientes, obras y expresiones de los pueblos y naciones generalmente atrasadas y subalternas. Desde esa visión, el souvenir artístico - artesanal, permite a esos turistas, casi siempre apresurados consumidores solo de las gratas, más simples y mercantilizadas expresiones culturales locales, acceder, constatar, disfrutar y llevar a sus hogares una expresión material - del supuesto carácter, según el caso, sorprendente, exótico, ingenioso, exuberante, abigarrado, ingenuo y cuando no, primitivo y brutal, de alguna de las culturas subalternas. De ese modo, casi siempre, el souvenir artístico artesanal, además de cumplir con su función de deparar disfrutes placenteros inmediatos a sus poseedores, refuerza en ellos la noción de sujetos pertenecientes a la auténtica y única expresión cultural universal más desarrollada de la humanidad y, al mismo tiempo, de condescendientes concedores y disfrutadores de algunas de las expresiones de las culturas atrasadas. En suma, desde esa posición, los diversos segmentos del mercado turístico, terminan imponiéndole al objeto artístico artesanal parte importante de sus objetivos y por lo mismo de sus preferencias estética, constructivas y funcionales.

El comentario crítico anterior, referido a la apabulladora mercantilización del turismo aparentemente cultural, no significa desconocer y menospreciar la existencia de significativas tendencias, algunas empresariales y otras promovidas por instituciones públicas o internacionales, que fomentan un turismo cultural, de otra naturaleza, donde efectivamente se propicia un conocimiento, apreciación e intercomunicación cultural entre visitantes y visitados.

Dos, desde el discurso más estructurado de la cultura oficial dominante, emitido por algunas de las instituciones culturales oficiales - según esto guiadas por su respeto a los derechos humanos y consecuentemente preocupadas por el rescate, la preser-

ción, el conocimiento, la inclusión, la diversidad y el pluralismo cultural - las obras artístico artesanales comunitarias, tienen un valor y significación preponderantemente cultural y antropológico en términos de la ya señalada herencia cultural identitaria. Consecuentes con esa idea, de que la identidad de un pueblo o comunidad es el producto de una herencia cultural casi inmutable, que se trasmite de generación en generación, se adopta una determinada concepción de preservación de ese patrimonio asumiéndolo como algo que no puede ni debe ser mutado.

Transferir esa concepción, a la obra artístico - artesanal comunitaria, lleva al despojamiento de su carácter de auténtica obra de arte en tanto que se le arrebatan dos atributos propios a toda pieza artística:

- Por un lado, de su carácter único y singular en tanto propuesta de uno o más creadores culturales (los artesanos) que si bien siempre se apoyan en una tradición tienen además, la necesidad, el derecho y la capacidad, como todo creador humano, de imprimirle a esas obras, parte de su subjetividad y expresividad.

- Por otro, de la naturaleza esencialmente creativa, propositiva y crítica que caracteriza a la obra de arte ya que uno de los atributos esenciales de ellas, radica en la capacidad que manifiestan, ante su espectador o usuario, para que este identifique, descubra o cree nuevas interpretaciones y significaciones ante lo existente, aprecie nuevas formas de ver y de valorar su mismidad y entorno y, asuma nuevas disposiciones para el cambio y transformación de su circunstancia y realidad.⁹³

93.- A estas tensiones estructurales que hoy vive la artesanía artístico - tradicional comunitaria, habría que sumarle otras que se derivan de las anteriores y que suelen ser de naturaleza económica, (por ejemplo, las cadenas de explotación que representan los intermediarios), técnica (por ejemplo, las presiones o la necesidad de incorporar nuevos materiales y sustancias) y sociales (por ejemplo, el desinterés de las nuevas generaciones por incorporarse a esas actividades).

1.2.3 PROSPECTIVO

Los contrapuestos escenarios de futuro para la artesanía artístico tradicional comunitaria

Con el objeto de guiar el proceso de identificación y descripción de los escenarios de futuro que para la artesanía artística, tradicional y comunitaria se proponen y compiten en la sociedad y, derivadamente, para identificar el grado de importancia y características que se le asignan al diseño innovador en cada uno de esos escenarios, se presentan algunas interrogantes a las que deberá darle respuesta cada uno de los escenarios mencionados.

Interrogantes

- a. ¿Cuál es, en la sociedad esperada - deseada, la función social central de la Artesanía Artística, Tradicional y Comunitaria?
- b. ¿Cuáles son los objetivos centrales perseguidos con el diseño de innovaciones para ese tipo de artesanías?
- c. ¿Cuál es el tipo de relación que ese tipo de artesanía sostendrá con la llamada industria turística?
- d. ¿Qué relaciones sostendrán esas innovaciones en el diseño con aquellas propuestas de origen tradicional?
- e. ¿Cuál ha de ser la relación de los diseñadores e instancias externas de diseño así como de sus propuestas en esa materia con los artesanos pertenecientes a la expresiones artísticas, comunitarias y tradicionales y sus respectivas iniciativas de innovación?
- f. ¿Qué papel juega y que idea de identidad es conveniente o necesario de aplicar en los nuevos diseños?
- g. ¿Cuál es la posible importancia de un nueva línea de diseño de objetos con contenidos estéticos e identitarios comunitarios y de carácter intercultural?

Escenario Nº 1 De la Supeditación Anómica⁹⁴

94.- El concepto de Anomia pertenece a la tradición sociológica y significa ausencia permanente de normas y desde la psicología se la asocia, entre otras cosas, con ambigüedades e imprecisiones respecto a la identidad propia.

1. Futuro Deseable y Función Social de la Artesanía Artística, Tradicional y Comunitaria.

La mayoría de las actividades Artesanales Comunitarias Tradicionales corresponden a formas de producción y de comercialización pre industriales y sus productos, se ofertan principalmente en mercados locales, regionales y a lo más nacionales. Excepcionalmente, un número contado de ese tipo de artesanías se oferta en mercados internacionales. En el futuro inmediato, para que ese sector persista y sobreviva con éxito y de manera masiva,

se requiere modernizar sus procesos tecnológicos, administrativos y de gestión y, en especial, adecuar sus formas de trabajo a un mercado globalizado transnacional que exige que los productos reúnan una serie de condiciones para ser efectivamente competitivos. Del amplio y diverso conjunto de expresiones que integran a las artesanías tradicionales y comunitarias, una pequeña parte de ellas, entre las que se encuentran las arte-

sanías artístico comunitarias, irán abandonando esas lógicas de organización y de trabajo artesanal o semi industrial e irán adoptando las formas de trabajo, oferta, exhibición y venta propias de los productos artístico culturales y de su mercado específico; el mercado simbólico internacional.

2.- Objetivos Centrales de la Actividad Artesanal

Cualquier actividad de trabajo, incluido el quehacer artesanal, tiene como objetivo central garantizar la supervivencia de los agentes de la producción en los mejores términos posibles y además, asegurar en tiempo, forma y contenido la plena satisfacción de la demanda del cliente o usuario. Entre esos agentes de la producción están artesanos, diseñadores, dueños de talleres artesanales, intermediarios y dueños y trabajadores de tiendas de exhibición.

3.- Función del Diseño de Nuevos Objetos

El cliente o usuario de bienes suntuarios - ya sea por modas o por el surgimiento en el mercado de nuevas modalidades o satisfactores - tiende a modificar, periódicamente, el contenido de sus demandas más todavía cuando ellas no corresponden a sus necesidades básicas. Por tanto, en este caso, el diseño, tiene por función identificar e interpretar, modelísticamente con sus propuestas, la naturaleza de las probables nuevas demandas de satisfactores de los potenciales usuarios con relación a ese tipo de objetos y, también, participar en el correspondiente diseño de eficientes y rentables procedimien-

tos constructivos y en la elaboración de adecuadas estrategias de mercado. Así el diseño garantiza, decisivamente, la existencia de la funcionalidad asignada al objeto, su reproducción en las mejores condiciones y su adecuada comercialización. En tal sentido, el artesano, cuando se trata del diseño, tiene que poseer la disposición y las capacidades para, según el caso, interpretar, concretar y ejecutar las propuestas de piezas u obras que los diseñadores profesionales o demandantes con poder de compra vayan, según el caso, proponiendo o requiriendo.

4. Turismo y Artesanía Artística y Tradicional

En México, la relación de casi un siglo que se ha venido forjando entre la industria turística y el mencionado tipo de artesanías, constituye un recurso y apoyo estratégico para esta última. Por tanto, ese sector artesanal tiene que responder con prontitud, creatividad y sensibilidad a los requerimientos que esa industria plantea para este tipo de productos en término de preferencias en materiales, tipo y estructura de los objetos, formas de presentación, empaçado o envasado, información complementaria, otros. En suma, de un modo u otro, este tipo de artesanía, tiene que asumir su dependencia estructural para su desarrollo, tanto del mercado internacional como de la puerta estratégica de acceso a ese mercado; la industria turística nacional.

5. Diseño Tradicional e Innovación

Las propuestas de diseño y estéticas provenientes de la tradición son un recurso que los artesanos tienen que emplear, siempre y cuando exista una efectiva y visible demanda en el mercado por ese tipo de propuestas. De no haber interés o demanda efectiva, los artesanos, sin vacilaciones, han de incursionar con otros materiales, objetos y contenidos estéticos. Derivadamente, tienen que mantenerse los nuevos diseños exitosos, atractivos y rentables para los que se emplearon los recursos de diseño provenientes de la tradición, de no ser así, ha de explorarse y decidirse por cualquier alternativa que de mayor garantía de éxito económico.

6. Diseñadores Externos y Artesanía Artística, Tradicional y Comunitaria

El diseño es una actividad multidisciplinaria compleja, solo factible de ejecutar de manera adecuada por profesionales calificados. Sin duda, un artesano debidamente capacitado puede llegar a ser un diseñador. Más todavía, hay unos cuantos artesanos en cada una de esas actividades que sí poseen indudables dotes de diseño. Sin embargo, esto último no rebate lo señalado al inicio de este párrafo;

lo ideal es que los nuevos diseños sean proyectados y determinados por diseñadores profesionales calificados, capaces de entregar propuestas debidamente soportadas en estudios de mercado, de factibilidad y de costo - beneficio. La mayoría de los artesanos, solo son ejecutores de diseños aprendidos a través de la tradición o de otros propuestos por sus clientes.

7. Diseño e Identidad

El valor identitario atribuido a determinados diseños artesanales y más abstractamente a determinadas propuestas estéticas comunitarias, que esos objetos encarnan o portan, puede ser, sin duda, un elemento valioso desde el punto de vista de la antropología o de la sociología. Desde el punto de vista de la artesanía, en tanto que medio de subsistencia, esas simbolizaciones identitarias serán debidamente consideradas siempre y cuando constituyan un efectivo medio de atracción de los potenciales clientes. De ser así, esos elementos identitarios deben ser resguardados como propiedad de esas comunidades mediante diversos mecanismos; declaratoria de bien patrimonial, patentes, denominaciones de origen o marcas.

8.- Importancia de una Línea Innovadora e Intercultural de Diseño.

Innovar, mantener la tradición en los diseños, desechar determinado tipo de innovaciones o aceptar alguna otra alternativa, siempre está determinado por los correspondientes análisis de la demanda y las consideraciones de los costos y beneficios.

Así no hay oposición, por principio, a una nueva línea de diseño pero, de lo anterior, no se deriva la canalización prioritaria de apoyos para la materialización de esa propuesta. En otras palabras, difícilmente se estaría dispuesto a arriesgar recursos o tasas

de ganancia si la propuesta de nueva línea se deriva solo de consideraciones y estudios filosóficos, antropológicos, sociológicos, estéticos y de diseño y, carece del soporte de un estudio que muestre una demanda garantizada y tazas significativas de ganancia.

Escenario Nº 2 De la Resistencia Cultural Extrema

1. Futuro Deseable y Función Social de la Artesanía Artística, Tradicional y Comunitaria

Esta concepción extrema de la resistencia cultural, por cierto formulada desde fuera del mundo comunal y artesanal real, plantea como único futuro posible, garantizador de la identidad, cohesión social y supervivencia de cada comunidad, el de la oposición permanente a todas las acciones, propuestas y obras que exhibe, de manera avasalladora, el modelo hoy hegemónico de mundo y de sociedad. El incremento en esa capacidad de resistencia se logra, esencialmente cuando la comunidad permanece fiel a su sistema de creencia, a sus formas de organización social, a los ritos sociales con los que regulan su tiempos y convivencia, a sus saberes ancestrales y a las formas y expresiones culturales provenientes de una larga tradición. Así, la artesanía artístico comunitaria es, esencialmente, una de las proclamas y escudos más visibles de una identidad cultural de origen ancestral que no se dejará doblegar ni modificar. De este modo la inmutabilidad, preservación y reproducción exacta de ese patrimonio es el futuro más tangible y requerido a esa actividad.

Por otra parte, asunto que ya se mencionó en su momento, hay que estar conscientes que este planteamiento se formuló originalmente por algunos ideólogos interesados en conformar aceleradamente una específica noción de identidad nacional mexicana y, posteriormente, con matices y modificaciones diversas, se adoptó por algunos movimientos socio - políticos de resistencia campesina e indígena y, paralelamente, por algunos funcionarios defensores, según esto, de los derechos humanos, entre ellos el derecho a la expresión cultural propia, a la preservación de su patrimonio cultural y el derecho a la defensa y posesión de una identidad comunitaria. Curiosamente, este escenario que convierte a los artesanos - artistas en cuasi guardianes y restauradores de un patrimonio ancestral y a las comunidades en supuestas cápsulas congeladas a través de los tiempos, no plantea un futuro utópico deseable sino un presente y un futuro de lucha y resistencia permanente ante un modelo de sociedad, mundo y cultura que se rechaza de manera absoluta.

2. Objetivos Centrales de la Actividad Artesanal

Por lo señalado, el objetivo central de la actividad artístico, artesanal y comunitaria, además de contribuir a la subsistencia de los artesanos es el de mantener vivo y actuante un cuerpo de tradiciones organizativas, técnicas, productivas y expresivas, que evidencian la

posesión de saberes, símbolos y propuestas estéticas ancestrales que forman parte nodal de la identidad individual de cada artesano y de la propia comunidad.

3. Función del Diseño de Nuevos Objetos

Este escenario, no se plantea el diseño de objetos que alteren las propuestas expresivas, estéticas y simbólicas del pasado. A lo más se permite incursionar quizás en algunos nuevos objetos siempre y cuando los materiales y técnicas empleados así como su expresividad estética y simbólica se mantenga fielmente arraigada a ese pasado. Por tanto, el artesano de excelencia es aquel que logra la aplicación más fiel y nítida de esas propuestas ancestrales.

4. Turismo y Artesanía Artística Tradicional

Los partidarios de este escenario exigen que las instancias gubernamentales y privadas, dedicadas a la promoción y desarrollo de las actividades turísticas respeten, sin ningún tipo de cuestionamientos las propuestas, formas y ritmos tradicionales del trabajo artesanal, así como los contenidos de sus propuestas estéticas, simbólicas e identitarias. Es más, el sector turístico, en tanto beneficiario de la

promoción e incluso venta de esas obras, tiene que destinar recursos propios a esa promoción y capacitar a promotores capaces de informar a los turistas del complejo trasfondo cultural e histórico en el que se sustentan las propuestas estéticas identitarias y simbólicas que esas piezas manifiestan.

5. Diseño Tradicional e Innovación

Por lo señalado, los partidarios de este escenario asumen a la innovación solo como perfeccionamiento aplicativo de lo planteado por la tradición. También entienden que las aportaciones de la tradición

están sometidas a pérdidas, abandonos, menosprecios y saqueos utilitarios. Recuperar, depurar, defender y difundir los diseños clásicos se convierte en la máxima innovación alentada.

6. Diseñadores Externos y Artesanía Artística, Tradicional y Comunitaria

En este escenario, los diseñadores externos, por principio no tienen cabida. De un modo u otro, ellos representan el carácter homogeneizador, invasivo y amenazante de la cultura del modelo hegemónico. El diseñador externo, siempre y cuando asuma un difícil proceso de conversión, a lo más es admitido como un sujeto que posee las técnicas necesarias para identificar, clasificar, interpretar, preservar y sistematizar el patrimonio ancestral y en especial el que está en riesgo.

7. Diseño e Identidad

La identidad es por lo dicho un acto consagrador definitivo dado por los ancestros a través de sus creaciones y acervo transmitido de saberes, prácticas, propuestas y creencias. Los artesanos a través de los tiempos solo son, con sus obras, confirmadores y difusores de algunas de las expresiones de esa identidad.

8. Importancia de una Línea Innovadora e Intercultural de Diseño.

La relación y la solidaridad que ha de existir entre las culturas ancestrales, por ejemplo entre los pueblos o naciones indígenas de México, esta fincada en el absoluto respeto a las diferencias y en la clara asunción de los límites previamente establecidos. Uno de los límites más evidentes es no robar o hacer suyo lo que en sentido es-

tricto fue generado por otro grupo comunitario y cultural. Por tanto, la propuesta explícita de una línea innovadora de diseño sustentada en una expresa interculturalidad horizontal entre dos expresiones artesanales comunitarias es una aberración que atenta contra la identidad única de cada una de ellas.

3. Escenario Nº 3 De la Interculturalidad.

1. Futuro Deseable y Función Social de la Artesanía Artística, Tradicional y Comunitaria.

La actividad artístico - artesanal, tradicional y comunitaria, siendo una parte de las estrategias sociales comunitarias de supervivencia, mediante el trabajo y creación de objetos o productos es, además, una importante y específica expresión de cada una de las culturas subalternas tradicionales que le han dado origen, encarnando en ese procesos y objetos, parte significativa de los saberes, prácticas organizacionales y de la producción, cosmovisiones, propuestas estéticas y formas de significar y apreciar la cotidianidad y el entorno que cada una de esas culturas manifiesta.

Por tanto, la función social de ese tipo de artesanías es doble, por una parte ha de organizarse y desarrollarse para garantizar cada vez mejores condiciones de vida a los artesanos y, por otra, ha de preservar, desarrollar e incluso afianzar su carácter de fuente estratégica de expresión y de desarrollo de la identidad de una comunidad o incluso de una nación determinada.

Esa doble función social de este y de otro tipo de expresiones culturales, no se efectúa

en una realidad o entorno aséptico o neutral, por el contrario, hay que asumir que él se realiza al interior de procesos y realidades estructurales altamente determinadoras, siendo la más decisiva de ellas el predominio planetario de un modelo de organización económica, política social y cultural caracterizado como capitalismo neoliberal globalizado. Ese modelo, posee su específica propuesta y dinámica cultural que se expresa, por una parte, como una determinada concepción de la función económica, política y social de la cultura, y, por otro, desde la autonomía relativa que dispone el quehacer cultural, permitiendo, en más de un caso con resistencias, la invención, creación o descubrimiento de obras y propuestas culturales que satisfacen necesidades expresivas, comunicativas y de significación de diversos tipos de actores y sectores presentes en la sociedad. Así, la cultura dominante o hegemónica, poseyendo determinadas propuestas significativas también aparece marcada por sus tendencias de imposición, priorización, moldeamiento y control sobre

las expresiones culturales subalternas. Esa relación, en determinados casos contradictoria y en otros complementaria, tiene que ser regularmente identificada, caracterizada por cada actor cultural, entre otros por los artesanos, en su específico escenario de actuación. De esa manera, hoy en día, tanto entre las culturas subalternas como de estas con la cultura dominante, se van articulando interacciones que dan origen a relaciones interculturales de, según el caso confrontación, supeditación o colaboración. En suma, el horizonte de futuro, deseable para este tipo de artesanías, al interior de este modelo económico dominante, es estar siempre en un proceso consiente, crítico y organizado, de defensa, actualización y enriquecimiento de su patrimonio cultural identitario incorporando a él, de manera creativa, aquellas propuestas y componentes significativos de la cultura hegemónica y de otras culturas subalternas dando origen así a manifestaciones culturales híbridas o interculturales.

2.- Objetivos Centrales de la Actividad Artesanal

El quehacer artístico artesanal comunitario, tiene, primeramente, un objetivo inmediato y él es el de organizarse y desarrollarse de tal modo de que los artesanos y sus familias, posean cada vez mejores condiciones de vida. Para lograr ese desarrollo, desde la perspectiva del arte y del diseño, en un mercado global que reclama continuas innovaciones y exclusividades estéticas y de diseño, ese artista - artesano tiene que sostener y re-
mozar continuamente el patrimonio cultu-

ral y propuesta estética heredada usando como fuente inspiradora a; a) sus capacidad de resonancia y de simbolización expresiva frente a los aconteceres, luchas y proyectos de su comunidad y b) incorporando a esos remozamientos, creadoramente, las propuestas de otras vertientes culturales, subalternas o hegemónicas en tanto que las mismas incrementen la relevancia expresiva, simbólica e identitaria de su propia propuesta comunitaria.

En segundo lugar, el objetivo mediato o estratégico, desde el punto de vista político - cultural de este quehacer, radicaría en su clave contribución al fortalecimiento y reconocimiento del carácter e identidad multicultural de México, al difundir y ofertar, eficazmente, en el mercado nacional e internacional, obras y creaciones que den fe tanto de la enorme riqueza y diversidad de la cultura mexicana como de la extraordinaria habilidad y capacidad expresiva de sus artistas - artesanos.

3.- Función del Diseño de Nuevos Objetos

Para este escenario, la función social y cultural del diseño de nuevas obras u objetos, al interior de la artesanía artística tradicional y comunitaria se orienta, primero y como condición preventiva, por el rechazo a la propuesta que plantea que su papel se limita a la satisfacción incondicional de las demandas que en ese terreno manifiesten los potenciales clientes o demandantes. Por el contrario, la propuesta efectivamente creativa de una auténtica artesanía artística, así como también comunitaria, ha de ser capaz - gracias a su histórica carga de significaciones, originalidad de su propuesta estética y sensibilidad y capacidad creativa de los

artesanos que la aplican - de crear la necesidad de la posesión, uso o disfrute de las obras creadas al amparo de esa expresión artesanal. Para ello, esa concepción de la función del diseño buscará fortalecer y recrear la propuesta estética y el simbolismo identitario de esa expresión artesanal. Además, desde la referencia anterior, considerará la incorporación de aquellos elementos significativos y complementadores provenientes de otras propuestas culturas subalternas y/o provenientes de la propia cultura hegemónica.

4. Turismo y Artesanía Artística y Tradicional

El éxito de una parte importante y quizás fundamental de la industria turística nacional depende, en parte significativa, del rico patrimonio cultural e identitario de la nación. Como se sabe, además del turismo de playa y recreativo, México posee un rico acervo y patrimonio cultural que lo hace altamente atractivo para aquellos que buscan un turismo cultural. Parte importante de ese patrimonio, se expre-

sa a través de la rica diversidad artístico - artesanal que la nación posee. En consecuencia, el turismo y la artesanía artística, tradicional comunitaria, se necesitan mutuamente. Sin embargo esa relación no tiene que entenderse como supeditación de la artesanía comunitaria a las necesidades de la industria turística

Esa concepción de dependencia, tiene que dar paso, en el futuro inmediato,

a una de interdependencia en la que los responsables de la artesanía mencionada puedan ir manifestando, proponiendo y acordando, con los representantes del sector turístico, las condiciones adecuadas para el correcto diseño, exhibición, promoción y venta de sus obras y así contribuir a fortalecer y cualificar la demanda turística internacional hacia México.

5. Diseño Tradicional e Innovación

Este escenario sugiere tres líneas interrelacionadas de actuación en el diseño:

Una: Los diseños tradicionales tienen que ser adecuadamente rescatados, preservados y exhaustivamente conocidos por los artesanos tanto desde los procedimientos y materiales empleados para su hechura como en el contenido de sus propuestas estéticas, simbólicas e identitarias. En dicho sentido, los diseños tradicionales son fuente permanente y privilegiada de inspiración para los nuevos artesanos - diseñadores. Además, una parte importante

de esos diseños tradicionales tiene que continuar siendo reproducida ya que la excelencia de su factura y la belleza de su propuesta les da una permanente vigencia.

Dos: Otra parte de esos diseños tradicionales podrá, sin perder su identidad originaria, ser enriquecida, remozada o adecuada, incorporándole elementos identificados en la cotidianeidad comunitaria o en otras expresiones culturales.

Tres: Finalmente, también será necesario generar, de manera regular, nuevos diseños o incluso nuevas líneas de diseño siem-

pre y cuando, esas propuestas conserven elementos estéticos, simbólicos e identitarios que permita identificarlos y registrarlos como parte consustancial de esa familia de artesanías artísticas. Esa necesidad, se deriva no solo de los cambiantes requerimiento del mercado simbólico al que se adscriben ese tipo de artesanías como de la necesidad de desarrollar el carácter vivo, evolutivo y transformador y proactivo de la cultura e identidad comunitaria.

6. Diseñadores Externos y Artesanía Artística, Tradicional y Comunitaria

Desde la perspectiva de este escenario, el sector artesanal, considerándolo como gremio asociado es, en diálogo con su comunidad de origen, el responsable central de las actividades del diseño. Para ello, tiene que poseer las capacidades para; a) diseñar sus propias propuestas o establecer los parámetros de diseño que le exigirá a quien pretenda auxiliarlo en esa tarea y b) decodificar o interpretar los diseños de otras matrices culturales y, en su caso, adecuarlos o incorporarlos a sus creaciones conforme a precisos criterios estéticos, identitarios, funcionales y otros. Desde esta perspectiva, el diseñador externo, se convierte en un auxiliar, un facilitador o capacitador para el despliegue de las potencialidades de diseño de los artesanos. A lo más, ese diseñador externo puede considerarse como un estudioso y proponente

desinteresado y solidario que someterá sus propuestas de diseño - referidas a una determinada expresión artística, artesanal comunitaria - al juicio y aprobación de los artistas - artesanos comunitarios.

Obviamente, esas funciones y atribuciones en el diseño, asignadas por este escenario a los artesanos, implica que ellos se habrán de ir involucrando en permanentes procesos formativos, asociativos y participativos que se traduzcan en estilos y formas de trabajo menos individualistas y en la constitución de figuras asociativas que les permitan ir gestionando con mayor eficiencia sus propuestas, sus necesidades y proyectos.

7. Diseño e Identidad

Por lo ya señalado, para este escenario, la identidad constituye el recurso más valioso en los procesos de diseño de obras. En otros términos, la identidad es fuente de una originalidad propositiva comunitaria que le da trascendencia a toda nueva propuesta originada a partir de esa perspectiva.

También y ya señalado, para este escenario, el concepto o el valor "identidad" no es un conjunto cosificado e inamovible en el tiem-

po, formado por la pesada herencia de una articulada y férrea propuesta temática, estética y simbólica. Desde este escenario, la identidad, como atributo del diseño, proviniendo buena parte de ella de la tradición la da, refrenda y confirma, cada día, la aprobación, apropiación e identificación que la comunidad hace de esas nuevas obras y de sus respectivos creadores.

8.- Importancia de una Línea Innovadora e Intercultural de Diseño.

Para este escenario de futuro, resulta altamente significativa la posibilidad de crear e impulsar una o más líneas de innovación de diseño de objetos con contenido identitario y que, además, surja de un planeado proceso intercultural horizontal. Esto porque:

.- Hablar de una línea de diseño, al servicio abierto de todos los artesanos, con características donde se consideran las formas de trabajo y propuestas de esos artesanos y además, con explícitas orientaciones y apoyos para su aplicación y desarrollo, ya sea de manera individual o asociada, inaugura un nuevo espacio para la creatividad y para la posibilidad de mayores ingresos.

.- Si además, esa nueva línea de diseño, reivindica el carácter esencialmente identitario de sus creaciones y propone nuevas formas para entender, fortalecer, proyectar y aplicar estéticamente esa identidad en nuevas obras, eso no solo incrementará el aprecio por la realización de ese tipo de creaciones sin también un reconocimiento nacional e internacional a las particulares culturas, comunidades, pueblos o ciudades donde esas obras son creadas y producidas.

.- Por último, la explícita articulación intercultural horizontal, de dos expresiones artesanales comunitarias, apunta a un elemento altamente considerado por este escenario de futuro; El es el de la nece-

sidad del incremento de la capacidad de intervención y control por parte del sector artesanal en el diseño y difusión de sus obras, en tanto propuestas que expresan contenidos identitarios y culturales altamente relevantes al interior de un proyecto de nación efectivamente multicultural

2. OLINALÁ, TELAMACATZINGO Y TAXCO:

Una Expedición al
Corazón de los
Jardines que
Resguardan
Identidades

Presentación

En este capítulo, se le ha dado especial importancia a la descripción ordenada de las técnicas, instrumentos y materiales, que de manera dominante y preferente, emplean tanto los artesanos en laca - maque de Olinalá y Temalacatzingo como los artesanos plateros de Taxco. Esa descripción se desarrolla en dos apartados. Lo anterior se ha traducido, en una exposición de una cierta extensión. Las razones que llevaron a la responsable este trabajo a efectuar esa detallada descripción son las siguientes:

- a. Sin duda, tal como lo señala la documentación de la UNESCO ya citada en este trabajo, las técnicas, los materiales, las herramientas e incluso las características de los espacios donde se efectúan los trabajos artesanales tradicionales y comunitarios, forman parte sustancial del carácter identitario de esas expresiones. Necesariamente, la propuesta de nueva línea de diseño intercultural tiene que registrar, conocer y considerar esos elementos identitarios.
- b. Quizás, no tanto cuando se habla de las técnicas empleadas en el arte platero taxqueño, pero sí cuando se examina el material referido a la laca o maque de Olinalá y Temalacatzingo, no se ubicó un documento único que cumpliera todas las condiciones de inclusión, precisión y concisión que se requieren al momento de querer exponer, con las adecuadas referencias históricas y culturales, las técnicas, herramientas y materiales empleados por esa expresión artesanal. Sistematizar e integrar esa información, recurriendo al análisis de diversas lecturas,

videos y video entrevistas, fue una tarea que se consideró necesaria para posibilitar, tanto la exposición de la características de la línea intercultural de diseño que más adelante se propone, como para determinar algunas de las futuras tareas de implantación de la misma.

c. Las relaciones entre culturas, fincadas en una interculturalidad horizontal y dialogada, a la que se adscribe la línea de diseño que se propone en este trabajo, suponen, por parte de los artesanos pertenecientes a cada una de esas expresiones, de un conocimiento básico y de una apreciación suficiente de la riqueza, complejidad y potencialidad que manifiesta la otra expresión. Por lo anterior, los dos primeros apartados de este capítulo, se elaboraron con vistas al futuro fortalecimiento de ese conocimiento y apreciación de esa “otra” por parte de cada expresión artesanal.

El tercer apartado de este capítulo, presenta un pre diagnóstico sobre la situación y perspectivas del diseño con relación al arte platero Taxqueño y respecto del laqueado o maque en Olinalá y Temalacatzingo. Las características de ese pre diagnóstico se señalan al inicio de ese apartado.

El cuarto y último apartado de este capítulo, expone, por una parte, los argumentos más tradicionales y socorridos y, por otro, aquellos de naturaleza heterodoxa o alternativos que permiten, todos ellos, evidenciar la importancia fundamental que posee la existencia de una consistente dinámica de innovación en el diseño para garantizar el desarrollo exitoso de las artesanías artístico - artesanales comunitarias.

2.1. La laca en Olinalá y Telamacatzingo: técnicas y propuesta estética

La artesanía artística tradicional y comunitaria en laca del estado de Guerrero, encarna la más excelsa manifestación de esa técnica expresiva en México, adquiriendo un importante reconocimiento gubernamental, así como el extendido aprecio y cariño de los habitantes de la nación a esas creaciones logradas por la exquisita sensibilidad y las hábiles manos maestras de los artesanos de Olinalá y Telamacatzingo. Con la finalidad de llegar a comprenderla en toda su riqueza, en este segundo capítulo, se la analizará desde sus principales características identitarias.

Tal es la calidad y maestría de estas obras en laca, que se han hecho merecedoras de la D.O. o Denominación de Origen "Olinalá", donde La Secretaría de Economía [SE] (2015)¹ establece que:

Entendemos como denominación de origen, el nombre de una región geográfica del país que sirva para designar un producto originario de la misma, y cuya calidad o características se deban exclusivamente al medio geográfico. Podemos precisar que los elementos y condiciones de una denominación de origen consisten en:

Un producto de características únicas o calidad especial que lo individualizan entre los productos de su misma especie. Características o calidad especial derivadas exclusivamente de factores naturales y humanos.

El producto es identificado o designado con el nombre del lugar en que se produce.

Las denominaciones de origen no se obtienen o se conceden por decreto ni por ninguna autoridad, sólo existen por situaciones de hecho; es decir, primero se usan, son famosas y reconocidas por el público que las consume, y posteriormente, se les protege mediante la declaración correspondiente.

Algunos de los beneficios económicos de los productos identificados con denominaciones de origen son:

- Los procesos productivos que tienen esa certificación incrementan sus oportunidades de demanda y de comercialización.

- Los productores o artesanos involucrados en esa denominación, poseen mayores protecciones frente a imitaciones, plagios o intentos externos de producir artículos similares.

- Los consumidores poseen la garantía de acceder a un producto con las especificaciones y calidad esperada.

1.- Secretaría de Economía (14 de septiembre de 2015). *Denominaciones de Origen #OrgulloDeMéxico*. GOBIERNO DE MÉXICO. <https://www.gob.mx/se/articulos/denominaciones-de-origen-orgullodemexico#>

Sin embargo, La original Denominación de Origen para Olinalá presentaba las siguientes limitantes²:

La primera de ellas, establece al lináloe como el único material de construcción y soporte aceptado, mientras que la artesanía de Olinalá y Telamacatzingo emplea una amplia diversidad de maderas y otros elementos de soporte naturales como lo son las diversas especies de plantas que producen los frutos llamados jícaras; al mismo tiempo han llegado a experimentar con materiales creados por el hombre como lo son las resinas logrando un significativo éxito en ventas.

La segunda contradicción, es la mención de la caja como único resultado de esta clase de artesanía, enunciado que evidencia un desconocimiento evidente de la situación actual de dichas comunidades, puesto que Olinalá y Telamacatzingo elaboran un sin número de objetos diversos relacionados con la función decorativa/utilitaria, además de que dichas comunidades se encuentran constantemente en la experimentación, búsqueda y producción de nuevas clases de obras.

La tercera limitante, que desde el inicio se puede intuir, resulta en la clara exclusión del municipio de Telamacatzingo que desde hace siglos, junto con Olinalá, elaboran artesanía en laca - maque de alto valor identitario para dicha comunidad y para el Estado de Guerrero y que se encuentra en una íntima relación con Olinalá, tan es así que es habitual que un importante número de artesanos de Telamacatzingo participen en la exposición y certamen anual denominada Futuros Maestros del Arte Olinalteco, haciendo gala de piezas que encarnan un alto nivel de maestría por dónde sea que se las analice. Finalmente, los artesanos de Olinalá de manera solidaria desean que se modifique la D.O. para que se incluya a Telamacatzingo.

La cuarta deficiencia es lo establecido en la D.O, ya que se debe ceñir a una región geográfica del territorio, en consecuencia, se tomó como referencia el área en la que crece el árbol de linalóe, lo que desencadena una problemática, puesto que dicho árbol también se distribuye en los estados de Morelos, Puebla y Oaxaca. Dado lo anterior, el director del ICAT Olinalá opina que “esto generará un grave conflicto interestatal y pondrá en riesgo nuestro grandioso legado. Nuestra D.O. debe limitarse únicamente al territorio municipal.” (Rosendo Ponce, 2010)³.

La quinta limitante se manifiesta en las inconsistencias presentes en la descripción del proceso de elaboración y materiales empleados, como se ha dejado expresado en los señalamientos mencionados por el director del ICAT Olinalá (Rosendo Ponce, 2010)⁴:

“ encarna la más excelsa manifestación de esa técnica expresiva en México”

Tristemente hace 15 años, al elaborar “al vapor” la definición de la D.O. no se hizo una investigación rigurosa para definir y establecer los materiales originales que requiere esta particular técnica en laca o maque. Tampoco se plasmó en el documento descriptivo el proceso de elaboración correcto.

De pretender exportar un producto sin tener el control del proceso de elaboración y sus ingredientes (lo que la actual D.O. permitiría si se implementa como está) estaríamos lanzando al mercado internacional un producto de vida efímera, echando por tierra el posicionamiento y prestigio con el que cuenta actualmente el nombre de Olinalá. (p. 12)

2.- Recientemente como se explica más adelante, gracias a la gestión del maestro Bernardo Rosendo Ponce director del ICAT, el contenido de esta denominación de origen fue modificado

3.- Rosendo Ponce, B. (2010). Una Denominación de Origen precisa y certera. *Locas de Olinalá Órgano Oficial de Comunicación del Instituto de Capacitación para el Trabajo ICAT-Olinalá*. 1ª ed., 1 (1), (10-13).

4.- Rosendo Ponce, B. Op. Cit. (2010).

Olinalá



A la ciudad de Olinalá, en palabras de Hernández Beltrán (2017)⁵ “se le puede apreciar desde una loma, en el fondo de un valle no muy profundo, al pie del cerro Olináltzin, que en su cima luce el Santuario dedicado a la Virgen de Guadalupe”(p.22). Este enigmático pueblo, corresponde al municipio del mismo nombre perteneciente al estado de Guerrero-México. La población de dicho municipio es de 24723 habitantes y se ubica en la Región de la Montaña, de acuerdo al Instituto Nacional para el Federalismo y el Desarrollo Municipal [INAFED] (s.f.)⁶: La ciudad o poblado de Olinalá tiene 6971 habitantes y es la localidad más poblada de ese municipio

5.- Hernández Beltrán, L. (2017). *El arte de Olinalá*. (1ª ed.). Luna Media Comunicación.

6.- Instituto Nacional para el Federalismo y el Desarrollo Municipal. (s.f.). *Enciclopedia de los Municipios y Delegaciones de México Estado de Guerrero Olinalá*. <http://www.inafed.gob.mx/work/enciclopedia/EMM12guerrero/municipios/12045a.html?msckid=baa16ff3b56811ec8a6254feb471c872>



Figura 1 : Nota. Uno de los lugares emblemáticos de Olinalá es el Cerro del Santuario, dedicado a la Virgen de Guadalupe. Tomada de Olinalá Guerrero. (26 de junio de 2018). [Cerro del Santuario].[Fotografía]. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=870963406436883&set=a.105143246352240>

El municipio de Olinalá se localiza a 1,400 metros sobre el nivel del mar, al noroeste de Chilpancingo entre los paralelos 17°47' de longitud oeste respecto al meridiano de Greenwich. Colinda al norte con el estado de Puebla; al sur con el municipio de Cualac; al oeste con los municipios de Ahuacahutzingo y Copalillo, y al este con el municipio de Huamuxtlitlán. (MEDIO FÍSICO, párr. 1)

El nombre Olinalá tiene dos posibles orígenes: el primero es sostenido por la mayoría de los habitantes de dicha región los cuales mencionan que surge de los vocablos nahuas ollín, cuyo significado es movimiento, moverse o menearse y lan, que refiera a: lugar de terremotos; el segundo corresponde al análisis de Viramontes, (comunicación personal, 1983), el cual señala que Olinalá se compone por tres palabras nahuas, la primera es ollín, que significa movimiento o temblor, la segunda es atl, que se refiere al agua y tlan, cerca de, quedando el significado final como "cerca del agua que se mueve".

Temalacat



Figura 2: Nota. Vista panorámica de Temalacatzingo, donde se aprecia la iglesia dedicada a Santiago Apóstol, quien es el santo patrono de este municipio. Tomada de [Temalacatzingo guerrero mexico]. (7 de diciembre de 2012). espero les guste.. [Imagen adjunta]. [Publicación de estado]. Facebook. <https://www.facebook.com/TemalacatzingoGuerreroMexico/photos/a.485986168087359/522241231128519>

atzingo



El municipio de Temalacatzingo, el segundo productor de laca en el estado de Guerrero, se encuentra situado en la Región de la Montaña y se haya a 13.4 kilómetros en dirección sudeste de Olinalá y cuenta con 4,344 habitantes. Para conocer la distancia entre Olinalá y Temalacatzingo y también el respectivo número de habitantes se consultó a PueblosdeAmerica.com. (<https://mexico.pueblosamerica.com/i/temalacatzingo/>)⁷;

Al respecto, es importante señalar que Temalacatzingo era hasta hace poco una localidad del municipio de Olinalá, sin embargo procedió a buscar su independencia y convertirse en municipio, deseando con esto un desarrollo integral de los pueblos nahuas, por el derecho constitucional a la libre autodeterminación de los pueblos indígenas, consiguiéndolo al fin en el mes de abril del año 2021. Su nombre ori-

ginario explicado por los artesanos de la región es Temalacatl, el cual proviene de las raíces, te de tetl que significa piedra y malacatl que significa: lo que gira con fuerza, para así significar: piedra que gira con fuerza, posteriormente se le agregó por los pobladores las sílabas tzingo que es un diminutivo, quedando reconocido actualmente como Temalacatzingo.

En palabras de los artesanos:

Temalacatzingo es un pueblo que aún conserva sus costumbres, tradiciones y el Náhuatl como su lengua materna; la principal actividad de la comunidad después de la agricultura, es la artesanía de bule y madera de zompante labradas con la técnica del Maque, un legado histórico de nuestros antepasados, que con orgullo y relevancia se sigue practicando; expresa la cosmovisión de los nahuas y además preserva la identidad cultural. (MAQUE, s.f.)⁸

7.- PueblosAmerica.com. (6 de abril de 2022). *Temalacatzingo (Guerrero)*. Pueblos de México en Internet. Recuperado el 6 de abril de 2022 de <https://mexico.pueblosamerica.com/i/temalacatzingo/>

8.- MAQUE (s.f.). *Maque, Herencia d' generaciones*. <https://temalacatzingo.com/inicio-1>

¿Laca o Maque?

A las artesanías barnizadas o pintadas de carácter artístico comunitario y tradicional de México como lo son Olinalá, Temalacatzingo y Acapetlahuaya en Guerrero así como Peribán, Pátzcuaro y Uruapan en Michoacán, se las caracteriza popularmente con los términos de laca o maque, sin embargo no existe un consenso respecto a cuál sería la denominación adecuada para cada artesanía así como al origen exacto de ambos términos, mientras que algunos productores refieren que laca les resulta intrascendente y equívoco al usarse también esta palabra para referirse a barnices industriales, otros la prefieren sobre maque como resultado de apreciaciones académicas donde el uso del término mantiene un énfasis en Michoacán, como lo expresa la descripción elaborada por Rafaela Luft Dávalos⁹. Ante esas variadas ambigüedades y contradicciones; en el presente apartado desglosaremos únicamente aquellas que nos permitan determinar cuál es el concepto idóneo para caracterizar dicho quehacer.

El término laca tiene sus orígenes en el árabe hispano lákk, este a su vez del árabe lakk, este del persa lak o lacs y este del sánscrito laksha (Soca, 2022)¹⁰. Mientras que maque deriva del árabe summac. Continuando con la palabra maque, Tibón (1960)¹¹ menciona que: “los españoles lo tomaron más bien del portugués maquié, barniz duro y brillante, y los portugueses del japonés makie.” (p.72).

En el transcurso de los siglos XVII Y XVIII tuvieron una gran acogida las obras barnizadas provenientes de Asia; en el mismo periodo el arte en laca de México alcanzó un nuevo auge, ahora ya no era exclusivo de las poblaciones indígenas sino también era apreciado entre los estratos más altos de la sociedad mexicana.

**el árabe
hispano
lákk, este a
su vez del
árabe lakk,
este del
persa lak o
lacks**

9.- <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/el-maque>

10.- Soca,R. (18 de febrero de 2022), *Laca*, La Palabra del Día. <https://www.elcastellano.org/envios/2022-02-18-000000>

11.- Tibón, G. (1960). *Olinalá*. Orión.

Siguiendo lo anterior, (Molina Enríquez, s.f., como se citó en Bautista Mejía, s.f.)¹² esclarece la extensión y dominio del término lacas, al ser enriquecido por múltiples académicos de la época, siendo la de Molina Enríquez la primera:

Se designa bajo el nombre de Lacas, las preparaciones hechas con materias colorantes, minerales u orgánicas, que aplicadas líquidas o en masas semifluidas, dejan al secarse una película brillante, insoluble al éter, sólida y consistente, que perfectamente se asimila al objeto que cubre, impermeabilizándolo. (párr. 19)

Lo anterior derivó en que al observarse similitudes entre las piezas mexicanas y orientales, los términos laca y maque se comenzaron a emplear indistintamente, generando afirmaciones atroces que han perdurado hasta la actualidad como lo es la que sostiene que la técnica del barnizado es de origen exclusivamente oriental; por supuesto no puede negarse la influencia que tuvieron las lacas de Asia en México, pero se trató de únicamente de un entrelazamiento estético, de donde Olinalá y Temalacatzingo fueron las menos afectadas. A propósito de lo anterior (Molina Enríquez, s.f., como se citó en Bautista Mejía, s.f.)¹³:

(...) Esta definición es discutible, pero lo que interesa señalar es que traer a cuento a las artes orientales a propósito de los maques era moda en esa época. Molina Enríquez abunda:

La ignorancia y el desconocimiento en que generalmente se está con respecto a ellos [maques], en cierta forma disculpa esa indiferencia y con respecto a la materia, no ha mucho que en la prensa se habló del secreto de fabricación de las lacas que tan celosamente guardan los indios tarascos, o del origen chino de las lacas de Michoacán, conceptos erróneos que corren con general aceptación sin que a ninguno le ocurra desvanecer ideas tan falsas, siquiera sea con una ligera exposición que ponga las cosas en su sitio. (párr.19)

Prosiguiendo con las discrepancias entre laca y maque, pero ahora enfocándonos en Olinalá y Temalacatzingo, (Meave, 1791, como se citó en Bautista Mejía, s.f.)¹⁴ refiere lo siguiente:

Otro informe sobre la materia es la Memoria sobre la pintura del pueblo de Olinalá, de la jurisdicción de Tlalpan, dispuesto por su cura propietario y juez eclesiástico D.

Joaquín Alejo de Meave, publicada en las Gacetas de Literatura del padre Antonio Alzate el 28 de junio de 1791. Esta Memoria, tan largamente aprovechada por casi todos los investigadores del maque, es el único documento virreinal que se ocupa de todos los aspectos de esa artesanía antigua en Olinalá.(...) La descripción que nos transmite el padre Meave es la de “pintura por medio de tierras y otros ingredientes, de vasos que se llaman jícaras y tocomates”, lo que indica que lacas, hoy de uso casi general –además de equívoca–, es relativamente reciente. En cambio, Meave sí emplea la de maques. Afirma además que esta pintura es propia del pueblo de Olinalá. (párr. 14)

Como se ha observado hasta ahora se podría suponer que la preferencia por el término maque es la más adecuada, no obstante al dialogar con múltiples artesanos de las comunidades de Olinalá y Temalacatzingo, éstos reiteradamente hacen referencia a su técnica empleando primordialmente la palabra laca y en menor medida pueden hacer uso de términos como óleo, barniz, barniz tradicional, pintura y por último de manera muy excepcional se sirven del término maque; adicionalmente los ciudadanos del estado de Guerrero que no tienen su raíces en la región de la montaña, entienden como parte fundamental de su idiosincrasia a las cajitas en laca de Olinalá y de esta manera lo manifiestan, una vez más se constata la ausencia del término maque en su parecer.

Sin embargo en documentos de carácter histórico como El Arte de Olinalá de Lourdes Hernández Beltrán avalados por El Gobierno del Estado de Guerrero, se emplea laca para la técnica, laqueado para el proceso y a su vez maque para la técnica y maqueado para el proceso de manera equivalente; adicionalmente, al conjunto de comunidades y pueblos aledaños de la montaña de Guerrero productoras de esta artesanía, se las reconoce en su conjunto a través de Olinalá como: la capital mundial de la laca, expresión con la que se ha publicitado la región en los medios enfocados al turismo en México.

En este ir y venir entre laca y maque, hemos optado por emplear ambos términos tomando en cuenta el carácter formal de maque, así como el reconocimiento extendido a nivel estatal del término laca.

12.- Bautista Mejía, H. (s.f.), *Maque o Laca*, Amigos MAP. <https://www.amigosmap.org.mx/textos/maque-o-laca/>

13.- Bautista Mejía, H., Op. Cit. (s.f.)

14.- Bautista Mejía, H., Op. Cit. (s.f.)

Herramientas e Implementos.

Herramientas para el tratamiento y preparación de los soportes.

Tanto los instrumentos como la maquinaria empleada, en la elaboración de las piezas de Olinalá y Temalacatzingo, que son correspondientes a la transformación de elementos tridimensionales de origen natural, se tratan en su mayoría de los propios del trabajo en carpintería y algunos otros son de carácter más bien rudimentario al ser estos concebidos por los propios artesanos para así resolver problemáticas constructivas particulares de este arte popular. A continuación, se mencionan los de uso general:

- Reglas de aluminio o madera.
- Martillos con mango de madera de variadas dimensiones y ocasionalmente se ha visto el uso de martillos con mango de goma.
- Serruchos de tipo universal.
- Prensas.
- Formones
- Destornilladores
- Limas Escofinas predominando las de tipo media caña y planas las cuales suelen ser de tamaño mediano a grande.
- Lijas de grano medio: 280 – 240 – 220 – 180 – 150 – 120 – 100, fino: 600 – 500 – 400 – 360 – 320 y extra fino: 1500 – 1200 – 1000 – 800.
- Cepillo Garlopa
- Espátula
- Sierra Circular de Pie
- Balanza granataria
- Escopladora vertical
- Cepillo de Banco
- Lápiz amarrado al extremo de una agujeta, mientras que del otro extremo esta sujeta una argolla metálica. Dicho artefacto emula la función del compás, empleándose para trazar las líneas que servirán a modo de guías para las tapas de las jícaras; la agujeta se puede remplazar con una cadena de eslabones medianos.

Elementos auxiliares y Herrerajes

- Pegamento Cola de Res usado como resanador
 - Aceite de Linaloe, que puede ser obtenido de la madera o de sus frutos y se aplica tanto a la madera de Linaloe para intensificar el aroma de la misma, como a otras variedades de maderas para impregnarlas del característico perfume.
 - Bisagras de latón o plata.
 - Broches beliz ya sea de acero satinado en níquel, de latón, con gancho o con palanca.
 - Broches tipo concha.
 - Broches de Hierro con sistema para llave elaborados artesanalmente por encargo.
- Se puede constatar la adición de implementos metálicos diversos en cajas antiguas, tal como se observa en las imágenes de 1stDibs (s.f.)¹⁵ y 1stDibs (s.f.)¹⁶.

15.- 1stDibs. (s.f.). *19th Century, Traditional Mexican Lacquered and Hand Painted Chest*. [Fotografía]. 1stDibs. https://www.1stdibs.com/furniture/more-furniture-collectibles/home-accent/trunks-luggage/19th-century-traditional-mexican-lacquered-hand-painted-chest/id-f_19933432/

16.- 1stDibs. (s.f.). *Traditional Flower and Birds Design with Silver Applications Box, Olinalá*. [Fotografía]. 1stDibs. https://www.1stdibs.com/furniture/decorative-objects/boxes/decorative-boxes/traditional-flower-birds-design-silver-applications-box-olinala/id-f_19932492/

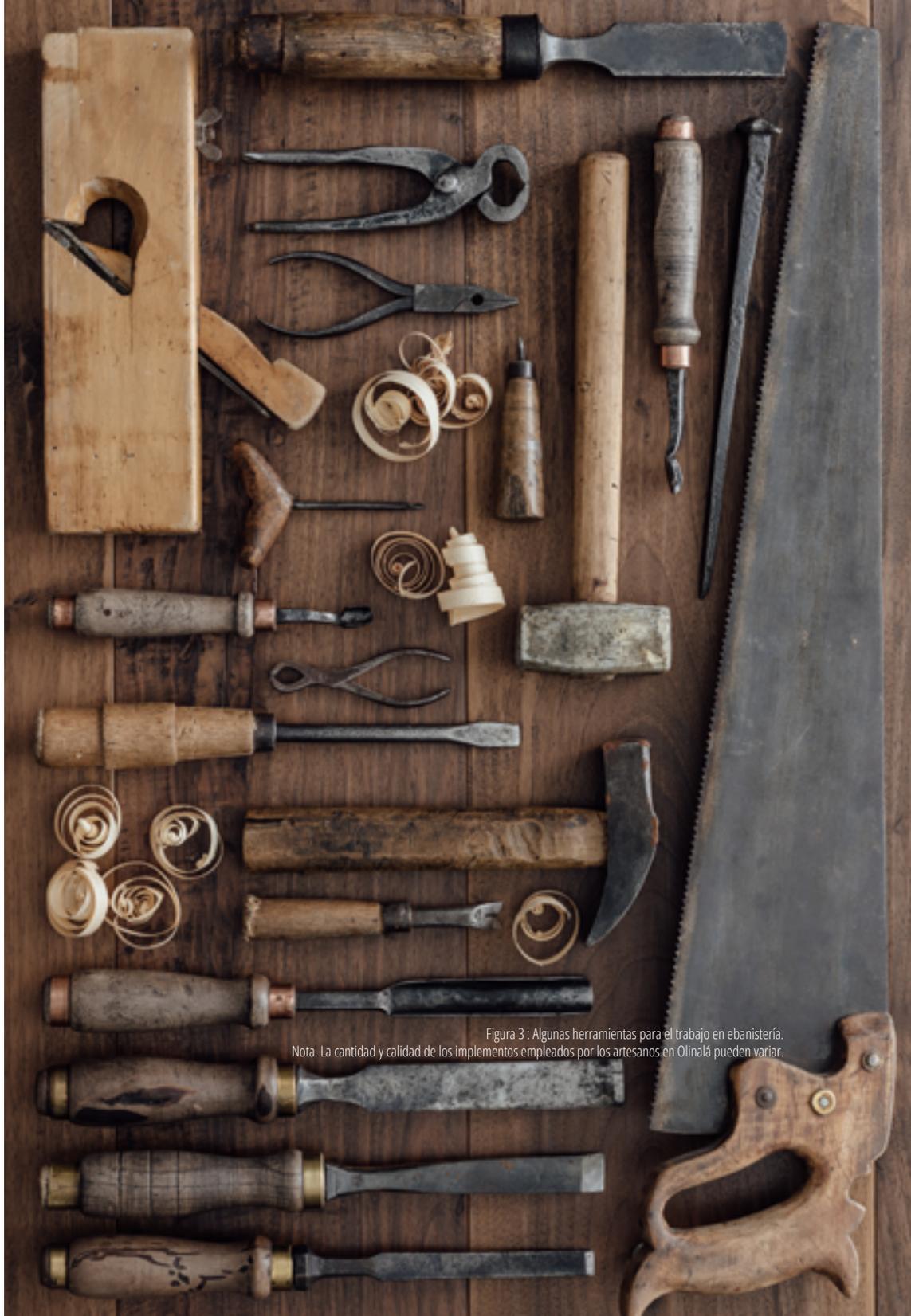


Figura 3: Algunas herramientas para el trabajo en ebanistería.
Nota. La cantidad y calidad de los implementos empleados por los artesanos en Olinalá pueden variar.

Herramientas y materiales para el trabajo elemental en laca-maque

Conforme se complejizan y diversifican las técnicas del maque, se añaden nuevos materiales y utensilios, los cuales se encuentran desglosados más adelante. Para comenzar a entender el proceso del maqueado, primeramente se describen las herramientas y materiales imprescindibles que son necesarias para su aplicación, siendo ellas independientes de la técnica a desarrollar:

- Resalta el uso de jícaras de la especie nativa de México *Crescentia alata*- conocida popularmente con los nombres : Cuatecomate/Guiro/Cirián/Júcaro (Lesur, 2011)¹⁷. Ellas se emplean como recipientes para ciertos componentes del maque: minerales recientemente extraídos en forma de roca y en punto talco como lo nombran los artesanos así como pigmentos que aún no han sido convertidos en oleos. Las jícaras empleadas para dichos recipientes son secadas y posteriormente se extraen las semillas así como la fibra interna, finalmente se rebanan por la mitad, no se ha observado en ellas, la aplicación de algún recubrimiento externo o interno.
- Bandeja plástica pequeña, en la cual se mantiene la mezcla del tecoxtle con el aceite de chía, dando como resultado un fluido de consistencia densa.
- Metate de piedra volcánica de baja porosidad. Se emplea exclusivamente para la molienda de pigmentos y minerales; para ambos materiales es imprescindible convertirlos en polvo de grano muy fino.
- Tlecuile o fogón.
- Aceitera de cristal soplado con tapón, en ella se mantiene el aceite de chía; se ha observado el uso de botellas de plástico medianas como sustituto.
- Tabla de madera pequeña, de aproximadamente 18 cm de largo y 2 cm de espesor, en ella se colocan los oleos o pinturas; la función de la tabla es servir como godete ya que en ella se organizan los barnices que se usarán para una determinada pieza y al mismo tiempo en ella se van modificando los tonos de acuerdo a la necesidad del artesano, resulta igualmente interesante la ausencia de contenedores para la laca, ya sean de metal, plástico o cristal, puesto que los artesanos mencionan que su barniz jamás se seca, en consecuencia no es necesario preservarlo dentro de un recipiente hermético.

Figura 4 : El maestro Apolonio trabajando en una pieza.

Nota. Los pinceles utilizados son contruidos por los propios artesanos.

Tomada de [Apolonio Acevedo]. (9 de noviembre de 2022). [Imagen adjunta]. [Publicación de estado]. Facebook. <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=4081179735451855&set=a.1507984022771452&type=3>

17.- Lesur, L. (2011). *Árboles de México*. Trillas.





Conjunto de pinceles elaborados artesanalmente.

- Pinceles de un pelo elaborados artesanalmente con materiales tales como madera, cinta adhesiva y pelo de gato¹⁸ con ellos se plasman los detalles más finos y complejos; se valen igualmente de pinceles industriales cuando la figura a desarrollar no requiere de excesivo detalle, precisión o el motivo requiere algún pincel de forma particular.
- Brocha sintética de madera de dos pulgadas
- Cola de venado colocada en el extremo de una vara de madera corta. La cola de venado es usada para extender los materiales terrosos.
- Tlaquítetl nombre de los bruñidores de piedra de canto rodado de tamaño medio elaborados en ágata teñida, cuarzo y jade, piedras lisas que sirven para el pulido y lustre Hernández Beltrán (2017)¹⁹, no se ha observado bruñidores esculpidos en alguna forma particular, por lo que se infiere que optaron por los minerales más apropiados según calidad y costo, ya que dichos minerales son bastante accesibles para el público en general además de tener una dureza de 6.5-7.
- Algodón empleado para extender los polvos y dar brillo a la pieza.

Figura 5: Tomada de [Artesanías picaso coronel]. (8 de abril de 2020). [Imagen adjunta]. [Publicación de estado]. Facebook. <https://www.facebook.com/342312693067410/photos/pb.100057194839815.-2207520000./573542319944445/?type=3>

18.- Los habitantes de Olinalá y Temalacatzingo sostienen que no se trata de pelo de gato doméstico, lamentablemente no han dado a conocer la especie exacta.

19.- Hernández Beltrán, L. (2017). El arte de Olinalá. (1ª ed.). Luna Media Comunicación.

Soportes

Maderas

LINÁLOE

El lináloe cuyo nombre científico es *Bursera lináloe*, también conocido por las denominaciones de xochicopal, olinalcojte y copalquiáhuil. Es actualmente el soporte por excelencia de la artesanía elaborada en Olinalá, sin embargo, no siempre fue este su material primario, tal como lo menciona Mendieta:

Fray Gerónimo de Mendieta, que llegó a México en 1554, precisa: “otros vasos hacían de ciertas calabazas muy duras y diferentes de las nuestras, y es fruta de cierto árbol de tierras calientes. Estas las pintaban y pintan hoy día de diversas figuras y colores muy finos y tan asentado, que, aunque estén cien años en el agua nunca la pintura se les borra ni quita...Son vasos muy lucidos y vistosos.” (Mendieta, s.f., como se citó en Tibón, 1960, pp 32-33)²⁰

Reafirmando lo anterior Hernández Beltrán incluso nos expresa que la adopción del lináloe no fue inmediata ya que primeramente se optaron por otros recursos maderables; no obstante, dado su nombre particular, su naturaleza idónea para desarrollarse plenamente en suelos Guerrerenses más su exquisita fragancia lo convirtieron paulatinamente en la madera emblemática de Olinalá:

El uso del lináloe no tiene más de 150 años, pues antes se ocupaban otras maderas. De hecho, las cajas antiguas se decoraban por dentro o se las forraba de terciopelo rojo o papel tapiz, cosa que hoy no sucede porque uno de los atractivos es permitir la salida del aroma a lináloe. Se cree que los artesanos empezaron a

utilizar este árbol a mediados del siglo XIX, época en la que se explotaba el aromático aceite esencial para su exportación a Europa.

Contrario a lo que pudiera pensarse, el nombre de este árbol es sólo una afortunada coincidencia sonora con Olinalá, pues su denominación proviene del latín lignáloe (lignum, madera; áloe, aceite). El lináloe (*Bursera lináloe*) crece en la selva baja caducifolia, sobre las laderas, donde se conjugan las condiciones de suelo ideales para su crecimiento. Estos árboles reciben un tratamiento especial antes de ser serrados, a fin de garantizar su aroma y calidad de la madera. En opinión del artista plástico Bernardo Rosendo Ponce, el lináloe, más que una materia prima es “una madera preciosa”.

El árbol lináloe es de corteza gris rojizo y su crecimiento alcanza entre cinco y 10 metros de altura. Es de origen americano y en nuestro país crece en las cuencas del Río Balsas que cruza varios estados de la República, pero ha encontrado las mejores condiciones en Guerrero y Morelos. (Hernández Beltrán, 2017, p. 56)

Al ser una madera particularmente resinosa, es necesario llevar a cabo un procedimiento específico para su correcto aprovechamiento, el cual está enfocado en su famosa esencia. Es de suma importancia el lograr la obtención de material altamente impregnado de resina por dos motivos fundamentales:

20.- Tibón, G. (1960). *Olinalá*. Orión.

1. Garantizar una profusa fragancia que perdurará a lo largo del tiempo, perfumando además los objetos que dentro o sobre ella se sitúen.
2. Al tratarse de un tipo de árbol apolillable, la resina opera como salvaguarda natural de su integridad, por lo tanto es imprescindible asegurar su alta presencia en la madera a trabajar, la idónea es aquella donde se observe la alta presencia de manchas oscuras provocadas por la manipulación humana.

A continuación, se describe el método de actuación que cumplen los artesanos de Olinalá para alcanzar los objetivos anteriormente mencionados:

A los 12 años de edad, el árbol debe ser “calado” con machete; se trata de hacerle pequeñas hendiduras a todo lo alto, con un espacio de unos 25 cm entre una y otra. La cala se hace los últimos días de septiembre. No hay un día exacto porque la fecha tiene que coincidir con la luna llena. Al año siguiente se cala nuevamente, pero del lado opuesto del tronco. La función de las hendiduras es permitir el paso de la humedad ya que el árbol, para defenderse de esta, de la polilla y hongos, produce una esencia que se extiende del centro hacia sus costados dejando a su paso una mancha café. Esta esencia es la que da el delicado aroma tan peculiar del lináloe. (Víctor Manuel, s.f., como se citó en Hernández Beltrán, 2017 p. 58)²¹



Figura 6: Nota. Cajas de lináloe sin maquear, pertenecientes al XVI Concurso Anual Olinalá Y Su Arte 2018, donde encontramos una categoría en la que se juzga la creatividad y habilidad del artesano para diseñar y construir nuevas propuestas innovadoras de cajas. Tomada de Guerrero Es Una Cajita Pintada En Olinalá. (3 de octubre de 2018). [Cajas de lináloe]. [Fotografía]. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1253049511503273&set=a.1253040248170866>

21.- Hernández Beltrán, L. Op. Cit. (2017)

Maderas

CAOBA

La Caoba cuyo nombre científico es *Swietenia macrophylla* King. También conocida por el nombre de Kanak ché en el idioma maya, se caracteriza por lo siguiente:

Árbol de hasta 25 mts. de altura, con el tronco recto de hasta 1.5 mt. de diámetro a la altura del pecho, presentando contrafuertes bien formados, la copa es frondosa, abierta en forma de abanico; Flores pequeñas de color verde amarillentas, florea de mayo a junio; los frutos son cápsulas leñosas, ovoides de color moreno-rojizo de 12 a 18 cm. de largo y 8 cm. de ancho. (Gobierno del Estado de Yucatán, 2022, Breve descripción de la especie, párrafo 1)²²

Es una de las maderas trabajadas además del lináloe, lo anterior es consecuencia de la variada naturaleza de productos que fabrican los artesanos, dentro de los que se encuentran por supuesto, toda clase de mobiliario con un importante número de piezas que van laqueadas completamente a diferencia de las características cajas.



Figura 7. Madera de caoba recientemente cortada.



Figura 8. Madera de cedro rojo.

CEDRO ROJO

El Cedro rojo cuyo nombre científico es *cedrela odorata*. También conocido por los nombres de cedro mexicano, cedro colorado y cedro amargo. Posee las siguientes características particulares:

El cedro rojo es originario de México y Centroamérica, donde se distribuye en climas cálido y semicálido. Crece asociado a la selva tropical caducifolia, subcaducifolia, subperennifolia y perennifolia, a lo largo del trópico Mexicano. Es un árbol de gran adaptabilidad, su madera de fácil labrado, alto brillo y olor exquisito. Es una de las especies de mayor importancia en la industria forestal de México. En campo se le puede reconocer por el característico olor a "ajo" al estrujar las hojas y puede alcanzar entre los 35 y 40 metros de altura, su tallo es robusto y su corteza agrietada. (Ecu Red, 2022, párr. 1)²³

22.- Gobierno del Estado de Yucatán (25 de mayo de 2022). *Caoba*. <https://www.yucatan.gob.mx/?p=caoba>

23.- Ecu Red (22 de mayo de 2022). *Cedro rojo*. https://www.ecured.cu/Cedro_rojo

Maderas

AYACAHUITE

El ayacahuite cuyo nombre científico es *Pinus ayacahuite* se trata de otra de las maderas elegidas por los artesanos para elaborar artesanías, puede encontrarse en distintas calidades y suele ser impregnado con el aceite del Lináloe para perfumarla. A continuación, sus principales características:

Pinus ayacahuite es una especie de planta arbórea de entre 25 y 40 m de altura de ramas desplegadas y verticiladas perteneciente a la familia Pinaceae. Conocido como ayacahuite colorado, acalocahuite, cahuite, pino cahuite, pino real, pinabete, ocote blanco, ocote gretado, tuusha, wiyoko y wiyó, es nativo de México y Centroamérica. (Vázquez Chacón, 2022, párr. 1)²⁴

TZOMPANTLE

El Tzompantle cuyo nombre científico es *Erythrina americana* también conocido por el nombre de Colorín o Zompantle en palabras de Lesur (2011) se distingue por lo siguiente:

El colorín, o *Erythrina americana*, llama la atención por lo brillante de sus flores y semillas rojas. La *Erythrina* es un género de árboles tropicales y subtropicales del mundo entero. Es un árbol de crecimiento rápido que en un par de años alcanza una altura de tres a 5 m. (p. 102)²⁵ La madera de Tzompantle es el soporte principal de sus artesanías, Rosendo Ponce, 2012, como se citó en Pieck Gochicoa, 2012) menciona que el “El tzompantle, para Temalacatzingo (el corazón de la región nahua), es la materia en la cual desbordan su creatividad los “tlacuilos” en forma de águilas y máscaras que luego son laqueadas.” (p. 263)²⁶, Temalacatzingo elabora también, juguetes de índole decorativo y escenas de la vida cotidiana; como se aprecia en la imagen de Cactus Fine Art (s.f.)²⁷, dónde se observa un juguete elaborado por Juan Zeferino Rivera.

PIPIRUCHA

La pipirucha cuyo nombre científico es *Panicum Holciforme*, se caracteriza por lo descrito a continuación según la Enciclopedia Guerrerense: Planta cuyo tallo contiene una médula blanca, porosa y ligera, fácil de labrarse estando ya seca.

Árbol en peligro de extinción que prolifera en varios municipios del Centro y de La Montaña (Tixtla, Chilapa, Olinalá, etc.) y que en determinada época se explotó con gran intensidad. Ha sido parte de la historia artesanal del estado, pues en otros tiempos tuvo mucha demanda para la fabricación de objetos zoomorfos elaborados por los artesanos olinaltecos(...) (Enciclopedia Guerrerense, 2020, párr. 1)²⁸

La pipirucha que es igualmente conocida por el nombre de cucaracho, antiguamente se trabajaba dentro de Temalacatzingo en la misma medida que el tzompantle, lamentablemente su uso se ha visto cada vez mas reducido; afortunadamente el ICAT de Olinalá desea lograr su reintroducción para la elaboración de artesanías. (Rosendo Ponce, 2012, como se citó en Pieck Gochicoa, 2012)²⁹

Figura 9. Flor de Tzompantle



24.- Vázquez Chacón, J. Y. (22 de mayo de 2022). *Pinus ayacahuite: características, hábitat, cuidados, plagas*. Liferder. <https://www.liferder.com/pinus-ayacahuite/>

25.- Lesur, L. Op. Cit. (2011).

26.- Pieck Gochicoa, E. (2012). En el camino... formación para el trabajo e inclusión. ¿Hacia dónde vamos?. Universidad Iberoamericana.

27.- Cactus Fine Art (s.f.). *Pato / Woodcarving Lacquer Mexican Folk Art...*[Fotografía]. Cactus Fine Art. <https://www.cactusfineart.com/collections/lacquer/products/250>

28.- Enciclopedia Guerrerense (11 de marzo del 2020). *Pipirucha*. <https://enciclopediagro.mx/flora-y-fauna/pipirucha/>

29.- Pieck Gochicoa, E. Op. Cit. (2012)

Frutos

JÍCARA

La jícara cuyo nombre científico es *Crescentia alata/cujete*, popularmente es conocida también por los nombres de cuatecomate, cirián y jícaro. Según Lesur (2011) se trata una planta bastante particular:

Al ver una toronja verde que brota directamente de las tupidas ramas de un arbusto, pudiera uno pensar que necesita un psiquiatra. Sin embargo, el cuatecomate es frecuente a lo largo de la vertiente del Pacífico, desde Sinaloa hasta Chiapas; una segunda especie, el kujete, se encuentra más comúnmente en la vertiente del Golfo, desde Tamaulipas hasta Yucatán. (p. 112)³⁰

Su inusual fruto resulta una visión increíble de ver; en una ocasión tuve la oportunidad de apreciar, al borde de la carretera, un ejemplar de gran tamaño, poseedor de un sin número de frutos enormes de tonalidad verde brillante, agrupados así como solitarios, naciendo a lo largo del tronco y ramas del árbol, a veces acompañados de llamativas flores acampanadas de intenso color rosado y amarillo.

Figura 12. Jícaras secas

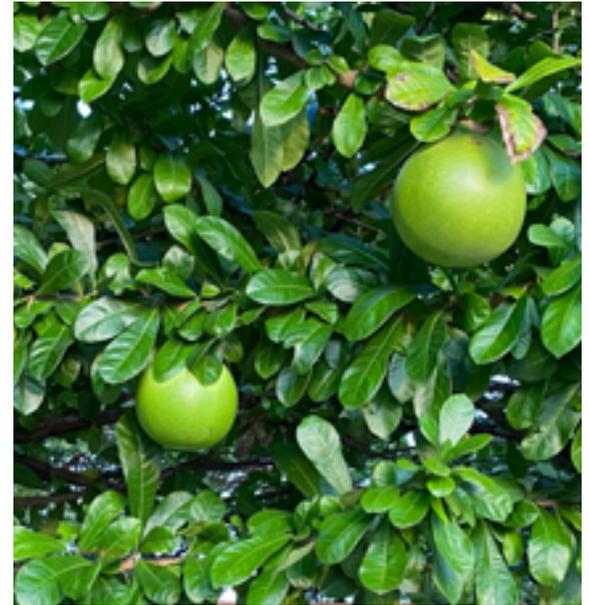


Figura 10 Árbol con jícaras. Figura 11. Jícara



Nota. Jícaras secas de tamaños diversos a las que se les ha retirado la pulpa y semillas. Tomada de [Reserva Ecológica El Edén]. (14 de agosto de 2013). *Los Mayas utilizaban el fruto del jícara, la jícara, para transportar agua y alimento a sus aldeas, y hoy se [...]* [Imagen adjunta]. [Publicación de estado]. Facebook. <https://www.facebook.com/ReservaEcologicaelEden/photos/a.480262752064778/506043092820077/?type=3>

30.- Lesur, L. Op. Cit. (2011).

Frutos

BULE

El bule o huaje, guaje, y tecomate como también es conocido, se trata de la planta *lagenaria siceraria*, es un tipo de calabaza trepadora cuyos frutos de formas caprichosas se pueden encontrar en variadas dimensiones de acuerdo a su madurez, lo anterior propicia la libre creatividad del artesano, además del carácter único de cada obra. EncicloVida (2022)³¹. La página creada por la CONABIO³² ofrece sobre el bule la siguiente información:

(...) una planta trepadora que pertenece a la familia Cucurbitacea, en México se le considera como Especie Exótica. Miden sus tallos hasta 9 m y son acostillados, produce zarcillos axilares bifidos con los que trepa sobre la vegetación, sus hojas son pecioladas, alternas, produce flores de color blanco. La forma del fruto presenta grandes variaciones. (párr. 1)

Antes de iniciar la aplicación del maque, es necesario seguir un procedimiento de preparación que es similar para ambas especies, según se expone a continuación:

Una vez que el fruto ha alcanzado el tamaño deseado, se retira de la planta para proceder a dejarlo secar durante un año, posteriormente y dependiendo del artesano, se emplea una cadena o un compás para trazar las guías sobre las cuales se dibujarán las líneas de corte, que suelen ser de naturaleza ondeante o escalonada para así mantener la tapa en su lugar; teniendo abierta ya la calabaza, se retira la fibra junto con las semillas, el artesano entonces raspa el interior para dejarlo completamente liso.

A pesar de que la superficie de las jícaras y bules tiende a ser uniforme por naturaleza, de llegarse a presentar alguna clase de imperfección en la misma, se limará y se lijará hasta corregir la zona irregular; entre superior sea la suavidad de la pieza, se traducirá en un aumento en la calidad del maqueado, lo que quiere decir un incremento en su brillo.



Figura 13. Bules

Figura 14. Bules secos con las tapas ya cortadas.

Nota. Dos bules con sus tapas y al fondo un grupo de estos mismos frutos de formas caprichosas.

Tomada de [Apolonio Acevedo]. (11 de enero). [Imagen adjunta]. [Publicación de estado]. Facebook. <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=4134530096783485&set=a.1507984022771452&type=3>

31.- Domínguez Gervacio, N. R. (s.f.). *Acocote*. EncicloVida. Recuperado el 28 de mayo de 2022 <https://enciclovida.mx/especies/154194-lagenaria-siceraria>

32.- COMISIÓN NACIONAL PARA EL CONOCIMIENTO Y USO DE LA BIODIVERSIDAD

Otras Aplicaciones:

- Artículos diversos de peletería, dentro de los cuales destacan especialmente los bolsos. Ocasionalmente se llegan a ornamentar productos de imitación piel.
- Envases y embalaje orientados al embotellado y transporte del mezcal elaborado artesanalmente en el estado de Guerrero; tanto las botellas como las cajas que las contienen son decoradas en el arte de Olinalá o Temalacatzingo. Se han observado recipientes desocupados de la mencionada bebida que de igual forma son adornados en el arte de la laca.
- Accesorios de propósitos varios como lo son: implementos para el cabello, protectores para celulares, así como aretes elaborados en madera.

Figura 15. Decoración de una pieza de Temalacatzingo Tomada de [Apolonio Acevedo]. (9 de noviembre de 2022). [Imagen adjunta]. [Publicación de estado]. Facebook. <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=4081179778785184&set=a.1507984022771452&type=3>



Laca | Maque

Componentes del barniz:

- Tierra termino con el cual se refieren a los pigmentos, sin importar el origen de los mismos, tienen que convertirse en polvo sin excepción mediante la molienda en el metate.
- Aceite de chía. Obtenido de la planta *Salvia Hispánica* nativa de México y Guatemala, su aceite es empleado individualmente para darle brillo al barniz tradicional. Se adquiere en Temalacatzingo y Chaucingo o es elaborado en Olinalá empleando técnicas prehispánicas tradicionales según las posibilidades del artesano.
- Tóctetl nombre que se le da a la piedra dolomita, es un mineral de color blanco que se extrae a punta de pico de la mina de Toltiti desde hace cientos de años. La piedra se coloca directo en el tlecuile (fogón) para que se deshidrate; posteriormente se muele en el metate o también llamado Tlalmetate hasta convertirla en polvo blanco, su función es darle espesor al barniz.
- Tecoxtle o Limolita que es óxido de hierro de color amarillento, una clase de roca sedimentaria con propiedades adherentes. Hernández Beltrán (2017)³³
- Tezicaltetl piedra caliza marmoleada de color blanco que es molida hasta convertirse en polvo. La cual es recolectada en el cerro Pico del Águila.
- Tlalpilole Se trata de la mezcla de Tezicaltetl con la Tierra -pigmento- que le dará color al maque.

**maquié,
barniz duro
y brillante,
y los
portugueses
del japonés
makie**

33.- Hernández Beltrán, L. Op. Cit. (2017)

Pigmentos

Naturales

NEGRO

El tono negro es por excelencia una de las tonalidades más tradicionales del trabajo en laca en Guerrero, puesto que fungía comúnmente como el color del fondo, también conocido por los nombres de fondeado o barniz primario, sobre el cual se elaboraba el trabajo decorativo. Sobre los elementos que le dan origen, menciona que "(...) el color lo obtenemos de la corteza de encino azul o el nanche carbonizados, ya que de ellos se obtiene un tono bastante firme y muy intenso." (Rosendo Ponce, 2012, como se citó en Pieck Gochicoa, 2012, p. 264)³⁴.

El encino azul cuyo nombre científico es *Quercus laceyies*, se trata de un árbol caducifolio de tamaño mediano de tronco robusto, su corteza es de un tono gris profundo con hojas alargadas de color verdoso y produce unas características bellotas marrones. (EncicloVida, 2022)³⁵

De acuerdo a Lesur (2011)³⁶ el nanche cuyo nombre científico es *Byrsonima crassifolia* es un árbol de tamaño mediano de corteza gris parda y escamosa, es nativo de Mesoamérica (p. 224). Su atributo principal por el cual es reconocido, está en sus pequeños frutos amarillos de forma esférica y aroma intenso, los cuales poseen además un sabor dulce pero un tanto amargo.

Al interior del estado de Guerrero el nanche es ampliamente consumido ya que se puede encontrar a la venta en los mercados locales, puestos ambulantes, así como establecimientos varios enfocados en la venta de alimentos.

Figura 16. Frutos de nanche maduros.



34.- Pieck Gochicoa, E. Op. Cit. (2012).

35.- ijjEncicloVida. Op. Cit. (s.f.). *Encino azul*. Recuperado el 28 de mayo de 2022 <https://enciclovida.mx/especies/150865-quercus-quercus-lacey!!!>

36.- Lesur, L. Op. Cit. (2011)

Naturales

AZUL

Las plantas mencionadas anteriormente, usadas para la obtención del tono negro, según Hernández Beltrán (2017)³⁷ son también usadas para conseguir un azul extremadamente oscuro, el cual es altamente valorado por los compradores (p.68). Adicionalmente "(...) antes se utilizaba el añil o platanillo para el azul, pero han dejado de usarlo por la dificultad que implica su extracción." (Hernández Beltrán, 2017, p. 68)³⁸

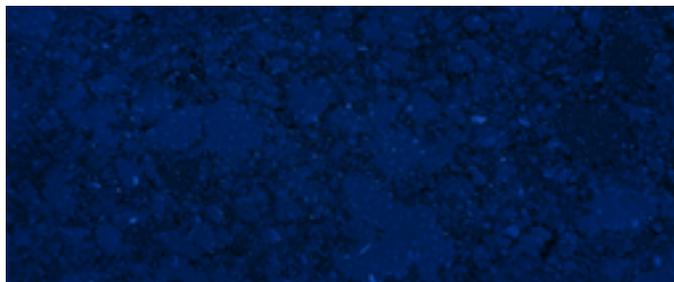
El añil cuyo nombre científico es *Indigofera suffruticosa* P. Mill., se trata de una planta arbustiva de flores color salmón ampliamente cultivada en México desde tiempos prehispánicos para obtener el tinte añil también llamado índigo. (Hanan Alipi y Mondragón Pichardo, 2009).³⁹



Figura 17. Añil mexicano con sus características flores anaranjadas.

Figura 18. El tono azul añil obtenido de *Indigofera suffruticosa* P. Mill.

Figura 19. Insectos *dactylopius coccus* vivos sobre una penca de nopal.



ROJO

En palabras de los artesanos refieren que es obtenido de la grana cochinilla cuyo nombre científico es *Dactylopius coccus*, que según la página web CONOCE HIDROPONÍA (2016)⁴⁰ describe lo siguiente:

El *Dactylopius* mejor conocido como grana cochinilla o cochinilla del carmín es un insecto hemíptero originario de México, Ecuador, Perú y Bolivia; éste pertenece a la familia Dactylopiidae y se caracteriza por presentar un cuerpo blando y plano con forma oval muy similar a una escama de color blanquecina o grisácea, el cual produce una sustancia o pigmento rojo que le da una apariencia púrpura.

Esta cochinilla regularmente se agrupa en grandes poblaciones que forman una almohada de color blanco sobre la penca y los frutos del nopal, donde se alimentan de la savia y donde llevan a cabo su proceso de reproducción y crecimiento. Cabe señalar que ésta se divide en dos grupos cochinilla silvestre y cochinilla fina. La primera se distingue por producir un colorante de buena calidad, mientras que la segunda su colorante es malo y de baja concentración. (párr. 1-2)



37.- Hernández Beltrán, L. Op. Cit. (2017)

38.- Hernández Beltrán, L. H. Op. Cit. (2017)

39.- Hanan Alipi, A. M. y Mondragón Pichardo, J. (22 de julio de 2009). *Fabaceae = Leguminosae en parte Indigofera suffruticosa P. Mill. Añil*. CONABIO. Recuperado el día 30 de mayo de 2022 <http://www.conabio.gob.mx/malezasdemexico/fabaceae/indigofera-suffruticosa/fichas/ficha.htm>

40.- CONOCE HIDROPONÍA (27 de septiembre de 2016). *GRANA COCHINILLA, ¿CUÁL ES SU IMPORTANCIA?*. <https://hidroponia.mx/grana-cochinilla-cual-es-su-importancia/>

De la grana cochinilla también es posible producir un rojo purpúreo.

A consecuencia del complejo proceso de obtención de la grana cochinilla, es común que los artesanos opten por materiales de elaboración más sencilla y menos costosa, como lo son la flor de Jamaica y de bugambilia.



Figura 20. Grana cochinilla recolectada.

La flor de Jamaica cuyo nombre científico es *Hibiscus sabdariffa* según EncicloVida (s.f.)⁴¹. De acuerdo a la Secretaría de Agricultura y Desarrollo Rural (2016)⁴² posee las siguientes particularidades:

Conocida también como rosa de Abisinia, la jamaica es una flor de color rojo, originaria de África y que se utiliza principalmente en la gastronomía.

Sus flores (cálices) son la parte de mayor utilidad e importancia socioeconómica, ya que a partir de estos se elaboran bebidas, por ejemplo, nuestra tradicional agua de jamaica, dulces, diferentes tipos de salsas, mermeladas, concentrados, té y licor. Son además una fuente potencial de colorantes, saborizantes de alimentos, productos cosméticos y farmacéuticos. (párr. 1-2)



Figura 21. Flores de jamaica

41.- EncicloVida. (s.f.). *Flor de jamaica africana*. EncicloVida. Recuperado el día 31 de mayo de 2022. <https://enciclovida.mx/especies/165257-hibiscus-sabdariffa>

42.- Secretaría de Agricultura y Desarrollo Rural. (19 de junio de 2016). *Conoce más sobre la flor de jamaica*. GOBIERNO DE MÉXICO. <https://www.gob.mx/agricultura/articulos/conoce-mas-sobre-la-flor-de-jamaica>

La bugambilia cuyo nombre científico es *bougainvillea glabra*, de acuerdo con Lesur (2011)⁴³ se trata de una planta de comportamiento arbóreo o arbustivo originaria de África, que suele ser cultivada con propósitos ornamentales, cuyas flores son en realidad brácteas que pueden ser de colores varios, siendo el más popular el tono bugambilia. (p. 57)

A propósito de las brácteas mencionadas en el párrafo anterior, se tratan de hojas con características diferentes en cuanto al tamaño y coloración respecto al follaje común de la planta (Acosta, 2021)⁴⁴; para el caso de la bugambilia encontramos que ellas envuelven a las verdaderas flores tubulares de diminuto tamaño y tonalidad blanquecina.

Observamos trabajos dentro de los cuales era posible apreciar una mezcla heterogénea de matices de rojo diferentes, por lo que inferimos que se pueden llegar a usar los materiales anteriormente mencionados de manera simultánea.

Figura 22. Flores de bugambilia.



- AMARILLO:

El amarillo es posible obtenerlo de la molienda de la flor del Zompante (Hernández Beltrán, 2017, p. 68)⁴⁵ o valiéndose de una enredadera conocida por los artesanos con el nombre de zacatlaxcalli la cuál de acuerdo a Pontón Zúñiga (s.f.)⁴⁶ presenta los siguientes atributos :

Zacatlaxcalli (*Cuscuta tinctoria*)

Es una planta parásita de árboles y matorrales; se la conoce con diversos nombres, como mata palo, sopa, fideo, barbas de viejo, zacapale, cocoxtle, entre otros. Se caracteriza por ser una planta enredadera de color amarillo y que se parece a la sopa de fideos, que se alimenta del jugo del árbol o de la planta que parasita. (párr. 4)

43.- Lesur, L. Op. Cit. (2011)

44.- Acosta, B. (23 febrero 2021). *Qué son las brácteas de una flor, sus características y ejemplos.*

EcologíaVerde. <https://www.ecologiaverde.com/que-son-las-bracteas-de-una-flor-sus-caracteristicas-y-ejemplos-3017.html#:~:text=Qu%C3%A9%20son%20las%20br%C3%A1ctas.%20Se%20conocen%20como%20br%C3%A1ctas,las%20hojas%20normales%20por%20su%20tama%C3%B1o%20y%20coloraci%C3%B3n.>

45.- Hernández Beltrán, L. Op.Cit (2017)

46.- Pontón Zúñiga, R. (s.f.). *Amarillo.* Tintorería Mexicana. <https://tintoreriamexicana.jimdofree.com/tintorer%C3%ADa-mexicana/amarillo/>

Pigmentos

- **MARFIL:**
El tono marfil no se trata de un pigmento como tal, ya que se obtiene tanto del tecoxtle como del tóctetl. (Rosendo Ponce, 2012, p. 264)⁴⁷.
- **MARRÓN:**
Continuando con la descripción de los pigmentos naturales, encontramos una planta llamada xochipale o cominillo, cuyo nombre científico es *Bursera xochipalensis* que es un pequeño árbol nativo de México y endémico de los estados de Guerrero, Oaxaca y Puebla. (EncicloVida, 2022)⁴⁸ de esta planta es factible obtener diferentes tonos del pigmento marrón “El xochipale, por ejemplo, es una flor naranja que brinda a los artesanos los colores marrones; la flor se colecta en los meses de septiembre y octubre, se tritura, se deja secar y finalmente se pulveriza para convertirse en pigmento.” (Hernández Beltrán, 2017, p. 68)⁴⁹
- **VIOLETA:**
El violeta usualmente se forma de la mezcla de los pigmentos primarios rojo y azul, pero también puede extraerse de los frutos del árbol llamado coralillo; no obstante, al no ser empleado de manera significativa por los artesanos, aunado a la existencia de numerosos vegetales que portan la misma denominación, no se ha logrado aún la identificación de la planta exacta.
- **VERDE:**
El tono verde si bien es usual el obtenerlo mediante la combinación de los pigmentos primarios al igual que el violeta, es posible extraerlo de la molienda conjunta de hojas verduscas diversas o si se prefiere, el uso único de la planta denominada acahual, no se ha esclarecido si se trata de la especie *Aldama dentata* o de la *Aldama cordifolia*.

47.- Pieck Gochicoa, E. Op. Cit. (2012).

48.- IUCN Red List, N. R. (28 de mayo de 2022). *Cominillo*. EncicloVida. <https://enciclovida.mx/especies/154962-bursera-xochipalensis>

49.- Beltrán, L.H. Op.Cit (2017)

De acuerdo con lo explicado por los artesanos miembros del ICAT Olinalá, el señor Víctor, el señor José, Rosalía García Bruno, Raúl García Cabañas, Edwin Ruiz Ventura y Francisco Coronel Rendon en el video de nombre “El arte prehispánico universal de Olinalá CAPITAL DE LA LACA, jícaras, muebles, paneras y cajitas” (Sin Ruta, 2020, 2m13s – 25m10s)⁵⁰, los procesos de preparación del soporte, así como de la preparación del barniz y de las principales técnicas de Olinalá, consistirían en lo que a continuación se describe:

Antes de comenzar con la aplicación del maque, la pieza debe de encontrarse resanada y para ello se realiza el siguiente procedimiento: Se mezcla el pegamento Cola de Res con agua hasta obtener una pasta de consistencia uniforme, dicha pasta se aplica recubriendo exteriormente la pieza usando una espátula, se deja secar y posteriormente se lija para obtener una textura lo más homogénea posible, para finalizar retiran los restos de polvo, ya se encuentra lista para la aplicación del barniz tradicional.

1. El Tecoxtle recolectado se desmorona dentro del agua usando los brazos, posteriormente se cuele para separar las formaciones grumosas, finalmente empleando esta vez una maya más cerrada se cuele una segunda vez para obtener una substancia uniforme que se deja secar para entonces ser molida en el metate y ser convertida en polvo.
2. Se elabora una mezcla del Tecoxtle con el aceite de chía usando una brocha sintética de madera de dos pulgadas dentro de una bandeja plástica pequeña, dicha combinación da como resultado una pasta de tonalidad marrón que funge a modo de pegamento.
3. Se mezcla el Tezicatl con la Tierra – pigmento- elegido usando una cola de venado como herramienta dando como resultado el Tlalpilole.
4. Se aplica la mezcla del Tecoxtle con el aceite de chía a la pieza a maquear usando la misma brocha con la que se elaboró dicha mixtura, se debe obtener una capa uniforme.
5. Se aplica el Tlalpilole usando la cola de venado.
6. Se frota el Tlaquítetl – bruñidor- contra la pieza para que se adhieran correctamente los materiales empleados en los procesos anteriores, la fricción de la piedra de ágata sobre el Tlalpilole propicia la unificación del Tlalpilole.

50.- Sin Ruta. (2 de febrero del 2020). *El arte prehispánico universal de Olinalá CAPITAL DE LA LACA, jícaras, muebles, paneras y cajitas* [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=USzBNiff8ow>

7. Se repiten los pasos 4 y 5 hasta que el artesano considere que la capa es de un grosor adecuado.
8. Se administra la Tierra –pigmento-; únicamente se trata del pigmento en polvo, sin el Tezicaltetl. Se aplica la primera vez usando un algodón frotándolo contra la obra, se repite la aplicación pero en esta ocasión disponiendo de las palmas de las manos desnudas, no existe un número preciso en cuanto al número de aplicaciones del pigmento, el artesano siente con el tacto cuando ya se ha alcanzado el grosor deseado.
9. Se aplica a la pieza usando los dedos un poco de aceite de chía y se frota con las manos para pulir el laqueado así como darle una textura tersa.
10. Una vez aplicada la chía, se repite el paso 8 tantas veces como el artesano lo considere necesario: se aplica el pigmento en polvo con las manos sobre la pieza tantas veces se considere necesario.
11. Por último, se frota la pieza para obtener el característico brillo del maque.
12. Se deja secar de 10 a 15 días, una vez finalizado ese periodo de tiempo, la pieza está lista con su capa Base para pasar al trabajo de la técnica elegida.

Aplicación de la Base, Fondeado o Barniz primario:

Técnicas de Ornamentación Olinalá

- **Rayado/Vaciado/ Recortado o Esgrafiado:** Son los nombres por los que se conoce a la técnica decorativa más representativa de Olinalá, la cual consiste en la aplicación de una capa o más de maque que puede o no ser del mismo color que la Base; una vez aplicada se procede a usar el compás metálico para la marcación de los márgenes dentro de los cuales se añadirán los motivos, hay que mencionar que el artesano requiere una gran experiencia y cuidado para que en este proceso no se dañe la capa Base. El segundo paso es tomar una pluma de guajalote con una espina insertada de Maguey o de huizache para trazar los motivos decorativos, con el extremo de la pluma de Guajolote⁵¹ se retira la rebaba que va saliendo en el proceso Hernández Beltrán (2017)⁵²; terminado de trazar los motivos decorativos, se procede a -darle Tierra- lo cual quiere decir añadirle más pigmento para aportarle más volumen y grosor. El tercer paso es verificar por fuera de los dibujos que se logre retirar el maque, para entonces comenzar a -vaciar⁵³- que se refiere a retirar el fondo del diseño dejando ver la Base y dando como resultado un efecto en relieve de los motivos plasmados. Finalmente, con un pequeño algodón se va limpiando la pieza para retirar los restos del fondo y dejar limpia la obra, así como resaltar el contraste entre la Base y los motivos.

Si se ocupó el mismo tono de -Tierra- pigmento tanto para la Base como para el trabajo del Rayado, se obtiene un efecto que da la impresión de madera labrada, en caso contrario se logra aportar vivacidad a la obra y se acentúan las figuras presentes en la pieza.

**Rayado /
Vaciado /
Esgrafiado /**

51.- No se puede sustituir dicha herramienta por un punzón metálico u otro implemento similar dado que rasparía la capa Base. La única excepción que se ha observado es en el mencionado uso del compás metálico que es consecuencia de la pericia del artesano y la posible inferior agudeza de la herramienta.

52.- Hernández Beltrán, L. Op. Cit. (2017).

53.- Este término empleado por los artesanos de Olinalá para describir parte del proceso de la técnica del Rayado, es también usado para referirse a la técnica en general.



Figura 23. Máscara de Tigre

Nota. Pieza elaborada en 2023 por la artesana Dorotea de Jesús, empleando madera, pigmentos minerales, cuero de vaca, colmillos y bigotes de jabalí. Fotografía tomada por la responsable de esta investigación en la exposición Historia y Tradición Olinálá y Temalacatzingo. Realizada en el Museo de las 7 Regiones ubicado en el municipio de Acapulco, Guerrero.

- Punteado/ Rayado punteado: Técnica que se caracteriza por pintar en el fondo Base sobre el cual se trazará la iconografía principal, pequeños puntos creando patrones verticales o diagonales, sin embargo se han observado algunos diseños cuyos puntos forman líneas curvas así como el uso de dicha técnica para colorear el interior de algunos de los motivos.

Otro rasgo distintivo es la formación de secciones al alternar los colores y dirección de los puntos, creando así un mosaico de matices diversos.

El nombre de Rayado punteado es consecuencia del predominante uso de esta técnica en conjunto con la técnica del Rayado, por lo que un número considerable de artesanos la ha llegado a concebir como si se tratara de una sola técnica.

secciones al
alternar los colores
y dirección de los
puntos, creando
así un **mosaico** de matices
diversos.

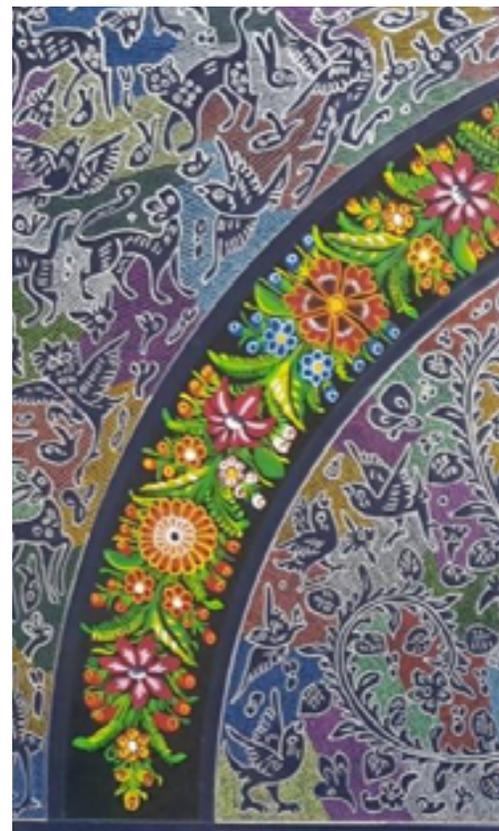




Figura 24. Detalle de la técnica del punteado.

Nota. La técnica de punteado invariablemente ha de acompañar a alguna otra técnica, en esta imagen se distingue la presencia de las técnicas del rayado y pincelado. Adaptada de *Artesanías de Olinalá* Gro. México. (13 de marzo de 2019).

[Fragmento de una obra artística comunitaria tradicional del municipio de Olinalá].

[Fotografía]. <https://www.facebook.com/Artesaniasdeolinala/photos/a.805647482842524/2574802309260357/>

- Pincelado/ Pincelado Fino/ Dorado/ Pintura: Técnica a la que se le conoce también con el nombre de -Dorado- ya que antiguamente se utilizaba polvo de oro en las líneas finas de la iconografía de Olinalá, sin embargo, dicho proceso se ha olvidado, no se han hallado ejemplares por la responsable de esta investigación para el análisis de la técnica en su antigüedad, se infiere que pudo haber sido similar a la empleada en Michoacán, lamentablemente, esto es sólo una conjetura. Es importante aclarar que se suelen dar confusiones a consecuencia de este nombre y procedimiento perdido con las siguientes tres técnicas descritas más adelante en este apartado:

- 1.- Aplicación de Metales preciosos/ Aplicación de Hoja de Oro, Plata, Platino y Oro Blanco.
- 2.- Aplicación de Falsa Hoja de Oro y Plata.
- 3.- Estofado

Yegua árabe

Esgrafiado en laca de Olinalá sobre madera





Figura 25. Yegua árabe
Nota- Esgrafiado en laca de Olinalá sobre madera, pieza elaborada por Bernardo Rosendo Ponce.
Fotografía tomada por la responsable de esta investigación en el Museo regional de Chilpancingo, Guerrero

- Técnica del Pincelado: Primeramente, se preparan los oleos con la Tierra – pigmentos deseados mezclados con aceite de chía, se colocan en el godete de madera y se inicia el trazado de los motivos usando pinceles elaborados por los propios artesanos, así como pinceles industriales, resalta el uso del pincel de un solo pelo para lograr plasmar los detalles más finos y pequeños.

Se comienza pintando los márgenes que servirán como perímetro dentro de los cuales se encontrarán los motivos principales, además de dichos márgenes, no se pinta o coloca ninguna clase de guía o patrón, la simetría lograda en la iconografía es consecuencia de la experiencia y pericia del artesano.

Es extraordinaria la habilidad que poseen los artesanos ya que no manejan un método o técnica de corrección si es que se ha fallado en alguna pincelada, no hay segundas oportunidades y por tal motivo realizan este proceso con sumo cuidado.





Figura 26. Arcón únicamente decorado con la técnica del pinelado.

Nota. Técnica para la que es necesario una destreza impecable dada su compleja naturaleza pictórica. Pieza elaborada en 2023 por el artesano Jesús Coronel Coronel. Fotografía tomada por la responsable de esta investigación en la exposición Historia y Tradición Olinalá y Telamcatzingo. Realizada en el Museo de las 7 Regiones ubicado en el municipio de Acapulco, Guerrero.

Figura 27. Detalles de una obra decorada con la técnica del pinelado. Nota. Obra de Jesús Coronel Coronel elaborada en el año 2023. Fotografía tomada por la responsable de esta investigación en la exposición Historia y Tradición Olinalá y Telamcatzingo. Realizada en el Museo de las 7 Regiones ubicado en el municipio de Acapulco, Guerrero.

- Aplicación de Metales preciosos/ Aplicación de Hoja de Oro, Plata, Platino y Oro Blanco: Esta técnica, se aproximaba a su desaparición al igual que la anteriormente mencionada, por el elevado costo del laminado y por requerir para su aplicación de un proceso altamente complejo que data de la época de los laminadores de retablos coloniales; venturosamente fue rescatada en los 70 por el célebre artesano de Olinalá Francisco Coronel Navarro, nacido en 1941 y conocido por el apodo de "Chico". El Maestro Coronel procedió al rescate de esta técnica debido a un encargo que le solicitó el ex presidente de México Luis Echeverría

Álvarez, ya que llegaría a México la reina Isabel II del Reino Unido, por lo cual era necesario presentarle un obsequio que encarnara en él, una de las cuantiosas joyas de nuestra identidad nacional; así fue como el maestro elaboró 40 magníficas charolas, una caja especialmente diseñada para un rebozo así como una última pieza esplendorosa: una charola de un metro de diámetro; todas esas obras se concibieron arropadas por el manto dorado de esta técnica. (La Jornada, 2008).⁵⁴



Figura 28. Caja con aplicaciones de hoja de oro
Nota. La aplicación de hoja de oro ha tenido una grata acogida entre los artesanos de Olinalá y sus clientes.
Adaptada de ICAT - Olinalá. (26 de noviembre de 2021). [Caja de Olinalá]. [Fotografía].

54.- "nadie ha descubierto nada en olinalá", dice francisco coronel. (15 de febrero de 2008). La Jornada. <https://www.jornada.com.mx/2008/02/15/index.php?section=cultura&article=a04n1cul>

La Técnica que consiste en añadir una capa de pegamento Mixtión o barniz Mixtión el cuál se puede elaborar o comprar ya preparado; sin embargo, en lugar del mencionado barniz, algunos artesanos se valen del Tecoxtle como mordiente. El pegamento elegido se deja secar 24 horas, es entonces que se comienza la aplicación del metal deseado, por ejemplo, las hojas de oro⁵⁵, De ser necesario, se procede a cortar la hoja para ajustarla al área deseada, se ha de ocupar un colchón específico para dicha tarea, también conocido por los nombres de pomazo, pomazón, guantelino o guantelete, el cual esta elaborado en pelo de venado y pergamino egipcio; se coloca la hoja sobre el colchón para entonces ser dividida ocupando un cuchillo de dorador o en su defecto un cuchillo de plata; posteriormente se toman las secciones cortadas creando estática en una brocha polonesa cuyas cerdas pueden ser de pelo de poney, oso o ardilla; se coloca el fragmento de la hoja en la zona dónde

el pegamento ya se encuentra listo, y se presiona suavemente sobre las misma usando un algodón con el fin de asegurar su correcta adherencia; el siguiente paso es usar una brocha de pelo de camello se retiran los excesos al mismo tiempo que con ella se bruñe la zona al corregir los pequeños pliegues presentes hasta obtener una textura completamente lisa resultando en un acabado brillante con casi nula opacidad. El último paso es opcional, a la zona terminada se le aplica una mano de goma laca para evitar desprendimientos con el tiempo.

Cabe señalar que se emplean igualmente hojas falsas de oro y plata; las que son usadas por los artesanos no en un afán de abaratar costos ni mucho menos de engañar al futuro comprador, puesto que son elegidas por sus atractivos diseños de múltiples matices que nunca fracasan en llamar la atención de los posibles adquirientes.



Figura 29. Caja recubierta de hoja de plata

Nota. Es recurrente el uso de pigmentos de tonalidades frías cuando se encuentra involucrada la hoja de plata.

Adaptada de ICAT - Olinalá. (26 de noviembre de 2021). [Caja de Olinalá]. [Fotografía].

<https://www.facebook.com/ICAT-Olinal%C3%A1-181039188730932/photos/a.477201242448057/1991113594390140>

55.- Estas, de 24 K, son importadas de Alemania o de Italia, vienen en un formato similar a un pequeño libro cuadrangular, cada lámina mide 8x8cm² y tiene un grosor menor a una micra. Por lo mismo, en ninguna etapa del proceso se debe manipular con las manos

Técnicas de Ornamentación

Temalacatzingo

- Estofado: Se busca con esta técnica dar una apariencia metalizada a las tierras tradicionales del maque, lo que a dado lugar a falsas interpretaciones como el afirmar que se trata de laca automotriz. Para lograr tal efecto, se aplica primeramente la base o fondeado en el color elegido, posteriormente empleando pigmentos a base de oro o plata se trazan una serie de líneas extremadamente delgadas usando un pincel, hasta lograr una apariencia que semeja la filigrana, la que permite visualizar el fondeado combinado con un ligero toque fulgurante, resultando entonces, en el efecto visual mencionado anteriormente.



Figura 30. Par de bules de Temalacatzingo. Nota. Guajes con ambas tapas decoradas con la técnica del estofado, mientras que el cuerpo restante se haya recubierto de hoja falsa de oro abigarrada. Adaptada de Florentino Vázquez. (12 de septiembre de 2020). [Par de bules]. [Fotografía]. <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1349364025395781&set=a.514479482217577&type=3>



Figura 31. Bule decorado en la técnica del estofado. Nota. En esta obra se observa en la zona de la tapa la presencia de la técnica del estofado. Adaptada de Manos Indígenas Guerrero. (9 de abril de 2021). [Bule estofado]. [Fotografía]. <https://www.facebook.com/100142985455306/photos/a.10014449545155/129970395805898/?type=3>



Figura 32. Acercamiento de la figura 15
Nota. Mirando con más detenimiento la filigrana de la tapa, se distingue el follaje sobre el que se encuentran pintadas las flores. Adaptada de Manos Indígenas Guerrero. (9 de abril de 2021).
[Tapa de bule]. [Fotografía]. <https://www.facebook.com/Manos-Ind%C3%A9genas-Guerrero-100142985455306/photos/a.100144495455155/129970465805891>

- Barbotinado: Se trata de una técnica característica de Temalacatzingo, consiste en aplicar una capa de maque uniforme, sobre la cual se traza un motivo generalmente de naturaleza floral al que se procede a dar un volumen considerable, para finalmente aplicar sobre la misma hoja de oro o plata.

Dicho volumen es obtenido al involucrar en el proceso de elaboración de la laca los materiales siguientes: blanco de España, cola de conejo y grenetina de acuerdo a lo revelado por el maestro originario de Temalacatzingo, Apolonio Acevedo.



Figura 33. Bule elaborado en la técnica del barbotinado
Nota. En esta pieza se distingue el relieve del barbotinado en cada uno de los retratos. Adaptada de Temalacatzingo Art. (30 de julio de 2015). [Bule de Temalacatzingo]. [Fotografía]. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=818755664904517&set=pb.100003102733047.-2207520000..>



la destreza del artesano se ha manifestado con la representación de volumen y movimiento

Figura 34. Segundo ejemplo de bule elaborado con la técnica del barbotinado

Nota. Bule en el que la destreza del artesano se ha manifestado con la representación de volumen y movimiento de la bandera nacional. Adaptada de Temalacatzingo Art. (30 de julio de 2015). [Bule de Temalacatzingo]. [Fotografía]. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=818755661571184&set=pb.100003102733047.-2207520000..>



Figura 35. Bules maqueados de Olinalá. Nota. Conjunto de bules maqueados con hoja de oro, en los que se pueden apreciar intrincados motivos de flores y grecas de diverso tipo. Adaptada de PATTY DELGADILLO. (25 febrero de 2015).

Documental: "OLINALÁ: COLORES Y OLORES DE GUERRERO" DIRECCION :PATTY DELGADILLO. [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=kCZw5Qln2Q0>

Imaginario

Respecto a las figuras esgrafiadas y pinceladas que ornamentan las piezas de estas dos comunidades artesanas, destaca por su simbolismo el llamado conejo de cola larga o conejo coludo; Rosendo Ponce (2019)⁵⁶ refiere lo siguiente: "(...) como el conejo coludo (que no existe) que representa a los 400 dioses menores de la embriaguez, desde un punto de vista ceremonial, como un vínculo de comunicación entre los hombres y los dioses."(párr. 13), tal es su importancia para los habitantes de Olinalá, que el forma parte de la identidad gráfica del Consejo Regulador de Lacas de Olinalá A. C.

No obstante, también podemos encontrar dentro del maque, otras representaciones con un carácter identitario fundamental, tal como los describe Hernández Beltrán (2017)⁵⁷:

Otros íconos frecuentes que se utilizan desde la antigüedad son colibríes, guacamayas, tecolotes, cenizontes, garzas, mariposas, patos, guajolotes, cotorros, palomas, águilas, peces, conejos, venados, jaguares, ocelotes, gatos, zorras, coyotes, libélulas, salamandras, grecas diversas como ojo de Tláloc, cruz de San Andrés, tetatillos, etc. (p. 78)



56.- Rosendo Ponce, B. (13 de junio de 2019). *El maque de Olinalá, arte objeto que maravilla al mundo / Entrevistado por J. Francisco De Anda Corral*. El Economista. <https://www.economista.com.mx/arteseideas/El-maque-de-Olinala-arte-objeto-que-maravilla-al-mundo-20190613-0145.html>

57.-Hernández Beltrán, L. Op. Cit. (2017).



Figura 36. Detalle de una caja . Nota. Si bien existen los ya mencionados motivos tradicionales, en algunas piezas es evidente el énfasis hacia algún animal, planta o greca, en este fragmento de una caja elaborada por el maestro Francisco "Chico" Coronel Navarro, el único animal presente es el jaguar, mismo que además suele ocupar un papel protagónico en otras obras elaboradas por diferentes artesanos. Tomada de [Miguelo Pérez Negrete]. (31 de marzo de 2019). [Imagen adjunta],[Comentario]. Facebook. <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10219763957789601&set=p.10219763957789601&type=3>

Figura 37. Detalle de una caja antigua. Nota. Jaguar rodeado de flores. Tomada de Miguelo Pérez Negrete. (14 de septiembre de 2019). [Caja antigua],[Fotografía]. <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10221184033210599&set=a.2277874746526&type=3>

Figura 38. Dos jaguares. Nota. A pesar de representar muchas veces el mismo tipo de animales, cada artesano tiene un estilo único y particular. Tomada de Olinalá y su Cultura. (8 de diciembre de 2013). [Laca de Olinalá],[Fotografía]. <https://www.facebook.com/olinalaartesana/photos/a.127522897421235/127522934087898/?type=3>

Figura 39. Naturaleza. Nota. Es particular la elevada destreza con la que cuentan los artesanos, distinguible a través del uso del pincel de un pelo. Tomada de Guerrero Es Una Cajita Pintada En Olinalá. (2 de octubre de 2014). [Flores, mariposas y pájaros],[Fotografía].

<https://www.facebook.com/guerreroesunacajitapintadaenolinala/photos/a.469122779895954/469123616562537/?type=3>

Figura 40. Detalle de una caja número 2. Nota. Es posible distinguir en este fragmento, motivos florales diversos, así como una amplia variedad de grecas. Adaptada de Olinalá lcatgore . (11 octubre de 2017). Olinalá y su arte universal. [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=znkbTOe10>

El ojo de Tláloc hace referencia al dios Tláloc que de acuerdo al Instituto Mexicano de Tecnología del Agua (2020)⁵⁸ lo precisa como: (dios mexica de la lluvia y del relámpago), es uno de los dioses mexicas de la tierra, conocido por su facultad para dominar el agua y proveer el también llamado licor de la tierra que contribuía al crecimiento de los cultivos de maíz. (párr. 1)

Adicionalmente, al ser la Región de la Montaña de Guerrero una zona agrícola y ganadera es evidente la importancia del agua para el correcto desarrollo de dos de sus dinámicas de subsistencia más importantes junto con la manufactura de artesanía.

Relativo a la cruz de San Andrés, se ha definido de la siguiente forma conforme a Aleteia (2017)⁵⁹:

Discípulo fervoroso de Jesús, San Andrés padeció el mismo suplicio que su Maestro: la crucifixión. Pero igual que su hermano Pedro, pidió que no le crucificaran en una cruz de la misma forma que su Maestro, porque no se consideraba digno de tanta semejanza.

Así que le crucificaron, según el relato tradicional, en la llamada, en latín, “crux decussata”, con forma de “x”, y que pasó a ser conocida, justamente, como Cruz de San Andrés. (párr. 3-4)

Hay que añadir además, la presencia de los llamados chilolitos como elementos ornamentales, característicos de la técnica conocida por los nombres de Rayado, Vaciado, Recortado o Esgrafiado; resultan particularmente interesantes de analizar, puesto que, si se es ajeno al trabajo en laca de Guerrero, al observarlos en su simplicidad, sería más que probable que no se identificaría en ellos ninguna clase de contenido simbólico o estético particular. Sin

embargo, no se podría estar más errado puesto que los artesanos refieren que se tratan de antiguos numerales empleados desde la época prehispánica, actualmente usados para ocupar el espacio presente entre las figuras principales.

A partir de la llegada de los españoles a México y durante toda la época colonial, se vieron paulatinamente influenciadas las representaciones estéticas y simbólicas del maque o laca del estado de Guerrero; aunado a lo anterior, la llegada de trabajos en laca procedentes de China y otras naciones impactaron en el imaginario tradicionalmente representado, prueba de lo anterior es la presencia de elementos ajenos a la tradición precolombina como lo deja manifestado Rosendo Ponce (2019)⁶⁰:



Obra elaborada en la técnica del barbotinado, ubicada en la Terminal de autobuses Estrella de Oro de Acapulco, Guerrero
Autor: Apolonio Acevedo De Jesús

58.- Instituto Mexicano de Tecnología del Agua. (14 de junio de 2020). Tláloc Dios de la lluvia. GOBIERNO DE MÉXICO. <https://www.gob.mx/imta/es/articulos/tlaloc-dios-de-la-lluvia?idiom=es>

59.- Aleteia. (30 de noviembre del 2017). *La cruz de san Andrés y su significado inspirador*. <https://es.aleteia.org/2017/11/30/la-cruz-de-san-andres-y-su-significado-inspirador/>

El artista plástico señala que también hay unas grecas propias del estilo europeo, unas flores de origen ruso, por ejemplo, e incluso diseños asiáticos de aves y flores. “Algo de eso llegó a Olinalá en el siglo XIX, porque era muy común ver cajitas de Olinalá con paisajes nevados, que obviamente no son característicos de nuestro paisaje. La plástica de Olinalá se nutre de una tradición artística y paisajística muy variada, muy sincrética y muy creativa, dice. (párr. 14)

Descubrimos además la presencia recurrente de representaciones del motivo prehispánico conocido como flor de cuatro pétalos, en las obras del artesano Francisco “Chico” Coronel Navarro, dicha flor de acuerdo al investigador Escalante Gonzalbo (s.f.)⁶¹ encarna un fragmento fundamental de la cosmovisión mesoamericana:

La flor de cuatro pétalos (pétalos idénticos cortados en diagonal, como estos) es uno de los símbolos cosmográficos de Mesoamérica por excelencia. Representa la noción de que el plano terrestre estaba dividido en cuatro rumbos. Cada rumbo equivalía a un cuadrante o pétalo, y éstos eran definidos por los puntos de salida y ocultamiento del sol en los solsticios. La creencia mesoamericana era que el mundo de los hombres se encontraba situado en el centro del plano de la tierra, y lo marcaban con dos círculos concéntricos: representación del chalchihuitl o chalchihuite, cuenta de jade que simboliza la perfección, lo sagrado, lo más valioso. (párr. 3)

Refiriéndonos ahora a la paleta cromática de Olinalá y Temalacatzingo, resulta inmediato la presencia de cuantos matices sean convocados por los artesanos para ataviar los brotes de sus manos maestras; no obstante, al remontarnos a los orígenes de la tradición, identificamos la lejana predilección por los siguientes pigmentos: negro, rojo y azul.

Sin embargo, ante la necesidad de cautivar a los potenciales clientes, así como el imperioso deseo de liberarse de la ardua labor de preparación de las tierras naturales, paulatinamente involucraron otras clases de pigmentos y barnices de origen industrial, que si bien en un primer momento obedecieron a las nobles intenciones de los artífices, hoy en día experimentan una gradual despedida a razón de su toxicidad.

El imaginario presente en el maque de estas comunidades revela una increíble profusión de formas, dimensiones y cromatismos, con entrelazamientos entre lo remoto y lo contemporáneo, haciendo un uso intensivo del espacio que es una agradable confrontación a la visión minimalista tan extendida hacia el interior de las dinámicas del diseño actual.



60.- Rosendo Ponce, B. (13 de junio de 2019). El maque de Olinalá, arte objeto que maravilla al mundo / Entrevistado por J. Francisco De Anda Corral. El Economista.
61.- Escalante Gonzalbo, P. (s.f.). *DECORACIÓN ARQUITECTÓNICA CON FLOR DE CUATRO PÉTALOS*. Museo Amparo. [https://museoamparo.com/coleccion/pieza/550/decoracion-arquitectonica-con-flor-de-cuatro-petalos#:~:text=La%20flor%20de%20cuatro%20p%C3%A9talos%20\(p%C3%A9talos%20id%C3%A9nticos%20cortados%20en%20diagonal,estaba%20dividido%20en%20cuatro%20rumbos.](https://museoamparo.com/coleccion/pieza/550/decoracion-arquitectonica-con-flor-de-cuatro-petalos#:~:text=La%20flor%20de%20cuatro%20p%C3%A9talos%20(p%C3%A9talos%20id%C3%A9nticos%20cortados%20en%20diagonal,estaba%20dividido%20en%20cuatro%20rumbos.)

2.2 La orfebrería en Taxco; técnicas y propuesta estética

La ciudad de Taxco forma parte del programa Pueblos Mágicos desde el año 2002 de acuerdo a la Secretaría de Turismo [SECTUR] (2019)⁶². Lo que lo ha posicionado como uno de los destinos turísticos más importantes de México; varios son los encantos que se encuentran dentro de este maravilloso Pueblo Mágico además de sus prominentes trabajos en el arte de la orfebrería en plata, entre ellos destacan I: la Parroquia de Santa Prisca, el Museo William Spratling, la Casa Borda, la Casa de las Lágrimas, el Museo de Arte Virreinal; así como atractivos destinos naturales como lo son las Grutas de Cacahuamilpa y las Pozas Azules de Atzala por nombrar los más significativos.

Las raíces de la denominación de este pueblo mágico se desenvuelven históricamente de acuerdo a lo redactado por la Enciclopedia de los Municipios y Delegaciones de México (s.f.)⁶³:

Existen diversas versiones acerca del significado de la palabra Taxco, la más aceptada afirma que proviene del vocablo náhuatl tlacheco, compuesto con dos elementos: tlacht-nombre del juego de pelota y al locativo co, en o lugar, lo que en conjunto se traduce como “lugar donde se juega pelota”.

También se habla de Talchcotelapa, que significa “lugar para jugar pelota”. Otra versión sostiene que proviene de tatzco significa

“donde está el padre del agua” debido a que se encuentra enclavado en las faldas del cerro Atatzin.

El agregado de Alarcón le fue asignado en memoria del destacado escritor y dramaturgo taxqueño Juan Ruiz de Alarcón. (NOMENCLATURA, párr. 1-3)

En cuanto a su ubicación geográfica, continuando con los datos ofrecidos por la Enciclopedia de los Municipios y Delegaciones de México (s.f.)⁶⁴ encontramos que:

El municipio de Taxco se localiza a 1,752 metros sobre el nivel del mar, al norte de la capital del estado, y se encuentra entre los paralelos de 18°23” y 18°48”, de latitud norte y entre los 99°30” y 99°47” de longitud oeste, respecto al meridiano de Greenwich. Colinda al norte con Tetipac; al sur con el municipio de Iguala y Teloloapan; al este con el municipio de Buena Vista de Cuellar y el estado de Puebla y al oeste con los municipios de Pedro Ascencio Alquisiras e Ixcateopan. (MEDIO FÍSICO, párr. 1). Este municipio, forma parte de la Región Norte del Estado de Guerrero.

De acuerdo a la información más actualizada obtenida, encontramos que “en 2020, la población en Taxco de Alarcón estaba constituida por 105,586 habitantes (47.7% hombres y 52.3% mujeres).” (DataMéxico, 2020, Acerca de Taxco de Alarcón, párr.1)⁶⁵.



62.- Secretaría de Turismo. (5 de julio de 2019). *Taxco de Alarcón, Guerrero*. GOBIERNO DE MÉXICO. <https://www.gob.mx/sectur/es/articulos/taxco-de-alarcon-guerrero?idiom=es#:~:text=Caracter%C3%ADsticas%3A%20Forma%20parte%20del%20programa%20Pueblos%20M%C3%A1gicos%20desde,hist%C3%B3ricos%2C%20incluyendo%20la%20majestuosa%20Parroquia%20de%20Santa%20Prisca>.

63.- Enciclopedia de los Municipios y Delegaciones de México. (s.f.). *TAXCO DE ALARCÓN*. <http://inafed.gob.mx/work/enciclopedia/EMM12guerrero/municipios/12055a.html>

64.- Enciclopedia de los Municipios y Delegaciones de México Op. Cit. (s.f.).

65.- DataMéxico. (2020). *Taxco de Alarcón*. <https://datamexico.org/es/profile/geo/taxco-de-alarcon>



Figura 41. Municipio de Taxco de Alarcón

Taxco

Origen del Quehacer Orfebre

Al efectuar las indagaciones correspondientes para la determinación de los orígenes del quehacer orfebre en Taxco, resultó en sumo desconcertante encontrarnos ante dos versiones disimiles; que si bien no colisionan entre si al ubicarlas en el pasado histórico, es común la ausencia intencional de una u otra dependiendo la fuente documental analizada. Pasaremos entonces a caracterizarlas, así como a efectuar el esclarecimiento de las razones para tales desencuentros.

La primera y más difundida versión, extendida mayoritariamente por los diversos agentes de turismo, así como en algunos momentos por los actores de las disciplinas académicas relativas a la historia, el arte y el diseño, sostiene que, previo al arribo a Taxco del norteamericano William Spratling en 1929, si bien se conservaba una tradición minera gracias al legado del hispano-francés José de la Borda Sánchez, era inexistente el desarrollo de la orfebrería en plata, tal como lo detalla la maestra en Historia del Arte, Uribe Eguiluz (8 de febrero de 2021)⁶⁶ “En esos años, Taxco continuaba con la explotación de plata de sus minas, pero no tenía una industria que se dedicara a trabajarla.” (párr. 3) Tal era la situación con la que se encontró Spratling, que recurrió al contrato de artesanos expertos en el trabajo en oro y cobre provenientes de Iguala y Santa Clara del Cobre respectivamente, con el fin de llevar a cabo su empresa.

Para el caso de la segunda versión histórica de los orígenes de la manufactura de obra orfebre en Taxco, esta encuentra sus raíces a partir de su pasado prehispánico, refiriendo lo que indagamos a continuación.

Las poblaciones indígenas asentadas en Taxco de Alarcón, que de acuerdo a la Enciclopedia de los Municipios y Delegaciones de México (s.f.) antiguamente era nombrado como Tetelcingo, que quiere decir en náhuatl “Cerro Pequeño”(HISTORIA, párrafo 2)⁶⁷. Según el portal taxco de alarcón (s.f.)⁶⁸ Ya explotaban los yacimientos metalíferos localizados en las inmediaciones de aquel territorio; dichos yacimientos eran depositarios de diversas clases de minerales incluyendo la plata, los cuales empleaban para elaborar objetos de naturaleza ritual; a la llegada de los españoles enviados por Hernán Cortes, advirtieron la presencia del níveo metal en aquella zona derivando en el aprovechamiento por los siguientes 200 años de mano de obra indígena conformada principalmente por Matlazincas, Chontales y Tlahuicas, paralelamente en este periodo se desarrolló el arte orfebre en el estilo que hoy conocemos como barroco colonial hacia piezas de carácter religioso y utilitario.

No obstante, tanto las operaciones mineras, así como la subsistencia del oficio orfebre en Taxco, se vieron grandemente opacados por la presencia de abundantes yacimientos ubicados en otras circunscripciones de la nueva España, aunada a la concentración en los grandes centros urbanos de las organizaciones gremiales integradas por grandes maestros orfebres, oficiales y aprendices.

66.- Uribe Eguiluz, M. N. (8 de febrero de 2021). William Spratling, coleccionista y creativo. 925 Artes y Diseño. <http://revista925taxco.fad.unam.mx/index.php/2021/02/08/william-spratling-coleccionista-creativo/>

67.-Enciclopedia de los Municipios y Delegaciones de México Op. Cit. (s.f.).

68.- taxco de alarcón . (s.f.). *Historia de Taxco de Alarcón Guerrero*. <https://taxcodealarcon.org/historia/>





Figura 42. Brazaletes a la venta en una de las platerías de Taxco.

Esta precaria circunstancia fue en parte favorablemente revertida gracias a las contribuciones del anteriormente mencionado José de la Borda Sánchez (1699-1778), que a su llegada a Taxco en 1742, inició una intensiva explotación de las minas de Pedregal, el Coyote, San Ignacio y Cerro Perdido (Enciclopedia de los Municipios y Delegaciones de México, s.f.)⁶⁹; posteriormente con la construcción de un sistema de cañerías y fuentes con el objetivo de asegurar la distribución homogénea de agua potable, la edificación de obras que posibilitaran la conexión de Taxco hacia otras comunidades, así como la edificación de la más grande obra arquitectónica del municipio, La Catedral de Santa Prisca. Ciertamente estas no fueron sus únicas aportaciones a la comunidad Taxqueña, con el objetivo de proveerse de mano de obra abundante y calificada, no escatimó en el aumento del salario a sus trabajadores, la restauración de las residencias de los más desafortunados y si las circunstancias lo demandaban, fueron múltiples las oportunidades en las que abasteció a los habitantes del sustento necesario. Paralelamente se potencializó el refinamiento de la platería en Taxco de acuerdo a lo que detalla el portal Mediateca Guerrero (2016)⁷⁰:

[...]De acuerdo a la historia, en el Siglo XVI ya era famoso el servicio de “fina pasta de plata y oro” con que agasajaba a sus comensales el primer alcalde mayor de Taxco, don Luis de Castilla, en 1542. En el Siglo XVIII, no menos famosas fueron las joyas fabricadas para la iglesia de Santa Prisca, especialmente la Custodia que don José de la Borda mandó hacer en 1758.

En el Siglo XIX los plateros de Taxco continuaron distinguiéndose como grandes artistas, especialmente en la fabricación de piezas de servicio, como platos, jarras, cubiertos, copones y custodias, para uso de las familias prominentes de México y, sobre todo, de la práctica religiosa. Entre estos plateros taxqueños, desde 1850, se distinguieron don Paz Domínguez y sus hijos –quienes le fabricaban servicios y obras en plata a don Porfirio Díaz– y don Melitón Gómez Rogel –quien fabricó varias obras y otra Custodia de la iglesia de Santa Prisca–. Estos mismos plateros, ya en la tercera edad de su vida, fueron quienes en 1915 fabricaron los cuños de las monedas que se troquelaron en la Casa de Moneda de Taxco, por órdenes de Emiliano Zapata, para sostener la Revolución en el sur. (párr. 1-2)

69.- Enciclopedia de los Municipios y Delegaciones de México Op. Cit. (s.f.).

70.- Mediateca Guerrero. (14 noviembre, 2016). *La Platería de Taxco*. <https://www.mediatecaguerrero.gob.mx/centro/la-plateria-taxco/>



Figura 43. Brazaletes elaborados artesanalmente en Taxco.

Ahora bien, tenemos que hacer mención del prestigioso legado otorgado por el afamado diseñador William Spratling (1900-1967), con el objetivo de elaborar una aproximación, a las motivaciones que derivaron en la elaboración y defensa de la afirmación inicial detallada en este apartado, en la que se le adjudica a este influyente personaje, la autoría absoluta de la instauración del oficio orfebre al interior del municipio de Taxco de Alarcón.

El escritor, arquitecto, coleccionista, ilustrador y diseñador norteamericano William Spratling, quedó gratamente cautivado por la riqueza cultural de nuestro país, a consecuencia de sus asiduas visitas a nuestros diversos espacios multiculturales, aunado a que dicha complacencia experimentó una grata influenciada a consecuencia de las fortuitas relaciones que entabló con personalidades vanguardistas, tales como Juan O'Gorman, José Clemente Orozco y Gerardo Murillo. Pero sobre todo con Miguel Covarrubias y Diego Rivera, quienes alimentaron su avidez coleccionista por piezas prehispánicas, las que más adelante fungirían como los pilares creativos fundamentales de toda su producción argentífera.

**Siglo XIX los
plateros de Taxco
continuaron
distinguiéndose
como grandes
artistas**



A su llegada a Taxco en 1929, a razón del apoyo e información proporcionada, por el embajador de Estados Unidos en México Dwight Morrow, el cual le mencionó que Taxco había sido el sitio de minas de plata durante siglos, pero Taxco nunca había sido considerado un lugar donde se diseñaran y fabricaran joyas y objetos de plata (SpratlingSilver, s.f.)⁷¹.

Spratling financió su empresa con la creación en 1931 de su primer taller llamado Las Delicias; dicho proyecto, floreció aceleradamente, cautivando los corazones tanto de coleccionistas nacionales como extranjeros, instaurando entonces, un nuevo paradigma para la orfebrería mexicana ejecutada en plata, al encontrarse sustentado en el eminente pasado de las civilizaciones indígenas, giales de identidad, así como en su entendimiento profundo de las tendencias vanguardistas de la época, manteniendo un énfasis en el Art Decó y el Arte Moderno.

Además tuvo a bien entrelazar, a prominentes artífices y creativos, tanto de los campos de la orfebrería como del diseño:

En el taller Las Delicias surge una pléyade de grandes plateros: José María Pineda, Rafael Ruiz (el Chino), Ezequiel Tapia, Jorge Castillo (el Chato), Bruno Pineda, Leopoldo Rodríguez, Virgilio y María Pineda, así como los diseñadores Valentín Vidaurreta, Antonio Pineda, Antonio Castillo, Sigi Pineda, Ana Brilanti y María Castillo, entre otros tantos artistas que han conservado esta tradición artesanal. A éstos se suman otros venidos de diferentes partes de México y el mundo, como Luis Montes de Oca, Enrique Ledezma, Héctor Aguilar, Margot de Taxco y Janna Thomas. (Mediateca Guerrero, 2016, párr. 4)⁷².

un nuevo paradigma para la orfebrería mexicana ejecutada en plata

71.- SpratlingSilver (s.f.). *William Spratling Biography*. <http://www.spratlingsilver.com/spratling.htm>

72.- Mediateca Guerrero. Op. Cit. (14 noviembre, 2016).



Figura 44. William Spratling y discípulos

Nota. Fotografía donde se aprecia a William Spratling (al centro), Hector Aguilar (izquierda), Antonio Pineda (detrás), Antonio Castillo Teran (derecha).

Tomada de [Día del Platero Taxco]. (9 de mayo de 2017). 1955 Maestros Hector Aguilar Antonio Pineda William Spratling Antonio Castillo. [Imagen Adjunta]. [Publicación de estado]. Facebook. <https://www.facebook.com/diadelplatero/photos/a.730491653677274/1498395256886906/?type=3>

El éxito ascendente de Spratling era tal, que se vio precisado a inaugurar un evento acorde a sus méritos:

El sorprendente auge alcanzado por Taxco a nivel internacional con su movimiento de diseño hizo de este lugar un punto de reunión social importante, el cual veía su clímax durante la Feria de la Plata. Los antecedentes de esta celebración se remontan a 1932, cuando Spratling festejó el primer aniversario de la apertura del taller Las Delicias, acontecimiento que llevó a la comunidad a constituir oficialmente el Día de la Plata, primero, y después la Feria de la Plata, el día 27 de junio de 1937, la cual tuvo carácter internacional en su momento. [...] (Coronel Rivera, 2015, p. 141)⁷³

Pareciera entonces que las ambigüedades entre una y otra versión, referentes al alumbramiento de este fulgurante oficio, responden más bien a la influencia sobrecogedora del llamado Padre de la Plata Mexicana, nos referimos por supuesto a William Spratling. Lamentablemente sin dejar de reconocer sus extraordinarias dadas a este bello arte, nos enfrentamos a la desavenencia del artista, diseñador, empresario y por supuesto, ser humano al fin y al cabo, ante las siguientes aseveraciones:

La joyería aborígen anterior a la Conquista tenía una calología particular bien desarrollada y, en algunos casos, por su estimable valor artístico se integró

a las modas y usos de las épocas en los siguientes siglos, lo que marca uno de los rasgos distintivos de la platería mexicana: su recurrente historicidad, perfilada en un compendium estético con referentes que subsisten hasta nuestros días. Aunque Spratling, con cierta perversión, afirmaba que no existía una orfebrería mestiza. Igualmente equivocadas eran sus aseveraciones concernientes a la platería virreinal, dirigidas a denigrar a sus competidores, quienes seguían esos lineamientos y a él le interesaba denotar sus logros. Sus apreciaciones -todas ellas fallidas- estaban marcadas por una conveniencia personal. [...] (Coronel Rivera, 2015, p. 55)⁷⁴

Podemos concluir entonces, que la cuestión que nos ocupa no es desacreditar a ninguna de las dos versiones puesto que ambas, efectivamente acontecieron en sus momentos históricos correspondientes, mas bien, nuestro objetivo es simplemente el dejar por manifiesto la verdadera relación de hechos, pero aún mas devolver el merecido mérito a nuestros nacionales, el que fue mancillado gradualmente por quien no tenía razón alguna para incurrir en tales actos.

73.- Coronel Rivera, J.R. (2015). PARVADA DE PLATA. En *ARTIFICIOS plata y diseño en México 1880-2015* (p. 141). Turner Publicaciones.

74.- Coronel Rivera, J.R. Op. Cit. (2015).

El Taller

Al interior del municipio de Taxco de Alarcón, no nos encontramos ante una forma organizacional particular, respecto al manejo de los espacios y disposición vinculados al área de trabajo o taller; habitualmente estas zonas de producción han sido improvisadas o adaptadas, para su operación desde los entornos familiares o comunitarios de sus artífices, esto quiere decir que pese a la existencia de pequeñas empresas, cuyas dinámicas se distinguen por un énfasis hacia la mecanización del proceso, derivando en ambientes productores a los que ya no es posible, en sentido estricto denominar como talleres; es evidente la prevalencia del carácter artesanal en la manufactura de orfebrería en plata de Taxco, por lo que a continuación se describen las características generales que cumplen dichos espacios, así como las herramientas e insumos empleados en los mismos, con el objetivo de evidenciar algunos de los elementos identitarios de este complejo oficio orfebre pero sin la pretensión de convertirse en una guía rigurosa al no ser esta una investigación con tal enfoque.

Como aclaración a lo anterior, hay que señalar que en estos últimos tiempos, la todavía preeminente presencia del pequeño o familiar taller artesanal en el trabajo platero en Taxco, va disminuyendo gradualmente su influencia y presencia, por la instalación allí de grandes empresas plateras, las que premunidas de capital, mano de obra especializada, equipos, nuevas tecnologías de producción y diseño, representan, a juicio de un informante clave entrevistado, una suerte de competencia desigual que está contribuyendo a acelerar los procesos de cierre de algunos de esos pequeños talleres.(MMC -T)⁷⁵

En cuanto a la organización del Espacio de Trabajo, si bien nos guiaremos bajo la división proporcionada por (Untracht, 1996, pp. 22-25)⁷⁶, encontramos necesario adaptar dicha compartimentación al contexto de Taxco, esas variaciones así como los motivos que nos llevaron a desarrollarlas, se irán esclareciendo en los sub apartados correspondientes. Para los listados de herramientas, materiales e implementos; recurriremos a la experiencia adquirida, a lo largo de cuatro años, durante el transcurso de la licenciatura en Artes y Diseño, impartida al interior del plantel ubicado en Taxco, de la Facultad de Artes y Diseño perteneciente a la Universidad Nacional Autónoma de México; lo anterior será además complementado, por los saberes obtenidos fuera de los muros de la institución, gracias al devenir por los variados talleres y comercios de la ciudad de Taxco de Alarcón.

Área de fabricación

En esta zona, se encuentran algunos de los materiales, así como herramientas indispensables, para dar inicio al trabajo en obras de pequeñas dimensiones; aunado a los procesos que sean lo menos comprometedores para la integridad corporal del artífice.

Figura 45. Algunas de las herramientas para el oficio de la orfebrería

75.- Martín Mena Cárdenas (El Negro). Taxco

76.- Untracht, O. (1996). *Jewelry Concepts and Technology*. Doubleday.



Área de fabricación

En esta zona, se encuentran algunos de los materiales, así como herramientas indispensables, para dar inicio al trabajo en obras de pequeñas dimensiones; aunado a los procesos que sean lo menos comprometedores para la integridad corporal del artífice.

1. Mesa de joyero: especialmente diseñada para esta actividad, presenta una mesa plegable, múltiples cajones y soporte para herramientas diversas.
2. Lámpara para Mesa de Joyero: lámpara eléctrica con brazo oscilante ajustable y abrazadera; sus características la hacen óptima para dirigir la luz hacia el punto exacto donde se desee.
3. Lupa profesional para joyería con lentes de aumento: artefacto que se emplea sobre la cabeza cuando es necesaria la observación atenta para trabajos de gran precisión.
4. Silla giratoria.
5. Delantal: necesario para tener al alcance las principales herramientas que se estén ocupando en el momento, mientras se transita por las diferentes áreas del taller.
6. Bata de laboratorio: generalmente usada en el área de ácidos, pero puede ser empleada para sustituir al delantal.
7. Cepillo de banco para joyería: cuyas cerdas generalmente son de Latón, empleado para limpiar los escombros.
8. Alfiler de Banco: pequeño bloque de madera que va fijado a la mesa de joyero que sirve como punto de agarre mientras se trabaja.
9. Martillo de bola: empleado durante diversos procesos de fabricación de orfebrería.
10. Mazo de goma: empleado durante procesos en los cuales se ha de evitar dejar marcas sobre la obra elaborada.
11. Papel de esmeril joyería: disponible en diferentes medidas de grano de abrasión según el acabado deseado, necesario para obtener texturas que van del Rugoso al Liso, así como la obtención de acabados que van del Mate al Pulido.
12. Arco de Sierra para Joyería Ajustable: empleado para el corte de material fino.
13. Hojas de Sierra para Joyero: se emplean colocadas en el arco de sierra.
14. Limas de aguja para joyería: adecuadas para su uso en objetos pequeños.
15. Limas dentadas y gruesas de tipo plano y media caña, propias para piezas de gran tamaño.
16. Cinceles y Punzones para Joyería: necesarios para la deformación del metal, así como para trazar marcas sobre el mismo.





17. Cubo embutidor: empleado conjuntamente a los punzones que sean de punta redonda, esta herramienta permite la deformación del metal de forma cóncava.
18. Alicates para joyería: con puntas cuyas formas respondan a sus diferentes usos, entre los que se encuentran: formar bucles o curvas, sujetar, cortar y doblar.
19. Regla de Medición para Joyero.
20. Placa de inserción de Alambre: con esta herramienta es posible determinar el grosor de un alambre metálico.
21. Tijeras Metálicas: especiales para cortar metales.
22. Compás de joyería: con ambas puntas metálicas para realizar marcas sobre la superficie del metal.
23. Medidor de Anillos: conjunto de aros metálicos con diámetros variados, elemento esencial para determinar la medida de un anillo de acuerdo al grosor del dedo en el que será usado.
24. Lastra para Anillos: estructura metálica de naturaleza tubular, más ancha en su base y más delgada en su punta, necesaria para ajustar el diámetro de anillos así como elaborarlos a la medida exacta.
25. Bloque para Banco de Acero: usado en su mayoría, para enderezar o ajustar el metal a transformar.
26. Calibre Vernier: herramienta con la que es posible medir el exterior, interior y profundidad de un objeto.
27. Caja de plástico: cuyo interior se encuentre dividido en múltiples compartimientos que permitan el resguardo y organización de elementos varios.
28. Caja de herramientas metálica.
29. Porta Herramientas magnético.
30. Mechero de vidrio: usado para el modelado en cera.
31. Instrumentos para modelar y tallar cera.
32. Micro motor de joyero con pedal: su función no es otra que dar distintos acabados, así como realizar perforaciones en el metal gracias a la posibilidad de acoplarle distintas variedades de fresas y brocas para joyería.
33. Fresas de precisión para joyería de formas diversas: con las que se obtienen diferentes texturas sobre el metal así como posibilitan el desgaste en zona específicas.
34. Brocas de precisión para joyería: con ellas es posible realizar perforaciones.

Figura 47. Mesa de joyero en uso. Nota. Mi amigo Juan Carlos, que es un excelente orfebre taxqueño, maneja una multiplicidad de herramientas y materiales como se observa en esta fotografía de su área personal de trabajo al interior del taller familiar.

Área de calentamiento

Esta zona es usada para llevar a cabo procesos relacionados con la fundición, soldadura y recocido de metales.

1. Mechero Electrónico o en su defecto Encendedor Rustico: usados para encender los sopletes.
2. Encendedor de Chispa: es más fácil de usar que los mencionados en el punto 1.
3. Sopletes de Manguera: con boquillas en diversos tamaños para adaptarse a las dimensiones de la obra que se esté trabajando.
4. Micro soplete de joyería: empleado para soldar con una mayor precisión.
5. Crisol: cuenco que puede ser de distintos materiales tales como grafito, porcelana o arcilla. Se emplea en el proceso de fundición.
6. Pinza de crisol: esta herramienta se encuentra adaptada en su forma para sostener el crisol.
7. Balanza Granataria: permite medir masas muy pequeñas de objetos, empleada regularmente para pesar las cantidades adecuadas de plata y cobre en granalla.
8. Lingotera Reversible: una vez fundido el metal en el crisol, este se transfiere a la lingotera que se prefiera de acuerdo al tamaño del lingote que se necesite; la lingotera reversible ofrece una variedad de opciones para esta función.
9. Lingotera abierta: permite la formación de lingotes de gran tamaño.
10. Placa de cerámica tipo panal para soldadura: es resistente a altas temperaturas cuyos pequeños orificios permiten el anclaje de las piezas en la superficie.
11. Fundente: sustancia que facilita el derretimiento de la soldadura
12. Soldadura: soldadura de plata, la cual se compone del mismo metal de la pieza a elaborar, pero con una denominación más baja; si la plata a usar es .925, lo que equivale a 92.5% de plata más 7.5% de cobre, entonces el porcentaje de cobre de la soldadura será superior que en la plata esterlina.
13. Pinza de joyería de apertura inversa resistente al calor: necesaria para poder sostener la pieza a soldar.
14. Cizallas: tijeras metálicas especiales para cortar la soldadura en piezas pequeñas.
15. Decapante: solución de ácido sulfúrico, en la que se sumerge la obra para retirar los restos de ácido que se forman al haberla soldado.

16. Agua: una vez transcurrido el tiempo necesario, la pieza se retira del decapante y se procede a enjuagarla con agua.
17. Placa de Acero: en ella se coloca la obra con el objetivo para que termine de enfriarse antes de limpiarla.
18. Cepillo de latón: utilizado para la limpieza de la obra después de haber salido de la solución decapante.
19. Cepillo dental: sustituto del cepillo de latón.
20. Piedra pómez: se coloca en el cepillo dental para realizar el cepillado de la obra.
21. Detergente en Polvo Roma: se usa si no se dispone de la piedra pómez.

Ahora es cuando diferimos por vez primera con el trabajo de Untracht, el cual menciona la necesidad de un área particular, para las operaciones en las que se vea involucrado el uso de ácidos dada su naturaleza perniciosa, así como declara la conveniencia de mantener esta área cercana al área de calentamiento (Untracht, 1996, p. 24)⁷⁷; a pesar de sus acertadas observaciones y sugerencias, nos encontramos ante la prevalencia al interior de Taxco, del uso de un solo espacio para ambas actividades, y dicho espacio es la llamada área de calentamiento.

Área de acabados

En esta zona de acuerdo con Untracht (1996)⁷⁸ se ubicarán las máquinas especializadas en dar el toque final a los trabajos orfebres, la existencia de un espacio propio para llevar a cabo este proceso es imprescindible, puesto que, durante el funcionamiento de dichos aparatos, es usual la generación por algunos de ellos, de residuos en el aire que pudieran llegar a ser molestos para los demás trabajadores del taller. (p. 24)

1. Máquina Pulidora: pule y proporciona brillo a las piezas de variadas dimensiones.
2. Pasta Pulidora: necesaria para que la máquina pulidora cumpla su función.
3. Tambor de Pulido: máquina que realza el brillo de las piezas después de que las mismas han pasado previamente por la máquina pulidora.
4. Palillos, Bolas y Satélites de Acero: elementos que se colocan al interior del tambor de pulido; puede llegar a usarse una sola forma o variedad de ellas dependiendo de la pieza a abrillantar.
5. Abrillantador para pulido: líquido que se introduce al interior del tambor de pulido junto con las formas de acero para el correcto funcionamiento del artefacto.
6. Jabón para manos: se ha llegado a usar cuando no se cuenta con el abrillantador de pulido.

77.- Untracht, O. Op. Cit. (1996).

78.- Untracht, O. Op. Cit. (1996).

Áreas Adicionales

No son pocas las ocasiones en las que los artesanos se han especializado, en la aplicación de técnicas orfebres que inevitablemente requieren de espacios y maquinaria enfocados en dichos procesos. Por ejemplo en Taxco, una de las técnicas medianamente empleadas es la técnica de la cera perdida, que de acuerdo con Untracht (1996)⁷⁹, es uno de los procesos orfebres que para su concreción requiere una superficie adecuada para la correcta fusión del metal, ya que la maquinaria empleada ocupa un amplio espacio y de no contar con este, manipular estos aparatos se vuelve dificultoso poniendo en riesgo tanto al artesano como a su obra. (p. 24)

Uno de los oficios que frecuentemente se concatena con el de la orfebrería, es el trabajo en lapidaria y en Taxco no es la excepción ya que, a pesar de la prevalencia en esa ciudad de la dinámica de compra de minerales por parte de los maestros joyeros, no son pocos los que, además del trabajo orfebre, han llegado a dominar también el de la talla en piedra.

Por consiguiente, Untracht (1996)⁸⁰ afirma que el equipamiento para lapidaria como el tambor de pulido, la sierra para lapidaria y demás herramientas requieren el encontrarse fijadas a un espacio adecuado. (p.24)

Figura 46. Proceso de fundición.

79.- Untracht, O. Op. Cit. (1996).

80.- Untracht, O. Op. Cit. (1996).





Materiales

Metales

La ciudad de Taxco de Alarcón, como ya se ha expresado, se distingue majestuosamente por sus creaciones argentíferas, pese a ello han optado por trabajar adicionalmente, con otros metales como lo son el oro y el cobre, así como con distintas aleaciones de las que la alpaca y la tumbaga son las más populares; a continuación, se presenta una breve descripción de estas substancias metalíferas.

ORO

En cuanto al oro, encontramos que de acuerdo al portal Minería en Línea (2 de septiembre de 2021)⁸² se distingue por lo siguiente:

El oro en su forma mineral natural casi siempre tiene trazas de plata, y también puede contener trazas de cobre y hierro. Una pepita de oro es generalmente de 70 a 95 por ciento de oro, y el resto es principalmente de plata. El color del oro puro es amarillo dorado brillante, pero cuanto mayor es el contenido de plata, más blanco es su color.

Como el oro puro es fácilmente doblado y abollado, siempre se hacen aleaciones con otros metales cuando se usa en joyería. Esto lo hace más duradero y práctico para uso ornamental.

Su pureza en el metal aleado se mide en quilates. La medición de quilates determina el porcentaje de oro respecto de otros metales en una escala de 1 a 24- Con 24 quilates el metal es de oro puro. Debido a las propiedades distintivas del oro como metal, tiene varios usos industriales. Se utiliza en fotografía, odontología, coloración y actualmente se está estudiando para tratamientos contra el cáncer. (párr. 2,5 y 6)

Son pocos los orfebres que al interior de Taxco trabajan el oro además de la plata y los que lo emplean, suelen ser orfebres connotados pertenecientes a alguno de los grandes talleres fundados por los discípulos de William Spratling, no obstante se pueden encontrar diversos establecimientos especializados en la aplicación del procedimiento designado como baño de oro.



PLATA

El portal México Minero (s.f.)⁸¹ define a la plata de acuerdo a lo que se presenta a continuación:

Por su color blanco metalizado y su brillo, en latín se denomina *argentum*, que significa blanco o brillante. Se le encuentra como parte de distintos minerales.

Características

[...]En estado puro, la plata es bastante suave, su color es blanco y al pulirse adquiere un color brillante capaz de reflejar el 95% de la luz.

La forma de calificar la calidad de la plata se estableció la ley 0.999, es decir la cantidad de partes de plata pura sobre un total de 1000 partes del metal.



Figura 48. Nuggets nativos de oro, plata y cobre. Nota. Se denominan como metales nativos a aquellos metales que se encuentran en su forma metálica en la naturaleza.

Usos

La plata se utiliza en joyería, en la industria fotográfica, química y eléctrica. Por su fabuloso brillo, es ideal para la elaboración de joyería, tan es así que México es ubicado como el cuarto productor de joyería de plata a nivel mundial, después de India, Italia y Tailandia.

En México la plata le ha dado gran fama minera a nuestro país. Gracias a la abundancia de este metal, él es el principal productor a nivel mundial.(párr. 1-4)

COBRE

Siguiendo al portal Minería en Línea (1 de enero de 2021)⁸³, encontramos que en lo que se refiere al cobre, resalta lo siguiente:

El cobre fue uno de los primeros metales extraídos y utilizados por los humanos. Ha hecho contribuciones vitales para sostener y mejorar la sociedad desde los albores de la civilización. El cobre se usó por primera vez en monedas y ornamentos comenzando alrededor de 8000 a. C., y alrededor de 5500 a.C., las herramientas de cobre ayudaron a la civilización a emerger de la Edad de Piedra. El descubrimiento de que el cobre aleado con estaño produce bronce marcó el comienzo de la Edad del Bronce a aproximadamente 3000 a.C.

El cobre se estira, se moldea y se forma fácilmente, ya que es un metal suave; es resistente a la corrosión; y conduce el calor y la electricidad de manera eficiente. Es de color rojizo y de brillo metálico y, después de la plata, es el elemento con mayor conductividad eléctrica y térmica. (párr. 3 y 6)

A pesar del auge en la elaboración, de piezas en cobre durante la época de Spratling, al paso de los años el uso de éste metal en Taxco se ha visto drásticamente reducido, concentrándose hoy en día, en particulares talleres de diseño de joyería que lo han implementado como uno de sus materiales distintivos.

81.- México Minero (s.f.). *Plata*. <https://mexicominero.org/tipos-de-minerales/plata/>

82.- Minería en Línea (2 de septiembre de 2021). *Oro*. https://mineriaenlinea.com/rocas_y_minerales/oro/

83.- Flores, O. M. (1 de enero de 2021). *Cobre*. Minería en Línea. <https://mineriaenlinea.com/metales/cobre-14/>

Materiales

Aleaciones

ALPACA

La aleación más utilizada por los artífices taxqueños, es aquella denominada como alpaca; se acostumbra someterla al proceso de baño de plata, que consiste en depositar una fina capa de plata pura sobre las piezas de alpaca. El portal Material Properties (s.f.)⁸⁴ enuncia lo siguiente con relación a la alpaca:

La plata de níquel, también conocida como plata alemana, latón de níquel o alpaca, es una aleación de cobre con níquel y, a menudo, zinc. La formulación habitual es 60% cobre, 20% níquel y 20% zinc. [...]

Las aleaciones de alpaca se utilizan para aplicaciones decorativas, joyería, modelismo, instrumentos musicales (p. Ej., Flautas, clarinetes), recargas de punta de bola para flautas, tornillos, remaches y cañas de pescar, sondas de prueba. (párr. 1-2)

TUMBAGA

Los españoles denominaron "Tumbaga", a la aleación elaborada por las civilizaciones andinas, la cual era altamente maleable con una tonalidad dorada, la que se podía hallar constituida únicamente de oro y cobre o de oro con cobre y plata. Así mismo, sus porcentajes referentes a cada metal solían variar enormemente.

Actualmente en Taxco se le denomina Tumbaga, a la aleación más comercial elaborada con 70% cobre, 20 % zinc y 10% latón; lamentablemente esta aleación no corresponde en ninguna manera a la auténtica Tumbaga que como mencionamos en el párrafo anterior, debe contener algún porcentaje de oro.

84.- Material Properties (s.f.). ¿Qué es la alpaca? Definición. <https://material-properties.org/es/que-es-la-alpaca-definicion/>

Gemas

En palabras de Schumann (2013)⁸⁵, respecto al término Gema/ Piedra preciosa, no hay una definición generalmente aceptada para el término gema o piedra preciosa, pero todas tienen algo especial, algo hermoso en ellas. La mayoría de las piedras preciosas son minerales (por ejemplo, el diamante), agregados de minerales (como el lapislázuli), o rocas (como mármol de ónix). Algunas son formaciones orgánicas (por ejemplo, el ámbar), y otros materiales de gemas son de origen sintético (por ejemplo, YAG). (p. 10)

A lo largo de este apartado se empleará el concepto concebido por Schumann en cuanto a lo que este define como gemas.

La orfebrería elaborada en plata dentro del municipio de Taxco de Alarcón, se caracteriza por integrar en ella, una amplia diversidad de gemas, lo anterior es gracias a la concentración en ese pequeño pueblo mágico, de especímenes originados

al interior del territorio nacional, así como también del arribo de un número importante de dichos elementos ornamentales provenientes de los más recónditos lugares del mundo, siendo esto posible, a razón del gradual desarrollo y crecimiento de las importaciones, así como del surgimiento de nuevas dinámicas de compra/venta a través del uso de las redes sociales.

Por lo anterior, hemos optado por la representación única de las gemas que posean en ellas, elementos identitarios para la platería taxqueña. Con independencia de las singularidades que las diferencian, las cuales abordaremos individualmente, todas ellas encuentran sus orígenes en nuestros yacimientos nacionales, mientras que su utilización como objetos de ornato, data desde tiempos prehispánicos.



Figura 49. Ópalo de fuego mexicano en roca matriz.

ÓPALO DE FUEGO

El ópalo de fuego (llamado así por su habitual color rojo fuego) a menudo no muestra ningún juego de colores. Por lo general es de apariencia lechosa y turbia. Los de mejor calidad son claros y transparentes, lo que los hace adecuados para ser facetados. [...] (Schumann, 2013, p. 168)⁸⁶

Dicha gema es usualmente encontrada conjuntamente a la roca matriz de cantera, que es la misma que fue empleada para la construcción de Santa Prisca; además si bien muchos ópalos de fuego son retirados de esta roca sedimentaria, otros dada su fragilidad, son pulidos estando aún unidos a la cantera, esto con el propósito de hacerlos aptos para su uso en joyería.

85.- Schumann, W. (2013). *Gemstones of the World*. (5ª ed.). Sterling

86.- Schumann, W. Op. Cit. (2013).

Gemas



Figura 50. Amatista de Amatitlán, Guerrero.

AMATISTA

La amatista es la piedra más valorada en el grupo del cuarzo. El nombre significa “no borracho” (Griego), ya que la amatista se usaba como amuleto contra la embriaguez. Los cristales siempre se crecen sobre una base. Los prismas generalmente no están bien desarrollados, por lo tanto, a menudo se encuentran como puntas de cristal (amatista puntiaguda) con el color más profundo. Estas partes son separadas de la base para un tratamiento posterior. (Schumann, 2013, p. 134)⁸⁷

Famosas son las amatistas provenientes de la localidad de Amatitlán perteneciente al municipio Eduardo Neri del estado de Guerrero, México. Se caracterizan por una intensa tonalidad violácea y una excelente transparencia; por esta misma razón William Spratling llegó a incorporarlas en sus creaciones. Al día de hoy, la unión de la plata con amatistas de esta región es de uso extendido en Taxco.

Hay que añadir, que especímenes de colección son encontrados en esta localidad cuyo valor suele ser increíblemente elevado, mismos que se exportan al mercado estadounidense en su mayor parte.

OBSIDIANA

La obsidiana es un vidrio volcánico natural que se forma cuando la lava se solidifica tan rápidamente que los cristales minerales no tienen tiempo para crecer. Técnicamente, la obsidiana puede tener cualquier composición química, aunque generalmente es el producto de magmas ricos en sílice. es típicamente negro azabache; la hematita (óxido de hierro) contenida en su interior puede dar lugar a variedades de color rojo y marrón, y la inclusión de pequeñas burbujas de gas puede crear un brillo dorado. En la obsidiana de copo de nieve, los racimos de cristales de color claro de cristobalita, similares a agujas, en superficies rotas se asemejan a copos de nieve (Fischel, 2016, p. 323).⁸⁸

El vidrio volcánico conocido como obsidiana o iztli en náhuatl, es uno de los más empleados al interior del municipio de Taxco de Alarcón, se le puede observar montado en joyas, objetos de servicio, esculturas o a modo de pedestal de estas últimas. Se trata, además, de un material íntimamente ligado con nuestro pasado prehispánico, ya que resalta su uso para la fabricación de herramientas líticas.

La obsidiana regularmente ha sido considerada, para formar parte protagónica de las piezas orfebres que han concursado en el certamen de la Feria Nacional de la Plata, evento anual con sede en Taxco.



Figura 51. Obsidiana en bruto.

87.- Schumann, W. Op. Cit. (2013).

88.- Fischel, A. (Ed.). (2016) *Gem The Definitive Visual Guide*. Dorling Kindersley Limited.

Gemas

ÁMBAR

El ámbar se trata de la resina de árbol fosilizada de un pino prehistórico que era común en los países bálticos, el ámbar también se encuentra en algunos otros lugares. El verdadero ámbar tiene alrededor de 25-60 millones de años de antigüedad, y los especímenes pueden funcionar como diminutas cápsulas del tiempo, preservando plantas e insectos extintos desde hace mucho tiempo, los cuales son muy apreciados. Los griegos observaron cómo el ámbar se carga cuando se frota con piel o lana; la palabra para ámbar en griego, elektron, es la raíz de la palabra “electricidad”. El ámbar tiene baja densidad y puede flotar en agua salada, por lo que a menudo se encuentra a lo largo de las costas de agua salada (Fischel, 2016, p. 310).⁸⁹

Al igual que la obsidiana, el ámbar fue ampliamente utilizado por las civilizaciones precolombinas de México para la elaboración de ornamentos así como a manera de objeto tributario; es interesante añadir que se le designaba de diferentes formas por los naturales de acuerdo a la tonalidad que presentara (Sahagún, 1989., como se citó en Lowe, 2005)⁹⁰:

El ámbar desta tierra se llama apozonalli. Dícese desta manera porque el ámbar desta tierra o estas ansí llamadas son semejantes a las campanillas o enpollas del agua cuando las da el Sol en saliendo, que parece que son amarillas claras, como oro. Estas piedras hállanse en mineros en las montañas. Hay tres maneras destas piedras: la de una manera dellas se llama ámbar amarillo. Estas parecen que tienen dentro de sí una centella de fuego. Son muy hermosas. La segunda manera se llama quetzalapozonalli. Dícese desta manera porque son amarillas, con una mezcla verde claro. La tercera se llama iztacapozonalli. Dícese así porque son amarillas blanquecinas. No son transparentes ni son muy preciosas. (párr. 10)

En México el único yacimiento de ámbar se encuentra en Chiapas, el que cuenta desde el año 2003 con la protección de la Denominación de Origen.

De esta gema de origen orgánico se manifiestan diversos artilugios concebidos por los maestros artesanos de Taxco, compartiendo con la obsidiana, la predilección por estos orfebres para otorgarle un rol protagónico en las piezas destinadas a postularse en el certamen anteriormente mencionado.

Figura 52. Ámbar



89.- Fischel, A. (Ed.). Op. Cit. (2016)

90.- Lowe, Lynnerh S., (2005), El ámbar de Chiapas una gema con historia, *Arqueología Mexicana*, 13 (74), 66-69.

Gemas

JADE

En 1863 en Francia, se demostró que el jade, el cual había sido conocido por 7000 años, consistía en realidad de dos minerales separados y distintos, a saber, la jadeíta y la nefrita. La diferenciación entre jadeíta y nefrita se basa en las propiedades, pero el término jade se utiliza como descripción en ambos (Schumann, 2013, p. 170).⁹¹

En México la relevancia del jade data desde tiempos antiguos, según Fischel (2016)⁹² los Olmecas fueron los primeros mesoamericanos (personas nativas de México y América Central y del Sur) en descubrir y tallar la jadeíta, pero hasta finales del siglo XVI, prácticamente todo el jade europeo era nefrita. Los españoles descubrieron que los Aztecas de México valoraban una piedra verde que se creía que era la misma. En 1863, se analizó una talla de jade y se encontró que era diferente. Fue llamada jadeíta. Tenía un valor cultural para los Mesoamericanos, similar al de la nefrita en China, y era más apreciada que el oro (p. 212).

El jade o chalchihuitl en náhuatl es frecuentemente labrado en Taxco con propósitos escultóricos más que con fines ornamentales personales, tan es así que si bien destaca la presencia de obras de plata poseedoras de componentes de jade, prevalecen las figuras talladas por los miembros de La Unión de Artesanos Lapidarios Mil Pensamientos en Piedra de Taxco.



Figura 53. Jade

91.- Schumann, W. Op. Cit. (2013).

92.- Fischel, A. (Ed.). Op. Cit. (2016).

Gemas



Figura 54. Turquesa

TURQUESA

El nombre turquesa significa “piedra turca” porque la ruta comercial que la llevó a Europa solía venir a través de Turquía. El color azul puro es raro; la turquesa en su mayoría se intercala con tonos marrón, gris oscuro, o venas negras de otros minerales o la roca huésped. Tales piedras se llaman matriz turquesa (Schumann, 2013, p. 186).⁹³

La turquesa en México cuenta con antecedentes históricos respecto a sus usos y asociaciones simbólicas fundamentales para las culturas precortesianas, como lo expresa Weigand (1997)⁹⁴:

Esta piedra preciosa aparece en casi todos los ámbitos donde se conjuntan el pensamiento y el simbolismo del sistema ideológico mesoamericano. Se le relacionaba con la lluvia, la sabiduría, el discurso sagrado, la fertilidad, el poder político, el concepto del tiempo, etc., asociaciones que probablemente tienen más de dos milenios de antigüedad. Ninguna otra civilización, ni antes ni después, ha valorado tanto la turquesa como la antigua Mesoamérica. (párr. 2)

Con la turquesa, llamada xihuitl en náhuatl, las civilizaciones precortesianas en México llegaron a formular objetos de diversa índole, destacando de entre todos ellos los mosaicos elaborados con teselas de turquesa encontrados en el Templo Mayor.

Los Castillo, discípulos de Spratling inspirados por estas intrincadas obras de mosaicos, especialmente por la conocida como serpiente bicéfala, vinculada al dios azteca Quetzalcóatl, desarrollaron la técnica bautizada con el nombre de mosaico azteca, misma que se describe en el apartado siguiente denominado técnicas.

93.- Schumann, W. Op. Cit. (2013).

94.- Weigand, P. C. (1997). *LA TURQUESA*. Arqueología Mexicana. <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/la-turquesa>

Técnicas

En lo que se refiere al campo de la orfebrería, se pueden identificar procedimientos de carácter elemental, esto quiere decir que habitualmente son necesarios para la elaboración de piezas orfebres con independencia de las particularidades y contextos de las mismas, tan es así que a pesar de existir algunas excepciones en la práctica, dichas técnicas básicas han de ser dominadas por quienes se consideren profesionales en el campo de la orfebrería.

Llegados a este punto, si bien dichos saberes los entendemos cómo procedimientos casi indispensables, no debemos suponer

que son reducidos en número ni mucho menos sencillos en su aplicación. En todo caso esas técnicas básicas y generales se encuentran ampliamente descritas en diversas publicaciones.⁹⁵ Por consiguiente, se ha optado para el idóneo desarrollo de este análisis, por exclusivamente concentrarnos en la descripción de las técnicas identitarias que les son propias a los artesanos plateros de Taxco, ya que ellas permiten materializar la particular propuesta estética de sus artífices.

Principales técnicas identitarias del Municipio de Taxco de Alarcón

Dentro de los procesos considerados como identitarios para la orfebrería en plata de Taxco, encontramos aquellos que se engendraron exclusivamente en este territorio, los que si bien no son de empleo generalizado por los artífices de dicho municipio, se asumen por la comunidad como fragmentos fundamentales de lo que ha diferenciado al arte orfebre elaborado en Taxco de Alarcón, respecto a las demás invenciones metalíferas de México y el mundo.

METALES CASADOS

El maestro y diseñador Taxqueño Jiménez Velázquez (2021)⁹⁶ expresa que este procedimiento se distingue por lo siguiente:

La técnica consiste en soldar y combinar, a manera de mosaico o rompecabezas, a partir de un diseño preestablecido, tres o más metales puros, como el oro, la plata y el cobre con algunas aleaciones como la alpaca, la tumbaga y el latón.

El centro de interés de la técnica consiste en aprovechar el color de cada metal para incluirlo en la creación de diseños consiguiendo formas coloridas, pudiendo ser éstas, orgánicas o abstractas, de esta manera, se pueden obtener objetos decorados bellamente con delicados dibujos y formas coloridas, como si

fueran obras pictóricas elaboradas en metales distintos donde su color natural es el principal protagonista de las obras resultantes. (párr. 3 y 4)

De acuerdo a Coronel Rivera (2015)⁹⁷, esta técnica también es conocida por el nombre de Metales Castillo, ya que fue concebida en 1950 por los hermanos Jorge “Chato” Castillo, Antonio Castillo y Coco Castillo, los que en un principio trabajaron como orfebres en el taller de Las Delicias perteneciente a William Spratling; a raíz de esa experiencia se formaron como prominentes orfebres en su época, lo que los llevó a desarrollar cuatro de las técnicas aquí descritas (p. 139).

95.- Una de ellas es el libro citado anteriormente de Untracht, O. (1996). *Jewelry Concepts and Technology*. Doubleday. Así como el libro de Codina, C. (2006). *The Complete Book of Jewelry Making: A Full-Color Introduction to the Jeweler's Art*. Lark Books.

96.- Jiménez Velázquez, F. J. (8 de febrero de 2021). *Metales casados, técnica de platería donde el color de los metales es el factor principal*. 925 Artes y Diseño. <http://revista925taxco.fad.unam.mx/index.php/2021/02/08/metales-casados-tecnica-plateria/>

97.- Coronel Rivera, J.R. O. Op. Cit. (2015).

METALES DIVORCIADOS

La técnica de metales divorciados de la misma manera fue desarrollada por Los Castillo, la cual implica el uso de metales diversos igualmente en ese aspecto a la técnica de metales casados, con la diferencia de que se omitía el proceso de soldarlos entre sí.

Las placas de metal eran fijadas a una tabla o superficie generalmente de madera, usando pernos en la base de cada placa, de tal suerte que estas se encontrarían ligeramente elevadas para entonces semejar como si ellas flotasen sobre la superficie de la tabla; como se puede apreciar en la imagen de Chairish (s.f.)⁹⁸, así como en la fotografía de 1stDibs (s.f.)⁹⁹

PLUMA AZTECA

La concepción de esta singular técnica, se debió a los ensayos realizados con resina por Los Castillo; se distingue por tratarse de piezas de plata con espacios calados, los que pueden semejar figuras de naturaleza diversa; a estos espacios se les añade por la vista posterior, plumas teñidas con pigmentos vibrantes encapsuladas en resina, sin embargo en un principio se llegaron a emplear plumas naturales; de tal suerte que al momento de observarse la pieza en su vista frontal, las figuras recuerdan en sumo la técnica de esmaltado Plique-à-jour.

Se tratan de obras frágiles puesto que la resina utilizada no se solidifica de manera uniforme, lo que contribuye a la formación de grietas con el paso del tiempo.

Actualmente uno de los artífices que han continuado con la elaboración de obras en dicha técnica, es el maestro lapidario, orfebre, escultor y diseñador Ezequiel Tapia Bahena.

MOSAICO AZTECA

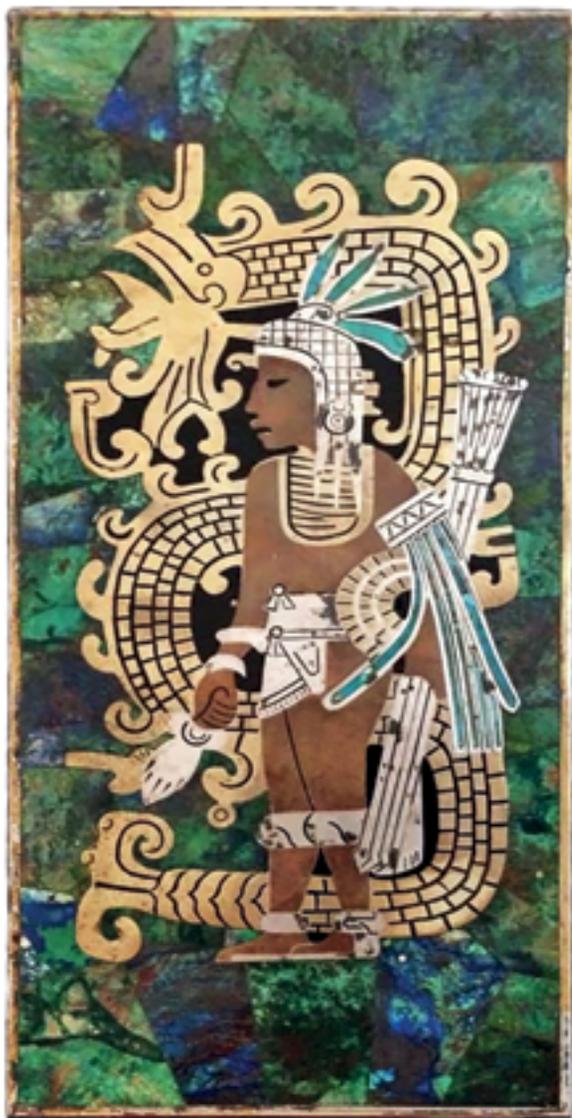
Los Castillo dotados de extraordinario conocimiento y destreza manual, crearon una de las técnicas más representativas de su marca así como de la platería de Taxco, nos referimos al procedimiento denominado como mosaico azteca, mismo que hallaba su inspiración en piezas de origen prehispánico, las que se caracterizaban por contener turquesas a manera de elemento fundamental.

Para la elaboración de sus propios mosaicos, los Castillo no se limitaron al uso de la turquesa, emplearon también minerales como la malaquita, la azurita, el lapislázuli y la crisocola; incluyendo además el uso de la concha de abulón, pudiendo entonces crear obras que contuvieran en ellas alguno o varios de los elementos mencionados.

Con el objetivo de fijar los fragmentos del material preferido, los Castillo se valieron de resina; asimismo en sus piezas es posible observar la presencia de mosaicos elaborados con elementos altamente divididos mientras que, en otras de sus obras, las partes de cada material se distinguen por ser de mayores dimensiones.

Para realzar el carácter particular de su firma, llegaron a entrelazar la técnica aquí descrita junto con el proceso de metales casados.

98.- Chairish (s.f.). *Vintage Mayan / Aztec Los Castillos-Style Divorced Metals Wall Sculpture Art Placa Active*. [Fotografía]. Chairish. <https://www.chairish.com/product/4104646/vintage-mayan-aztec-los-castillos-style-divorced-metals-wall-sculpture-art-placa-active>
99.- 1stDibs. (s.f.). *Mid Century Chato Castillo Divorced Metals Jaguar Wall Placa*. [Fotografía]. 1stDibs. https://www.1stdibs.com/furniture/wall-decorations/wall-mounted-sculptures/mid-century-chato-castillo-divorced-metals-jaguar-wall-placa/id-f_786363/?epik=dj0yjInU9THpBd1ZwR3lY2ZprZ3NuY3FHanJaX19L-QTMxU0g0dnMmcD0Wjm49YXZwZGFzWVETSQnA0dHRqREXSrjZiZyZ0PUBQUBFR0ZejV



ESMALTE CHAMPLEVÉ

Una de las personalidades más influyentes para la orfebrería de Taxco, fue la diseñadora y artista Margot Van Voorhies, nacida en Nueva Orleans, Estados Unidos, quien cautivada por los atributos que México le ofrecía, contrajo matrimonio con Antonio Castillo, uno de los discípulos de William Spratling. Gracias a esta relación tuvo la posibilidad de formarse como diseñadora de joyería en el taller de Los Castillo; posterior a su divorcio, estableció en Taxco su propio taller de platería con el nombre "Margot de Taxco". Al encontrarse familiarizada con la pintura, le sedujo la posibilidad de que, mediante el uso del esmalte pudiera darles color a sus obras. Lo anterior se convirtió en su sello personal, logrando además la introducción del uso del esmaltado a fuego para las obras en plata del municipio de Taxco. (Kramer, 2015)¹⁰⁰

La técnica de esmaltado predilecta de Margot fue el champlevé, proceso dominado hasta la perfección por sus artesanas, el que se reconoce por lo expuesto a continuación:

[...]champlevé está diseñado para agregar color y brillo a metalistería, creando pequeños "compartimentos", que luego se rellenan con esmalte vítreo (como vidrio) o incrustaciones de piedras preciosas y se calientan hasta el punto de fusión en un horno. Una vez que la incrustación de esmalte o piedra se ha enfriado, se alisa con piedra pómez y se pule. Sin embargo, a diferencia del cloisonné, que implica la creación de particiones sobre la superficie del objeto metálico, la técnica champlevé implica la creación de depresiones o canales debajo de la superficie, una de las razones por las que su nombre, que significa "campo elevado" en francés[...] (Collins, s.f., párr. 2)¹⁰¹

Figura 55. Caja para puros. Nota. Obra diseñada y elaborada por Los Castillos, en las técnicas de metales casados y mosaico azteca. Adaptada de Coronel Rivera, J. F. [Juan Rafael Coronel Rivera]. (22 de septiembre de 2013). Los Castillo. Caja para puros. Taxco, Guerrero. Metales casados y malaquita. ca 1950. [Imagen Adjunta]. [Publicación de estado]. Facebook.

100.- Kramer, L. (21 de agosto de 2015). *THE JEWELRY OF MARGOT DE TAXCO*. Lisa Kramer Vintage. <https://lisakramervintage.com/as-the-stars-are-to-the-night-so-are-the-jewels-to-the-woman-the-jewelry-of-margot-de-taxco/#:~:text=Margot%20van%20Voorhies%20Carr%2C%20known%20as%20E%80%9CMargot%20de,Antonio%20Castillo%20who%20was%20working%20for%20William%20Spratling>.

101.- Collins, N. (s.f.). *Esmalte Champlevé: características, historia*. Gallerix. <https://es.gallerix.ru/pedia/definitions--champleve/>

REPUJADO

El repujado o cincelado, es una de las técnicas en las que sobresalen gratamente los orfebres taxqueños, dada su experticia adquirida a razón de la práctica constante, así como de la naturaleza compleja y exquisita de los objetos argentíferos que elaboran.

La técnica se basa en la ornamentación mediante la generación de volumen al golpear el reverso de la superficie de una plancha de metal, la cuál debe ser de algún metal blando, como son el oro, la plata, el aluminio, el estaño y el bronce.

Para lograr el balance idóneo entre dureza y maleabilidad, la plata esterlina ha de trabajarse en la denominación .980, misma que contiene un porcentaje más alto de plata que la plata esterlina estándar .925.



Nuevamente citando al maestro y diseñador Taxqueño Jiménez Velázquez (2021)¹⁰², a continuación, este esclarece aún más esta particular práctica, tomando como punto de partida las herramientas principales de las que se vale dicha técnica, que son los trazadores, embutidores y cinceles:

Los trazadores sirven para la impresión del diseño sobre la superficie que puede ser plana cóncava o convexa, las puntas de estos cinceles son filosas con formas de líneas rectas y curvas de variables formas y tamaños que ayudan a la elaboración del trazo del diseño como si fuera un lápiz con punta de metal, si se me permite la comparación.

Los embutidores se utilizan para presionar la superficie utilizando una base blanda que sirve de agarre y permite la expansión del metal consiguiendo la generación de volúmenes, pudiendo trabajar, así, altos y bajo relieves, las formas de estos cinceles son abultados de las puntas en forma de esferas perfectas, de gota, y ovalados, de diversos tamaños y ayudan a la creación de volúmenes complejos.

Finalmente, tenemos los cinceles de forma plana o llamados también aplanadores que sirven para perfeccionar los volúmenes en tanto sirven para alisar superficies y para quitar imperfecciones que se dan como resultado del trabajo en el momento en el que se va conformando la obra, de este tipo de cinceles existe una amplia variedad de tamaños que le permiten al artesano facilitarle la labor. (párr. 3-5)

Resalta el hecho de que la ilimitada inventiva de los orfebres, se hace plausible no sólo en sus creaciones, sino también a través de su capacidad para resolver las diversas necesidades que durante la práctica de su disciplina se les van presentando; un ejemplo de lo anterior es la habitual elaboración de sus propios punzones, embutidores y cinceles a partir de varillas de acero comúnmente empleadas en el campo de la construcción.

102.- Jiménez Velázquez, F. J. (5 de mayo de 2016). *El cincelado o repujado, técnica ancestral en el oficio de la platería que se niega a morir*. .925 Artes y Diseño. <http://revista925taxco.fad.unam.mx/index.php/2016/05/05/el-cincelado-o-repujado-tecnica-ancestral-en-el-oficio-de-la-plateria-que-se-niega-a-morir/>

CARTONEADO

El cartoneado es otra de las técnicas más empleadas y ejecutadas con dedicación magistral por los artesanos taxqueños, se recurre a ella cuando es preciso elaborar un artículo en tres dimensiones, el cual no tenga un peso inadecuado que le impida llevar a cabo, la función de uso principal que le ha sido asignada. Lo anterior se concretará en una pieza, que como ya se ha mencionado anteriormente, será de naturaleza tridimensional, misma que se encontrará hueca en sus interiores.

Se tiene que prestar especial atención al calibre o grosor de las láminas argentíferas seleccionadas, puesto que, de ser demasiado endebles, inevitablemente serán propensas a experimentar abolladuras, es preferible optar por esta técnica si la pieza así lo requiere, en caso contrario sólo se obtendrá un objeto frágil de mala calidad.

Las posibilidades de construcción que ofrece este procedimiento, son directamente proporcionales a la habilidad del artesano, en Taxco se hallan concentradas una multiplicidad de obras orfebres, elaboradas con la técnica del cartoneado.



Figura 57. Brazalete de Margot Van Voorhies . Nota. Este brazalete se encuentra elaborado en las técnicas de esmalte champlevé y esmalte confeti. Tomada de Margot De Taxco Confetti Enamel "noble" Mexican Sterling – Bracelet [Fotografía], NicePNG, s.f., www.nicepng.com¹⁰³

103.- NicePNG. (s.f.). Margot De Taxco Confetti Enamel "noble" Mexican Sterling – Bracelet [Fotografía]. NicePNG: www.nicepng.com.



Figura 58. Escultura de plata. Nota. Escultura diseñada y elaborada por el artista taxqueño Ezequiel Tapia Bahena, elaborada en plata, oro, cuarzo y obsidiana; empleando las técnicas del cartoneado y repujado . Adaptada de Tapia, C. [Carmen Tapia]. (23 de agosto de 2012). Imparable, incansable, EZEQUIEL TAPIA (mi mismísimo padre) GANA EL GALARDÓN NACIONAL DE PLATERÍA HUGO SALINAS PRICE 2012¡¡¡¡¡. [Imagen Adjunta].[Publicación de estado]. Facebook. <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=3949302565250&set=a.1197318487368&type=3>

Imaginario

Resulta quizás artificial hablar de una nítida propuesta estética en la platería Taxqueña. Más bien habría que señalar que uno de sus distintivos es la extrema variedad y diversidad de propuestas en términos de familia o línea de productos. Así los artesanos del argento incursionan con pericia y flexibilidad en el amplio campo de la joyería, a través de la creación de objetos de variadas dimensiones, los que pueden ser de naturaleza ritual o de culto, correspondientes al uso personal o doméstico, aptos para develar el ímpetu artístico a través de la concepción de objetos escultóricos; capaces igualmente de elevar la presencia de todo individuo con sus obras de ornato y un extenso etcétera. Esa inconmensurable variedad y diversidad, también se hace explícita por medio de la pluralidad de técnicas empleadas para trabajar la plata.

Sin embargo, al observar con detalle ese opulento y heterogéneo universo de piezas en oferta, destacan dos cuestiones que de un modo u otro aluden a ciertas preferencias estéticas.

La primera, la búsqueda constante por articular la plata con otros materiales tales como; metales, maderas, rocas, gemas orgánicas e inorgánicas, remanentes de animales como cuernos, pieles, colmillos, garras; componentes desarrollados por el hombre, por ejemplo textiles, cerámicas, plásticos, cristales y otros tantos.

La segunda, referida a la preservación de una clase de diseño particular denominado actualmente como estilo Taxco, encontrando sus antecedentes a partir de las creaciones orfebres de William Spratling; cuyas expresiones se fundamentaron en el pasado prehispánico de México; de entre todas aquellas civilizaciones que iluminaron su espíritu, se enfocó especialmente en la cultura Mezcala, ya que por sus atributos, hacia posible el responder a través de su estilística, a las preocupaciones formales de Spratling, que de acuerdo a Uribe Eguiluz (2021)¹⁰⁴ el estilo Mezcala se caracterizaba esencialmente por lo siguiente:

El estilo escultórico Mezcala se caracteriza por la sencillez de sus trazos, además del formato pequeño que las convierte en esculturas portables, talladas principalmente en piedra. La esquematización o síntesis formal para la representación de sus temas, además del simbolismo, son los rasgos más destacables de estas producciones (párr. 13).

Además es probable que la buena disposición de los orfebres Taxqueños por incluir una amplia variedad de materiales diversos en sus creaciones, haya sido impulsada por William Spratling, puesto que además de la presencia de gemas en sus proyectos, fue pionero en la integración de maderas preciosas conjuntamente con la plata, imprimiendo un énfasis especial por su predilección por el palo de rosa y el ébano. Como mostrado en la imagen de 1stDibs. (s.f.)¹⁰⁵ donde se observa un grupo de copas de madera de ébano con incrustaciones en plata esterlina; de igual forma, en la imagen de Christie's (2004)¹⁰⁶ se aprecia un conjunto de servicio para té y café elaborado en plata esterlina con asas de ébano.

Retomando una vez más a los hermanos Castillo, discípulos de Spratling, encontramos que estos prosiguieron con la incorporación de iconografía prehispánica, pero ahora en sus propios diseños, mismos que influyeron en la proliferación de trabajos orfebres, inspirados en esta misma línea por parte de los demás artífices del campo de la orfebrería en plata. Sin embargo, no habría acontecido lo anterior de no ser por el éxito rotundo que adquirieron dichas concepciones metalíferas en el mercado internacional derivado de la alquimia de los Castillo. Además, su relación con lo prehispánico no era exclusivamente por su contacto discipular y subalterno con Spratling, ya que durante su auge como artífices de la plata, en México dentro del ámbito artístico se buscaba representar un ideal nacionalista a partir del eminente pasado de las grandes culturas prehispánicas, como lo expresa Coronel Rivera (2015)¹⁰⁷:

104.- Uribe Eguiluz, M. N. Op. Cit. (8 de febrero de 2021).

105.- 1stDibs. (s.f.). *Set of William Spratling Wood and Silver Goblets*. [Fotografía]. 1stDibs. https://www.1stdibs.com/jewelry/silver-flatware-silverplate/flatware-individual-pieces/set-of-william-spratling-wood-silver-goblets/id-j_9532022/

106.- Christie's. (2004). *A MEXICAN SILVER FIVE-PIECE TEA AND COFFEE SERVICE WITH TRAY*

MARK OF WILLIAM SPRATLING, TAXCO, 20TH CENTURY. [Fotografía]. Christie's. <https://www.christies.com/lot/lot-5075353>

107.- Coronel Rivera, J.R. Op. Cit. (2015).

[...]Desde la perspectiva de la calología, un estudio comparativo permite establecer que la estética de Los Castillo muestra un paralelismo iconográfico con los murales de Diego Rivera. Entre ellos se hallan secuencias narrativas similares; por ejemplo, la caja que muestra a las Bailarinas de Tlatilco es equiparable a ciertas expresiones plasmadas por Diego Rivera en el mural del Teatro de los Insurgentes. A su vez, las escenas de las cajas confeccionadas en metales casados representan pasajes mexicas relacionados con la vida cotidiana y ritual que mucho recuerdan el mural de Rivera en Palacio Nacional de título La gran Tenochtitlan. No es que Los Castillo hayan tomado las escenas de Diego Rivera y las hayan transportado a la orfebrería; estos artistas estaban trabajando en temas idénticos durante el mismo periodo, comprendido entre 1942 y 1951. (p. 138)

Regresando al presente, se identifica un predominio o preferencia en el diseño, por cierto, no excluyente, de líneas y motivos orgánicos; flores, arbustos, insectos, animales, seres fantásticos, líneas curvas, figuras humanas. Sin embargo, esa preferencia orgánica, de ninguna manera se circunscribe a una suerte de realismo ya que esos motivos y líneas dan origen a toda suerte de representaciones modernistas o clásicas. Ciertamente, esa preferencia por lo orgánico se traduce también en determinados criterios que predominan en los diseños al momento de articular

la plata con otros materiales. En ese sentido, el esplendor pero al mismo tiempo la luminosidad fría y distanciadora de la plata, es hábilmente combinada con otros materiales, distinguibles por su colorido, opacidad o transparencia, textura e incluso aroma, que logran que esa fría, pura y distante luminosidad argentífera sea percibida, de algún modo, como un resplandor acogedor y por lo mismo, como un objeto o artilugio que pasa a formar parte de una intimidad que incita, según el caso, a que él sea acariciado, portado o recurrentemente contemplado.

Todo lo anterior, no debe llevar a olvidar que si persiste, hoy un tanto abandonada, la particular línea de diseño estilo Taxco con su determinada propuesta estética. Esa línea de diseño ya mencionada fue iniciada por Spratling y continuada y recreada por algunos de sus distinguidos discípulos o continuadores. Ella incorpora motivos, líneas y formas presentes en la arquitectura, escultura y cerámica precolombina y los transfiere a diseños modernistas de joyas y orfebrería. Esa propuesta, tuvo en su tiempo una notable acogida a nivel nacional e incluso internacional. Hoy todavía en las vitrinas de los talleres joyeros de mayor prestigio, así como en los más modestos puestos de esa ciudad, se ofertan piezas inspiradas en esa línea. Sin embargo, ya no tiene el peso o incidencia mercantil que tuvo en el pasado tanto porque pocos han continuado diseñando al amparo de esa visión como por los probables cambios en las preferencias de los clientes nacionales y extranjeros.



Figura 59. Centro de mesa elaborado en la técnica de metales casados
Tomada de [Los Castillo]. (21 de septiembre de 2022). centro de Pato Metales Casados !!. [Imagen Adjunta]. [Publicación de estado]. Facebook. <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=112417045565139&set=a.106742932799217&type=3>



Figura 60. Obra de los Castillo en colaboración con Rufino Tamayo. Nota. Uno de los diseños más exitosos de los Castillo. Tomada de [Los Castillo] (19 de julio de 2021). [Dije de plata]. [Fotografía]. <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=4651240351575474&set=a.214412378591649&type=3>



Figura 61. Juego basado en el diseño de la figura Tomada de [Los Castillo]. (24 de enero de 2022). Precioso juego de pericos !!. [Imagen Adjunta]. [Publicación de estado]. Facebook. <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=5301992029833633&set=pb.100000686660763.-2207520000..&type=3>



Figura 62. Pieza de los Castillo diseñada por Wilfrido Castillo Teràn, conocido como "Chato Castillo". Tomada de [Los Castillo]. (14 de enero). Preciosa familia de tucanes !! [...] [Imagen Adjunta]. [Publicación de estado]. Facebook. <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=5255230987843071&set=pb.100000686660763.-2207520000.&type=3>

Figura 63. Pieza de los Castillo diseñada por Wilfrido Castillo Teràn, conocido como "Chato Castillo". Tomada de [Los Castillo]. (17 de agosto de 2020). Pieza ganadora del premio Nacional de la Plata en Taxco Gro., México 1962, diseñada por Jorge Wilfrido Castillo Teràn mejor [...] [Imagen Adjunta]. [Publicación de estado]. Facebook. <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=36276441806017688&set=pb.100000686660763.-2207520000.&type=3>





Figura 64. Destapador flexible de plata elaborado por Los Castillo. Tomada de Los Castillo [Los Castillo]. (20 de noviembre de 2020). Imparable, Destapador flexible de Armadillo, fabricado completamente a mano por los Artesanos del Taller de los Castillo.. [Imagen Adjunta],[Publicación de estado]. Facebook. <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=3930384480327735&set=pb.100000686660763.-2207520000.&type=3>



Figura 65. Jarra en la que destaca la técnica de filigrana, Nota. Jarra forjada elaborada por Juan Carlos Benítez Juárez en plata 970, con mango en ébano tallado a mano y detalles en filigrana sobre fondo de plata oxidada inspirados en la artesanía Xalitla. Tomada de [Artesanal Filigrana]. (29 de abril de 2021). [Fotografía]. Facebook. <https://www.facebook.com/artesanalfiligrana/photos/pb.100048287426212.-2207520000./2754073271481745/?type=3>

Figura 66. Banco de madera y plata titulado como Tecuani. Nota. Banco de madera y plata diseñado por Inés Gómez Pineda y Wily Hairo Rodríguez inspirada en el jaguar, entrelazando dos importantes expresiones artístico artesanales de Taxco, la orfebrería en plata y la ebanistería.





Figura 67. Jarra para agua en plata.

Nota: Pieza elaborada en 2016 por el maestro platero César Cuevas, su nombre Transversal es debido a que esta jarra está fabricada de tal forma que permite la circulación del líquido por todos sus volúmenes. Tomada de [César Cuevas]. (3 de enero de 2020). " Mijo ya estás listo para que te avientes una pieza de orfebrería, te voy hacer un dibujito " -Sergio Gómez Y este fue el resultado !! TRANSVERSAL (2016) Ph Yael Martínez [Imagen Adjunta],[Publicación de estado]. Facebook. <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=810702232691101&set=pb.100012539956305.-2207520000.&type=3>



Figura 68. Escultura en Plata. Nota. Obra que lleva por título Banderillero, elaborada en 2015 la técnica de fundición a la cera perdida por el maestro orfebre Francisco Javier Jiménez Velázquez.

2.3. Prediagnóstico; situación actual del diseño en Olinalá, Telamacatzingo y Taxco

En este apartado, se desarrolla un pre diagnóstico sobre la situación actual del diseño innovador, con especial atención al de naturaleza identitaria, en las expresiones artístico - artesanales estudiadas. Como aclaración, hay que mencionar que sobre este tema y de otros relacionados con él, para los casos de Taxco, Olinalá y Temalacatzingo, no se encontraron investigaciones ni información descriptiva o cuantitativa que evidenciara el número aproximado de sujetos dedicados al diseño, el tiempo promedio ocupado en esos quehaceres, la productividad estimada, los tipos y líneas de diseño predominantes y los particulares beneficios económicos y/o sociales obtenidos gracias a ese quehacer. Tampoco, asunto merecedor de un estudio específico, se cuenta con información o investigaciones que permitan decir con exactitud, la naturaleza más estructural o profunda, de los particulares obstáculos o potencialidades existentes con relación a esa cuestión en cada una de esas localidades y que, según el caso, desalentarían o impulsarían actividades de diseño y la posterior conversión en obras de esas propuestas.

Lo anterior no deja de extrañar, ya que en el municipio de Taxco, existen tres programas de educación superior, con explícitos propósitos de desarrollo del diseño mediante la docencia, investigación, vinculación y extensión. Ellas son la Licenciatura en Arte y Diseño de la FAD - UNAM Taxco, ubicada en esa ciudad y, las Licenciaturas en Diseño Industrial y en Diseño Gráfico, pertenecientes a la Escuela Superior de Diseño y Arquitectura Taxco, de la Universidad Autónoma de Guerrero (UAGro). Estas dos últimas licenciaturas, tienen su sede en el poblado de Acamixtla, perteneciente al municipio de Taxco. Ese poblado se ubica a 9 kilómetros de la ciudad de Taxco.

En la conciencia de esas carencias, en este caso, para interpretar y potenciar de la manera más crítica y profunda, la parcial información disponible, más la obtenida directamente en campo - compuesta mayoritariamente por opiniones, observaciones y hechos particulares - se recurrió a tres referencias, las que ayudaron a determinar los criterios y valores que se emplearon para pronunciarse sobre la relevancia que esa información poseía en la caracterización de la actual situación del diseño innovador e identitario:

- La primera, está constituida por los conceptos teóricos, con sus respectivas relaciones, descritos en el apartado Marco Teórico Conceptual del Capítulo I de este trabajo. De ellos, en especial; Identidad, Tradición y Artesanía; Arte y Artesanía y; Artesanía, Diseño e Innovación.
- La segunda, es la consideración de los planteamientos que en ese Capítulo I - en el apartado Escenario Prospectivo N° 3; De la Interculturalidad - se hacen sobre la función social deseable para ese tipo de artesanías y, derivadamente, el tipo de diseño que ellas requieren. La responsable de este trabajo, optó por los planteamientos de ese escenario prospectivo al compartirse con él las siguientes cuestiones fundamentales; la propuesta, para México, de un modelo de desarrollo integral, sustentable, equitativo, incluyente y multicultural; la función social que allí se le atribuye a la artesanía artística, tradicional y comunitaria, y, finalmente, para ese tipo de artesanías, el papel, que desde ese escenario, se le plantea al diseño innovador e identitario.
- La tercera, consiste en la especial consideración a las opiniones de los Informantes Clave, obtenidas mediante las entrevistas en profundidad, para, según el caso, formular, matizar, enriquecer y perfeccionar las afirmaciones diagnósticas que se exponen.

Se señala, que este apartado es un pre diagnóstico, porque la metodología cualitativa empleada, solo permite identificar grandes bloques de problemáticas evidentes y/o muy sentidas y compartidas sin que sea posible establecer caracterizaciones más finas, ubicar correlaciones más complejas e identificar problemáticas ocultas a la primera mirada u opinión. Sin embargo, se afirma que esos resultados son lo suficientemente consistentes no solo porque efectivamente permiten sustentar la formulación de la propuesta de nueva línea de diseño, propósito central de este trabajo, sino también porque le abren paso a la necesidad y posibilidad, en el futuro, de realizar investigaciones diagnósticas más profundas sobre la situación, importancia, características y estrategias requeridas de desarrollo del diseño para ese tipo de artesanías y creaciones culturales.

Se organiza este pre diagnóstico considerando 6 aspectos:

- 1.- Los sujetos o Actores del Diseño, 2.- Los Recursos y Apoyos Tecnológicos Existentes para el Diseño y la Generación de Prototipos, 3.- Las Iniciativas de Estímulo y Reconocimiento a los Diseñadores, 4.- Los Procedimientos de Registro de la Autoría, Protección de la Propiedad y Certificación del Origen y Calidad de los Materiales. 5.- Las Prácticas Dominantes en el Diseño, y 6.- Situación del Diseño Innovador e Identitario en Taxco, Olinalá y Temalacatzingo.

(1). Los Sujetos o Actores del Diseño

Se entiende aquí, por Actores del Diseño a los sujetos físicos o morales que directamente generan nuevos diseños y/o que, expresamente, tienen como papel formar diseñadores o artesanos - diseñadores. Se distinguen aquí los siguientes tipos de actores del diseño: a) maestros artesanos, b) diseñadores profesionales, c) comunidades de diseñadores, d) talleres y empresas con actividades de diseño y e) instituciones educativas abocada a la formación de diseñadores.

a.- Los maestros artesanos

En Taxco, todavía se cuenta con algunos de los grandes maestros artesanos pertenecientes a las generaciones formadas e inspiradas, en las primeras décadas del siglo pasado, en torno a las propuestas e iniciativas de William Spratling. Ellos a pesar del peso de los años, de vez en cuando, sorprenden con nuevas propuestas y creaciones que confirman, una y otra vez, la alta creatividad de esa generación. Gracias a esa creatividad y experticia, muchos de ellos han sido reconocidos, nacional e internacionalmente y, además, una parte importante de los mismos, gracias a su espíritu emprendedor y visión, registraron marcas y fundaron talleres y establecimientos de venta, ubicados la mayoría en Taxco y que hoy, administrados por sus descendientes, siguen siendo puntos referenciales del arte platero de esa ciudad. Entre ellos destacan los hermanos Pineda, los Castillos, los Tapia y los Ballesteros.

En los últimos tiempos, no ha surgido una generación tan compacta, creativa y audaz como esa del siglo pasado. Especificando la afirmación anterior; si bien no se identifica una generación ubicada en la edad madura - entre 40 y 60 años - que haya tomado el relevo de la generación anterior y que sea fácilmente distinguible por compartir determinadas preocupaciones, temáticas y propuestas, eso no quiere decir que no exista un conjunto heterogéneo y significativo de "diseñadores-artesanos" ubicados en ese u otros rangos de edad que incursionen en el diseño con notable éxito y reconocimiento.

Tampoco, lo anterior quiere decir, que no existan jóvenes diseñadores, que de manera individual destaquen con sus creaciones. Por el contrario sí existen y han sido reconocidos y premiados en importantes eventos y concursos nacionales. Entre ellos, cabe mencionar a Francisco Javier Jiménez Velázquez, Carmen Tapia Martínez, Juan Carlos Benítez Juárez, Salvador Sánchez Ocampo, Willy Hairo Rodríguez Gómez, María Inés Gómez Pineda, Martín Mena Cárdenas, Felipe de Jesús Cabrera de la Rosa, Julio César Cuevas Ortiz y Miguel Ángel Ortiz Miranda.

Estimaciones preliminares, dadas por los informantes clave consultados, mencionan que entre los artesanos plateros activos del municipio de Taxco, estimados por unos entre 4.000 a 6.000 sujetos y donde otros los incrementan hasta los 10.000¹⁰⁸, existen unos 100 artesanos que de manera regular están diseñando nuevas piezas. (JCBJ - TA)¹⁰⁹

La situación en Olinalá y Temalacatzingo, es aproximadamente la misma, existen unos cuantos grandes artesanos diseñadores que destacan individualmente a nivel nacional y en algunos casos también en el plano internacional. Entre ellos corresponde mencionar a Francisco Coronel Navarro, Valencia Coronel, Francisco Coronel Rendón, Florencia Espinal Ramírez, Marcelina Navarrete, Julio César Guerrero, Juan Zeferino Rivera, Bernardo Rosendo Ponce, actual director del ICAT¹¹⁰ y el Taller Familiar Casa Escudero García. A esos

108.- Esa apreciación tan diversa, del número de artesanos plateros en Taxco, es el producto de la inestabilidad laboral que en el último tiempo se aprecia en ese sector. Ella es el producto de diversos factores, entre los que resaltan; la prolongada suspensión de las actividades mineras en Taxco como producto de un largo conflicto laboral, el incremento constante en el precio de la plata en granalla, la reducción, en los mercados internacionales e incluso nacionales, en la demanda de productos artesanales mexicanos en plata y esto, al parecer, por la emergencia de nuevos países ofertantes en esos mercados y, la fuerte y cada vez más brutal presencia del crimen organizado, el que con sus actividades delictivas afecta el ciclo productivo y comercial de esa actividad. En suma, esos y otros factores, provocan una fuerte inestabilidad económica y laboral obligando a que los artesanos se vean obligados, transitoria o permanentemente, a recurrir a otras estrategias de supervivencia laboral

109.- Informante Clave: Juan Carlos Benítez Juárez, Taxco (JCBJ - TA)

110.- ICAT - Olinalá; Es una de las 15 unidades académicas distribuidas en el Estado, del Instituto de Capacitación para el Trabajo perteneciente al Estado de Guerrero.

destacados artesanos - diseñadores, a juicio del maestro Rosendo, habría que agregar la emergencia de un importante número de artesanos - diseñadores jóvenes quienes sorprenden por la imaginación y belleza de sus propuestas. En el caso de Temalacatzingo, el reconocido artesano - artista Apolonio Acevedo de Jesús identifica a 5 familias altamente innovadoras en el diseño y, derivadamente, en ellas, a 10 artistas - artesanos altamente creativos. Así mismo especifica, que los cinco más sobresalientes de los diez anteriores, habitualmente se reúnen e intercambian ideas y propuestas con relación al diseño ya que afirma que “compartir y crecer juntos es bueno” (AADJ - TE)¹¹¹

Sin embargo, de lo anterior no se infiere - y esto con especial atención a la situación observada en Taxco - la existencia, de un interrelacionado núcleo crítico, de grandes creadores y de diseñadores, en condiciones de activar y orientar, regularmente, las dinámicas de diseño innovativo en ese municipio. El importante número de diseñadores - artesanos arriba mencionado, al parecer no ha sido parte o no ha generado una propuesta de comunicación, intercambios, organización y de apoyos que les permitiera convertirse en ese núcleo referente y dinamizador de un proceso sostenido de desarrollo del diseño que, beneficiándolos a ellos, además impacte sobre el conjunto de las capacidades artesanales plateras de ese municipio.

b.- Los Diseñadores Profesionales.

En especial en Taxco y esto gracias a la mencionada “FAD - UNAM Taxco”, existe un número significativo de egresados en Arte y Diseño. En Olinalá, ubicamos a un solo artista - artesano con educación formal en arte y en Temalacatzingo, todo indica que son inexistentes. Estos diseñadores profesionales, en Taxco, por razones que más adelante se mencionan:

- No han logrado constituir todavía emprendimientos individuales ni asociados, tales como empresas, talleres u oficinas que les permita vivir de la venta de servicios profesionales relacionados con el diseño.

- Por lo mencionado por algunos de los informantes clave, lo que si les ha permitido a los artesanos plateros, que posteriormente obtuvieron su li-

enciatura en diseño, fue incrementar su visión y sus intereses, capacidades y competencias en diseño (WHRG -TA)¹¹².

- Así en Taxco, la mayoría de los diseñadores profesionales que tienen trabajo vinculado a su formación profesional es porque, previamente, ya eran artesanos plateros, provienen de familias de artesanos dedicados a esa actividad o tienen relaciones de parentesco con algún dueño o empresario de un taller o puesto de venta. Los otros, cuando tienen trabajo relacionado con su profesión, es porque prestan sus servicios como asalariados en algunos de los medianos o grandes Talleres y/o Tiendas Plateras. Ellos, en esos negocios, ejercen solo esporádicamente actividades de diseño y, más que nada, son empleados para tareas de administra-

ción, organización, elaboración de catálogos y muestrarios y, comercialización de piezas. Por lo dicho, al parecer en ese municipio no existe o no se ha creado una fuerte y permanente demanda de nuevos diseños que permita, a esos profesionistas, dedicarse exclusivamente a tal actividad.

Por otra parte, en la última década, se ubica a un importante número de diplomados o licenciados, egresados de la FAD - UNAM Taxco, los que reuniendo casi siempre la previa condición de ser artesanos plateros, se distinguen por el diseño de piezas reconocidas y premiadas en diversos eventos y que destacan por reunir dos características; un diseño altamente creativo y una obra que manifiesta un sofisticado manejo de técnicas y cuidadoso empleo de materiales.

111.- Informante Clave: Juan Carlos Benítez Juárez, Taxco (JCBJ - TA)

112.- Informante Clave: Willy Hairo Rodríguez Gómez, Taxco (WHRG -TA)

Entre ellos, por cierto, tenemos a 3 de los 7 informantes clave de Taxco que para este estudio fueron entrevistados.

- Con relación a lo anterior, hay que destacar, que en los últimos tiempos, numerosos estudiantes egresados o titulados de la FAD, UNAM Taxco, han estado concursando con sus creaciones en la Feria Nacional de la Plata. Esa participación, no ha sido simbólica, ya que año con

año, un porcentaje creciente de esos concursantes han obtenido lugares en la premiación de ese evento y, todavía más, a lo menos dos de ellos, han logrado el premio único anual especial, denominado “Galdardón”.

La situación en Olinalá y Temalacatzingo, es diferente ya que casi no existen profesionales en arte y diseño o en diseño industrial. Quizás la excepción, para Olinalá, es el caso

del maestro Bernardo Rosendo Ponce, actual director del ICAT en esa ciudad y quien, además de su licenciatura en estudios Internacionales, tiene estudios en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado del INBA y cursos en el Art Institute de la ciudad de Chicago, USA

c.- Las Comunidades de Diseñadores.

En Taxco, por ahora, solo se ha ubicado una comunidad más o menos estable de diseñadores. Este grupo, bajo la tutela de la reconocida maestra y diseñadora Carmen Tapia Martínez y del Maestro de la FAD - UNAM Taxco, René Contreras Osio, está integrado, básicamente, por alumnos y exalumnos de la FAD - UNAM de Taxco y, en menor grado, por algunos artesanos del lugar. Varios de sus miembros, han recibido diversos premios y están haciendo importantes aportaciones en ese campo, inspirándose, la mayoría de ellos, en los planteamientos modernistas de la Bauhaus.

A pesar de lo anterior, no se puede hablar de la existencia de otras comunidades estables de diseñadores o de “artesanos - diseñadores” que de manera voluntaria, se reúnan, estudien y deliberen en torno al diseño, generen propuestas y las sometan a la consideración de sus pares.

Matizando ese último juicio y gracias a la aportación de un informante clave¹¹³, se supo de la existencia, sin que se pueda señalar el número de integrantes, de una red informal de “artesanos - diseñadores”, relativamente jóvenes, que en su carácter de amigos y colegas, - de manera informal - se aconsejan, comparten experiencias, muestran sus propuestas y sobre ellas reciben comentarios, evaluaciones y consejos.

En Olinalá y Temalacatzingo, a través de los llamados Talleres Familiares existe, también de manera informal, un cierto grado de diseño asociado o grupal, cuestión que se hace más evidente en las etapas de construcción y acabado de cada pieza. Una expresión de esa realidad, es el reconocido y ya mencionado Taller Familiar Casa Escudero García.

Sin embargo, en más de uno de esos talleres, parece predominar la división del trabajo a partir

113.- JCBJ - TA Informante clave citado

de dos consideraciones; primeramente, el peso de las ideas patriarcales sobre los roles que se le asignan a cada miembro de la familia, así, por ejemplo, el jefe de familia, generalmente varón, tiende a asumir las decisiones y trabajos considerados más importantes y, la segunda, que en ocasiones relativiza a la primera, la identificación y el reconocimiento, al interior del respectivo núcleo familiar, de las preferencias y competencias que, cada uno de sus integrantes, va manifestando en las diversas tareas y etapas del quehacer artesanal; diseño, preparación de soportes, materiales y sustancias, construcción, decorado de piezas, venta y administración del negocio, etc. Con lo anterior, se quiere indicar que en esos talleres familiares no se detecta la existencia de procesos regulares y planeados para la generación, valoración y selección, como grupo de trabajo, de las nuevas propuestas de diseño.

Por otra parte, en la comunidad académica - estudiantil del ICAT de Olinalá, se dan alentadores procesos de innovación en el diseño y en el empleo de nuevos materiales y eso, sin renunciar a la propuesta estética e identitaria propia de su artesanía tradicional y comunitaria. Al parecer, esos procesos de innovación consisten, por ahora, en brindar capacitación básica en diseño y también, a solicitud del aprendiz o joven artesano, asesorías puntuales y las facilidades en espacios, herramientas, equipos y materiales para el diseño y ejecución exitosa de su propuesta. No se identificó, por ahora, la existencia de procesos establecidos de acompañamiento y deliberación, de los pares y maestros, en las fases sucesivas del diseño y construcción de una pieza determinada. Más ambicioso todavía; no se percibió, en ese sentido, el fomento al diseño y construcción de piezas mediante la organización e integración de "equipos creativos" permanentes o transitorios.

Sobre este asunto, hay que mencionar que el ICAT en el año 2010 estaba en proceso de firmar un convenio de colaboración con la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM): para "recibir asesoría en el área del diseño"¹¹⁴. Por lo recabado, al parecer ese convenio no se concretó en resultados visibles.

Con relación a Temalacatzingo, dos consideraciones: La primera, por lo planteado por un informante clave¹¹⁵, existe allí un núcleo solidario y creativo de unos cinco artesanos - diseñadores los que de manera informal se reúnen, intercambian experiencias en ese campo y someten a valoración de ese colectivo sus propuestas. La segunda, no se identificaron en esa comunidad procesos formales de capacitación o formación en el diseño, sin embargo, la persistencia de su proceso tradicional y no formal de educación, es decir, esa larga trayectoria empírica que todo joven vive al incorporarse al respectivo "taller familiar", genera resultados al parecer notablemente exitosos, ya que en términos del diseño innovador, ese proceso formativo explicaría en algún grado, la disposición al audaz uso de nuevos materiales y técnicas, a la invención de nuevas líneas de productos y a la aplicación de su propuesta estética sobre nuevos espacios y objetos¹¹⁶.

114.- Rosendo Ponce Bernardo. Olinalá, *Entre la Erosión Paulatina de su Esencia y su Consolidación como Capital Mexicana de la Laca y el Esgrafiado*, en Lacas de Olinalá, Revista Trimestral, Primera Edición, 2010

115.- AADJ - TE: Informante clave citado

116.- No faltan los que adjudican el origen de esa audacia e incluso irreverencia diseñística de algunos artesanos de Temalacatzingo a que ellos no se perciben parte explícita y oficial de la Denominación de Origen de las Lacas de Olinalá, por lo mismo, no tienen restricciones que les impida explorar y proponer, desde el diseño, sobre nuevas técnicas, materiales, objetos y familias de productos.

d.- Talleres y Empresas con Actividades de Diseño

En la ciudad de Taxco, en las últimas décadas, se han instalado algunas grandes tiendas de exhibición y venta que comercian piezas en plata de marcas y diseñadores nacionalmente reconocidos. Algunas de estas instalaciones - orientadas a la atención de un público con ingresos superiores a la media y más exigente de exclusividad y de valor incorporado a cada pieza - poseen filiales en otras ciudades importantes del país y suelen tener alguna pequeña área de diseño y un taller de reparación, mantenimiento o construcción de piezas en plata en función de la demanda de determinados clientes. Esas tiendas, no manifiestan un interés especial por distinguirse o ser identificadas a través de propuestas de diseño propias. Más bien, optan por

ofertar piezas de marcas y de “diseñadores - artesanos” reconocidos en ese ámbito y satisfacer específicas demandas de clientes. Entre esos talleres y empresas, destacan Zanfeld y Talleres de los Ballesteros.

En cuanto a Olinalá y Temalacatzingo, no existen grandes y sofisticadas tiendas de exhibición, venta y de creación de diseños y/o producción de piezas exclusivas o más refinadas. Más bien, se observa que los creadores más distinguidos, están optando por ofertar sus piezas a través de sus páginas en INTERNET o mediante la cobertura que brinda FONART u otras instancias fomentadoras del desarrollo artesanal

e.-Instituciones Educativas Abocadas a la Formación de Diseñadores.

En cuanto a las instituciones educativas, dedicadas a promover capacidades de diseño en Taxco, destacan, en el nivel superior, las tres ya mencionadas y ubicadas en el municipio de Taxco. En educación para el trabajo, existe el ICAT de Olinalá¹¹⁷. Este último, gracias a la atinada gestión de su director y solidez de su planta académica es, en ese municipio, el principal centro dinamizador en esa materia.

Esas instituciones educativas, forman en nociones de diseño y, en el caso de la FAD - UNAM Taxco y del ICAT de Olinalá, se les brinda además, a los estudiantes, el espacio curricular, las asesorías y las prácticas en talleres, especialmente acondicionados, para que conviertan en piezas sus propuestas de diseño.

Con relación a las relativamente nuevas Licenciaturas en Diseño Industrial y Diseño Gráfico, de la Escuela de Arquitectura y Diseño de la UAGro, no se ha identificado que

tengan una línea de acción encaminada a generar, de manera regular y expresa, capacidades centradas en el diseño de orfebrería en plata o en el mundo de las artesanías y esto, al parecer, se debe a que ella no dispone de las instalaciones, equipos y “académicos - artesanos” requeridos para conducir esa actividad formativa. Sin embargo, se observan inquietudes promisorias de algunos maestros y de su comunidad estudiantil, que manifiestan intereses por vincular sus competencias en diseño con el arte y cultura popular. En ese sentido, destaca su reconocida participación, desde el diseño, en eventos y competencias culturales tradicionales, promovidas por el Municipio de Taxco, tales como los de Retablos o Pesbres Navideños y Altares de Ofrendas en los Días de Muertos. Quizás esos intereses e inquietudes, con las estrategias y apoyos adecuados, puedan proyectarse más adelante a la artesanía artística, tradicional y comunitaria.

117.- Existiendo un ICAT también en Taxco, el examen de su última oferta de cursos de capacitación no guarda una significativa relación con el diseño o la artesanía en plata.

Con relación al ICAT, el valor que le dan al diseño innovador e identitario, solo esta parcialmente explicitado en la información consultada. Lo anterior es así porque, al parecer, para el ICAT, la generación de ese tipo de diseños no es una problemática urgente frente a otras que vive la artesanía de la laca en Olinalá en tanto patrimonio identitario y actividad económica viable. En efecto, el director de esa unidad, maestro Bernardo Rosendo Ponce, señala que esa actividad empezó a manifestar una serie de problemáticas a partir de que “En la década de los 60, la actividad artística comenzó a experimentar una notable transformación y Olinalá se convirtió en el centro artesanal [del arte en laca] más importante de México gracias a la apertura de nuevos caminos y el interés nacional e internacional por sus productos” (Rosendo P.2010)¹¹⁸.

A juicio del maestro Rosendo, ese imprevisto crecimiento exponencial de la demanda y la ruptura del relativo aislamiento en el que se desenvolvía la vida económica y cotidiana de la ciudad de Olinalá, propició:

- a. la simplificación, abandono u olvido - con los consiguientes efectos negativos sobre la calidad final de las nuevas piezas - de una serie de ancestrales técnicas constructivas, de materiales, formulas y sustancias y, derivadamente, de una serie de propuestas estéticas y de diseño.
- b. la incorporación al trabajo artesanal de numerosos jóvenes carentes de la calificación y adiestramiento requerido
- c. la introducción, en la construcción de las obras artesanales, de materiales y de sustancias, de origen externo, de menor costo pero de inferior calidad y
- d. en la búsqueda de una mejor oportunidad de vida, la migración hacia el extranjero de un conjunto importante de artesanos competentes.

Toda esa situación se torna todavía más grave porque la generación de artesanos ya mayores y calificados, va retirándose de la actividad por fallecimiento, enfermedad o vejez sin que hayan

tenido la posibilidad de transferir todos sus saberes y habilidades a las nuevas generaciones. (Rosendo P. 2010)¹¹⁹

A partir de esas problemáticas identificadas, deriva el ICAT las siguientes estrategias y prioridades de intervención:

- Generar una serie de iniciativas de recuperación y difusión de los saberes y tecnologías ancestrales en las que se sustenta la propuesta estética y constructiva del laca o maque de Olinalá y Temalacatzingo
- Impulsar diversas iniciativas en la región, para que los artesanos lleguen a disponer en el futuro de aquellos materiales que requieren para garantizar la calidad constructiva y los rasgos identitarios que caracterizan a sus piezas. Entre ellas, maderas especiales, bules, tintes, lacas, barnices.
- Establecer una serie de condiciones y normatividades que permitan garantizar, a nivel nacional e internacional, la calidad y exclusividad de sus propuestas artístico - artesanales. Entre ellas; Reforma jurídica a la vigente Denominación de Origen para que esa denominación efectivamente proteja la exclusividad productiva regional de este quehacer además de la calidad técnica y expresividad estética e identitaria de cada pieza;
- Fortalecer el carácter académico del ICAT, para que además de seguir siendo una importante unidad de capacitación para el trabajo se convierta en un “Centro de Investigación e Innovación Tecnológica de Técnicas de Lacaría”.
- Suscribir convenios con instituciones nacionales de educación superior con vistas a recibir asesorías, capacitación y apoyos diversos en materias de docencia, investigación y diseño.
- Formar los recursos humanos que requiere el desarrollo futuro de esta actividad priorizando la capacitación y el adiestramiento sobre la población joven del Municipio¹²⁰.

118.- Rosendo Ponce Bernardo, Op. Cit. (2010)

119.- Rosendo Ponce Bernardo, Op. Cit. (2010)

120.- Rosendo Ponce Bernardo, Op. Cit. (2010)

Entre las actividades de extensión y de vinculación, referidas al diseño, que realizan las instituciones de formación mencionadas, destacan en el caso de la FAD Taxco, UNAM, cuatro iniciativas:

- Oferta, casi siempre anual, de un diplomado en Diseño de Joyería, importante iniciativa académica usada por los estudiantes de Arte y Diseño como una modalidad de titulación y como reafirmación y profundización profesional en un campo específico del arte y diseño. Además, a juicio de algunos informantes clave consultados¹²¹, ha sido un evento de significativa importancia para muchos de los artesanos plateros participantes ya que les permitió incursionar y plantearse nuevas alternativas de diseño en la platería.
- Organización, frecuentemente anual, del Congreso Internacional de Joyería Artística Platynos, que tiene como propósito “generar un punto de encuentro entre distintas comunidades y actores involucrados en el diseño y producción de joyería artística y contemporánea, a fin de conocer experiencias, nuevas tendencias y prácticas del diseño de joyería”¹²²
- Realización, sin una periodización establecida, de seminarios, cursos y talleres relacionados con el diseño orientado a la platería y en especial hacia la joyería. Por ejemplo, durante 2020 se organizó el Seminario Artistas, Diseñadores y Artesanos de Joyería el que tuvo “como eje central la realización de un ciclo de conferencias acompañado de una visita al Museo Guillermo Spratling del INAH, dos cursos especiales, un recorrido por la empresa TM, así como la puesta en práctica de diversos ejercicios en taller, retomando técnicas antiguas de la platería y principios básicos de diseño”¹²³

- Revista Digital de Difusión “Revista .925”. “Es un revista de difusión de los trabajos, como de la investigación de la Facultad de Artes y Diseño en la Ciudad de Taxco de Alarcón, Gro”¹²⁴. Esta revista digital, de carácter trimestral, se edita desde 2014 y habitualmente en ella se publican trabajos relacionados con el diseño en general y con menor frecuencia otros, relacionados con obras tridimensionales artístico - artesanales.

En el caso del ICAT, su propia naturaleza, la lleva a estar ofertando regularmente cursos en los cuales pueden inscribirse distintos perfiles de estudiantes; artesanos, jóvenes, mujeres, etc.

- Hay que mencionar, que tanto en el caso de la FAD - UNAM Taxco, como en el de la Licenciatura en Diseño Industrial de la FAD de Arquitectura y Diseño de la UAGro, no se percibió que ellas tengan, como propósito explícito, a través de sus actividades educativas y de extensión, las siguientes cuestiones:
- Generar propuestas de nuevas líneas de diseño factibles de ser utilizadas por la comunidad de artesanos de ese municipio.
- Acompañar, asesorar y estimular, de manera regular y programada, desde sus Cuerpos Académicos de Expertos, a los diversos y más promisorios artesanos locales que incursionan en el diseño.

La afirmación anterior, hay que matizarla para el caso de Olinalá, pues se observan, por parte del ICAT, actividades desafiantes de innovación en el diseño¹²⁵ y relaciones más regulares e intensivas de vinculación con los artesanos de la localidad las que, sin embargo, no llegan todavía a proponerse un acompañamiento y asesoría continua a aquellos que incursionan en el diseño innovador.

121.- Informantes clave ; Juan Carlos Benítez Juárez (JCB) - TA), - Inés Gómez Pineda y Wily Hairó Rodríguez (IGP y WHR - TA) y Salvador Sánchez Ocampo (SSO - TA)

122.- Platynos. En <https://taxco.fad.unam.mx/platynos/>

123.- Platynos. En <https://taxco.fad.unam.mx/platynos>

124.- En <https://taxco.fad.unam.mx/revista925/>

125.- Por ejemplo, hay que destacar su interesante Línea de Diseño de empaques para la colección de tequila denominada México a Través del Tiempo por motivos del 15 aniversario de Clase Azul Spirits, entrelazándose además con otros elementos nacionales como el ámbar y la talavera.

Merecen especial atención ciertos planteamientos y valoraciones que formulan algunos de los informantes clave, cuando analizan el impacto del quehacer de la FAD - UNAM, en el desarrollo de las capacidades de diseño en el arte platero y artesanal de Taxco. Así señalan:

1. En Taxco, el diseño en su arte platero, durante las primeras década del siglo pasado, se convirtió en una significativa actividad creativa e innovativa impulsada, entre otras cuestiones, por la existencia en la nación y por tanto en esa ciudad, de un intenso movimiento cultural surgido al amparo de los ideales y propuestas de desarrollo de una revolución que buscaba institucionalizarse. Por diversas razones, ese movimiento cultural, después de unas décadas de esplendor termina por desgastarse, lo que en el caso de Taxco, se traduce en una suerte de enfriamiento o apagón cultural que de algún modo inhibió la creatividad y dinamismo en el campo del diseño. En ese contexto, la presencia de la FAD - UNAM, con sus actividades de docencia, extensión y vinculación, ha contribuido a atenuar ese estado de cosas convirtiéndose, para un segmento importante de estudiantes y artesanos de la localidad, en una fuente de motivación y oxigenación cultural. Así, un número significativo aunque no cuantificado de artistas - artesanos, gracias a esa influencia, han incentivado su interés y capacidades en el diseño innovador (IGP y WHR - TA)¹²⁶. Al respecto, tres de los siete informantes de Taxco que fueron consultado afirman, expresamente, que su participación en diversas actividades docentes y de extensión de la FAD fueron determinantes en el desarrollo de sus respectivos intereses y competencias en el diseño
2. Sin embargo, esa influencia local sobre el desarrollo del diseño innovador al parecer es limitada en tanto que afecta a un círculo todavía reducido de artesanos - artistas plateros. Es decir, el extenso y complejo mundo artesanal taxqueño todavía no siente que dicha institución esté, con su quehacer, impactando de modo significativo en los diversos asuntos que inciden en la generación de capacidades de diseño entre ese gran número de artesanos. “ No hay procedimientos o estrategias fluidas para el intercambio de saberes desde el mundo artesanal al mundo académico con relación al hacer y diseñar en joyería y orfebrería” (CJB - TA)¹²⁷ En el apartado de Resultados y Conclusiones de este estudio se profundiza más sobre esta situación.
3. Comparado con los provenientes de otras entidades del país, resulta limitado el número de jóvenes taxqueños o cuando menos guerrerenense, que se incorporan a estudiar la licenciatura en Arte y Diseño en la FAD - UNAM Taxco (IGP y WHR - TA)¹²⁸ Por nuestra parte agregaríamos que quizás lo anterior, es el producto de una débil estrategia institucional de promoción de la matrícula entre la población escolar de los planteles de educación media superior de la región que incluya, entre otras cuestiones; talleres de inducción, conferencias, material impreso, videos, visitas y recorridos y, orientación y asesoría. Evidentemente, una estrategia de esa naturaleza necesariamente debería involucrar en más de un sentido a gran parte de la comunidad docente y estudiantil de la FAD - UNAM Taxco.

126.- IGP y WHR - TA: Informante Clave Citado

127.- [CJB] - TA Informante Clave Citado

128.- IGP y WHR - TA: Informantes Clave Citados

(2).- Los Recursos y Apoyos Tecnológicos Existentes para el Diseño y la Generación de Prototipos

Con la relativa excepción, quizás, de las grandes “tiendas - talleres” de joyería y orfebrería en Taxco, no se identificó la existencia o posesión, entre los distintos sujetos diseñadores anteriormente mencionados, de soportes tecnológicos modernos que faciliten los trabajos de diseño. Los diseños de los artesanos habitualmente son realizados, cuando más, recurriendo a la tableta digital de dibujo acompañada de la conocida papelería, lápices y herramientas que emplean los proyectistas. Que se sepa, la mayoría de los artesanos y diseñadores locales, no manejan procedimientos de ensayo y experimentación - tales como maquetas y modelos en 3D - para afinar y concretar sus propuestas con materiales de menor costo y mayor maleabilidad¹²⁹. -Con mayor razón, no poseen ni manejan equipos ni programas avanzados en computación de diseño especializado para orfebrería en 3D. En ese mismo sentido, en Taxco, a pesar del gran potencial que en el campo del diseño representan sus más de 6000 artesanos, no existen, más que en algunas de las grandes empresas orfebres, impresoras 3D capaces de generar prototipos en resinas u otros materiales. La importancia de estas nuevas tecnologías para el diseño y la escultura, es firmemente señalada por cuando menos 6 de los siete artistas - artesanos e informante clave de Taxco.

A pesar de lo anterior, en algunos planteles del nivel superior de esa localidad, se conoció de docentes en diseño, que tienden a menospreciar esos apoyos y recursos tecnológicos en tanto que su uso, supuestamente, implica “no desarrollar las capacidades y precisiones artesanales que requiere un artista - diseñador calificado”. Está por demás señalar lo cuestionable de esa tesis, confirmada por la autora de esta investigación, mediante una incómoda por no decir penosa experiencia¹³⁰.

En otros términos, se insiste aquí que esos y otros apoyos y medios técnicos, facilitadores del diseño y en la construcción de maquetas o prototipos, de ningún modo afectan o limitan el oficio artesanal y, por el contrario, facilitan la experimentación y amplían, en más de un sentido tanto la imaginación creadora así como la comunicación entre diseñadores y artesanos. Más todavía, tomando en cuenta el elevado costo, delicadeza o exotismo de los materiales empleados en la construcción de piezas definitivas, que tienen como base a la plata o al complejo y delicado proceso del laqueado, esos apoyos técnicos, permiten reducir los costos existentes a lo largo del proceso creativo.

En el contexto de la problemática anterior, es demostrativo de esa precariedad de apoyos técnicos el que en Taxco, Olinalá y Telamacatzingo, no exista, bajo la tutela de instituciones educativas, gubernamentales o de la iniciativa privada, un Banco o Reservoirio de Datos Electrónico de Diseños, de tal modo que los futuros y actuales artistas - artesanos, pudieran inspirarse en esa información. Eventos como la Feria Nacional de la Plata, efectuada cada año en Taxco y el concurso Futuros Maestros del Arte Olinalteco, pudieran constituirse en una primera fuente de información para esos Reservoirios

Al respecto, la FAD - UNAM Taxco, tiene ya un Centro Documental para la Historia Gráfica, Fototeca Taxco “el que es un proyecto orientado a la documentación y resguardo de materiales fotográficos históricos”¹³¹ y que se encuentra registrado en el Observatorio Nacional de Patrimonio Fotográfico Mexicano. Al parecer, no sería una iniciativa irrelevante inaugurar, como parte de ese Centro Documental, una sección o reservoirio específico de datos electrónicos de diseño platero, cuando menos taxqueño y ojalá mexicano.

129.- La importancia de un previo modelo tridimensional de una obra, fue vivida por quien escribe; Así en Taxco, durante el año 2018, a pesar de la presentación de un dibujo realista, el respectivo plano y correspondientes explicaciones, no fue posible comunicarle, a un reconocido lapidario, las particulares características de un trabajo en obsidiana. Posteriormente, al llevarle un burdo modelo en plastilina endurecida, el lapidario, visiblemente aliviado, afirmó que finalmente entendía el planteamiento. Esa obra, consistió en una base en forma de una flor de cuatro pétalos en los que descansarían 5 esculturas de plata en pequeño formato. Esa pieza titulada “Espejos de Homenaje” obtuvo el primer lugar en la categoría escultura en la 82 Feria Nacional de la Plata (2019)

130.- En el año 2017, a lo largo de un Taller Académico Semestral de la Licenciatura en Arte y Diseño de la FAD, UNAM, Taxco, como uno de sus resultados, se concluyó el diseño, relativamente complejo, de un artefacto de servicio en plata con motivos en cuarzo, integrado por un contenedor esférico de plata articulado, con los respectivos dispositivos magnéticos de cierre y de contención y, a su interior, con los correspondientes compartimentos para los platillos y pabillos en plata. Ese diseño, se hizo de manera ortodoxa; dibujo geométrico a tamaño real desde dos perspectivas, dibujo realista y en escala de grises y, finalmente, dibujo a escala de los detalles respectivos; broches, platillos, pabillos, etc. Se establecieron negociaciones para su producción con una filial ubicada en la ciudad de México de un gran taller con sede en Taxco. Allí, se le indicó a quien esto escribe, que no se podía ejecutar ese diseño si no se proyectaba en 3D. Así, durante tres días, en esas instalaciones y gracias a la asesoría de un experto en diseño en 3D de esa empresa, se procedió a realizar el formato de diseño requerido.

131.- Patrimonio Documental Fotográfico de Taxco en <https://fototecataxco.fad.unam.mx>

(3).- Las Iniciativas de Estímulo y Reconocimiento a los Diseñadores

En Taxco, desde ya hace unos años, existen dos importantes iniciativas para la identificación y estímulo a diseñadores y orfebres en plata. A partir del 2020 esas dos iniciativas se organizan y promueven bajo la tutela de la Feria Nacional de la Plata.

La primera, el Concurso de Diseño a Lápiz de Joyería de Plata, propicia el reconocimiento e identificación de nuevos talentos sin que se requiera que esos diseños se materialicen en una pieza. Ese concurso tiene aproximadamente 7 años y a partir del año 2020 se organiza con nueva numeración. Él consiste en una jornada intensiva de trabajo por un día y esta destinado preferentemente a jóvenes y a artesanos y diseñadores que residan en Taxco o en lugares aledaños. Según la convocatoria analizada, las categorías empleadas para calificar cada propuesta, sin que se haya tenido acceso a la definición expresa de ellas, son; a.- Armonía en el Diseño, b.- Explícito, c.- Originalidad y d.- Congruencia Formal.

Con mayor tradición y reconocimiento nacional y en algún tiempo internacional, esta, en el marco de la Feria Nacional de la Plata, el "Concurso Nacional de Platería", de carácter anual y que ya va en su 85 edición.

En el se evalúa la originalidad del diseño y, en especial, la excelencia constructiva de la obra misma que puede ser joya, escultura u otra pieza de orfebrería. Las virtudes de la convocatoria de este concurso, desde la perspectiva del diseño, es que, por una parte, permite identificar y reconocer a notables o promisorios artesanos - diseñadores y por otra, induce o propicia interacciones creativas y de trabajo entre determinados diseñadores y artesanos.¹³² En Olinalá, el evento más destacable para identificar y estimular los talentos en diseño, es la exposición y certamen anual denominado "Futuros Maestros del Arte Olinalteco".

En todo caso, esos eventos parecen no ser suficientes como para propiciar una disposición regular y significativa al diseño de innovaciones. Se dice lo anterior, con relación al Concurso Nacional de Platería, por las siguientes razones:

- La relación costo de la inversión - entre ellos; sustancias y materiales preciosos y semipreciosos, empaque especial, desgaste del equipo y tiempo de trabajo no pagado dedicado al diseño y construcción de la pieza - no es muy favorable ante el número y

cuantía monetaria de los premios económicos. Por lo mismo, tiende a predominar la presencia de artesanos concursantes solventes en lo económico, con amplia experiencia, reconocimientos y relaciones. Esa tendencia, se ha venido atenuando con la creciente incorporación de concursantes alumnos o egresados de la FAD - UNAM Taxco.

- La relación número de concursantes y de piezas inscritas, frente al número de estímulos y premios, deja en la banca a un alto número de piezas de indudable atractivo y a diseñadores de promisorio talento. Esos talentosos diseñadores se quedan sin ningún tipo de reconocimiento o cuando menos con la posible alternativa, más allá de Taxco, de exposición de la pieza concursante para su factible venta.
- Para los ganadores, la inexistencia de un compromiso de compra o cuando menos de comercialización de la pieza, se traduce, en muchos casos, en una inversión casi imposible de recuperar.
- Además, por las características de esos eventos, ellos no están orientados a identificar a nuevos o emergen-

132.- Desgraciadamente, esa importante interacción no es visibilizada, tanto en el período en el que las piezas concursantes son exhibidas ante el público como al momento de la entrega de reconocimientos y premios. En el primer caso, la tarjeta informativa de cada una de ellas solo se menciona el nombre del titular que registró la pieza y, en el segundo, nuevamente, solo se entrega diploma de reconocimiento y cheque a nombre del titular de la pieza.

tes talentos con el fin de seleccionarlos y apoyar su formación con becas o estímulos especiales. Tampoco están destinados a seleccionar artesanos diseñadores distinguidos, para que estos tengan la oportunidad de consolidar su presencia en eventos de exhibición de sus piezas en salones nacionales e internacionales o para que se les brinden facilidades, para participar en encuentros nacionales e internacionales donde se intercambian experiencias con relación al diseño de piezas artístico - artesanales.

Los resultados obtenidos con relación al reconocimiento y estímulos al diseño del evento Futuros Maestros del Arte Olinalteco por ahora no han sido identificados.

Otro tipo de estímulos, incluso promovidos por la UNESCO, como el llamado "Patrimonio Cultural Vivo" y en México, a través del FONART, como "Grandes Maestros del Patrimonio Artesanal de México", destinado a reconocer y honrar socialmente a los grandes artesanos creadores de la nación, en tanto son iniciativas federales de selecta cobertura no han sido considerados en este trabajo.

Desde otro ángulo, tampoco existen iniciativas de expreso reconocimiento o cuando menos acreditación no solo

a los diseñadores más sobresalientes sino a todos aquellos artesanos que, de manera regular y consistente, generan diversas propuestas de diseño y las correspondientes piezas. Esa notoria carencia de reconocimiento y acreditación al "artesano - diseñador" medio, está provocada, principalmente, por una situación estructural que afecta, en mayor o menor medida, a todas las expresiones artesanales comunitarias y tradicionales existentes en la nación.

Esa problemática estructural, consiste en la normalización - incluso llegándola a convertir en virtud - del carácter "naturalmente anónimo" de los diseñadores y/o creadores de las piezas artístico, artesanales y comunitarias. Así, repetir la muletilla de que la respectiva pieza es el producto de "unas hábiles y anónimas manos", ha pasado a convertirse casi en la supuesta certificación del carácter auténticamente artesanal de una obra.

Obviamente, la naturaleza anónima de la creación de cada obra artesanal, permite al adquirente - ya sea intermediario o destinatario final - no incurrir en ningún tipo de erogación especial y/o de reconocimiento social hacia el "particular creador y constructor artesanal". Esto, entre otras cosas, se evidencia al examinar los criterios establecidos, por intermediarios y tenderos, para la determinación de los precios de compra y de venta de

la mayoría de las piezas en plata que se ofertan en Taxco y también, para la mayoría de las piezas en laca o maque creadas en Olinalá y Telamcatzingo. En el primer caso, cada intermediario, tienda o puesto de venta, le fija un precio público al gramo de plata trabajado y así determina el valor de la pieza ante el cliente mediante el pesaje de la misma. En el segundo, ese intermediario o tienda, le determina el precio, a cada cajita, bule, bandeja o juguete, según el respectivo tamaño de la pieza y que, habitualmente, las clasifican en chicas, medianas o grandes. Se salvan de esa forma de valoración, aquellas pocas piezas que han sido creadas por reconocidos artesanos y diseñadores nacionales y que, casi siempre, poseen marcas registradas.

Bajo esos criterios de determinación del precio de cada pieza, se logra ocultar y no transferir al creador, el valor económico que ella adquiere en función de la calidad, originalidad y funcionalidad que su diseñador y constructor, individual o grupal, logró incorporarle en ese proceso.

Sin embargo, ese plus valor oculto y expropiado al creador de la pieza, evidentemente si está considerado como valor económico, genéricamente asignado a las piezas por parte del vendedor o intermediario en tanto que el precio del gramo de plata virgen o granalla, es siempre inferior al gramo

de plata trabajada. En suma, el acto del comprador de elegir o preferir en función de su interés, gusto y presupuesto, no es oficializado, visibilizado ni reconocido como criterio de valoración económica que se le incorpora a

la obra y que debiera llegar a recibir el respectivo artesano creador. Así, ese artista - artesano, es despojado, tanto en el mercado material como en el simbólico, de parte sustantiva de los derechos económicos, reconocimiento social y de

autoría de esa nueva obra diseñada y, como corolario, el nuevo plus valor económico, encarnado en la pieza, gracias a ese nuevo diseño, es absorbido por los intermediarios.

(4).- Los Procedimientos de Registro de la Autoría, Protección de la Propiedad y Certificación del Origen y Calidad de las Piezas y Materiales

La mencionada tradición expoliadora y también discriminadora, hacia el mundo de la artesanía tradicional y comunitaria, que lleva a la glorificación de la artesanía y a la anonimización del artesano, explica que en este campo, tanto en relación a la propuesta estética comunitaria como sobre los particulares diseños tradicionales o nuevos, no existan mecanismos expeditos para que, según el caso, desde la perspectiva comunal como individual, se registre y reconozca la autoría, propiedad y la exclusividad, según el caso de la propuesta estética, de los particulares saberes técnicos inventados por la comunidad, del diseño de cada pieza y de la atribución de reproducción de cada creación.

Según los artesanos consultados, los procedimientos para el registro de piezas, diseños, marcas y denominaciones son dificultosos, tardados y además de implicar gastos diversos, no protegen del plagio ya sea al diseñador y/o al constructor de la pieza. (JCBJ - TA) Agrava lo anterior, que no existan instancias municipales, estatales ni federales, ubicadas en lugares próximos a las concentraciones de artesanos, que brinden gratuitamente asesoría, gestión y, protección y defensa en torno a esas cuestiones. Más grave todavía, no existen instancias judiciales especializadas abocadas a la prevención y efectiva persecución de ese tipo de delitos.

En Taxco, en cuanto a las estructuras que se han dado, por un lado los intermediarios y empresarios, pertenecientes al ramo de la orfebrería y, por otro los artesanos, con relación a la promoción, registro, propiedad intelectual y protección de diversos derechos, se observan dos cuestiones:

- Primero, los intermediarios, los vendedores de obras en plata y los artesanos dueños de talleres de diverso tamaño, se agrupan en la delegación de la Cámara Nacional de la Joyería y Platería en Taxco que cuenta con alrededor de 200 socios. El interés central de ellos, es la existencia de mecanismos que les permitan facilitar sus procesos comerciales nacionales e internacionales, atenuar los costos de compra de sus mercancías, garantizar una línea regular de suministros con los estándares de calidad por ellos establecido y reducir sus cargas impositivas. En tanto no perciban una relación directa, entre el enfrentamiento de esas cuestiones y los procesos de diseño y creación de nuevas piezas, su apoyo a las dinámicas de innovación y de protección a los diseños y obras creadas será secundario y así, se limitarán, como lo están haciendo hasta la fecha, a apoyar eventos ya consolidados como el de la Feria Nacional de la Plata y eso, más que nada, porque ellos son excelentes vitrinas para la oferta y venta de sus mercancías.

- Segundo, una parte de los artesanos taxqueños se organiza en uniones y cooperativas, de las cuales las más numerosas son Talleres Plateros Unidos de Taxco, A.C. con 400 miembros y el Consejo Coordinador Artesanal (no constituido legalmente) con 300.¹³³ Esas uniones y cooperativas, refiriéndonos exclusivamente a la generación de las capacidades en diseño, a la protección de la propiedad intelectual de esos diseños y a la certificación de la autoría de las piezas, no han logrado revivir algunas de las antiguas iniciativas de solidaridad y atribuciones, de formación, calificación y certificación, que los gremios tuvieron en el período colonial y que les permitía acreditar las competencias de sus miembros, el apoyo a determinadas demandas artesanales y la certificación de la autoría y calidad de las piezas.

De una manera si se quiere más prospectiva y visionaria, tampoco se ha observado que esas uniones y cooperativas, hayan luchado por establecer espacios y estrategias de colaboración y vinculación de sus socios y agremiados, con las instituciones de educación superior, asentadas en el municipio, con expresas funciones, recursos y responsabilidades académicas orientadas al desarrollo de las capacidades en diseño y arte.

Cabe señalar que las dos organizaciones anteriores relacionadas con el quehacer platero, no son las únicas que existen en el municipio de Taxco. Hay otras donde la determinación de su vigencia, propósitos, gravitación y resultados con relación al diseño está más allá de los propósitos y alcances de este trabajo. Entre ellas tenemos a; la Asociación para el Desarrollo de la Platería, Artesanos y Lapidarios, Coalición de Tanguistas, Talleres Plateros Unidos de Taxco, Cooperativa de Arte y Diseño Plata .925, Tianguis El Callejón¹³⁴.

Con relación a la certificación comunitaria “Denominación de Origen”, Olinalá ya la tiene para sus obras en maque desde el año 1994¹³⁵. Como se señaló en apartados anteriores, esa certificación en el año 2021 sufrió importantes modificaciones impulsadas por el director del ICAT de Olinalá. Esa denominación, resulta altamente importante para garantizar el control de la producción y desarrollo de esa actividad por parte de la comunidad artesanal de ese municipio y también para certificar la presencia de piezas auténticas, originales y de calidad en los mercados estructurados nacionales e internacionales.

El arte platero de Taxco, probablemente por las dificultades que implicaría peculiarizar su propuesta propia o identitaria en orfebrería en plata, no posee esa certificación y eso quizás, ha contribuido a la recurrente queja de aquellos intermediarios que se mueven en el mercado internacional que señalan que exportadores poco escrupulosos, no vacilan en asignarle a las piezas falsas características en cuanto a su origen y al grado de pureza de metales y aleaciones empleadas.

Por todo lo anterior, se puede señalar que no se identifican acciones contundentes de los colectivos artesanales, ni de las instituciones y organismos - con la excepción del ICAT de Olinalá - supuestamente preocupadas por preservar y desarrollar ese patrimonio cultural “identitario” y por garantizar el respectivo derecho de los creadores al control y usufructo de sus propuestas de diseño y obras.

133.- datos-numericos-plata, <https://pdfslide.tips/documents/datos-numericos-plata.html>, 10 p

134.- El gobierno de Taxco dará todo su apoyo para llevar a cabo la próxima celebración del Día del Platero en el mes de junio. En Guerrero Habla. Bajado desde <https://guerrerohabla.com/el-gobierno-de-taxco-dara-todo-su-apoyo-para-llevar-a-cabo-la-proxima-celebracion-del-dia-del-platero-en-el-mes-de-junio-NTU4e3jl.html>

135.- Secretaría de Gobernación, SEGOB. *RESOLUCIÓN mediante la cual se otorga la protección prevista a la denominación de origen Olinalá, para ser aplicada a la artesanía de madera*. En Diario Oficial de la Federación del 28 del 11 de 1994

(5).- Las Prácticas Dominantes en el Diseño

El diseño en Taxco, es, una aventura individual, costosa y de alto riesgo y, por lo mismo, solo incursionan en él, como ya se ha mencionado, los artesanos más consolidados y los restantes, cuando se presenta alguna situación o expectativa muy favorable.

Es una aventura, por lo general individual, porque el diseño es asumido como un proceso creativo particular donde no se considera la presencia de instituciones, pares solidarios, instancias sociales o expertos que apoyen el proceso. Exacerba esa visión, la certeza del valor agregado que adquiere una nueva obra en el mercado, cuando va acompañada de las correspondientes connotaciones de novedad y/o exclusividad de su diseño.

Es costosa, porque implica invertir recursos y tiempo laboral, que el artesano común no dispone en abundancia y, es de alto riesgo, porque el nuevo diseño es, casi siempre y ya como pieza, una creación que tiene un comportamiento incierto en el mercado.

Por todo lo anterior, no se puede afirmar que exista un ritmo sostenido, colectivo y planeado de innovación en el diseño. Contrariamente, como ya se ha indicado, se está dando una tendencia

creciente y mayoritaria a reproducir los diseños en boga o de moda que se dan en la platería y orfebrería y también a satisfacer, por cierto con extraordinaria habilidad, las demandas de mayoristas que ya traen sus diseños particulares.

La lentitud y particularidad de la innovación en el diseño artístico - artesanal, se ve también incentivada por el plagio que, diseñadores y empresas nacionales e internacionales, efectúan sin pudor de los diseños tradicionales comunitarios y también de aquellos otros expuestos como nuevas obras en el mercado local. Allí, el crimen menor radica en la ausencia de pago a las comunidades por el uso de sus creaciones, el mal mayor, se ubica en la utilización banal, aleatoria y hasta de mal gusto que hacen esos "emprendedores y creadores" de esas propuestas, motivos y cromatismos.

Además de ese plagio de diseñadores connotados y empresas plateras reconocidas al diseño tradicional comunitario, está el otro, efectuado masivamente por diversos artesanos de la localidad los que no dudan en reproducirlas al parecerles promisorio el diseño de una nueva pieza que identificaron en el mercado, en alguna tienda o en una páginas web. Esa situación es tan recu-

rrente, que ha llegado a ser vista como una situación ineludible y normal.

En general, los artistas - artesanos creativos, evidencian una actitud resignada aunque no exenta de indignación ante el plagio. Pero, curiosamente, ese malestar no se dirige tanto a los artesanos plagiadores como a las tiendas y talleres que fomentan esa práctica ya que así se libran de pagarle a los creadores el precio real de sus obras originales. Al respecto se registraron comentarios como los siguientes:

"Las tiendas no respetan los derechos del creador porque las réplicas les resultan más baratas"¹³⁶

"Existe un círculo de empresas e intereses que se benefician y por tanto permiten o fomentan el plagio; artesanos, intermediarios y tiendas"¹³⁷

"Desde determinada perspectiva resulta motivante que con tu creatividad le ayudes a comer a otra gente"¹³⁸

"Curiosamente, los creativos son expoliados por los no creativos"¹³⁹

"En todo caso, hay que tomar las previsiones que se puedan para que el plagiar no les resulte tan fácil"¹⁴⁰

136.- JCBJ - TA; Informante clave citado

137.- Inform ante clave: Salvador Sánchez Ocampo (SSO - TA)

138.- SSO - TA; Informante clave citado

139.- FJJV - TA; Informante clave citado

140.- JCBJ - TA; Informante clave citado

(6).- Situación del Diseño Innovador e Identitario en Taxco, Olinalá y Temalacatzingo

El diseño innovador

Por lo expuesto en otros apartados de este trabajo, resulta evidente que existiendo significativas potencialidades para el diseño innovador, él, cuando menos en Taxco, no se despliega con la suficiente diversidad e intensidad. Al respecto, existe un conjunto de razones que inhibe el fortalecimiento de un fuerte dinámica innovadora. De esas, destacan algunas de carácter individual y otras atribuibles al contexto. Los informantes claves consultados, centralmente de Taxco, señalan a las siguientes:

Individuales

- Carencia de suficientes recursos o apoyos económicos para arriesgarlos en un nuevo diseño
- Carencia de tiempo laboral libre ya que para subsistir ,el artesano tiene que priorizar el cumplimiento de los encargos de sus clientes.
- Carencia, en una buena parte de los artesanos, de una formación o lenguaje básico en diseño que les permita encausar sus inquietudes o intuiciones creativas.
- Desconocimiento de los procedimiento e instrumentos tecnológicos que facilitan hoy los procesos de diseño. Además, su precio resulta incoesteable para el pequeño taller artesanal.
- Falta de disciplina entre algunos potenciales diseñadores que se someten a algunos de los distractores que existen en el entorno

Del Contexto.

- Falta de políticas y programas federales, estatales, municipales y privados de apoyo a proyectos de diseño innovador.
- Fuerte presencia del plagio lo que aunado a una cultura de falta de reconocimiento social y gremial a los creadores genera hacia ellos hostilidades y envidias que terminan por desalentar a más de uno.
- Falta de instancias de apoyo y vinculación, que posibiliten articular y potenciar la formación tradicional artesanal con los modelos y estrategias de educación superior en diseño. Por ahora son dos mundos que no se tocan.
- Alta presencia del crimen organizado el que afecta todo el ciclo artesanal productivo; diseño, producción y venta.
- Alza significativa en los precios de las materias primas, herramientas y maquinarias. Lo peor, es que se observa además un evidente descenso en la calidad de esos componentes, en especial, cuando se habla de la pureza de la plata en granalla.
- Preeminencia, en los procesos de diseño, de una cultura individualista y, por lo mismo, de resistencia a la creación por parte de “creadores asociados”
- Ya señalado; ausencia de mecanismos expeditos de protección a la propiedad intelectual de los diseños y exclusividad de reproducción de las piezas.

Desde la perspectiva del presente trabajo, las prácticas dominantes de diseño innovador, observadas especialmente en Taxco, manifiestan dos grandes limitaciones:

- La primera es que todas esas formas corresponden a esfuerzos o iniciativas casi siempre individuales y, en su mayoría, son propuestas creativas, que no han sido sometidas, previamente, a la aportación y valoración de pares solidarios o independientes. Es decir, impera la noción, como ya se indicó, de que el nuevo diseño es una aventura solitaria y casi secreta y, derivadamente, que el grado de aceptación de la obra o pieza, en el mercado, es el único parámetro validador de su calidad y excelencia
- La segunda consiste en que ninguna de esas aportaciones aisladas, busca convertirse en una fuente inspiradora que llegue a dar origen a una o más líneas identitarias de diseño, factible de extender al conjunto de los artesanos

El diseño identitario

- Dadas las características de la plata, que históricamente ha llevado a considerarla como un metal precioso, su destino y función, desde el punto de vista de la orfebrería, ha estado determinado, en gran parte, por las específicas necesidades simbólicas, de estatus y gusto de los sectores sociales hegemónicos en un período determinado. Eso se expresa, sin duda alguna, en los cambios del diseño de objetos en plata según quienes, en una conformación social determinada y respectivo período histórico, han poseído el poder económico, político y religioso. Así, durante la colonia, encomenderos, clérigos y colonizadores enriquecidos, marcaron visiblemente las transformaciones en el diseño de objetos en plata y, posteriormente, durante el período post revolucionario, gracias al trabajo del diseñador y formador de artesanos, el norteamericano William Spratling (1900-1967), se potencia esa dependencia del diseño al impulsar él una propuesta dirigida a esas nuevas clases hegemónicas e instituciones que requerían de nuevos símbolos, objetos y estética, encaminada a fortalecer el planteamiento de

una mexicanidad que según esto encontraría sus raíces constitutivas, en las propuestas artísticas y simbólicas de los pueblos mesoamericanos.

Por el contrario, como los productos de Olinalá estaban destinados a satisfacer los requerimientos de la pequeña y mediana burguesía casi siempre regional ya fuese urbana o agraria, más alejada de las posiciones dominantes de poder, no resultó tan severamente impactada en el proceso de evolución de sus diseños. No obstante lo dicho, tampoco se puede ignorar que durante el largo período colonial, el diseño del trabajo en maque o laca se orientó, preferentemente, a la creación de nuevos objetos de culto, domésticos y de ornato introducidos por los españoles entre ellos; símbolos e imágenes religiosas, altares, marcos de pinturas, baúles, muebles y otros.

Ahora, cancelados, desde hace un buen tiempo, los fervores nacionalistas, en Taxco no se distingue una o más líneas nuevas, de diseño de orfebrería en plata, que pudiéramos considerar propiamente taxqueñas. Esto último no significa que no se reproduzcan y vendan algunos diseños con motivos asociados a las orientaciones estéticas nacionalistas - modernistas que impulsó Spratling y otros connotados continuadores, propias del llamado Estilo Taxco. Lo que sí resulta visible, es que los procesos de innovación más notorios, en especial en la joyería, aparecen casi siempre determinados, por las periódicas tendencias que impone la moda internacional. Las otras innovaciones, más vinculadas a la orfebrería y escultura, tienden a adscribirse, según las preferencias de sus creadores, a algunas de las diversas corrientes contemporáneas que se dan en el arte y en el diseño.

Lo anterior, a primera vista, pudiera interpretarse como que la artesanía taxqueña en plata, no tiene un carácter identitario. Sin embargo, esto no es tan simple, ya que el carácter identitario, no lo da solo la exclusividad del diseño de los objetos o creaciones sino también o incluso principalmente - sobre todo si hablamos de la platería taxqueña y tal como nos lo señalaron algunos informantes clave¹⁴¹ - la peculiaridad, precisión y destreza de los procesos o técnicas constructivas

141.- Informantes Clave ya citados: SSO - TA y JCBJ -TA

empleadas y, la calidad y exclusividad de los materiales y sustancias empleadas. Todo lo cual se evidencia en la armonía, funcionalidad y expresividad que manifiesta la obra concluida

Complementariamente, una manifestación relevante de la expresividad identitaria del quehacer platero taxqueño, esta dada, sin duda alguna, por la increíble capacidad aplicativa o concretadora de sus artesanos. Ellos, son capaces de percibir las características más ocultas de una propuesta de diseño o de una pieza ya existentes y producirla o crearla, con total exactitud. Al respecto, un informante clave, a través del relato de una vivencia personal, nos manifestaba su asombro ante tamaña destreza; Así, habiendo diseñado y construido una pieza compleja que le demandó un tiempo significativo, negoció su exhibición y venta en una prestigiada tienda platera de Taxco, no había concluido la semana de exhibición, cuando en otros puntos de venta se encontró con réplicas exactas que, obviamente, eran vendidas a un menor precio. Por lo visto; un vistazo o a lo más una foto tomada al pasar, le bastó a uno o más artesanos para plagiar esa propuesta¹⁴²

Sin embargo, de esta particular noción de identidad para la artesanía platera taxqueña es incorrecto derivar las siguientes cuestiones: Primero, que es irrelevante proponerse la creación de una o más líneas innovadoras de diseño con contenido identitario. Segundo, que los artesanos y demás interesados en el desarrollo de la platería taxqueña, no tienen ningún interés en que se generen una o más líneas de diseño con carácter identitario.

Refutan esas apreciaciones, primeramente los comentarios de algunos plateros cuando hablan de las preferencias adquisitivas de los turistas nacionales y extranjeros. Ellos señalan, que entre ellos existe un segmento significativo que tiende a buscar piezas en las que su diseño manifieste alguna peculiaridad identitaria distintiva de México y/o de Taxco. En segundo lugar, asunto señalado por un informante clave de Taxco, otra razón que hace relevante plantearse una o más líneas de diseño identitarias, radica en la intensa necesidad creativa, ar-

tística y expresiva que manifiestan los aproximadamente 100 artesanos diseñadores de ese municipio. Señala además ese informante, que esa o esas nuevas líneas identitarias de diseño, deberían apoyarse en tres vertientes interrelacionadas; La primera, la incorporación creativa de las propuestas estéticas de las culturas originarias. La segunda, la consideración y empleo armonioso de los planteamientos estéticos y de diseño de carácter contemporáneo. Y, la tercera y última, llegar a identificar, resaltar y simbolizar, mediante procesos creativos e imaginativos, desde el arte y desde el diseño, elementos identitarios que emergen y se manifiestan en el particular entorno y en la vida cotidiana de la sociedad taxqueña y mexicana¹⁴³

Sobre este punto, hay que señalar que ningún informante clave de Taxco consideró irrelevante la existencia de una o más líneas de diseño identitarias. Lo anterior, siempre y cuando se cumplieran dos condiciones; la primera, que esa o esas líneas tenían que considerar y articular también, de manera regular y creadora, propuestas y planteamientos de las corrientes contemporáneas de diseño en el campo de la joyería y orfebrería y, la segunda, que esa o esas líneas de carácter identitario, no significaran, la anulación y renuncia, a la generación de nuevas líneas de diseño sin mayores pretensiones identitarias.

Reiterando, esa conveniencia del diseño innovador identitario es tan evidente que, de un modo u otro, tanto las instancias de conducción política como cultural de Taxco, están dando muestras de su interés por construir símbolos identitarios de ese municipio y ciudad en diversos planos, así y solo como ejemplo; la gastronomía taxqueña ha agregado a su lista de platillos tradicionales, el hongo azul (*Lactarius indigo*) y la floricultura taxqueña, insiste en disputarle a la floricultura de Cuernavaca el origen de la flor de Nochebuena. Esto último, ha llevado, incluso, a procesos de intensa promoción de diseños en plata en torno a esa flor. La situación de Olinalá es diferente y en general, mantienen una línea propia o identitaria de diseño con ritmos más regulares y ordenados de innovación.

142.- Informante Clave ya Citado: JCBJ - TA

143.- Informante Clave Martín Mena Cárdenas (MMC - TA)

En Taxco, respecto a la vigencia de los diseños del pasado, ante el poco uso o funcionalidad estética contemporánea de algunos diseños correspondientes al llamado Estilo Taxco, no se observan fuertes reacciones de reproducción o de adecuación de esa línea de diseño.

Contrariamente, Olinalá valora esa preservación, en parte, por el otorgamiento de la denominación de origen para ese tipo de artesanía y también gracias a su ICAT que expresamente se define en su página de Facebook como una "Unidad de Capacitación para rescatar, preservar y potencializar el arte del laqueado de Olinalá"¹⁴⁴. Así, casi la totalidad de las propuestas de esa comunidad de artesanos, corresponden a una consolidada y ancestral línea única de diseño en tanto que recurre a una compartida visión estética y a similares simbolizaciones y temáticas. Al mismo tiempo y sin renunciar a su apego a esa línea estética identitaria, se están produciendo innovaciones en cuanto a los objetos tridimensionales sobre las que es aplicado el lacado y en cuanto a la reintroducción, de diversas técnicas que se habían perdido, por ejemplo el trabajo sobre hojas de plata u oro. Ese impulso innovador en el diseño, se da desde los artesanos connotados ya mencionados y también desde la comunidad académica y escolar del ICAT de Olinalá.

A diferencia de Taxco, en Olinalá y Temalacatzingo, todavía no existe, a nivel local y desde el punto de vista organizativo, una separación tan tajante y contrapuesta entre los agentes de la producción artesanal y los agentes de la intermediación y venta. Así, todavía, muchos puestos de venta, al interior o por fuera de esas ciudades, son una extensión de algún Taller Artesanal Familiar por lo que una buena parte de sus diversos intermediarios y vendedores, tienen capacidades artesanales e interés por el desarrollo de ese sector. Lo anterior, sumado a otro tipo de situaciones, genera una mayor disposición a la

búsqueda de la innovación, eso sí, fuertemente determinada por las posibles demandas u oportunidades que ellos identifican en el mercado.

Como una observación marginal con relación a las respectivas propuestas "estético - identitarias", de las artesanías propias de las comunidades guerrerenses de Olinalá, Temalacatzingo y Xalitla, se identificó el incremento de una inquietante tendencia. Ella consiste en la transferencia de esas propuestas - consistente en específicos motivos o temáticas, formas, símbolos, preferencias cromáticas y criterios de uso y ocupación del espacio - a otro tipo de objetos y soportes. En tal sentido, esas propuestas, independizadas de sus soportes tradicionales y parcialmente de algunas de las técnicas y materiales empleados para su aplicación, comienzan a transferirse a muros públicos, dependencias estatales y negocios privados y, también, a empaques de productos manufacturados en el Estado de Guerrero. Así, uno de los nuevos usos asignado a esas ancestrales propuestas estéticas, es el de manifestar o fortalecer, en ocasiones de una forma superficial, el carácter "auténticamente guerrerense" de determinados espacios, obras, servicios o productos. Está por demás decir, que las comunidades artesanales de Olinalá, Temalacatzingo y Xalitla, no tienen atribuciones o injerencia en la regularización de esos procesos en términos de calidad de los mismos, artesanos calificados para emprender esas obras, precios de esos trabajos y formulación de los criterios que indiquen los espacios, los objetos y las instalaciones más propicias para aplicar sus propuestas comunitarias.

144.- En https://www.facebook.com/ICAT-Olinalá-181039188730932/about/?ref=page_internal

2.4 Importancia atribuida a la innovación en el diseño de obras artístico - artesanales, tradicionales y comunitarias.

Hay que reiterar, como antecedente a este apartado, que cuando se procuran identificar las razones o situaciones que muestran la importancia económica y trascendencia cultural potencial, del diseño innovador para las artesanías artísticas, tradicionales y comunitarias se ubican las siguientes dificultades:

- No se encontraron investigaciones que permitan, para ese tipo de artesanías, dimensionar con exactitud, el valor o trascendencia económica, social u otra, del diseño innovador. Si bien se ubicó un trabajo¹⁴⁵, relacionado con este tema él se refiere a la artesanía en general y no particulariza para el caso de las artesanías artísticas. De ese estudio, se consideraron aquí aquellas conclusiones que guardan cierta relación con el objeto del presente trabajo.
- Tal como se registró en el Capítulo I, en la exposición de los tres escenarios prospectivos para ese tipo de artesanías, existen planteamientos muy contrapuestos sobre la importancia del diseño innovador. Desgraciadamente, ninguno de esos planteamientos se soporta en información empírica consistente.

En todo caso, al analizar los argumentos que se utilizan para enfatizar la importancia del diseño innovador para ese tipo de artesanías, se ubicaron dos tipos de razonamientos. Al primero, los llamamos Ortodoxos y se caracterizan por valorar el impacto que tienen los diseños innovadores en el incremento de la demanda y en el valor agregado que adquiere cada pieza en los mercados estructurados. Al segundo tipo de razonamientos, los llamamos Heterodoxos pues la necesidad del diseño innovador aparece más vinculada a la preservación de la naturaleza identitaria y artística de ese tipo de piezas.

145.- Hernández Girón José de la Paz, Domínguez Hernández María Luisa, Caballero Caballero Magdaleno Factores de Innovación en Negocios de Artesanía de México En Revista Gestión y Política Pública, Volumen XVI Número 2, II Semestre de 2007 Bajado en http://www.gestionypoliticapublica.cide.edu/num_anteriores/Vol.XVI_No.II_2dosem/De_la_Paz_Hernandez-Dominguez_y_Caballero.pdf

Importancia Ortodoxa del Diseño Innovador

Las razones tradicionales dominantes que se dan para las necesidades de innovación en los diseños de este tipo de piezas, se fundamentan en las supuestas o reales determinaciones, más inmediatas y visibles, que imponen a las piezas artesanales, en tanto que bienes de consumo, los mercados estructurados. Esas razones, se pueden sintetizar en las siguientes afirmaciones:

- Los diseños tradicionales, corresponden a criterios estéticos y a concepciones funcionales o de uso, de piezas que hoy pueden no ser apreciadas o requeridas por los potenciales usuarios o clientes. En otros términos, hoy, el diseño, tiene que estar al servicio del cliente.
- Todo producto, más o menos masivo, presente en el mercado, tiene un tiempo estimado de vigencia y demanda. Pasado dicho tiempo, por diversas razones, sufre una constante contracción en su apreciación mercantil. Muchos de los diseños tradicionales están en esa situación.
- Todo producto artístico, artesanal y comunitario es apreciado si reúne siempre condiciones de novedad y exclusividad. La sobreexposición en términos de volumen y tiempo, de piezas con similares diseños en las vitrinas de los mercados estructurados nacionales y/o internacionales, lleva a la degradación de esa novedad y exclusividad
- Los productos artísticos, artesanales comunitarios, en términos de diseño, tienen que adecuarse o supeditarse a los criterios más generales que, “desde la moda” y para un cierto tiempo, se establecen hacia una serie de líneas de productos: joyería, adornos, ornatos para espacios determinados, mobiliarios, otros.

Más allá de ese conjunto de argumentaciones centradas en la mercadotecnia, lo cierto es que la necesidad del diseño innovador en el campo de las artesanías en México, para la supervivencia, desarrollo y éxito de esa modalidad de producción, ha sido identificada por Hernández et. al. (2007)¹⁴⁶ quien en su estudio nos entrega, entre otras, la siguiente conclusión:

- De las tres dimensiones consideradas en el estudio con relación a la innovación en el quehacer artesanal, es la dimensión innovación de producto la considerada como la más determinante. A su vez, de los 10 factores de innovación que más afectan a esta última dimensión, el que posee el coeficiente de mayor significación es el de la diferenciación del producto. La diferenciación del producto tiene que ver con: diseño de nuevos productos, creación por transferencia de nuevos productos, mejora visible del producto, información sobre el producto, historia del producto, diversificación de diseño y empaque especial del producto (Hernández, et. al. 2007, pp. 370 a 372)¹⁴⁷

Desde nuestra perspectiva, si lo anterior es verdadero para todo tipo de artesanías, es especialmente cierto cuando hablamos de la artesanía artístico - comunitaria. En efecto, el nicho socio económico nacional e internacional que posee el poder adquisitivo para adquirir este tipo de obras corresponde, en términos generales, a sectores socio económicos medio y medio superiores, con un grado de escolaridad superior a la media y lo más destacado, con gustos de consumo y de disfrute, efectivamente evidenciadores y reforzadores de la percepción gratificante que ellos tienen de su estatus social, económico y cultural.

146.- Hernández Girón et al Op. Cit.

147.- Hernández Girón et al. Op. Cit.

En tal sentido, los conceptos de “exclusividad”, “refinamiento” y contenido “estético - simbólico”, que esas piezas representan perfilan sus decisiones de adquisición y consumo. Por lo anterior, es claro que ese consumidor, tiende a requerir que el producto ofertado posea un grado apreciable de novedad en su diseño, por cierto, requerimiento que solo es posible de atenuar si el producto posee un alto nivel de exclusividad. Sin embargo, la preferente atención solo al desarrollo de la exclusividad, en las obras artístico artesanales comunitarias, es un camino por el que pueden transitar unos cuantos artesanos connotados pues esa exclusividad implica el cumplimiento de las siguientes condiciones:

- Decisión de crear obras únicas o casi únicas (una sola pieza o a lo más unas cuantas).
- Incorporación de un alto valor agregado a cada pieza, tanto por los materiales empleados en su creación (metales, piedras, maderas o sustancias consideradas preciosas, semi preciosas o exóticas) como por la cantidad temporal y calidad de trabajo acumulado que evidencia la creación - producción de cada pieza.
- Evidencia de la aplicación excepcional, de notorias destrezas y elevadas habilidades técnicas y de ejecución (experticia) por parte del artista - artesano
- En el contexto de modas moldeadoras de la demanda y oferta del mercado global, diseño y producción de piezas con cualidades estéticas, funcionales y quizás simbólicas, capaces de resistir o ir más allá de las transitorias y mercantiles formas de apreciación dictadas por la moda.

Agudiza y perfila todavía más esa necesidad de innovación regular de una determinada parte de los diseños que oferta ese tipo de artesanías, el hecho de que para México, esas creaciones comunitarias, desde la primera mitad del siglo XX, comenzaron a estar estrechamente articuladas a la promoción internacional de la industria turística nacional. Ese particular tipo de artesanías, que van mucho más allá de lo tradicionales suvenires, distinguibles

ellas, como ya se ha señalado, por el refinamiento, riqueza y complejidad de su hechura y por el colorido, imaginación y alegría y deleite visual que provocan sus diversas propuestas, se convirtió, para la actividad turística, en una de las expresiones más evidentes de una mexicanidad que se distinguía no solo por su generosa hospitalidad y alegría de vivir sino también, por ser la depositaria de un rico patrimonio cultural milenario y diverso. Obviamente, hasta la fecha, este entrelazamiento entre las actividades turísticas y ese tipo de artesanías, además de ser una importante fuente de ingresos para ambas actividades, supone influencias y condicionamientos que afectan el diseño de ese tipo de piezas.

Por lo señalado, queda evidenciado desde esta perspectiva ortodoxa, que la artesanía artística debiera poseer un ritmo constante, relativamente rápido y planeado de innovación en sus diseños, teniendo como principal fuente de inspiración, las propuestas de las corrientes de diseño y dictados de la moda que se van haciendo presentes en los mercados estructurados.

Importancia Heterodoxa del Diseño Innovador

Por otro lado, en algunos aspectos como planteamientos contrapuestos y en otros como propuestas complementarias, para este tipo de artesanías, a lo largo de este estudio, se han ido identificando, por una parte, nuevas formas de ver y de valorar las relaciones posibles que ellas tienen que sostener antes esas supuestas determinaciones estructurales del mercado y por otra, se han ubicado razones de otra naturaleza que obligarían al diseño innovativo pero por motivos y desde perspectivas parcialmente diferentes. Se exponen esas nuevas razones y perspectivas:

El Mercado y la Innovación

La necesidad mayor o menor, de innovación en el diseño, habitualmente se relaciona como ya se ha señalado, con la identificación en el mercado de las situaciones que generan variaciones en el contenido de la demanda. Esas variaciones, algunas incentivadas por la moda, según el objeto, obedecen a distintas causas. Así y solo como ejemplo, los artilugios tecnológicos ven variaciones en su diseño y demanda en función, esencialmente, de la cantidad de nuevos conocimientos científicos y técnicos a ellos incorporados.

Para los productos artísticos artesanales, ese ritmo de innovación, considerando aquí solo la realidad del mercado, está centralmente condicionado por:

- a. el grado de expresividad y funcionalidad estética que en un período o momento determinado tienen esos productos.
 - b. por el nivel de exclusividad que ellos llegan a adquirir, también en un momento determinado, y, finalmente,
 - c. por el tipo de significaciones socio culturales que en un período específico les depara el objeto a sus usuarios y/o poseedores.
- A. La expresividad estética, de las piezas artesanales, artístico-comunitarias, como ya se ha señalado en otros apartados, corresponde a una peculiar, distintiva, consolidada y refinada propuesta estética de origen comunitario. Es decir, esa expresividad estética comunitaria, a través del tiempo, puede llegar a tener un desarrollo o variaciones acumulativas, pero jamás, rupturas, abandonos o transformaciones radicales.
La funcionalidad estética de la pieza aparece determinada por el grado en que la pieza - joya, artículo de ornato, artículo de culto u otro - posee los atributos estéticos y funcionales requeridos o exigidos por los usuarios, para un tiempo, espacio y contexto determinado. Sin extenderse en este aspecto y solo como ejemplo, las formas hoy establecidas de uso y funciones simbólicas, asignadas en la sociedad occidental a las joyas, son parcialmente diferentes a las establecidas, para esa misma sociedad, hace uno o dos siglos atrás.
 - B. La exclusividad de la pieza está dada por tres cuestiones: "Otra paradoja global, es la exigencia del consumidor que va en aumento: a mayor selección, mayor exigencia. Hay un mercado creciente que busca lo único y lo auténtico; la referencia de la autenticidad es lo genuino del patrimonio cultural del artesano" [UNESCO et. al. 2005]

- Primeramente, por el valor de ella en el mercado. Como ya se indicó, ese valor, es el resultado de: a) el precio asignado a los materiales empleados en su construcción y que en más de un caso son considerados como preciosos, semipreciosos o cuando menos exóticos; b) la significativa calidad, experticia y cantidad, de la fuerza de trabajo encarnada, acumulada y expresada en la creación de la pieza (plus valor) y, c) de la relación existente, en ese mercado, entre el volumen de piezas ofertadas y la demanda que se tenga de ellas.
 - En segundo lugar, esa exclusividad esta dada por la originalidad de su diseño. Aquí, la originalidad, es el resultado de la articulación novedosa, funcional y atractiva, de la forma y/o figura establecida para la pieza con dos cuestiones; la primera, el elevado nivel creativo y aplicativo logrado por el artista - artesano al emplear la propuesta estética comunitaria y, la segunda, por el significativo grado de funcionalidad que la obra manifiesta frente a la función o uso que su creador o creadores le han asignado y/o a la funcionalidad o uso que sus demandantes le asignan.
 - En tercer lugar, esa exclusividad, aparece reforzada por la intensidad y diversidad de cargas simbólicas que efectivamente porta o que le atribuyen a la pieza. Esa carga de simbolismos es el resultado, por un lado, del análisis interpretativo de la pieza y por otro y más frecuentemente, de la historia, mitificada o no, construida para esa pieza; el momento de su creación, el origen y avatares que ha implicado la obtención de sus materiales constructivos, la pericia y correspondientes ritos o procesos que supone su creación, los diversos significados o usos asignados por los ancestros y creadores a la pieza, otros.
3. Las significaciones socio - culturales, que le llega a atribuir a la pieza, el activo o potencial poseedor o usuario de ella. Esas significaciones pueden variar en función de los perfiles socio - culturales de aquellos que quieren poseerla. Así quizás, a pesar de poseer un mismo perfil económico social,

tanto demandantes mexicanos como demandantes extranjeros - por ejemplo, población joven y adulta perteneciente a una clase media ilustrada y cosmopolita - es posible que los primeros, con esa posesión y disfrute, manifiesten el orgullo identitario de ser parte de una rica, diversa y particular cultura, en este caso la mexicana y, en cambio, los otros, reafirmen su espíritu cosmopolita y la exclusividad y hasta exotismo de sus preferencias.

Producto de los planteamientos señalados en este apartado, se puede señalar, con cierta seguridad, que ante los requerimientos, condicionamientos, orientaciones o presiones de los mercados sofisticados - nacionales o internacionales - para la innovación en determinado sentido de los diseños de piezas artístico - artesanales comunitarias, es necesario considerar las siguientes dos cuestiones:

1. Algunos de esos requerimientos - con todo lo presionante que resultan sus argumentos y lo atractivo de sus ofertas, en especial los referidos a los nuevos "dictados de la moda" o la necesidad de respuestas inmediatas e incondicionales ante el apremio, inmediatez y volubilidad de las preferencias de los consumidores - tienen que ser considerados con muchas reservas ya que van en contra de algunas de las virtudes de identidad y de estabilidad expresiva que son propias de las piezas artístico - artesanales comunitarias. Así, por ejemplo, renunciar a la exclusividad incorporando el criterio de producción y oferta masiva en los mercados, casi siempre se traduce en un éxito de corta duración, e inmediatamente después, en diversos problemas producidos por la brusca saturación de la oferta y contracción de la demanda. Reiterando *"Un artesano puede enfrentarse al hecho de que el mercado que le proporcionó abundantes ganancias durante una temporada lo abandonará sin remisión en la siguiente temporada porque las tendencias y las modas han cambiado"*. [UNESCO et. al. 2005]

2. Algunas otras, referidas a mayores funcionalidades para su transporte, almacenamiento y exhibición; mayores resistencias y equilibrios al uso y manipulación; tamaños o formas diferentes por razones ergonómicas o nuevas características de los espacios y eventos en los que serán ubicados o usados; mejoras en sus mecanismos o incluso, posibles nuevas líneas de productos, siempre, dependiendo de los resultados de los estudios y análisis respectivos, deben ser consideradas y en su caso contempladas.

Como conclusión general sobre este punto, hay que reiterar que para este particular tipo de artesanías, las innovaciones en el diseño, por cierto necesarias, si bien tienen como destino llegar al mercado no están centralmente determinadas por las demandas de ese mercado.

Más afirmativamente todavía y ya mencionado en otro apartado; el carácter artístico, de este tipo de artesanías, tiene la capacidad de crear la necesidad de su uso, contemplación o disfrute por lo que, a diferencia de otras mercancías, no responde, necesariamente, a la previa identificación y delimitación en el mercado de un satisfactor determinado.

Innovación e Identidad

La innovación en el diseño como ya se ha señalado en otros capítulos, erróneamente es considerada por algunos como un atentado a la identidad patrimonial expresada en los diseños tradicionales. Por el contrario, la innovación, correctamente orientada y ejecutada, tal como se expone en los párrafos siguientes es un importante factor de fortalecimiento de la identidad expresada en ese tipo de piezas. La identidad comunitaria, se sustenta en tres ejes o vertientes temporales; el histórico, sin duda el más importante y determinante, el presente como acontecer y bregar cotidiano y, el futuro, como proyecto o utopía personal y comunitaria.

La identidad comunitaria, generada en el pasado y revivida en el presente mediante diversas interacciones que se dan al interior de cada comunidad y de ellas con sus respectivos entornos sociales y culturales, se convierte no solo en una fuente inagotable de inspiraciones y referencias, sino también, como eventos creadores de reinterpretaciones, adiciones e incluso cuestionamientos críticos a ese patrimonio identitario. Esas reinterpretaciones, adiciones y cuestionamientos críticos, son provocados por interacciones de diversa naturaleza, entre ellas; tareas y cotidaneidades compartidas, conflictos, negociaciones e intercambios, solidaridades, luchas, victorias y derrotas

Sin duda, esas reinterpretaciones y adiciones, a esa identidad comunitaria, son también el producto de las necesidades creativas, transformadoras y de significación, que en ese presente, vive la comunidad como conjunto, cada uno de sus miembros y sectores y, en el presente caso estudiado, el conjunto de artesanos dedicados al quehacer artesanal tradicional y comunitario.

De esta manera, la identidad es un patrimonio dinámico que dependiendo de las situaciones internas, del contexto en el que se ubica e interactúa la comunidad y de las acciones y decisiones que se asuman puede, positivamente, llegar a enriquecerse, complejizarse y diversificarse y, negativamente, puede perderse parcial o totalmente o, incluso, colapsar de una manera brutal y repentina. En suma, el único destino deseable para una identidad comunitaria, efectivamente viva, es que ella posea o se de las oportunidades para su continuo enriquecimiento y transformación.

Por otra parte, en la conciencia de que han existido y existen todavía, en las distintas civilizaciones y culturas humanas, diversas concepciones de futuro, concretamente y con relación a México y hablando de sus comunidades rurales o semi rurales que realizan actividades artístico - artesanales sofisticadas - al haber estado la mayoría de ellas más expuestas que otras, por esa misma actividad o por otro tipo de razones, a interacciones, influencias y a los cambios que se dan al exterior de ellas - se han ido viendo obligadas a romper la tradicional concepción circular o cíclica del acontecer y futuro y a adoptar, una concepción propia de la sociedad contemporánea; por una parte, como un horizonte ciertamente inestable, insuficientemente precisado y en más de un sentido amenazante, y por otra, como la posibilidad del arribo a través del tiempo a un estadio o futuro deseable y posible, mediante el cumplimiento, de manera sucesiva, concatenada y ascendente de una serie de metas y propósitos parciales. Obviamente, la prefiguración en la conciencia y voluntad individual y social por ese futuro deseable, permite, en cada presente sucesivo, determinar cuales serán las acciones consientes, intencionales y progresivas que permitirán de manera gradual y a través del tiempo ir materializando dicho estadio deseable y posible. Esos anhelos, propósitos y utopías personales y comunitarias, junto a los logros, acciones y victorias de cada presente, encaminadas a materializar esos propósitos futuros, se convierten así, en la tercera vertiente que nutre y enriquece a la identidad comunitaria y, derivadamente, en abrevadero inspirador para la artesanía artístico comunitaria.

Por lo anterior, el quehacer artesanal, artístico - comunitario, es una práctica cultural que de manera consiente o inconsciente, es fuente de expresión y de manifestación de algunos de los contenidos fundamentales de esa identidad comunitaria. En tal sentido, como quehacer forjador y expresador de esa identidad tiene que estar, desde la perspectiva del diseño, continuamente considerando, articulando y simbolizando los contenidos provenientes de esas tres vertientes temporales identitarias. Así la innovación en el diseño, desde esta perspectiva, pasa a ser una condición para que su expresividad identitaria se fortalezca y se exprese con renovados contenidos.

Una aclaración; la necesidad, para este tipo de artesanías, de consistentes estrategias de innovación en sus diseños, de ningún modo implica o exige abandonar, menospreciar o rechazar, los diseños clásicos o tradicionales. Siempre, la necesidad de la exacta reproducción de esos diseños, será necesaria no solo como un ejercicio formativo imprescindible por el que habrá de pasar todo aprendiz de artesano - artista comunitario, sino también, porque existe un extendido y genuino interés por ese tipo de obras. En suma, la particular propuesta estética y los diseños tradicionales en los que esa propuesta se concreta, son el soporte y la fuente de inspiración permanente e irrenunciable a toda innovación para que ella sea efectivamente identitaria.

Finalmente, el propio desarrollo técnico al interior de la sociedad y los cambios de hábitos y preferencias de la población destino, va alterando la conveniencia de determinadas líneas de productos y obligando a la introducción de nuevas familias de objetos. Así y solo como ejemplo, hay una serie de avances en las modalidades de bisagras, cerraduras, jaladoras y lacas que desde hace algunos años han ido considerando ciertos artesanos de Olinalá en la elaboración de sus piezas y, en el caso opuesto, los hermosos diseños en plata de ceniceros, porta encendedores, mancuernas, pisa corbatas y otra multitud de artículos, que hace unas décadas se usaban ampliamente y se ofertaban con gran éxito en Taxco, hoy, como sabemos, son poco demandados. Adaptarse o cambiar, considerando estas u otras variaciones de la demanda, es absolutamente necesario, siempre y cuando, no se renuncie a los elementos identitarios y al carácter artístico y artesanal comunitario de los procesos de diseño, producción y comercialización.

3. ORIENTACIONES ESTRATÉGICAS

Para Acoger
las Semillas
del Esplendor
Comunitario

Presentación

En este Tercer Capítulo, titulado; “Orientaciones Estratégicas: Para Acoger las Semillas del Esplendor Comunitario”, se presenta un conjunto ordenado y sintético de afirmaciones conclusivas que se desprenden y fundamentan a partir de lo expuesto en los dos capítulos anteriores. Ellas, de manera general, orientarán la elaboración, contribuirán a identificar las salvaguardas y, finalmente, ayudarán a precisar el sentido, función social y contenido de una auténtica línea de diseño, intercultural e identitaria, de objetos artístico - artesanales.

3.1 Cultura y multiculturalidad.

- 1.** No existen sociedades, pueblos, naciones, clases, comunidades y grupos sociales, unos incultos y sin historia y otros, cultos y con historia. Lo que existe son diferentes expresiones culturales y líneas de desarrollo cultural.
- 2.** No existen sociedades, naciones, pueblos o clases sociales poseedoras de una cultura superior al de otras que, según esto, solo dispondrían de una cultura o elementos de ella, inferior o atrasada.
- 3.** Es incorrecto afirmar que la causa o explicación del atraso económico - social de un pueblo, nación, etnia o comunidad, sea el producto central de la cultura que esas conformaciones sociales construyeron a través del tiempo. Las razones de las condiciones económico - sociales desfavorables y/o desiguales, obedecen, central y habitualmente, a intereses y razones estructurales de origen político, económico y social y, lo anterior, sin menospreciar otros factores de índole histórica, geopolítica y/o natural.
- 4.** Es incorrecto afirmar que una cultura determinada, dispone de las fundamentales estrategias, respuestas y expresiones para garantizar que sus poseedores se desenvolverán con éxito en todos los escenarios, contextos o circunstancias. La cultura - más allá de determinados valores, saberes y obras, consideradas, no sin objeciones, de carácter universal - es, más concretamente, el patrimonio y el bagaje de estrategias y de saberes para que un determinado pueblo, nación o grupo social pueda subsistir y desenvolverse en un determinado tiempo y contexto natural y social.

Lo que existe son diferentes expresiones culturales y líneas de desarrollo cultural.

- 5.** Derivadamente, los nuevos contenidos culturales que una sociedad, nación o pueblo requiere, para subsistir, desarrollarse e interrelacionarse con éxito - en el marco de nuevos problemas y desafíos que irrumpen o se presentan en su específico entorno o contexto - en lo central, los tendrá que descubrir, crear, inventar o transferir, adaptándolos, ella o él mismo.
- 6.** Lo anterior, no niega sino más bien reafirma, la necesidad del diálogo, intercambio, interrelación y mestizaje intercultural, pero, el producto de esa interrelación no puede convertirse, tal como algunas visiones lo han pretendido, en la implantación planetaria de una cultura homogénea y arrasadora de diferencias y expresiones culturales locales, regionales y nacionales.
- 7.** Metafóricamente, tal como la diversidad genética, presente en la especie humana, propicia su desarrollo evolutivo; la diversidad y pluralidad de sus expresiones culturales, constituye el patrimonio civilizatorio de la especie humana, que, al convivir, interrelacionarse y confrontarse, potencia sus capacidades de descubrimiento, transformación, generación, creación e invención.
- 8.** La cultura no es un producto o resultado externo a la idiosincrasia e identidad de individuos, comunidades y naciones. La cultura es identitaria en tanto que impregna, condiciona y personaliza los comportamientos, sentires, saberes, arraigos, expectativas y utopías de los sujetos como individuos y como miembros de sus respectivas conformaciones sociales. La cultura, así entendida, es parte central del ser, percibir, hacer, pertenecer y compartir de la especie humana en tanto seres arraigados a diversas conformaciones sociales, pueblos y comunidades.

**descubrir,
crear, inventar
o transferir,
adaptándolos,
ella o él
mismo.**

9. La cultura siendo esencialmente una construcción social, al igual que la propia sociedad, se transforma, crece, entra en crisis e incluso deja de existir como patrimonio vivo. En tal sentido, la cultura, desde la perspectiva política, económica y social, es también un permanente escenario de disputas, hegemonías, crisis, derrotas o avances de determinadas propuestas y proyectos culturales y, derivadamente, del surgimiento o emergencia de nuevas propuestas, estrategias de resistencia y de reafirmación cultural. Lo anterior, no significa afirmar que la naturaleza de la cultura, desde la perspectiva política, sea solo uno de los particulares escenarios donde se expresan, de determinada manera, esas confrontaciones políticas, económicas y/o sociales. Ella es además, y quizás todavía de manera más trascendente, el escenario donde se construyen, critican y destilan esos valores, utopías, representaciones, idearios, cosmovisiones y proyectos, de transformación y desarrollo, de los diversos actores sociales hegemónicos o en resistencia.

10. En el sentido anterior, no se puede ignorar que producto de modelos económicos fincados en la explotación, los que a su vez dan origen a diversas formas de dominio, invasiones, colonizaciones, imperialismos y confrontaciones diversas entre países, clases y estamentos sociales - realidad estructural presente en la gran mayoría de las conformaciones sociales hoy existentes - todavía impera, más allá del consenso y de la colaboración, como principal característica relacional, tanto en el escenario micro como en el macro social, la lucha por el control y la hegemonía. Por consiguiente, en el terreno cultural, la manipulación industrial de las conciencias y el combate o anulación de las prácticas y referencias culturales alternativas y de resistencia, son estrategias permanentes que no abandonarán los sectores hegemónicos. En tal sentido, el acervo histórico cultural, las prácticas, proyectos y obras culturales de las comunidades y pueblos, que persisten en poseer una identidad propia, sobrevivir y trascender desde su singularidad, serán siempre culturalmente cuestionadas, incluso reprimidas y, en el mejor de los casos - previa eliminación de las aristas más agudas y críticas de sus prácticas y propuestas - serán incorporadas funcionalmente, como mercancías o atractivos exóticos, al modelo económico político y cultural predominante.

11. Las naciones multiculturales, como México, ante los intentos, internos y externos, de imposición de una sola expresión o cultura oficial, regulada por políticas del estado y también por las demandas y características del mercado global, están obligadas a oponerse a dichos intentos. Como concepto político programático el multiculturalismo es un modelo de política pública y una propuesta de organización social inspirada en las versiones más moderadas del mismo. Desde esta óptica se presenta como la expresión de un proyecto político basado en la valoración positiva de la diversidad cultural. En cuanto tal, implica el respeto a las identidades culturales, no como reforzamiento de su etnocentrismo, sino al contrario, como camino más allá de la mera coexistencia, hacia la convivencia, la fertilización cruzada y eventualmente el mestizaje. (Giménez Montiel, 2012, p.22 - 23)¹

**La cultura es
identitaria en tanto
que impregna,
condiciona y
personaliza**

1.- Giménez Montiel, G. Op Cit. (2005)

3.2 Interculturalidad y resistencia

12. La interculturalidad como proceso, proyecto y práctica política alternativa es; [...] un proceso que intenta establecer una relación entre culturas; pero una relación que parte de las asimetrías, la dominación y la discriminación [...] Como proceso y proyecto, la interculturalidad pretende afrontar estas desigualdades, manteniendo como meta la necesidad de transformar las relaciones, como también las estructuras e instituciones, que favorecen a los grupos elites [...]. En este sentido, más que un concepto de interrelación, la interculturalidad marca y significa la construcción de una práctica política alternativa; un conocimiento y un poder social “otros”; una forma distinta de pensar sobre y actuar en relación con y en contra de la modernidad/colonialidad. (Walsh, 2004, como se citó en Comboni Salinas y Juárez Núñez, 2013, p. 112)²

13. Desde la perspectiva del presente trabajo, significa también el fortalecimiento y construcción de una práctica “creativa - constructiva” en el campo de la cultura, las artes y las artesanías de las comunidades con las “otras”, en tanto que iguales, prefigurando, conjunta y solidariamente, elementos sustantivos del modelo alternativo de sociedad y mundo que esas comunidades y pueblos proponen, con creciente urgencia, ante la inocultable crisis del modelo civilizatorio hegemónico.

14. De ese modo, la interculturalidad, “puede presentarse como un paradigma, que proponga cambios en la ética universal de las culturas, pero básicamente como una alternativa crítica para producir una transformación de las culturas por procesos de interacción, donde las fronteras promuevan interacción (Castro Lučić, 2004, p. 142)³.

**establecer
una relación
entre culturas**

2.- Comboni Salinas, S. y Juárez Núñez, J. M., Op. Cit. (2013).

3.- Castro Lučić, M. (2004). *Los desafíos de la interculturalidad: identidad, política y derecho*. (3ª ed.). Ediciones Lom.

- 15.** Desde la perspectiva filosófica, la interculturalidad [...] es la praxis cultural donde liberación e interculturalidad se presentan como dos paradigmas complementarios, lo que supone que la filosofía intercultural tiene por función transformar las culturas desde una opción ética universalizable, que es la opción por los oprimidos en todos los universos culturales. (Fornet Betancourt, s.f., como se citó en Comboni Salinas y Juárez Núñez, 2013, p. 13)⁴
- 16.** La vocación y preferencia de la interculturalidad, por una interacción entre culturas a través del dialogo, no puede entenderse como renuncia o sorteamiento del conflicto y las diferencias. Es más, el conflicto es parte irrenunciable de ese diálogo firme y vigoroso. Así, [...]La interculturalidad es esa posibilidad de generar focos de resistencia a la unidireccionalidad del conocimiento y de la cultura, en tanto que la interculturalidad parte de la diversidad y la diferencia, y es a partir de aquí que establece la posibilidad de diálogo, teniendo siempre el conflicto como motor, intentando subvertir el orden establecido; pero esta resistencia no se genera desde la institucionalidad, se genera a partir de los colonizados y la necesidad de la diferencia, la diversidad, el diálogo, todo esto al tiempo sin intentar liberar y superar las tensiones que se presenten. La interculturalidad parte del conflicto y le es necesario, pues las culturas son fluctuantes y dinámicas; y si intentase abstenerse de este conflicto lo que haría sería silenciar, acallar y domesticar [...] (Cortés Gómez, 2009, p. 181)⁵
- 17.** Los rasgos mencionados con relación a la categoría de interculturalidad, si bien aparecen en más de una ocasión referidos solo a las relaciones culturales de las etnias o pueblos originarios con la cultura dominante, y por otro, el carácter contra hegemónico que se plantea para ese tipo de relaciones, son también aplicables en la construcción o establecimiento de formas horizontales de interrelación, entre expresiones culturales subalternas que resisten desde su singularidad e identidad ante la cultura hegemónica. Esas comunidades indígenas o mestizas, poseen densos y ricos patrimonios culturales e identitarios, producto siempre de una historia singular y de luchas y resistencias culturales o de otro tipo que les ha permitido sobrevivir, proyectarse y

oponerse a los procesos de homogeneización e integración forzada, impulsadas tanto por un proyecto homogeneizante de nación como por el modelo económico - político hegemónico en el planeta.

La interculturalidad es esa posibilidad de generar focos de resistencia

4.- Comboni Salinas, S. y Juárez Núñez, J. M., Op. Cit. (2013).

5.- Cortés Gómez, J. A. (2009). Tras lo social y lo cultural: la interculturalidad como manifestación de los movimientos sociales en Carrillo González, D. (Ed.) y Patarroyo Rengifo, N. S. (Ed.) *Derecho, interculturalidad y resistencia étnica*. Grupo COPAL.

3.3 Cultura, arte, artesanía e identidad

- 18.** El saber artesanal, sus obras y sus ejecutores, en especial cuando se habla de la artesanía tradicional y comunitaria, forman parte del patrimonio cultural vivo de esas comunidades y de la nación entendida esta última como realidad y proyecto multicultural.
- 19.** El modo o forma de producción artesanal y todavía más en sociedades fuertemente multiculturales como México, tiene múltiples formas de expresión, distinguibles unas de otras por; a) los diversos usos o funciones asignadas por sus creadores a las piezas artesanales, b) los distintos tipos de perfiles de los artesanos que las crean y producen así como los diversos destinatarios o mercados a las que esas obras se destinan, c) los específicos y variados materiales y sustancias empleados para la construcción de cada tipo de artesanías, d) las herramientas, saberes y procedimientos técnicos y organizacionales empleados para la producción y comercialización de cada tipo de artesanía y, e) la variedad de contextos sociales, comunidades, etnias o grupos sociales desde los que se diseñan, crean y producen determinadas expresiones artesanales. De allí que, en función del o los aspectos anteriores considerados, llegan a establecerse distintas formas de clasificación o tipologización de las artesanías.
- 20.** Considerando; a) el predominio que en sus obras tiene la expresividad y la función dominante estéticamente asignada a ellas, b) el origen de los saberes, haceres y sentires, que proviniendo en gran parte de la tradición, les dan a esas obras o piezas creadas, desde esa expresión artesanal, exclusividad y originalidad y, por último, d) el espacio social comunitario donde ellas son creadas y producidas, se ha llegado a identificar y caracterizar, en este trabajo, a un importante y específico tipo de artesanías presentes en diversas naciones multiculturales, ellas son “las artesanías artísticas, tradicionales y comunitarias”.

**origen de
los saberes,
haceres y
sentires**

- 21.** La artesanía comunitaria y sus obras, son el producto de una tradición y de una práctica continuamente sometida a sutiles o drásticas transformaciones. En ese sentido, ese tipo de artesanías es el producto de un proceso social histórico y por otro, de procesos de naturaleza cotidiana. Ese proceso, “creativo - productivo”, arraigado en una comunidad determinada, de acumulación, transmisión, recreación y de validación práctica de saberes, haceres, representaciones y formas de entender, simbolizar, significar y relacionarse con el mundo natural y social, expresa, concreta, reafirma y comunica, a través de ese hacer artesanal y sus obras, parte importante de la identidad de la comunidad, pueblo originario o grupo social en el que se asienta.
- 22.** Tanto esa identidad comunitaria como ese saber artesanal tradicional, son manifestaciones culturales interrelacionadas que, dependiendo del contexto y momento histórico, cambian, se desarrollan o degradan con mayor o menor velocidad. En otros términos, la identidad, la tradición y los productos culturales son, en última instancia, realidades con mayor o menor dinamismo pero jamás estados o situaciones congeladas en el espacio y tiempo.
- 23.** Todos los tipos de artesanías comunitarias tradicionales, poseen contenido identitario ya que reúnen tres características que se manifiestan de manera específica o particular. Ellos son:
- a) Un conjunto de saberes expresados en la aplicación de una serie de procedimientos técnicos y organizacionales para la creación, producción e incluso comercialización de las piezas u obras.
 - b) La invención o adecuación, a través de la tradición, así como la construcción y el manejo, con singular destreza, de un conjunto determinado de implementos y herramientas, sumado al uso preferente de un conjunto particular de sustancias y materiales empleados en cada uno de esos particulares procesos de trabajo artesanal. Lo anterior, no excluye la adopción de algunas herramientas, implementos, sustancias y materiales originados y/o producidos al exterior de la comunidad.

**Ese proceso,
“creativo -
productivo”,
arraigado en una
comunidad**

c) El uso preferente, no exento de adecuaciones, de una serie de diseños orientados, de manera dominante, por el papel, utilitario o no, asignado a la pieza u objeto. En la mayoría de los casos, de manera subordinada pero significativa, la presencia, en todas esas piezas artesanales, de elementos estéticos propios que se perciben al apreciar su diseño y/o los particulares elementos decorativos integrados a ese diseño.

24. Esos tres elementos son identitarios porque se han venido creando o inventando, perfeccionando y transmitiendo, mediante la tradición, a lo largo de sucesivas generaciones y además, porque los artesanos, los miembros de la comunidad y el contexto social externo, de cada una de esas comunidades, identifica a esas piezas artesanales y a ese tipo de quehacer como algo propio y característico de la respectiva comunidad.

25. El contenido identitario específico de la artesanía artística, comunitaria y tradicional, además de los tres elementos anteriores, agrega, cuando menos uno y en ocasiones tres de los siguientes elementos. Ellos son:

a. **Carga Simbólica.** Significativa evidencia, en cada pieza u obra, de elementos con contenido simbólico. Esos elementos, la mayoría provenientes de una historia y tradición, se hacen presentes en el particular diseño del objeto y/o como parte de la específica propuesta estética encarnada en la pieza. Esos elementos simbólicos, consisten en la recurrente presencia de determinadas imágenes, formas, figuras, motivos, combinaciones, preferencias cromáticas y el tipo de uso asignado al espacio y a los volúmenes en el que se materializa la propuesta estética. El significado de esos elementos simbólicos, para el espectador foráneo y en ocasiones incluso para los propios artesanos que las emplean, no son inmediatamente perceptibles por lo que muchas veces es necesario realizar toda una investigación para lograr decodificar el histórico y particular imaginario comunitario que les dio origen y sustento.

b. **Específica Propuesta Artístico - Estética.** Consecuente con su naturaleza artística, estas artesanías responden, en términos de contenido, a una específica y consolidada propuesta estética de raíces comunitarias, conformada, entre otras cuestiones, por los motivos simbólicos arriba señalados, de tal forma articulados o relacionados que su percepción, de manera inmediata, genera en el observador un deleite estético y de forma a veces mediata, una vez decodificado su contenido simbólico, un deleite estético más complejo al estar impregnado de diversas significaciones.

tipo de quehacer como algo propio y característico de la respectiva comunidad

c. **Naturaleza y Función Social Dominante.** Asignación, a este tipo de creaciones artesanales de una función central; deleite, disfrute o contemplación artística. La particular naturaleza artística, de ese tipo de artesanías, consiste en el goce o placer estético que ellas logran provocar, al articular de manera significativa su propuesta estético - simbólica con dos conjuntos de elementos propios de la vida cotidiana:

- El primer conjunto, está constituido por las prácticas, quehaceres, identidades, ritos, roles e interacciones que los actores sociales ejercen a lo largo de su vida cotidiana. La pieza artístico - artesanal, expresamente creada para ser usada, portada o contemplada, en cada una de esas prácticas, eventos y cumplimiento de roles o papeles, fortalece, según corresponda, la ejecución eficaz y deleitosa de esos quehaceres y, la identificación y apreciación social de los roles, papeles o condición que caracteriza a quien porta, exhibe o usa esas determinadas piezas artístico - artesanales.
- El segundo conjunto, esta constituido por los diversos espacios y eventos socialmente consolidados en los que se desenvuelve o manifiesta la vida cotidiana, entre otros; de descanso, de trabajo, recreación, celebración, convivencia en el hogar, duelo y de ejecución de determinados rituales religiosos y políticos. La obra artístico - artesanal, expresamente creada para cada uno de esos diversos escenarios y/o eventos, contribuye a distinguirlos, delimitarlos, diferenciarlos, apreciarlos y fortalecer el significado y función social que a ellos se les atribuye. Paralelamente, esa obra artístico - artesanal, ubicada en ese particular evento o escenario, contribuye al desempeño más adecuado, fluido y significativo de los correspondientes roles, prácticas o ritos que les toca realizar a los actores sociales que, según el caso, ocupan, permanecen o participan en ese espacio o evento.

26. Al amparo de las afirmaciones anteriores, se está en condiciones de señalar que las manifestaciones artesanales, artístico - comunitarias y tradicionales, son una forma - ni superior, inferior o supeditada - pero si peculiar y específica, de expresividad y creación artística.

**“las manifestaciones
artesanales, artístico -
comunitarias y tradicionales,
son una forma peculiar y
específica, de expresividad y
creación artística.”**

3.4 Diseño, diseñador, artesano diseñador e innovación

27. Se asume en este trabajo una concepción del diseño, en tanto disciplina, como un quehacer no solo multidisciplinar sino también multi referencial. Lo multidisciplinar le posibilita una aproximación totalizadora - desde los diversos campos del conocimiento y de la técnica - en términos de comprensión y tratamiento del fenómeno, hecho, espacio y demanda que reclama la intervención del diseño en tanto que disciplina.

El carácter multi referencial del diseño, le obliga a considerar no solo los conocimientos científico - técnicos, sino también, los saberes generados desde otras dimensiones de la actividad humana, entre ellos; expresividades y manifestaciones artístico - culturales y saberes y sentires provenientes de la tradición y diversidad cultural. Esa multi referencialidad le impone al diseño aproximaciones y determinaciones metodológicas y axiológicas que llevan, entre otras cuestiones a; a) la involucración de los actores sociales, en los procesos de diseño, no solo como demandantes o usuarios de sus productos sino también, como proponentes de los contenidos y características del diseño requerido y, además, como evaluadores, con plenos derechos, de las propuestas y resultados

de esa disciplina, b) a la generación de propuestas que consideran la necesidad del cambio y del desarrollo social y, c) a la construcción de proyectos para específicas situaciones, períodos y demandantes sociales. Es decir, asumir que la obra diseñada considerará y responderá de manera preferente, en términos de aceptabilidad, adecuación, viabilidad y sustentabilidad, a una situación, conformación social y entorno, histórica y ecológicamente determinado. Así, desde esta última perspectiva, se asume al diseño como un quehacer esencialmente casuístico y por tanto al servicio de los requerimientos estratégicos de bienestar, disfrute y desarrollo de específicos destinatarios.

28. Considerando lo arriba mencionado, cuando se trata del diseño de piezas u objetos, bidimensionales o tridimensionales, propios de la artesanía artística, tradicional y comunitaria, el diseño destinado a ese propósito, se está constituyendo, desde hace algún tiempo, como una nueva y compleja especialidad de esa disciplina con sus propias exigencias conceptuales, metodológicas y axiológicas.

- 29.** Consecuentemente, toda intervención desde el exterior, con el propósito de apoyar el desarrollo del diseño artesanal y con mayor razón sus expresiones artístico - artesanales, tradicionales y comunitarias, tiene que explicitar y adoptar, en el marco de las consideraciones anteriores, un cuerpo determinado de orientaciones, criterios y estrategias para que esa presencia externa fortalezca la identidad y las tareas, proyectos y propuestas culturales de esas comunidades.
- 30.** Derivadamente, el diseñador ya no puede limitarse a acciones con un carácter neutral, sino que está llamado a hacer uso de sus herramientas disciplinarias para definir nuevas formas de desarrollo de los procesos de transformación y organización de la sociedad, a través de la realización de proyectos dirigidos explícitamente a activar nuevas relaciones socio-espaciales. (De Salvo, 2019, p. 85)⁶
- 31.** Activar nuevas relaciones socio - espaciales, en este caso, no significa que el diseñador frente a los artesanos de una comunidad, se ubique como un interventor o promotor de un proyecto cultural determinado. En sentido estricto, se tiene que asumir como un facilitador que propone y sugiere ideas, espacios y estrategias para que los artesanos expresen su potencial creativo. En tal sentido, el diseñador externo, es un coadyuvante del control cultural que los artesanos han de tener sobre sus propuestas, procesos y destino de sus obras.
- 32.** La artesanía comunitaria es expresión y fuente de la fortaleza del sujeto (artesano) y del actor colectivo; la comunidad. Derivadamente, el diseñador externo, procurará orientar su quehacer no solo al desarrollo de expresividades personales de particulares artesanos - diseñadores sino también al desarrollo de la expresividad comunitaria en ese quehacer. (Barrera Jurado y Quiñones Aguilar, 2009)⁷
- 33.** .- Los artistas - artesanos, en función de su práctica, creaciones y los reconocimientos que les brindan sus comunidades, se asumen como diseñadores en continuo perfeccionamiento.
- 34.** Por lo mismo, reivindican su derecho a expresar su subjetividad y creatividad al interior de una propuesta identitaria y estética tradicional propia de su comunidad.
- 35.** .- Consecuentemente, se oponen a cualquier iniciativa que pretenda expropiarles o condicionarles sus competencias en el diseño.
- 36.** .- Así mismo, desde el diseño, buscarán comprender, apreciar y enriquecer la propuesta estética, identitaria, tradicional y comunitaria de su particular quehacer artesanal.
- 37.** .- Poseen o aspiran a poseer, la sensibilidad y el interés, para identificar los variados contenidos identitarios que se presentan o esbozan en los diversos quehaceres, creencias y aspiraciones de su comunidad y/o nación o que, peculiarizan la realidad y entorno de la misma, para, posteriormente, de manera creativa e imaginativa, proyectarlos simbólicamente a su particular quehacer artesanal.
- 38.** .- Buscan aprender e innovar, en términos de diseño, explorando otras experiencias y propuestas externas a su comunidad y eso, sin renunciar o sacrificar el patrimonio identitario y estético heredado desde la tradición.
- 39.** .- Involucran y hacen participar a la comunidad en el proceso de diseño ya sea como proponente de nuevas ideas y/o como instancia crítica y valoradora de las nuevas creaciones.

6.- De Salvo, V. Op. Cit (2019).

7.- Barrera Jurado, G. S. y Quiñones Aguilar, A. C. (2009). *Diseño socialmente responsable: ideología y participación*. Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Arquitectura y Diseño.

40. La innovación en el diseño, al interior del modo de trabajo artesanal, según lo constata cuando menos una investigación realizada en México, constituye, por su importancia, el segundo de seis factores determinadores de su grado de supervivencia, desarrollo y éxito económico.

41. Más todavía; la innovación regular, cuidadosa y pertinente, en el diseño de piezas artístico artesanales y comunitarias, es una exigencia ineludible para que ellas mantengan siempre tres cualidades que le son propias o esenciales:

- Que tengan un carácter único y exclusivo, mientras que al mismo tiempo, estén ancladas a una propuesta estética y constructiva de herencia irrenunciable. Lo anterior significa innovar, en términos de diseño, resguardando, considerando y potenciando, una propuesta estética y constructiva, patrimonio de toda una comunidad
- Igualmente, han de ser generadoras, portadoras y fortalecedoras de expresiones o simbolizaciones, continuamente enriquecidas, de una identidad comunitaria en permanente construcción en tanto que, esa identidad, está sometida a la permanente tensión, generadora de nuevas síntesis, que se da entre los elementos identitarios provenientes de la tradición con aquellos que van emergiendo como producto de los avatares, presiones, interrelaciones, luchas, transformaciones y proyectos de futuro que se generan en cada comunidad.

- Por último, que ellas sean o mantengan su carácter de ser efectivamente artísticas, en tanto que toda nueva creación siempre supone, por parte del “artista - artesano”, un singular y complejo proceso de imaginación creadora llevada a la práctica mediante una pericia constructiva cultivada por largo tiempo.

42. Por lo expuesto, a los artesanos de una comunidad, no puede exigírseles, desde fuera, que renuncien a toda propuesta innovativa vinculada a la modernidad o contrariamente, que se adscriban, acriticamente, a toda propuesta modernizadora que se les presente en función de mayores ingresos y reconocimientos. Es posible y necesario, crear propuestas que permitan la articulación y no la ruptura entre lo simbólico y lo económico.

El carácter multi referencial del diseño, le obliga a considerar no solo los conocimientos científico - técnicos, sino también, los saberes generados desde otras dimensiones de la actividad humana

3.5 Historia y contexto actual de la artesanía en México

- 43.** Las condiciones de existencia, más las posibilidades y orientación del desarrollo que pudieran adquirir las formas de producción artesanal en una sociedad concreta, aparecen estructuralmente determinadas por el momento histórico y específico modelo económico y político en el que ellas están ubicadas.
- 44.** En el sentido anterior, cada gran período económico - histórico, vivido por México, en tanto que nación en construcción, ha dejado huellas indudables en determinadas características, problemáticas, función social y potencialidades que ha ido adquirido su modo o forma de producción artesanal.

“el actual modelo capitalista neoliberal, todavía predominante busca imponerle a las diversas expresiones artesanales existentes determinadas características económicas, tecnológicas, organizacionales y culturales”

45. Por lo señalado, el actual modelo capitalista neoliberal, todavía predominante - no sin signos del posible derrumbamiento de su hegemonismo planetario - busca imponerle a las diversas expresiones artesanales existentes, aquellas características económicas, tecnológicas, organizacionales y culturales que las conviertan en quehaceres más funcionales a sus concepciones y pretensiones de crecimiento y de generación y concentración de la riqueza.

46. Sin embargo, cada una de las diversas formas de expresión artesanal - en función de su específica capacidad y potencialidad económica y social, grado de arraigo y significación cultural de sus propuestas y obras entre artesanos, usuarios y comunidades - puede adquirir un menor o un mayor grado de autonomía relativa frente a las presiones y exigencias de ese modelo económico - político. Corresponde, principalmente, a los sujetos o actores centrales (artesanos y comunidades involucradas) y a sus respectivos o potenciales aliados (diseñadores externos, intermediarios, comerciantes, clientes, sectores políticos y culturales), usar y potenciar, adecuadamente, esa auto-

mía relativa para que sus propuestas logren instaurarse. Entre ellas; nuevas funciones sociales asignadas al quehacer artesanal, determinación de los particulares requerimientos de desarrollo para cada tipo de artesanías, mecanismos más significativos y estables de promoción, protección y salvaguarda del quehacer y obras artesanales y, estrategias de recuperación y control por parte de los creadores y productores de los excedentes generados con ese quehacer.

47. Derivadamente, en cada uno de esos períodos históricos, la artesanía artística, tradicional y comunitaria -considerando que ella tiende a establecer una relación más intensa con las preferencias y planteamientos artísticos y culturales en boga y además, una relación más próxima con los gustos, valores, utopías y proyectos, que en cada uno de esos períodos, manifiestan las respectivas clases o sectores hegemónicos - ha sufrido significativas mutaciones en cuanto a sus motivos, temáticas y diseños. Sin embargo, a pesar de esas significativas mutaciones todo indica que ellas no han llegado a perder su carácter identitario y además su capacidad de expresar, en muchos casos, una particular, consolidada y desarrollada propuesta estética.

48. En consecuencia, para esa particular expresión artesanal, encontramos determinaciones, orientaciones y funciones sociales, parcial pero significativamente diferentes, en los tres grandes períodos en que tiende a identificarse el proceso de construcción de la nación; El período precolombino, El período colonial y, El período de la modernidad.

49. Lo anterior, en especial cuando se analiza el período de la modernidad, no significa que a lo largo de cada una de esas temporalidades, no se presenten sub períodos y/o planteamientos y dinámicas contradictorias u opuestas con relación a la función social, orientación de su desarrollo y contenidos preferentes que habrían de reunir sus diseños y propuestas estéticas.

**“una
particular,
consolidada y
desarrollada
propuesta
estética”**

3.6 Escenarios prospectivos para la artesanía artística, tradicional y comunitaria.

50. En este trabajo, con relación a la artesanía artística, comunitaria y tradicional, se identificaron y describieron, esquemáticamente, los tres escenarios prospectivos que para ella se proponen y que reúnen las mayores condiciones de posibilidad y deseabilidad. La integración conceptual de esos escenarios, se realizó buscando las dependencias, articulaciones y consecuencias que podrían establecerse, entre determinado tipo de sujetos y actores intervinientes o interesados en las artesanías artísticas y comunitarias, con los valores, diagnósticos y propuestas, de función social y de desarrollo que con relación a ellas y a su diseño, esos sujetos enunciaban o, cuando menos, esbozaban en distintas circunstancias.

51. La descripción de cada uno de esos escenarios se ordenó en los siguientes apartados; 1.- Futuro Deseable y Función Social de la Artesanía Artística, Tradicional y Comunitaria, 2.- Objetivos Centrales de la Actividad Artesanal, 3. Función del Diseño de Nuevos Objetos, 4. Turismo y Artesanía Artística Tradicional, 5. Diseño Tradicional e Innovación, 6. Diseñadores Externos y Artesanía Artística, Tradicional y Comunitaria, 7 Diseño e Identidad e 8. Importancia de una Línea Innovadora e Intercultural de Diseño

52. Cada uno de esos tres escenarios, corresponde, con algunas excepciones, a las propuestas de un particular conjunto de actores sociales que poseen, a su vez, un determinado tipo de vinculación e intereses frente a la artesanía artística y comunitaria. Cada conjunto de actores, respecto de los restantes, al expresar planteamientos diferentes y contrapuestos, actúa diferenciándose e incluso confrontándose con ellos, en terrenos como el económico y político e incluso, desde sus particulares propuestas de diseño.

53. Que alguno de esos tres escenarios se concrete y se imponga en el cuerpo social, anulando o reduciendo las posibilidades de materialización de los restantes, será el resultado de diversas circunstancias y hechos políticos, sociales y culturales donde resaltan dos de especial importancia; a) el grado de organización, protagonismo y abanico de alianzas políticas, económicas y sociales que adquieran o construyan los partidarios del esce-

nario respectivo y c) el grado de adecuación que evidencien las propuestas, de los impulsores de ese escenario, con determinados planteamientos, procesos y luchas de algunos de los actores socio - políticos hegemónicos y/o de resistencia de mayor incidencia en el contexto.

54. Por diversas razones, expuestas en otros apartados de este trabajo, se optó y se usarán como referente, los valores y propuestas contenidas en el **Escenario N° 3 “De la Interculturalidad”** tanto para orientar la formulación de los juicios pre diagnósticos, ante las situaciones observadas con relación al diseño innovador e identitario en Taxco, Olinalá y Temalacatzingo, como para fundamentar algunos de los contenidos y propósitos de la propuesta de nueva línea de diseño.

“La integración conceptual de esos escenarios, se realizó buscando las dependencias, articulaciones y consecuencias que podían establecerse”

3.7 Situación del diseño en Olinalá, Temalacatzingo y Taxco

- 55.** Esta verificado que el Diseño, en especial si es significativamente Innovador, es un recurso o actividad estratégica para la permanencia, desarrollo y éxito de todas las expresiones artesanales. Esa afirmación adquiere mayor contundencia y si cabe urgencia cuando se habla de la artesanía, artística, comunitaria y tradicional.
- 56.** Una serie de realidades, situaciones y procesos, identificados en el pre - diagnóstico, sobre la situación del diseño innovador en Taxco, Olinalá y Temalacatzingo, permite afirmar que en esos espacios, existiendo fortalezas e indudables capacidades, también hay debilidades, carencias y obstáculos para un sostenido desarrollo en esa materia.
- 57.** Quizás, más importante todavía, ese pre diagnóstico, permite afirmar que no existe un plan rector o un cuerpo articulado de estrategias que hagan posible convertir al diseño artístico innovador, en un factor decisivo para el fortalecimiento y desarrollo del arte platero en Taxco y del laca o maque en Olinalá y Temalacatzingo. Se señalan a continuación algunas de las situaciones específicas que confirman este juicio general
- 58.** Para las Artesanías Artísticas, Comunitarias y Tradicionales de México, no existe una estrategia federal - quizás bajo la responsabilidad de FONARTE - de impulso a la innovación, teniendo como propósito la generación de diversas líneas de diseño, con o sin contenido identitario, que se conviertan en fuente de inspiración y de trabajo para artesanos y diseñadores.
- 59.** No existe un programa estatal en Guerrero, o de algunas de las instituciones de educación superior en él asentadas, de impulso a la innovación del diseño mediante la generación de diversas líneas, con o sin contenido identitario, que se conviertan en fuente de inspiración y de trabajo para los artesanos y diseñadores vinculados a las Artesanía Artísticas, Comunitarias y Tradicionales de la que entidad.
- 60.** Existe. para la laca o maque de Olinalá y Temalacatzingo, una institución educativa de formación para el trabajo, a cargo del ICAT, que impulsa innovaciones en el diseño, con contenido identitario.
- 61.** No existen, en Guerrero, Bancos de Datos o Reservorios, que tengan como propósito central contar con un acervo de fotografías, maquetas, prototipos, piezas o imágenes de diseños tradicionales, innovaciones destacadas y de propuestas emergentes con relación al diseño del arte platero de Taxco, y la laca o maque de Olinalá y Temalacatzingo. La existencia de algunos museos, por ejemplo la Casa Borda

con su sala de exposición de la obra de Spratling, no resuelven la necesidad de información, apreciación visual y análisis técnico que, para su formación, requieren los nuevos diseñadores y los propios artistas - artesanos.

62. En Taxco, Olinalá y Temalacatzingo, los diversos actores que conforma al conjunto de artesanos diseñadores, artistas - diseñadores e instituciones que crean nuevos diseños o que impulsan las capacidades de diseño - en el campo de las artesanías artísticas, tradicionales y comunitarias - no poseen una estrategia ni un programa compartido de trabajo destinado a: potenciar las requeridas capacidades en diseño, b; incrementar el impacto o beneficios económicos del diseño en el quehacer de los artesanos y c; fortalecer el reconocimiento social y la protección legal y jurídica de los derechos del diseñador, innovador y/o creador de la pieza.

63. Ante los probables beneficiarios del diseño innovador; tanto los intermediarios, industria turística e incluso los potenciales consumidores, no manifiestan iniciativas, más allá de las buenas palabras, encaminadas a proteger, impulsar y desarrollar la innovación en el diseño.

64. La falta de articulación de iniciativas mencionadas en los puntos anteriores, se refuerza por una cultura de trabajo individualista de los artesanos, sumado a las prácticas de protección del respectivo coto de atribuciones, que con relación al diseño ha establecido, de manera formal o informal, cada institución educativa u organismo con injerencia en ese asunto. Así, los

artesanos diseñan aisladamente y en secreto y, las instituciones y organismos, establecen sus programas y evalúan el éxito de los mismos sin considerar la opinión y las propuestas de los destinatarios o beneficiarios directos (artesanos) e indirectos (usuarios o clientes)

65. Ese individualismo y aislacionismo, en el proceso del diseño, también es replicado por los modelos educativos de educación superior existentes en el municipio de Taxco ya que ellos, enfatizan la formación solo de creadores individuales sin que se planteen, paralela o posteriormente, la posibilidad y más que nada la necesidad de dos cuestiones, primeramente, formar colectivos o equipos de creadores o diseñadores los que a partir de sus subjetividades, intuiciones y competencias complementarias, sean capaces - en dialogo con el mundo artesanal - de generar propuestas diversas de diseño y de líneas de diseño con contenido identitario o no identitario. En segundo término, que esas nuevas propuestas de diseño, tengan como uno de sus horizontes, el estar al servicio de las necesidades de diseño de ese mundo artesanal que se quiere fortalecer.

66. En Taxco, la preocupación por la búsqueda de beneficios inmediatos o de corto plazo, por parte de los intermediarios y de las instalaciones donde se comercian o venden artesanías artísticas, propicia la preservación del carácter anónimo del diseño, del diseñador y del responsable específico de la creación de cada obra y producto artesanal.

- 67.** En México, la artesanía artística, tradicional y comunitaria, al igual que otros componentes del patrimonio cultural del país, a pesar de su evidente importancia identitaria, social y económica, no están siendo sometidos a un intenso y organizado proceso de protección, calificación, promoción y desarrollo creativo. En cambio, en países latinoamericanos como Perú, Colombia y otros, a pesar de poseer quizás, patrimonios menos densos y diversificados que el de México, se vislumbran iniciativas más intensas de coordinación y apoyo.
- 68.** A pesar de la complejidad y trascendencia del diseño innovador e identitario, para el desarrollo del quehacer artesanal mexicano y en especial para el fortalecimiento en esa materia sobre el importante conjunto de comunidades del país que poseen específicas y ancestrales propuestas artísticas artesanales, no se identificó que las instituciones nacionales y estatales o determinados programas de educación superior hayan constituido alguna red interinstitucional, de Cuerpos Académicos - orientada por un conjunto claro y fundamentado de Líneas de Generación y de Acumulación del Conocimiento (LGAC) - que, en estrecho y solidario trabajo con los respectivos artesanos, esté en condiciones de investigar, estudiar, preservar, constituir bancos de datos, asesorar, capacitar e impulsar el desarrollo del diseño innovador e identitario.
- 69.** La afirmación anterior, no significa ignorar o menospreciar las importantes, pero todavía aisladas aportaciones que en ese campo realiza una serie de programas educativos de universidades en las que destacan, entre otras, la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), la Universidad Autónoma de Guadalajara, (UAG), la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) e incluso y desde diversas perspectivas, el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).
- 70.** Los artesanos consultados, claramente distinguibles por su creatividad en el diseño y excelencia en la creación constructiva de las respectivas piezas, manifiestan que diseñan, la más de las veces, por necesidades expresivas subjetivas y por el placer que les produce enfrentar el desafío de la creación de algo único que sorprenda y atraiga por su diseño, exclusividad y manifestación concreta del dominio de un oficio complejo. Es decir, una parte importante de los nuevos diseños, concretados en piezas, no están prioritariamente orientados por la obtención de un beneficio económico. En este sentido, la mayoría de los artesanos no han establecido o identificado todas las estrategias conducentes que permitan que un determinado diseño innovador, de excelencia, se traduzca en un importante y prolongado plus valor. Por ejemplo, moldes y prototipos para una reproducción cuidadosamente limitada en su número; catálogo oficial de las obras de los grandes artesanos - diseñadores regionales; marca y certificado de registro, nombre, numeración, clasificación y descripción de cada pieza diseñada, obtención de espacios altamente acondicionados para la exhibición permanentes o transitoria de piezas de excelencia en lugares tales como embajadas, consulados, oficinas centrales de líneas aéreas nacionales en el extranjero, filiales u oficinas de grandes corporaciones nacionales públicas o privadas, museos ubicados en localidades de alta afluencia turística, etc.

3.8 Diseño identitario e intercultural

- 71.** Los artesanos de Taxco consultados, no se niegan al diseño con contenido identitario. Sin embargo, desde el diseño existente, no identifican contenidos identitarios relevantes más allá de lo propuesto por Spratling más algunos otros de naturaleza rudimentaria tales como la reproducción, en diversos formatos, de objetos tridimensionales creados por las diversas culturas mesoamericanas, por ejemplo, el calendario Azteca o miniaturas de las herramientas e implementos usados por los mineros plateros. Es decir, no han sido convocados a un proceso analítico, reflexivo y creativo, que les permita ir ubicando y adaptando o transfiriendo determinados símbolos, elementos y hechos históricos, regionales o nacionales u otros, de carácter cotidiano, a través de los que se manifiesta la identidad de la sociedad taxqueña o nacional.
- 72.** Existen obstáculos estructurales en el actual modelo económico, político, social y cultural dominante, que obstaculizan que el diseño innovador sea un factor determinante en el desarrollo y éxito de las artesanías artísticas, tradicionales y comunitarias. Esos obstáculos estructurales, solo pueden irse enfrentando con decisiones planeativas, políticas y económicas, desde el estado, considerando siempre las propuestas e intereses de los artesanos y sus comunidades. Al respecto, expresamente, un informante clave señaló la falta de continuidad y de presupuestos consolidados para apoyar el desarrollo del mundo artesanal ya que, de una administración a la siguiente, se suspenden iniciativas, se reorientan los propósitos y las más de las veces se cancelan los apoyos financieros.
- 73.** Para lograr esa sensibilidad y compromiso del estado, con relación a la importancia para el futuro desarrollo y trascendencia de la artesanía artística y comunitaria, es vital generar procesos coordinados de diversa naturaleza entre los actores que hoy, de manera aislada, intervienen, de un modo u otro, en el diseño. Entre otros; artesanos, instituciones de educación y de promoción del quehacer artesanal, comerciantes, intermediarios y exportadores, organismos gremiales, cooperativas y demás figuras asociativas de los artesanos.
- 74.** Los informantes clave, no rechazan la posibilidad de piezas con contenido estético e identitario intercultural. Sin embargo identifican resistencias, carencias y dificultades que habría que considerar y enfrentar, estableciendo pre condiciones, para que la propuesta pudiera tener éxito.
- 75.** Fomenta en Taxco el diseño como actividad individual, secreta y de alto riesgo, la sub cultura del plagio, altamente extendida e implícitamente admitida. La velocidad y adaptabilidad de esa actividad es de tal intensidad que, en ocasiones, un nuevo diseño expuesto por cualquier medio y juzgado como prometedor, no tarda una semana en ser replicado.⁸
- 76.** Expresamente, los informantes clave, de manera mayoritaria, reiteran que el elemento identitario central del arte platero taxqueño radica en tres cuestiones; a) la calidad de los materiales empleados junto a la diversidad de aleaciones y de combinaciones de la plata con otros materiales b) el abanico de técnicas y procedimientos propios o adaptados que emplean con extraordinaria habilidad sus artesanos más connotados y c), en especial, la extraordinaria habilidad y pericia artesanal que les permite construir piezas de singular refinamiento y delicadeza.

8.- Ahondando en el fenómeno del plagio, tal como lo menciona el artista - artesano Carlos Benítez, uno de los informantes clave entrevistados, dicha práctica ha traído consecuencias negativas para el desarrollo del diseño en Taxco, puesto que desencadena pérdidas económicas para los artesanos diseñadores y un sentimiento de desmotivación generalizado respecto a la conveniencia de crear nuevos diseños. Ahora bien, es importante señalar que dicho fenómeno, de acuerdo a Bernardo Rosendo Ponce, importante artista - artesano consultado, no tiene cabida en el caso de Olinálá, puesto que conciben su arte como propiedad de todos los artesanos miembros de la comunidad, he incluso expresó que es un proceso natural que los nuevos diseños desarrollados por un artesano sean adoptados por los demás. Tal diferencia de posiciones haya su posible justificación, en el hecho de que la población de Taxco se ha visto mayormente impactada por influencias occidentales y capitalistas dada su cercanía con otras grandes ciudades como lo son Cuernavaca y la capital de nuestro país, la Ciudad de México, característica que no comparte con Olinálá.

3.9 Imaginario y propuesta estética de Olinalá, Temalacatzingo y Taxco

77. El imaginario expresado en la laca - maque de Olinalá y Temalacatzingo, nos permite afirmar que al examinar el trasfondo de dichas obras, se observa la existencia dominante y reiterada de una serie de elementos, como figuras, grecas y distribución, delimitación y ocupación del espacio, que nos remiten a planteamientos y concepciones propios de la cosmogonía náhuatl. Esos elementos, al interior de esa pretérita cosmogonía, poseían una alta carga simbólica y significativa, ampliamente compartida entre los habitantes de esa civilización. Hoy, para las comunidades y artesanos que emplean esos elementos, al parecer - como producto del prolongado proceso de represión, desvalorización y enmudecimiento que desde la conquista padeció esa expresión cultural - ha perdido parte significativa de esa carga simbólica - cosmogónica pero, a pesar de ello, ha preservado con notable fuerza su carácter identitario ya que sobre ese trasfondo dominante, es que a lo largo del tiempo y de manera subordinada, se han ido introduciendo nuevos elementos, figuras, temas y soportes que provienen de otras realidades culturales.

78. La propuesta estética de Olinalá y Temalacatzingo, desde sus orígenes hasta el presente, ha tenido cambios los que si bien nunca se han traducido en la ruptura con su matriz original si expresan una evolución importante. Esa propuesta estética, en sus inicios y que duró casi sin modificaciones durante buena parte del largo período colonial se caracterizó por:

- El predominio de motivos orgánicos, asunto que por cierto se mantiene hasta el presente.
- La gran mayoría de esos motivos orgánicos, están directamente relacionado con la flora y fauna local y con los ya mencionados motivos simbólicos de la cultura náhuatl. Gradualmente, en el último período de la colonia, cuestión que continúa en períodos posteriores, se van introduciendo motivos florales y faunísticos ajenos al entorno
- El uso del color negro para caracterizar y distinguir los fondos en cada propuesta.
- La recurrencia en proponer, en cada pieza, una o más figuras centrales, enmarcadas o resaltadas, con diverso tipo de grecas y/o con figuras de menor tamaño y detalles.
- El empleo, de tonos ocres.

- La ocupación, significativa pero no tan intensa del espacio, con diversas imágenes, líneas y figuras.
- En ocasiones, la recurrencia a motivos paisajísticos.
- Como nota aclaratoria, habría que señalar que una parte importante de los artesanos, hasta mediados del siglo XX, siguieron recurriendo con pocas variaciones a las preferencias estilísticas señaladas.

79. En las últimas décadas, se observan las siguientes variaciones en la propuesta estética:

- Un uso más diversificado y hasta cosmopolita de motivos orgánicos.
- El empleo de diversos colores como fondo.
- El uso, gracias a exploraciones de los artesanos de nuevos materiales naturales y al uso refinado de algunas lacas y pinturas industriales, posibilitando el uso de una paleta de colores más diversificada.
- La permanencia de la preferencia por colores cálidos.
- Gracias a la introducción de nuevos barnices y nuevas fórmulas de lacas, la implantación del brillo en la mayoría de las piezas.
- La ocupación más visible e intensa de los espacios con figuras, motivos, líneas y grecas.
- En especial en Temalacatzingo, el uso de técnicas y materiales que ha permitido ir más allá del brillo, implantando el resplandor y luminiscencia en sus piezas.
- El uso, espacialmente ampliado o miniaturizado, de la propuesta estética para ser aplicada en una diversidad de estructuras y soportes de gran tamaño o de reducida envergadura.
- La recuperación o la reinención y uso, de materiales inorgánicos, como metales preciosos u otros, que permiten producir nuevos efectos estéticos.
- La articulación en determinados soportes, como jícaras y bules, además del maqueado tridimensional, de elementos escultóricos que, cuando logran integrarse adecuadamente, le dan nuevos atractivos a las piezas.

80. El imaginario predominante en Taxco, se vincula, tal como se señaló, a determinadas preferencias técnicas constructivas, al uso de articulaciones de la plata con otros materiales y a ciertas preferencias, no excluyentes, por determinadas formas y volúmenes de carácter orgánico. Lo anterior no constituye, como tal, un imaginario y una propuesta estética estructurada que excluya otros elementos materiales, técnicos o estéticos. Por el contrario, ese imaginario, a demostrado una notable curiosidad e inclinación por vincularse a distintas técnicas, materiales, expresiones y corrientes. Desde la perspectiva intercultural lo anterior significa, como potencialidad digna de considerar, una factible disposición a la interrelación creativa con otras expresiones y propuestas artístico - artesanales.

81. Lo anterior, no significa desconocer la pervivencia, quizás hoy un tanto replegada, del llamado Estilo Taxco. Ese repliegue, más que ser el resultado de un rechazo terminante es, quizás, el producto de la inexistencia de una nueva generación de diseñadores que - a partir del análisis de los nuevos hallazgos arqueológicos, antropológicos y estéticos aportado por las civilizaciones originarias mesoamericanas y hoy invaluable patrimonio cultural de la sociedad mexicana - hayan buscado y transferido, al arte platero, nuevos motivos, simbolizaciones temáticas y propuestas estéticas.

4. LA NUEVA LÍNEA INTERCULTURAL DE DISEÑO:

*Advenimiento de un
Capullo Ataviado en
Rocío Celeste*

Presentación

El propósito de este cuarto capítulo, es describir las características centrales de la propuesta de nueva línea intercultural de diseño de objetos artístico – artesanales la que, en su momento, habría de proponerse a las comunidades de artistas - artesanos plateros tanto de Taxco como a los de laca - maque de Olinalá y Temalacatzingo. Contribuyeron a precisar algunas de esas características los informantes - clave consultados. El conocimiento, valoración y respeto de esas característica, ayudará a que el proceso creativo intercomunitario y obras creadas al amparo de dicha línea:

- Manifieste o haga visible, los elementos simbólicos, constructivos y estéticos que proveen de identidad particular a cada un de las expresiones artesanales que intervienen en el diseño y construcción de las piezas interculturales.
- Permitirán también, ir perfilando y creando, en cada pieza de esa línea, los componentes de una nueva identidad en construcción; es decir, una identidad de naturaleza intercomunitaria. Esto último, será posible, porque una obra o pieza intercultural, no es la simple sumatoria o unión aleatoria de los elementos propios de cada expresión artesanal participante. Los artistas - artesanos y diseñadores, al considerar las características centrales de la nueva línea de diseño, estarán en condiciones de ir identificando, recreando, proponiendo y materializando, en cada pieza, nuevas connotaciones simbólicas, constructivas y estéticas, que van perfilando esa identidad intercomunitaria en construcción.
- Sea el resultado de procesos incluyentes y democráticos, desde el punto de vista organizativo y “creativo - constructivo” que considerará, primeramente, a los tres núcleos de artistas - artesanos ya mencionados, en segundo lugar, a las comunidades de pertenencia de esos artesanos y, en tercer término, a los aliados y colaboradores externos de esas expresiones,

entre otros; diseñadores, instituciones de investigación y de formación en diseño, instancias públicas o privadas de promoción del trabajo artístico - artesanal.

- Efectivamente garantice, por un lado, que cada una de las piezas creadas a su amparo evidencien una nítida identidad y calidad constructiva y que, por otro, gracias a sus materiales, diseño y propuesta estética manifiesten un alto grado de originalidad y exclusividad. Esos atributos de originalidad y exclusividad presentes en cada pieza, se traducirán en creaciones con un claro plus valor agregado y, factiblemente, en una significativa demanda de ellas en el mercado.
- Ayude a incrementar la capacidad de los artesanos participantes no solo en la generación de piezas con un mayor valor mercantil sino también, en la construcción de mejores condiciones para que esos artesanos retengan una parte significativa de los excedentes generados por ellos.
- Permita fortalecer la aceptabilidad, viabilidad, excelencia, autenticidad, sustentabilidad y comercialidad de cada pieza creada a su amparo.

Esas características, de la propuesta de nueva línea de diseño intercomunitario, se exponen ordenadas en tres apartados; a) Criterios, b) Estrategias y c) Características Centrales de las Creaciones Pertenecientes a la Nueva Línea de Diseño

En el primero, titulado Criterios, se enuncian los requisitos o exigencias, que en términos de proceso, diseño y construcción habrá de reunir, según el caso, la línea propuesta y/o cada pieza que a su amparo se genere para que, efectivamente, estén presentes y debidamente expresados los atributos identitarios, de interculturalidad y estéticos que la propuesta hace suyos.

En el segundo apartado Estrategias - señalando aquí expresamente el carácter todavía inicial o preliminar de ellas - se enuncian las características de las formas y de los procedimientos, más permanentes y generales, que los operadores de la nueva línea de diseño habrán de respetar para que, efectivamente, los criterios anteriores puedan llegar a materializarse en cada pieza.

Esas estrategias se consideran aquí como preliminares ya que la identificación y caracterización de cada una de ellas, de manera precisa y definitiva, corresponde, en sentido estricto, a la posterior “Etapa de Implantación” de la nueva línea de diseño intercultural aquí propuesta. Esa etapa, sería el resultado de una nueva “investigación - desarrollo”, que incluiría, entre otras cuestiones:

- Específicos soportes teóricos, planeativos y normativos.
- Creación de Estructuras y Soportes de Difusión, Demostración y Capacitación con relación a la nueva Línea de Diseño. Entre ellos; Red de Comunicación, Banco de Datos, Prototipos Demostrativos, Catálogos, Manuales de Capacitación, Administración y Operación.
- Estrategias, Programas y Convenios institucionales para la Inducción, Sensibilización, Reclutamiento y Capacitación de los Artesanos y Diseñadores Participantes
- Diseño y Construcción de las Diversas Figuras Organizacionales de Participación, Dirección, Gestión y Control en la que intervendrán Artesanos, Comunidades, Diseñadores, otros.
- Conformación de la Red Horizontal y Vertical de Instancias intervinientes en los Procesos de Validación de los Diseños y de Certificación de la Calidad y Origen de las Obras o Piezas Construidas.

Finalmente, en el apartado, Características Centrales de las Creaciones Pertenecientes a la Nueva Línea de Diseño, se enuncian una serie de categorías de valoración, con sus correspondientes indicadores, que permitirán ayudar a identificar y calificar, al interior de esa nueva línea, las propuestas y piezas que a su amparo sean creadas. Esas categorías, formuladas en una serie de encuentros promovidos por la UNESCO - adaptadas en su contenido a los propósitos de este trabajo - en su momento, permitirán establecer si determinado diseño o pieza, corresponde o no a la nueva línea y además, aventurar con mayor exactitud el probable grado de éxito e incluso de excelencia de ese diseño o creación.

4.1 Criterios

1.- El diseño intercultural como salvaguarda y potenciación de la identidad

Para que la innovación en el diseño sea una efectiva salvaguarda de la identidad es necesario:

- Tener adecuadamente caracterizado el contenido esencial del imaginario y de la propuesta estética aportada por la platería de Taxco y el laca - maque de Olinalá y Temalacatzingo. Ese contenido esencial, no es único ni estático, esto es, hay que asumir que la interpretación del imaginario y del contenido estético de esas propuestas comunitarias, variará parcialmente por razones atribuibles a las distintas circunstancias y tiempos en las que ella se hace, a lo que se suma, la realidad propia de toda interpretación de una obra de arte, siempre desde la subjetividad del analista, por lo que toda pieza tiende a ser leída, interpretada y apreciada de manera parcialmente diferentes. Lo anterior significa que el diseñador, artesano o no - ojalá colegiadamente - tiene que estar regularmente actualizando la identificación de esos elementos de cada expresión comunitaria.
- Derivadamente, tener identificado los contenidos y expresiones identitarias comunitarias que se manifiestan desde la platería para Taxco y, desde el maque para Olinalá y Temalacatzingo. También por razones expuestas en otros apartados, el carácter identitario de cada una de las propuestas comunitarias tiene que estar en un permanente proceso de actualización y profundización.
- Respetar en el diseño intercultural, el contenido estético e identitario de las respectivas propuestas comunitarias que la componen. Esto es, todo observador cuidadoso, ha de ser capaz de ubicar en la pieza los contenidos provenientes de cada expresión artesanal y, todavía más, ningún diseño intercomunitario permitirá el uso accesorio o superfluo de la propuesta estética e identitaria perteneciente a una comunidad para solo enfatizar los elementos estéticos e identitarios de la otra. En otras palabras y solo como ejemplo, diseño intercomunitario no es una cajita de Olinalá asentada en unos pequeños soportes en plata.
- Lo dicho arriba con relación al diseño, ha de extenderse también a los elementos identitarios referidos a los materiales y procesos técnico - creativos propios de cada propuesta comunitaria y que habrán de emplearse al momento de crear la nueva pieza. En otras palabras, la introducción de nuevas técnicas y de nuevos materiales, en el caso de darse, previamente habrán de analizarse sus efectos y relaciones frente a las técnicas y materiales tradicionales empleados por cada comunidad.

Para que la innovación intercultural en el diseño sea un efectivo medio de potenciación de la identidad comunitaria debe orientarse por los siguientes criterios:

La pieza diseñada, tendrá como uno de sus propósitos, resaltar el carácter exclusivo y único de la propuesta estética de cada comunidad. El producto final debería reflejar la identidad del lugar de origen, su propia posición y su propia USP¹. {...} Las intervenciones en el diseño tienen que hacerse teniendo en cuenta el USP de la artesanía, así como la identidad y antecedentes de la comunidad de artesanos implicada(UNESCO 2005)².

- Se buscará que cada nueva pieza ofrezca, cuando menos, reinterpretaciones estéticas de los contenidos identitarios consolidados y, cuando más, incorporará nuevos contenidos estéticos y simbólicos identitarios previamente consensuados
- El diseño intercultural, explorará con los estudios y soportes requeridos, la ampliación de la noción identitaria, hoy estrictamente referida a cada comunidad, a una noción que sin abandonar la anterior, se proyecte hacia una identidad inter comunitaria fincada en preocupaciones y aspiraciones compartidas, similar riqueza cultural y artesanal y, pertenencia a un mismo Estado, Guerrero, el que también posee, claras connotaciones identitarias, que lo distinguen de las entidades restantes.
- Se realizarán, según la realidad que esté viviendo la comunidad, propuestas de diseños o énfasis identitarios que irán transitando de la neutralidad simbólica a simbolismos relacionados con las luchas y utopías sociales que valoran esas comunidades; entre los primeros, estarán elementos significativos de sus quehaceres cotidianos y otros identificados y apreciados como propios y específicos del contexto natural de la comunidad, entre los segundos, estarán temáticas y simbolizaciones, relacionadas con los desafíos, preocupaciones, luchas, victorias y utopías sociales que valoran esas comunidades. Por ejemplo, simbolización o temáticas referidas a especies vegetales o animales endémicas e identitarias de esas regiones y en peligro de extinción.

2.- El diseño como búsqueda de una interculturalidad consiente

- La autora e impulsora de la presente propuesta de diseño, en la posterior etapa de implantación, someterá a la consideración de los destinatarios potenciales clave, la fundamentación conceptual y las orientaciones operativas de diseño presentes en este capítulo.

1.- USP son las siglas en inglés para *Unique Selling Proposition*, o lo que es lo mismo, la propuesta única de venta o el valor diferencial que puede proporcionar una marca o una empresa. Esa propuesta se manifiesta en cada producto como un valor añadido para los clientes.

2.- UNESCO. Autores Colectivos Craft Revival Trust (India) [3]Artesanías de Colombia [3] Encuentro Entre Diseñadores y Artesanos: Guía Práctica, 2005

- En la fase de implantación, cada pieza diseñada al amparo de la nueva línea, poseerá una sintética y clara explicación escrita que resalte el origen, interventores en su creación y la propuesta de carácter intercultural que ella representa.
- En esa fase de implantación, se impulsarán diversas iniciativas para que colectivos de artesanos y diseñadores - operando como talleres de creatividad - propongan y acuerden temas, simbolizaciones, líneas de productos y otras iniciativas, para que de manera imaginativa y estética, se generen propuestas de identidad intercomunitaria.
- La articulación, que no fundición de las dos propuestas estéticas e identitarias de las comunidades, de darse creadoramente, dará origen a contenidos estéticos e identitarios de carácter intercultural.
- Durante la fase de implantación y de desarrollo de la línea, se efectuarán acciones de inducción y concertación con el mundo artístico - intelectual, cuando menos de Taxco y de Olinalá, para mantener una permanente iniciativa de investigaciones, procesos de rescate, ejercicios de observación y análisis y así identificar situaciones, procesos, objetos, seres vivos y otros elementos con los que se identifica cada comunidad para, desde allí, realizar los correspondientes ejercicios de simbolización estética de ellos y de auscultación en la comunidad para determinar si efectivamente ellos, habiendo sido apreciados y aceptados, se incorporan a la nueva línea de diseño.

3.- El diseño como factor de construcción o fortalecimiento de un actor cultural, económico y político; los artistas - artesanos comunitarios y derivadamente el conjunto de la comunidad. Para lo anterior:

- Se difundirá, se someterá a consideración y perfeccionará, la propuesta de nueva línea de diseño y los respectivos prototipos demostrativos, preferentemente, entre los destinatarios estratégicos de la misma; los artistas - artesanos, las instituciones formadoras de diseñadores y los núcleos de diseñadores asentados en Taxco, Olinalá y Temalacatzingo.
- En la fase de implantación de la propuesta de nueva línea, se diseñará material didáctico y se organizarán eventos diversos de capacitación para los artistas - artesanos y demás interesados con el propósito de que desarrollen competencias para la aplicación creativa y el correcto manejo de los contenidos de dicha propuesta.

- En la fase de implantación, se buscará conformar un Comité Promotor y Regulador - Ad Honorem - integrado por connotados artesanos de Taxco, Olinalá y Temalacatzingo más los miembros de las instancias educativas promotoras del diseño de esas dos ciudades - con el fin de gestionar apoyos, proponer regulaciones, conciliar intereses y articular iniciativas destinadas a usar y promover la nueva línea entre las dos comunidades artesanales.
- Se buscará que la línea de diseño propuesta así como las piezas que a su amparo se creen, posean la protección jurídica para que los beneficios económicos que de ellas se deriven, sean controlados por los artesanos y según el caso por las propias comunidades.
- Se recurrirá a instancias estatales y federales, de promoción y de protección del quehacer artesanal, para que los productos generados al amparo de la línea, sean efectivamente comercializados y promovidos por instituciones sin desmedidos afanes de lucro en ese campo. (FONART)
- Se impulsarán diversas iniciativas, en la etapa de implantación de la línea, para que se incentiven las capacidades creativas y aplicativas de los artesanos - artistas para el empleo de la líneas como un recurso más en la versatilidad de sus propuestas.
- Sin desatender la atención especial, a los connotados artistas - artesanos hoy existentes en cada una de las comunidades, la línea de diseño, en su fase de implantación inducirá, en cada comunidad artesanal, el impulso a estrategias de creación y de trabajo grupales de naturaleza colaborativa y solidaria, donde, como pares calificados, los artesanos generen propuestas no solo individuales sino asociadas de; a) diseño, b) difusión de sus productos, c) trabajos intercomunitarios, d) comercialización, e) iniciativas y propuestas, ante las correspondientes autoridades municipales, estatales y federales, de financiación, promoción, y protecciones normativas y jurídicas de diversa naturaleza.

4.- El diseño como medio para el fortalecimiento del equilibrio ambiental y dignificación económica y laboral del artesano y de la comunidad, en palabras de la UNESCO:

Los enfoques y sistemas actuales de diseño y de producción son en gran medida, disociados o separados, tanto de la gente como de los procesos naturales. A menudo hay una comprensión limitada del producto con relación a sus materiales, cómo se hizo, cómo funciona o cómo puede repararse. La estética de los productos contemporáneos es un resultado y reflejo de este sentido de disociación.

Con el fin de comenzar a crear productos sostenibles y con significado, es imperativo comenzar a desarrollar, o quizás sacar, un sentido de la conexión. Esta conexión - en el proceso de diseño, en la manera de producción y en la naturaleza de los objetos materiales - significaría que los productos no sólo cumplirán una función útil, sino que también personificarán valores humanos y nos permitirán comprenderlos, unirnos a ellos y experimentar una cohesión y afinidad empática con ellos, como fruto del esfuerzo humano y como objetos materiales.

Este sentido de la conexión es necesario que ocurra en todas las etapas del ciclo de vida de un producto -durante la etapa del diseño, durante el proceso de fabricación, durante el periodo de uso e incluso, durante el proceso final de uso.

La conexión tiene que ocurrir en el proceso del diseñador, en la forma de diseñar lo que él diseña. Si los diseñadores aprenden a trabajar de esto modo y si se esfuerzan continuamente por practicar su destreza de esta forma, entonces los productos comenzarán a 'conectar' con los usuarios. Esta conexión no es un objetivo directo según el resultado del diseño; es el resultado de una forma de pensar, concebir, diseñar, hacer y usar los objetos materiales. (Craft Revival Trust, Artesanías de Colombia S.A y La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura., Op. Cit. 2005, p. 106)

Se tiene que pensar además, en que el principal beneficiario de esta asociación es el artesano, lo cual no se podrá considerar como tal, si no significa un cambio positivo en su devenir:

Si un diseñador escoge tener una situación económica difícil para él o ella, está bien, pero lo que no pueden es imponer estos ideales al productor. Pueden insistir en buena calidad y excelente resultado pero tienen que estar seguros de que proporcionan la estabilidad económica que el artesano necesita. (Ballyn, s.f., como se citó en Craft Revival Trust, Artesanías de Colombia S.A y La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura., Op. Cit. 2005, p. 108)

Los impulsores de la nueva línea de diseño, no pueden olvidar que el diseño es un factor de desarrollo de la actividad en tanto se articule al enfrentamiento de otros factores que impiden que los productos de la creatividad y productividad de los artesanos efectivamente regresen a ellos. Entre esos factores limitantes están;

- a. Fuertes redes de intermediarios expoliadores y de usureros que impiden el libre comercio.
- b. Ausencia de espacios dignos, bien ubicados y de bajo costo - en los grandes centros turísticos del país - para la exposición y venta de artesanía de reconocida excelencia.
- c. Por la inexistencia de controles de precio, injustificable sobre precio sobre determinadas materias primas, sustancias, herramientas y maquinarias que los artesanos requieren para realizar sus trabajos
- d.- Ausencia de programas y de políticas publicas en diversos aspectos. Entre otros:
 - Programas especiales de financiamiento al sector artístico - artesanal.
 - Estudios regulares de identificación y de caracterización de la demanda y de los procesos de negociación, venta y promoción en los mercados estructurados nacionales e internacionales.
 - Políticas impositivas solidariamente diferenciadas para el sector.
 - Creación de fuertes programas de reconocimiento y de estímulo a los artesanos y núcleos de artesano de excelencia.
 - Constitución de organismos y normatividades eficaces para la protección de diseños, marcas y denominaciones.
 - Mayor vigor y eficacia en la lucha internacional contra el plagio de diseños, la falsificación de productos y la invasión en el mercado nacional de artesanías mexicanas falsificadas.
 - Regulación sobre la creación de grandes talleres semi industrializados que explotan de manera intensiva la fuerza de trabajo artesanal que se ve obligada a proletarizarse por la carencia de apoyos.

4.2 Estrategias

1. El diseño artístico - artesanal comunitario y los mercados y compradores

- El diseño artístico - artesanal no puede generar planteamientos que separen al artesano del mercado en el que ya tiene una presencia. Es decir, la nueva línea de diseño tiene que tener la flexibilidad para generar líneas de productos según el caso destinados al mercado local o regional, nacional e internacional.

[...]Si la intervención en el diseño obliga a los artesanos a abandonar sus formas tradicionales en favor de un mercado de élite efímero, se convierten en totalmente dependientes del intermediario / diseñador. Cuando el intermediario /diseñador cambia de actividad, deja al artesano plantado. Así pues, esta intervención es una solución bastante temporal. (Craft Revival Trust, Artesanías de Colombia S.A y La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura., Op. Cit. 2005, p. 6)

La legítima aspiración exportadora de los artesanos artístico comunitarios no puede hacerlos olvidar que “[...]Los mercados orgánicos son más seguros y menos volátiles, menos temporales y menos efímeros; también son más grandes y pueden absorber la actividad artesanal.” (Craft Revival Trust, Artesanías de Colombia S.A y La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura., Op. Cit. 2005, p. 7).

Continuando con lo expuesto con anterioridad, la importancia de los mercados orgánicos es determinante, puesto que pueden llegar a transfigurar de diferentes formas a las sociedades donde estos tienen lugar, entrelazando a grupos excluidos de las dinámicas económicas del mercado; sobre todo, poseen el potencial de generar otro tipo de prácticas económicas. (Gracia, M. A., Horbath, J. E., Roldán Rueda, H. N. y Santana, M. E. (2016). Los mercados orgánicos en México como escenarios de construcción social de alternativas. Polis Revista Latinoamericana, (43), 1-22.)

En esa misma línea, también hay que considerar, el importante mercado que conforman las clases medias del país al que podríamos sumar el significativo volumen anual de turistas extranjeros, con un poder de compra no menospreciable. Al respecto, con las adecuaciones cuantitativas correspondientes, para el caso de México, es sugerente lo que plantea John Ballyn con relación al mercado de la India

[...] el cree que los mercados extranjeros no son necesariamente, la panacea. “Las complicaciones y los riesgos de perseguir el dólar / euro son muchos y ¿por qué preocuparse si la clase media de la India se ha estimado en unos doscientos millones? ¡Esta es la población total de los EE UU! La clase media tiene sueños y aspiraciones que pueden conseguir

porque sus ingresos tienen cierto límite de superávit. Si cada hogar de la clase media de la India gasta \$250 cada año en artículos del hogar y regalos, el gasto anual ascendería a \$62,500,000,000. Debería haber una forma de desviar parte de este negocio a artesanías excelentes. (Ballyn, s.f., como se citó en Craft Revival Trust, Artesanías de Colombia S.A y La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura., Op. Cit. 2005, p. 110)

Con las adecuaciones correspondientes, no se puede ignorar que México, en el año 2020 tenía 15 millones de hogares ubicados en esa posición lo que equivale a 47,2 millones de personas en ese nivel. (Alto Nivel, 2021)³. Es decir, un mercado potencial nada despreciable.

2. El diseño artístico - artesanal comunitario y la creatividad patrimonial del artesano y la del diseñador externo

Una aclaración necesaria; Las estrategias que a continuación se proponen son de naturaleza indicativa ya que "Hay que reconocer desde el principio que cada situación es única y que cada asociación entre diseñador y artesano / comunidad artesana, requiere ser tratada de forma especial. Es peligroso asumir que hay soluciones universales". (Craft Revival Trust, Artesanías de Colombia S.A y La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura., Op. Cit. 2005, p. 20) Lo anterior en el entendido además que "el debate sobre la intervención/interacción en el diseño entre diseñadores y artesanos está, por decirlo suavemente, lleno de diferentes opiniones e ideas preconcebidas". (Craft Revival Trust, Artesanías de Colombia S.A y La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura., Op. Cit. 2005, p. 3)

La creatividad que hay que fortalecer y la que tiene que predominar es la del artesano, si bien el diseñador tiene las herramientas y conocimientos necesarios para expresar su propio ingenio a plenitud, al momento de trabajar con los artesanos, es de suma importancia que el diseñador aprenda a enaltecer la inventiva de estos, evitando imponer sus ideas, ya que eso sofocaría la manifestación y el desarrollo de la creatividad artesanal (Craft Revival Trust, Artesanías de Colombia S.A y La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura., Op. Cit. 2005, p. 7)

Cuando se trabaja como pares, no se debe cometer el error de asumir que por ser diseñador se conoce exactamente la solución más adecuada a los problemas de diseño, puesto que el artesano al estar más familiarizado con su labor, tiene importantes capacidades creativas y funge

3.- Alto Nivel (15 de noviembre del 2021). *¿Dónde está la clase media en México y cuánto gana? Esto encontró el Inegi*. Alto Nivel. <https://www.altonivel.com.mx/economia/donde-esta-la-clase-media-en-mexico-y-cuanto-gana-esto-encontro-el-inegi/>

como persona indispensable en el proceso de diseño; aunado a lo anterior, así como se han de considerar sus aptitudes, también habrá de tenerse en cuenta sus limitantes productivas, técnicas y económicas, con la finalidad de adecuar y darle viabilidad a ese proceso y a la correspondiente propuestas de diseño. Esa orientación permitirá al artesano innovar sin depender del diseñador de manera permanente. (Craft Revival Trust, Artesanías de Colombia S.A y La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura., Op. Cit. 2005, p. 8)

Si no se conocen a fondo las particularidades de la expresión artesanal a trabajar y se carece, además, de la comprensión de su relevancia para el hombre; se estará forzando la modificación de un objeto para funcionar dentro de un contexto que no es el de este, lo que desencadenaría una intervención imprudente no deseada. (Craft Revival Trust, Artesanías de Colombia S.A y La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura., Op. Cit. 2005, p. 9).

El diseñador, desde el campo de su disciplina, aporta al desarrollo de las capacidades de autogestión artesanal en las cuestiones relacionadas con el diseño. Lo anterior, implica establecer una relación no tanto instruccional como dialógica entre el artesano y el diseñador para que este ayude a que el artesano:

- a. identifique y valore sus capacidades expresivas, constructivas y el capital cultural que representa su patrimonio cultural comunitario,
- b. desarrolle su capacidad creativa, imaginativa y constructiva al incitarlo a examinar otras experiencias, mirar desde distintas perspectivas su entorno y a reflexionar sobre las características y necesidades de sus potenciales clientes,

- c. discrimine con claros criterios humanistas, de sustentabilidad y de valoración de sus fundamentos identitarios y propuesta estética comunitaria y, por cierto también, con claros parámetros de rentabilidad las ventajas y desventajas de determinadas propuestas de diseño y
- d. se perfeccione o capacite en el conocimiento y aplicación de las nociones, fundamento, metodología y técnicas del diseño

Abonando a favor de la presente iniciativa de una propuesta de nueva línea de diseño, algunos concedores señalan que los diseñadores externos, en vez de aportarles a los artesanos mediante esas propuestas de diseño de piezas específicas, es “mucho mejor [...] proporcionar un diseño marco [...] para hacerlos más competitivos en el mercado” (Craft Revival Trust, Artesanías de Colombia S.A y La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura., Op. Cit. 2005, p. 6). Desde la perspectiva de este trabajo, se entiende que esas propuestas marco pueden ir desde nuevas líneas o familias de producto hasta nuevas líneas de diseño.

Por todo lo señalado, esta propuesta de línea de diseño se opone terminantemente a ubicar al artesano en una posición de supeditación, frente a las iniciativas y propuestas del diseñador externo quien, al impedirle, según el caso, cuestionar, enriquecer o proponer alternativas respecto a una propuesta concreta de diseño termina por convertirlo en un operario limitado a llevar a la práctica los diseños que se le indican.

El papel del diseñador externo se extiende además, a la generación de propuestas frente a las diversas problemáticas que observa o que le plantean los artesanos respecto a los diseños existentes. Entre otros; a) proponer soluciones a los problemas que manifiestan los productos, b) alterar

nativas más eficientes y menos riesgosas en la realización de los procesos constructivos, d) mejora en los sistemas de transporte, empaque y comercialización, (Craft Revival Trust, Artesanías de Colombia S.A y La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura., Op. Cit. 2005, p. 4-5).

El diseñador externo, efectivamente preocupado por el desarrollo integral de una expresión artesanal determinada, debe convertirse en un importante mediador crítico y puente solidario que permita vincular a esos artesanos, desde una perspectiva intercultural, con la cultura, potencialidades y problemáticas del mundo contemporáneo. Para lo anterior, es imprescindible que ese diseñador externo se convierta, previamente, en un destacado conocedor y apreciador de la historia, contenidos e implicaciones culturales, antropológicas, económicas, sociales, técnicas y culturales de esa concreta propuesta comunitaria. “No se puede reiterar con más fuerza que para que una interacción en el diseño sea efectiva es necesario estudiar las tradiciones y desarrollar el entendimiento de las restricciones y de los parámetros en los que los artesanos operan. Esto lo subraya la necesidad imperativa de investigar, analizar, clasificar y documentar las tradiciones artesanales para que este conocimiento sea accesible a una

audiencia más amplia”. (Craft Revival Trust, Artesanías de Colombia S.A y La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura., Op. Cit. 2005, p. 6).

Ese papel de mediador crítico y puente solidario del diseñador externo con la realidad, cultura y mundo contemporáneo puede incluir, entre otros los siguientes asuntos: a) A los artistas - artesanos, asunto reiteradamente señalado por los informantes clave consultados, les resulta fundamental entrar en contacto, conocer, analizar críticamente y apreciar las propuestas y obras más relevantes del arte y diseño contemporáneo. Los diseñadores externos, disponen de los medios para posibilitarles el acceso a los distintos acervos y dinámicas culturales que se relacionan quehacer, b) Los diseñadores externos poseen las metodologías y el acceso a las fuentes de información y redes de comunicación para prever, valorar y dimensionar las características, intensidad, contenido y comportamiento de la demanda y nuevas modas que se hacen presentes en los mercados estructurado, c) derivadamente, esos diseñadores externos, están también en condiciones de identificar otro tipo de características y comportamientos que van caracterizando o haciéndose presentes en esos mercados.

3. El diseño artístico artesanal, la tradición técnico - productiva y la innovación tecnológica

Lo que se comprende como tecnología apropiada es la utilización de energía renovable, los cambios en las dinámicas de producción con el fin de dejar en el pasado el uso de técnicas peligrosas, así como aquellas otras que supongan un desgaste inhumano a corto o largo plazo, el abandono de herramientas y maquinaria poco segura así como la sustitución de materiales por otros más adecuados; generación de nuevas técnicas, identificar a los poseedores de aptitudes para asistir su desarrollo, estimular las áreas referidas a la auto gestión y comercialización. (Alfaro y Rodríguez, 2009)⁴

Según conocedores estas son las preguntas que hay que hacerse para determinar si una tecnología que se va a introducir es 'apropiada':

- ¿Es viable económicamente?
- ¿Se puede adaptar fácilmente y es sostenible?
- ¿Se puede reemplazar sin alterar la calidad del producto?
- ¿Es técnicamente factible?
- ¿Facilita el traslado a otros materiales?
- ¿Se adapta a la estructura socioeconómica y a los patrones de las comunidades locales?
- ¿Es capaz de adaptarse y de desarrollarse más en las condiciones locales?
- ¿Se puede llevar a cabo, bien mejorando la tecnología tradicional o rebajando la tecnología moderna?
- ¿Se puede introducir como resultado de innovaciones recientes o invenciones?
- ¿Será capaz de crear un sentido de participación y decisión a nivel local?
- ¿Es susceptible de ser usada en fuentes de energía no convencionales, tales como biogás, energía solar y eólica?
- ¿Es segura? (Craft Revival Trust, Artesanías de Colombia S.A y La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura., Op. Cit. 2005, pp. 112- 113)

La tecnología apropiada es aquella que funciona de manera permanente en el contexto del artesano, lo anterior significa que este puede manejar dichos implementos, mantenerlos y repararlos dado el caso; además dichas tecnologías no deben chocar con sus posibilidades económicas, así como con las del contexto. Con tecnología mejorada, los artesanos optimizarán la calidad de sus productos y tendrán estos la capacidad de rivalizar en el mercado con los productos industrializados. (Alfaro y Rodríguez, 2009, pp. 5-9)

4.- Alfaro, E. y Rodríguez C. (2009). *Dossier UNESCO N° 2 Taller A+ D Encuentro en Santiago de Chile*. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

4.3 Características de las creaciones pertenecientes a la nueva línea de diseño

Tratándose de propuestas de diseño inspiradas en la nueva línea intercultural es necesario tener diferenciados e identificados los tres momentos consecutivos que permiten señalar que esa propuesta es factible de convertirse en una pieza o línea de productos. A esos tres momentos consecutivos se les nombra aquí como Aceptabilidad, Viabilidad y Factibilidad.

1. En este caso, se entiende por **Aceptabilidad** al proceso parcialmente subjetivo, realizado por los artesanos en tanto artistas, de apreciación y de valoración de la propuesta de diseño - ya sea de una determinada familia de piezas o de una obra determinada - en términos de su atractivo, novedad y exclusividad. Ese atractivo, está dado también por la valoración que se hace del empleo de las propuestas estéticas involucradas, así como de las manifestaciones identitarias que esas propuestas expresan. La valoración que los artesanos hagan de las formas, uso y distribución de los espacios, volúmenes, cromatismos, líneas, motivos y símbolos así como el equilibrio, proporciones, peso, forma y sugerencia de materiales que integrarán al objeto, más la precisión de la función social asignada a la pieza, son todas cuestiones, que en este primer encuentro con la propuesta de diseño lleva a que los

artesanos manifiesten de manera casi inmediata una clara atracción o, por el contrario, indiferencia e incluso rechazo por esa propuesta.

2. La **Viabilidad**, como un segundo momento, se da cuando los artesanos en función de sus habilidades, recursos, herramientas, tiempos y conveniencias señalan que la pieza es o no posible de ser construida. Es decir, aquí intervienen apreciaciones objetivas de carácter constructivo que lleva a los artesanos a determinar si pueden, a partir de sus competencias y recursos, materializar o no la propuesta de diseño.
3. La determinación de la **Factibilidad**, solo es necesario considerarla si, previamente, se cuenta con una valoración positiva en términos de aceptabilidad y viabilidad. Sobre esa base, la factibilidad es el juicio de conveniencia que hacen los artesanos en tanto que pequeños o medianos productores independientes o empresarios. Ello implica identificar una clara relación de conveniencia entre costos estimados, volumen y tiempo de producción con volumen de la demanda y factible precio por unidad o por lote.

4. Excelencia

La obra manifiesta una alta calidad expresiva y técnica:

- La alta calidad expresiva, se evidencia en una propuesta estética que atrae de manera intensa y sin cuestionamientos y que responde, aplica y recrea planteamientos estéticos anclados en una tradición comunitaria.
- La alta calidad técnica, se manifiesta en la presencia armónica de un conjunto de cuidadosos detalles morfológicos y constructivos en la obra que resaltan y potencian la expresividad estética de la misma. Esa calidad, es el producto de una experticia, elevada destreza y conocimiento de un determinado quehacer artesanal en cuanto al específico uso de herramientas, técnicas, procesos y materiales.

Indicadores

Materialización estética atractiva y con atributos de originalidad, derivados de la articulación armoniosa de la expresividad estética de la artesanía en plata de Taxco y del maque de Olinalá y Temalacatzingo

Uso de materias primas de calidad, obtenidas, en su mayor parte, mediante técnicas tradicionales sustentables en la región en la que se ubica la comunidad.

Uso de metales, gemas, maderas u otros materiales considerados preciosos, semi preciosos o cuando menos exóticos.

Evidencia en la pieza de un alto nivel de dominio aplicativo de una o más de las técnicas constructivas y estético - decorativas propias de la platería taxqueña y del maque o laqueado de Olinalá y Temalacatzingo.

Minuciosa atención a los detalles de fabricación

Efectiva y visible adecuación a su función central; objeto artístico - artesanal con precisas funciones en la vida cotidiana.

Existencia en la pieza de todas las características funcionales, ergonómicas y otras para que ella pueda cumplir las funciones utilitarias asignadas.

5. Autenticidad

La obra expresa en su planteamiento estético, material y funcional, un origen, identidad y expresión de 2 sujetos sociales interrelacionados:

La comunidad: La obra usa materiales, diseños, técnicas, temáticas, símbolos y expresividad artística que los miembros de la comunidad, por usos, costumbres o por otros motivos, identifican como manifestaciones o expresiones propias de su identidad en cuanto comunidad.

El artesano - artista: La obra, apoyándose en los elementos identitarios comunales señalados, manifiesta, además, la interpretación creadora y estética que de esos elementos identitarios hace el artesano, impregnando a cada obra de una significativa originalidad

Indicadores

- La pieza usa y recrea símbolos, figuras, motivos, temáticas y diseño de objetos que la comunidad reconoce como propios y por provenir, muchos de ellos, de una larga tradición.

-La pieza expresa la particular y refinada sensibilidad estética característica de cada comunidad artístico - artesanal que interviene en su diseño y construcción. Esa propuesta y preferencia estética, es considerada por la comunidad como una de las manifestaciones más importantes de su singular identidad comunitaria.

En la creación o construcción de la pieza se emplearon materiales y se aplicaron una serie de técnicas y procedimientos que expresan saberes y haceres propios de esa comunidad y que se han ido generando, perfeccionando y refinado a lo largo del tiempo.

6. Innovación

La obra respondiendo a los rasgos o características de una propuesta artístico - artesanal comunitaria, expresa un cuidadoso proceso que va de la sutil adaptación o transformación de objetos, modelos, motivos y materiales provenientes de particulares tradiciones artesanales a la formulación de nuevas y radicales propuestas de modelos, objetos, motivos y materiales. Estos últimos, sin embargo, no abandonan, no traicionan y no instrumentalizan los rasgos propios de esa tradición comunitaria ancestral. La innovación, en este caso, se expresa como originalidad anclada y regulada por un acervo cultural comunitario.

Indicadores

La obra, apoyándose y respetando lo esencial de las propuestas artístico - artesanales comunitarias intervinientes - básicamente caracterizadas en capítulos anteriores - se sustenta en evidenciar diversos grados y aspectos de innovación creativa:

sutiles transformaciones de objetos, modelos, motivos, materiales y de las técnicas aplicadas.

significativas transformaciones de objetos, modelos, motivos, materiales y técnicas

Innovaciones en el diseño, y/o elaboración, y/o en la función asignada al objeto, manteniendo un efectivo y exitoso balance entre tradición y modernidad

7. Sustentabilidad.

La obra, la obtención y uso de materias primas, los procesos constructivos e incluso sus motivos fueron diseñados, creados y reproducidos, respetando la explotación razonada de los recursos no renovables; usando los recursos naturales respetando sus ritmos de reproducción o reposición, conservando el hábitat de su entorno y practi-

cando procedimientos sustentables en el manejo de sus desechos. Derivadamente, las técnicas, procesos y ritmos de trabajo que se aplicaron consideran la higiene, salud, integridad física y bienestar de los artesanos.

Indicadores

En la obra no se identifica el empleo de recursos naturales protegidos o en peligro de extinción

Las obras, de manera excepcional, recurrirán al empleo de restos orgánicos; pieles, colmillos, astas, caparzones y otros y, de ninguna manera, restos orgánicos de especies en peligro de extinción.

En la construcción de la obra, no se utilizarán técnicas o materiales con efectos contaminantes del ambiente o, peor todavía, de efectos tóxicos, en el corto o largo plazo, sobre los artesanos o usuarios de las piezas.

Se eludirá la aplicación, en lo posible, aun cuando tengan un determinado carácter identitario, motivos o temas que expresen intenso maltrato al medio ambiente o trato cruel a seres humanos o animales.

8. Interculturalidad

En la obra, se percibirá la presencia articulada de las dos expresiones artístico culturales participantes. Esto es, no se observará una disposición aleatoria o irrelevante de una propuesta respecto de la otra y, más todavía, cada expresividad artística comunitaria, reforzará la capacidad comunicativa y expresiva de la otra, en tanto que al presentarse relacionadas, lograrán, por una parte, mantener su respectiva identidad y singularidad y por otro, manifestarán o evocarán una nueva significación y/o contenido estético de carácter intercultural.

Indicadores

La propuesta identitaria y/o estética, de cada expresión artístico - artesanal es fácilmente identificable en cada obra o pieza.

Es perceptible que las dos manifestaciones artístico - artesanales encarnadas en la obra o pieza, articulan ya sea por contraste, semejanza o relación, uno o más elementos expresivos plásticos, por ejemplo motivos, figuras, formas, colores, volúmenes, uso del espacio de expresión y otros los que, además de darle realce y personalidad propia a la pieza, permite percibir elementos de una nueva propuesta estética e identitaria de naturaleza intercultural.

9. Comercialidad

El atractivo estético de la obra; la carga simbólica que ella expresa; la calidad, exclusividad o exotismo de sus materiales; la experticia artesanal que manifiesta su construcción; su polifacética funcionalidad expresiva que le permite ser usada, portada o ubicada en diversos espacios de la vida cotidiana, su adecuado tamaño, la relativa firmeza y resistencia de sus partes, su expedita transportabilidad y su costo razonable, garantizan su ventajosa ubicación en determinados segmentos del mercado nacional e internacional.

Indicadores

Potencial de colocación en exclusivos mercados regionales, nacionales y/o internacionales.

Razonable balance, entre la calidad, exclusividad y costos de la obra, con el precio establecido para el mercado.

Datos estadísticos que evidencien una demanda constante y significativa.

Los diseños responden a demandas específicas de determinados segmentos del mercado.

Existen los canales de exposición, difusión, intermediación y comercialización del producto

5. FULGORES DEL EDÉN

Esbozos y Ejercicios,
Creaciones
Mediadoras
y Creaciones
Demostrativas

Presentación

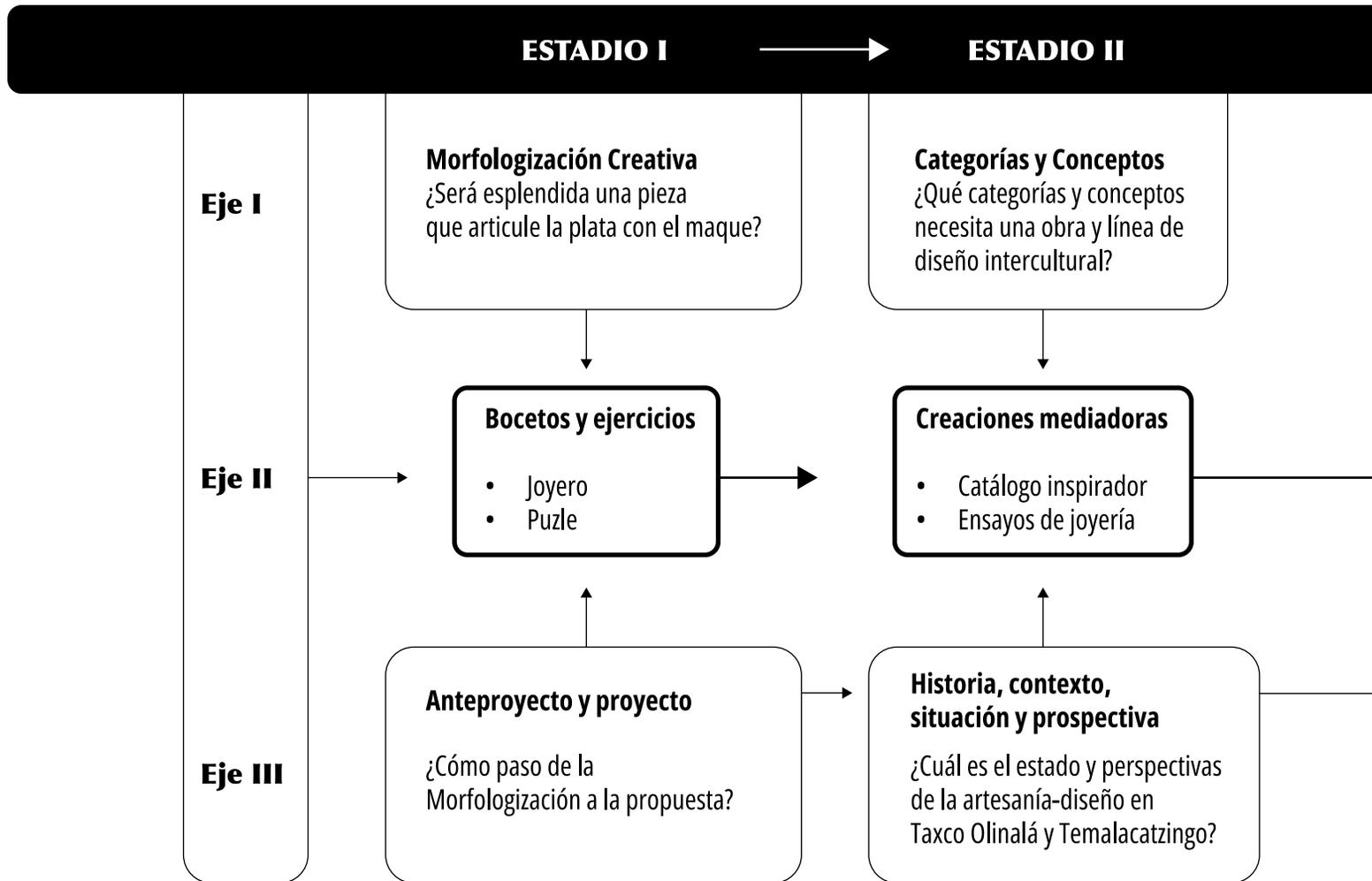
El propósito de este capítulo es visibilizar, más allá del discurso, las posibilidades aplicativas y creativas de la línea propuesta y para ello se recurre, en un primer momento, a mostrar mediante un flujograma, la ruta creativa, entendida ella, como un proceso que va articulando, intuiciones creativas iniciales, con los resultados parciales generados por la investigación, los que al ir aportando, de manera ascendente, saberes y significaciones, hace posible transitar, de esas intuiciones iniciales, a elaboraciones “creativo - constructivas” las que, a juicio de quien esto escribe, van logrando expresar, con precisión creciente, los planteamientos de la nueva línea y por consiguiente, su viabilidad. En un segundo momento, se exponen esas creaciones, respetando los progresivos estadios creativos presentados en el flujograma.

Para cumplir esos propósitos, en el primer apartado de este capítulo, titulado, “Diagrama de Flujo del Proceso Creativo”, él es presentado acompañado de su respectivo respaldo conceptual. Ese diagrama, permite visualizar tres sucesivos estadios de avance y de articulación de la propuesta. Esa articulación es el producto, por una parte, de planteamientos y referencias teóricas y empíricas y por otra y derivadamente, de los avances creativos en términos de propuestas de diseño y obras que van expresando, visualmente, las orientaciones y contenidos que se han ido descubriendo y que irán caracterizando a la nueva línea y, por tanto, a todo diseño y obra que a su amparo se genere.

La conformación de esos tres estadios sucesivos mencionados, responde a la acumulación e integración de los resultados en tres momentos del proceso de “investigación - creación”; uno inicial, otro intermedio y el último final. Fue posible distinguir esos tres hitos o momento por la adopción de una estrategia de trabajo consistente en orientar, ordenar e ir articulando en el tiempo, las actividades y resultados, por un lado teóricos, conceptuales y empíricos y por otro y derivadamente, de naturaleza concreto - creativa, a partir de tres perspectivas o Ejes Metodológicos. El primero de esos Ejes, va de lo Abstracto a lo Concreto, el segundo, avanza de lo General a lo Particular y, el tercero, transita de la Intuición Creadora a la Creación - Constructiva.

El segundo apartado del presente capítulo, titulado “**Propuestas y Creaciones**”, se presenta ordenado en tres sub apartados; **Esbozos y Ejercicios (Estadio N° 1); Creaciones Mediadoras (Estadio N°2) y Creaciones Demostrativas (Estadio N°3)**. En esos sub apartados se muestran las propuestas y creaciones que se van generando a lo largo de la investigación y que van utilizando, como referencia y soporte, los saberes y convicciones que se van desencadenando en el proceso de descubrimiento y de formulación de la nueva línea. Esos diseños y piezas pretenden, como se señaló, evidenciar visualmente las potencialidades creativas y viabilidad de la línea de diseño proyectada. Todas esas formulaciones y creaciones, se presentan a través de imágenes, fotografías o reproducciones electrónicas de, según el caso, bocetos, catálogo, diagramas, maquetas y piezas. Además, se describen y se mencionan, los elementos de la nueva línea de diseño, que, al descubrirse o formularse, se van haciendo presentes en cada una de esas representaciones y creaciones.

5.1 Diagrama de la ruta creativa



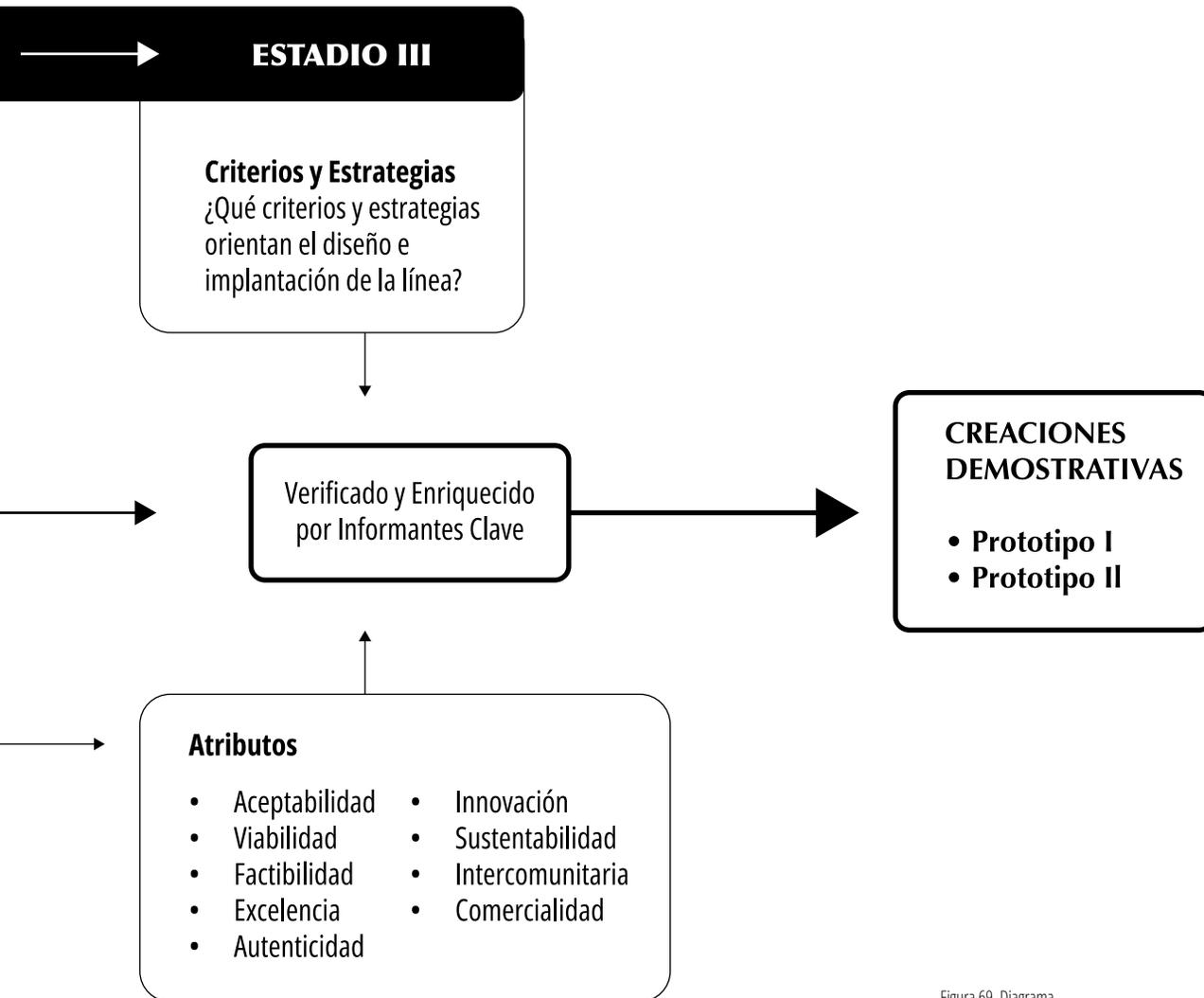


Figura 69. Diagrama

Conceptos del diagrama

EJE I: DE LO ABSTRACTO A LO CONCRETO.

En este eje, se van identificando y nombrando a lo largo de tres estadios de avance, las categorías y conceptos más abstractos y, posteriormente, los conceptos derivados, más concretos e instrumentales relacionados con la artesanía en general y en lo particular, con la artesanía artística, tradicional, comunitaria. Esos permiten iniciar la comprensión de esas dos cuestiones desde la perspectiva cultural, identitaria e intercultural, artística y desde el diseño innovador, consecuentemente, derivar orientaciones y propuestas sobre las características del diseño intercultural requerido y más concretamente todavía, algunas de las características y estrategias de implantación de la línea intercultural de diseño que llegará a ser propuesta.

EJE II: DE LO GENERAL A LO PARTICULAR.

En este eje, en primer lugar, se describen los procesos y fenómenos históricos, del contexto y prospectivos, que generan o generarán determinaciones, que más afectarían al quehacer artesanal en México y en especial a la artesanía artística tradicional y comunitaria y sus particulares procesos de diseño. Aquí, primeramente, se van presentando aquellos procesos y fenómenos que poseen efectos de un mayor radio de impacto, por ejemplo, mundiales, continentales y nacionales. A continuación y derivadamente, se van describiendo las causas y los efectos de procesos y fenómenos que poseen un radio de afectación y/o un origen más localizado, por ejemplo, regionales, sectoriales, locales o comunales. Finalmente, en este eje, se enuncian cada uno de los atributos que habría de poseer cada pieza para ser considerada como parte de la familia de obras creadas bajo la inspiración de la nueva línea de diseño intercultural. Esas descripciones, al igual que los contenidos del eje anterior se organizan en torno a tres estadios de avance o desarrollo

EJE III: DE LA INTUICIÓN A LA “CREACIÓN - CONSTRUCCIÓN”.

En este último eje, se van presentando las propuestas creativas, que con creciente precisión, expresan y portan, los avances teóricos y empíricos logrados con la investigación. Esos avances son el resultado del proceso de interrelación o articulación de los nuevos saberes y convicciones que se han ido obteniendo desde los dos ejes anteriormente mencionados. Así, según el grado de avance teórico y práctico, expresado en tres hitos o módulos, se va materializando, con creciente precisión artística y de diseño, en las creaciones presentadas, los contenidos de la línea propuesta.

EJE I

A 1: MORFOLOGIZACIÓN CREATIVA

Intuición:

¡¡¡ Sería espléndida una pieza que logre articular estética y significativamente la platería con el maque - laque!!!
¿Es posible y trascendente una línea de diseño intercultural e intercomunitaria?

A2: DE LAS CATEGORÍAS GENERALES A LOS CONCEPTOS OPERATIVOS

¿Qué aportaciones teóricas se considerarán para proponer una línea de diseño intercultural e intercomunitaria creativa, significativa y aceptable?

Esas aportaciones nos las entregan las disciplinas que estudian: la Cultura, el Arte, la Artesanía, el Diseño y la Innovación.

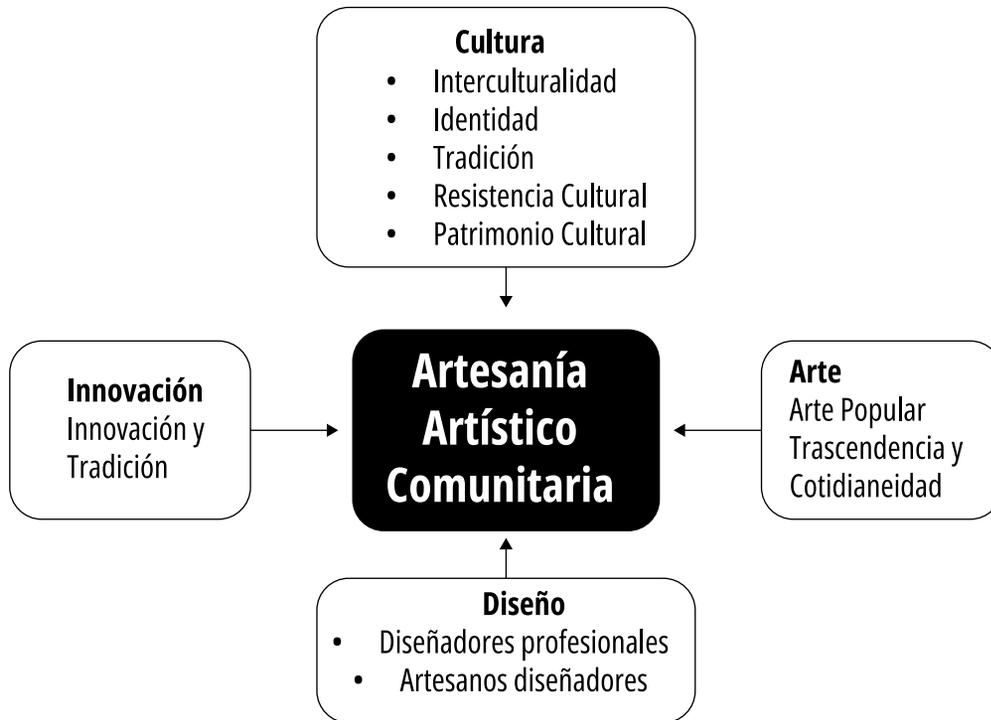


Figura 70. La Artesanía Artística Comunitaria las categorías generales y operativas para su comprensión.
Nota. En este diagrama se presentan los campos temático y respectivas categorías operativas que se considerarán en la investigación

A3: CRITERIOS Y ESTRATEGIAS

¿Qué criterios y estrategias orientarán el diseño e implantación de la nueva línea?.

Criterios **Un diseño y Línea:**

- Al servicio del arte comunitario
- Salvaguardando y fortaleciendo identidades
- Propiciando interculturalidades comunitarias
- Construyendo actores culturales y políticos
- Dignificando el trabajo y subsistencia de los artesanos

Estrategias **El diseño artístico - artesanal comunitario ante:**

- Los mercados y los compradores
- La creatividad patrimonial, la del artesano y la del diseñador
- externo
- La tradición tecno - productiva y la innovación tecnológica

Tabla 71

Enunciado de criterios y estrategias que guiarán el enunciado fundamentales presentes en la nueva línea de diseño
Nota. Aquí se encuentran especificados los cinco criterios y las tres estrategias a mantener para la nueva línea.

B1: ANTEPROYECTO Y PROYECTO DE INVESTIGACIÓN

¿Cómo paso de la morfologización creativa a la propuesta consistente?

.- Del Anteproyecto al Proyecto Registrado

B2: HISTORIA, CONTEXTO Y PROSPECTIVA

1.- ¿Cómo, el Pasado, el Presente y los Contrapuestos Proyectos de Futuro explican y condicionan, en México, la situación y las posibilidades de la artesanía artística comunitaria y el diseño que ella requeriría? 2.- ¿Cuáles son las características, situación y prospectiva del arte y del diseño en la orfebrería taxqueña y en el laca - maque de Olinalá y Temalacatzingo?

.- Importancia y Situación de la Artesanía y, Escenarios Prospectivos de la Artesanía Artístico - Comunitaria.

.- Propuesta Identitaria y Estética, del Arte Platero Taxqueño y de la laca - maque de Olinalá y Temalacatzingo

.- Las nuevas razones de la Importancia del Diseño Innovador e Identitario para la Artesanía Artístico - Comunitaria Mexicana

B3: ATRIBUTOS DE LA LÍNEA Y DE SUS CREACIONES

¿Qué atributos o características deberá poseer la nueva línea y cada una de sus piezas?



C1: ESBOZOS Y EJERCICIOS

¿Por qué sólo son esbozos y ejercicios?

1.- Organizador de Joyería

Función: Utilitaria y Decorativa

Atributos de la Nueva Línea

El Organizador de Joyería es únicamente un esbozo de la nueva línea porque:

- .- Sólo llegó a ser un boceto de naturaleza tentativa.
- .- Se propuso, sin poseer un conocimiento crítico y consistente del imaginario, propuesta estética e identitaria del arte platero de Taxco y del arte en maque - laca de Olinalá y Temalacatzingo. De ahí que:
- .- Las aportaciones al diseño del objeto tridimensional (caja) son centralmente utilitarias y funcionales y en menor grado artísticas e interculturales.
- .- Se percibe más que una articulación, solo una proximidad entre los elementos de la propuesta estética de Olinalá y Temalacatzingo con los elementos de la propuesta estética del arte platero taxqueño.

.- No se respeta la preferencia, del uso y ocupación intensiva de los volúmenes y de las superficies de cada pieza, en los que se expresa o asienta la propuesta estética y simbólica de Olinalá y Temalacatzingo

2.- Rompecabezas del Cerro Olinaltzn

Función: Lúdica y Decorativa

Propósito: Explorar posibles articulaciones artesanales y simbólicas desde dos propuestas artísticas comunitarias y desde un objeto simbólico propio de una tercera comunidad.

El Rompecabeza del Cerro Olinaltzn como un ejercicio

.- Es solo una exploración inicial de las posibilidades de entrelazamiento intercultural entre dos expresiones artísticas comunitarias; la artesanía pictórica, en amate y cerámica, de los Xalitla con la platería taxqueña empleando como soporte, la simbolización del cerro Olinaltzn, altamente apreciado por la población de Olinalá. Esa exploración no se continuó profundizando por diversas razones.

C2: CREACIONES MEDIADORAS

¿ La nueva línea, puede generar propuestas estéticas intercomunitarias generales, aplicables en diversos soportes y por otra parte, dar origen a piezas atractivas, de expresividad básica y baja complejidad constructiva? Catálogo Inspirador

Función: Apoyo Didáctico

Propósito: 1.- Dar a conocer, a artesanos interesados, algunas piezas de excelencia, en plata de Taxco y en maque - laca de Olinalá y Temalacatzingo. 2.- Inspirar, sugerir y demostrar, las posibilidades estético - creativas y aplicativas generales, de la propuesta de línea intercultural de diseño y 3.- Demostrar la flexibilidad aplicativa de la propuesta de nueva línea de diseño

Diseños de dos Broches-Joyas remanentes:

Función Ornato Personal: Joyas inspiradas en la nueva línea de diseño, en proceso de construcción.

Propósito: Mostrar la adaptabilidad de la línea propuesta para ajustarse a los diversos perfiles de artesano y demandantes a los que va dirigida. Perfiles distintos según habilidades artesanales, recursos materiales y técnicos disponibles, intereses particulares y preferencias, recursos económicos disponibles.

C3: CREACIONES DEMOSTRATIVAS

¿Cómo manifiestan las piezas demostrativas los atributos que caracterizan las creaciones pertenecientes a la nueva línea de diseño?

Mostrar en concreto, a través de dos obras demostrativas concluidas, los atributos de la nueva línea propuesta y de ellas especialmente y de ellas, especialmente; aceptabilidad, viabilidad técnica, excelencia, interculturalidad e innovación.

Pieza Demostrativa 1

Nombre: Juego de Joyería más Caja.

Función: Ornato Personal y Obra Decorativa

Propósito: Evidenciar la presencia de los atributos de la nueva línea.

Pieza Demostrativa 2

Nombre: Cajita de Temalacatzingo

Función: Decorativa

Propósito: Evidenciar la presencia de los atributos de la nueva línea.

5.2 Propuestas y creaciones

5.2.1 Esbozos y Ejercicios

Nombre : Organizador de Joyería

Función Asignada
Decorativo - Utilitaria.

Propósito

Boceto Preliminar, de una de pieza elaborada con el propósito de ejemplificar el posible contenido de la nueva línea de diseño que se pretendía llegar a generar. Él, formó parte del anteproyecto de investigación presentado para concursar al ingreso de la maestría en Arte y Diseño de la FAD - UNAM.

Descripción

Ese trabajo, representa una integración básica de elementos presentes en las dos expresiones artesanales consideradas. Su posible construcción es de baja complejidad ya que los motivos, técnicas y materiales requeridos para su construcción son, ampliamente manejados, respectivamente, por los artesanos de Taxco, Olinalá y Temalacatzingo. Se le agregan, a ese joyero, pequeñas innovaciones decorativas en plata, tales como los soportes de la caja. Además, se le incorporan otros elementos, habitualmente no empleados por los artesanos de Olinalá y que permiten un uso más funcional de la pieza; empleo de una piedra semi preciosa como agarradera de la tapa, bisagras más adecuadas y estéticas, acojinado interno y los compartimentos para ordenar los tradicionales elementos como anillos, aretes, pulseras, cadenas, broches.

Atributos de la Nueva Línea de Diseño en la Obra:

El boceto fue creado sin un nivel idóneo de conocimiento del imaginario, carga simbólica y características de las respectivas propuestas estéticas comunitarias por lo que el boceto tiene debilidades propositivas. Entre ellas:

.- Quizás violenta una de las características centrales de la propuesta estética de Olinalá y Temalacatzingo. Ella consiste en la tendencia a la ocupación intensiva del espacio de creación, con o sin un motivo central, pero siempre con la presencia, según el caso, de toda suerte de imágenes, líneas, grecas y colores. Como puede observarse, en el diseño del joyero, solo la tapa de él cumple esa condición y el cuerpo corresponde a otro manejo o uso del espacio.

.-En el diseño sugerido, predominan aportaciones funcionales, entendibles y loables en el proyecto de un diseñador industrial, pero limitadas desde el punto de vista del diseño artístico. Es decir, faltó un diseño más creativo del soporte tridimensional. No obstante, esas aportaciones a la funcionalidad del objeto, a juicio de esta responsable, pueden ser válidas y dignas de considerar si van acompañadas de una sólida propuesta de diseño artístico.

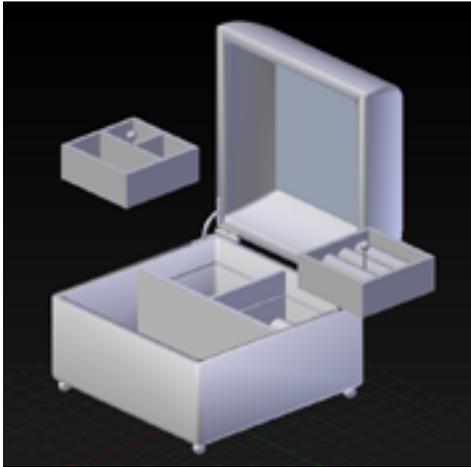


Figura 73. Render del organizador de joyería.
Nota. Render realizado en el programa Blender. En esta imagen se pueden observar los compartimentos internos.

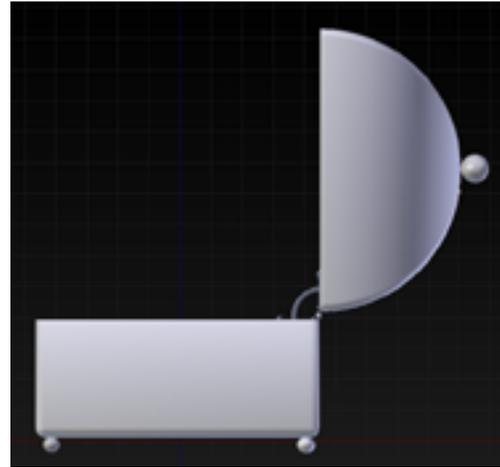


Figura 74. Vista Lateral Derecha
Nota. Se muestran los soportes esféricos en la base de la caja y la gema superior de la tapa la que también presenta forma de esfera.

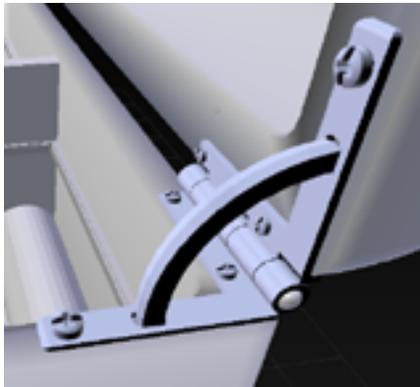


Figura 75. Bisagras
Nota. Se observa el sistema de bisagras de tipo cuadrante. Se consideraron esta clase de bisagras ya que el peso de las tapas de las cajas de Olinálá suele ser considerable, provocando que, con el tiempo, las bisagras de tipo libro vayan gradualmente dañando a la madera que las sostiene.



Figura 76. Boceto

Nota. Dibujo a color de la vista frontal, dónde se encuentran esbozados elementos en plata así como dos técnicas correspondiendo la del rallado a Olinalá y la del dorado a Temalacatzingo.

Nombre : Rompecabezas Cerro Olinaltzin

Función Asignada
Lúdico-Decorativo

Propósito

Como una posible propuesta simbólico - identitaria, incorporar al imaginario artesanal de Olinalá, la imagen del cerro Olináltzin, una de las peculiaridades del entorno urbano más apreciada por los habitantes de esa ciudad. Al mismo tiempo, explorar las posibilidades de articulación de la propuesta artístico - artesanal, en cerámica y de pintura en papel amate, de la comunidad náhuatl de Xalitla, Guerrero, con la propuesta artístico- artesanal en plata del municipio de Taxco.

Descripción

Obra trabajada en el taller de cerámica del posgrado de la FAD, sobre barro cocido y que tiene por motivo la reproducción estilizada del característico Cerro del Santuario u Olináltzin de la ciudad de Olinalá. Se logra la identificación definitiva de ese cerro, mediante la reproducción a escala y en barro, recubiertas en hoja de plata falsa, de la escultura y adoratorio ubicados en ese monte; la Virgen de Guadalupe y su Santuario.

Esta obra se concibió bajo la supervisión de la maestra Rosa María del Rosario Guillermo Aguilar en los Talleres de Cerámica de la Unidad de Posgrado UNAM.

Como todo rompecabezas, esa obra esta compuesta por diversas piezas tridimensionales que, al ser adecuadamente armadas, evidencian una figura, en este caso el cerro mencionado, que tiene para los habitantes de Olinalá un sentido simbólico.

Además, cada una de esas piezas, tiene pintado partes de algunos de los motivos o temas plasmados en el conjunto de la obra y que, como todo rompecabezas, solo logran ser identificados, una vez concluido su armado. Esos motivos o temas - pintados y distribuidos según las preferencias estilísticas y cromáticas

de los artesanos de Xalitla y que adquieren gran visibilidad en los trabajos del señor Rodolfo Flores - son los que recurrentemente emplean esos artesanos cuando elaboran sus amates.

Esta obra, articula, potencialmente, el trabajo en barro y también el de pintura en amate de los artesanos de Xalitla, pueblo nahual ubicado en el municipio de Tepecoacuilco de Trujano, Guerrero. Se suman a lo anterior dos pequeñas esculturas elaboradas en barro y recubiertas en lámina artificial de plata utilizando en ellas técnicas empleadas por los plateros taxqueños. .

Atributos de la Nueva Línea de Diseño en la Obra:

.- Propone, de manera todavía preliminar, la posibilidad de articulación intercultural de tres expresiones comunitarias de Guerrero; la pintura en amate y la cerámica pintada de los Xalitla con el arte platero de Taxco, a lo anterior, se suma un elemento del imaginario comunitario de Olinalá.

.- Sugiere la posibilidad de convertir, con los correspondientes procesos de abstracción estilística, una figura físico - geográfica, identitaria de la ciudad de Olinalá - el cerro mencionado - en un símbolo identitario comunitario de carácter artístico - artesanal.

.- Propone transferir, la propuesta estética y pictórica, que aplican en sus amates los artesanos de Xalitla, a otra de sus expresiones artesanales, la cerámica pintada, en la que se emplea una propuesta pictórica parcialmente diferente. Se propuso esa transferencia, no solo por la notable diversidad temática, colorido y atractiva expresividad que posee esa expresión artesanal en amate, sino también, porque su uso, en el presente caso, permitiría incrementar, todavía más, el atractivo, el desafío y la sorpresa que representa la adecuada conclusión del armado de un rompecabezas que, como recompensa final, entregaría, muy miniaturizados, esos sorprendentes coloridos, temáticas y contenidos expresivos.

.-Sin embargo, el prototipo carece de características que permitan suponer su factible aceptabilidad, ya que el soporte identitario principal - el cerro estilizado - probablemente, solo sería de

interés para contados habitantes de Olinalá y además, su construcción, estaría obligando a los ceramistas de Xalitla a reproducir algo que para ellos no tiene un particular atractivo ni significado.

- En todo caso, en relación a la propuesta estética de los Xalitla en sus amates, puede en un momento determinado explorarse - obviamente en consulta con ellos - la posibilidad de que ella sea empleada en otros soportes y formas tridimensionales, recurriendo, por ejemplo, a la madera, cerámica, bules o pieles, lo que además, permitiría articular a ella otras expresiones artesanales como la orfebrería en plata, la lapidaria y la laca - maque. Se plantea esto último, a la luz de lo que está sucediendo hoy con la aplicación, en distintos tipos de soportes, de la propuesta estética de Olinalá y Temalacatzingo la que, originalmente, solo se expresaba a través de las jícaras o bules.

- Como reflexión, el soporte tridimensional propuesto en esta pieza, dado el lugar central que le corresponde en el diseño del rompecabezas, tenía que haber sido quizás, la imagen de un objeto, que de algún modo tuviese un reconocimiento y una carga simbólica para las tres comunidades intervinientes.

Una aclaración necesaria, esta obra, con función primeramente decorativa y en segundo lugar lúdica; de ninguna manera afrenta o le falta el respeto, a las formas dominantes, de ejercicio

de la religiosidad que suele darse entre las comunidades rurales indígenas y mestizas de México. Por lo observado y estudiado, esas formas de relación, están impregnadas de connotaciones lúdicas y placenteras que más bien remiten a la vida cotidiana y no tanto a oscuros y atemorizantes trascendentalismos. Las señales de lo anterior son múltiples; la alegre paleta de colores y figuras con la que decoran sus templos, el ritualismo dialógico y convivencial que establecen con las imágenes de culto de sus particulares preferencias, la naturaleza francamente dionisíaca de sus festividades religiosas donde los bailes, comidas, bebidas espirituosas, juegos y hasta las aproximaciones amorosas suelen ser el centro y no la simple periferia de esos festejos. En suma, para ellos, el juego, la diversión y lo sensorial no está separado de lo sagrado.



Figura 77. Cerro Olináltzin vista isométrica

Nota. El rompecabeza se compone de un grupo de doce piezas en total, diez que conforman el cuerpo principal que es el cerro y dos piezas recubiertas de hoja de plata falsa, las cuales corresponden al Santuario y a la Virgen de Guadalupe.



Figura 78. Cerro Olináltzin vista frontal.

Nota: La selección de los motivos corresponde a los empleados frecuentemente por los artesanos en amate de Xalitla. Esos motivos también forman parte de las prácticas culturales de las comunidades de Olinalá y Temalacatzingo



Figura 79. Cerro Olináltzin vista Superior.

Nota. Las piezas se acomodan rodeando la pieza central, misma que es la de mayor tamaño, sobre la que se habrán de colocar el Santuario o La Virgen de Guadalupe.



Figura 80. Cerro Olináltzin vista isométrica con figura de la Virgen de Guadalupe

Nota. La pieza de la Virgen de Guadalupe, presenta una base plana y circular, la que encaja en la zona superior de la pieza central de mayor tamaño.



Figura 81. Cerro Olináltzin vista superior sin piezas.

Nota. La zona superior de la pieza central se encuentra adaptada para que las piezas del Santuario o la Virgen de Guadalupe sean posibles de colocar pese a la diferencia de formas y dimensiones entre ambas.



Figura 82. Cerro Olináltzin sin armar completamente

Nota. Dada la forma de la obra, no se requirió de un una base particular que posibilitara la colocación de las piezas en los lugares correspondientes.

5.2.2 Creaciones mediadoras

Nombre : IRIDISCENCIAS. POSIBILIDADES DE ENTRELAZAMIENTO ARTESANAL .

Función Catálogo de fotografías e imágenes, elaborado como Apoyo Didáctico para la apreciación de algunas de las potencialidades de la Propuesta de Nueva Línea de Diseño Intercultural

Propósito

Este catálogo, basado en imágenes y fotografías seleccionadas, pretende que sus usuarios, en especial los artesanos de las tres comunidades estudiadas:

1. Aprecien y valoren algunas de las peculiaridades y potencialidades más relevantes de las propuestas artístico- artesanales de la platería de Taxco y del maque o laqueado de Olinalá y Temalacatzingo.
2. Vislumbren las posibilidades artístico - creativas de la propuesta intercultural de la nueva línea de diseño, mediante la presentación de algunos ejemplos generales de articulación estética logrados mediante la consideración e interrelación adecuada de determinados elementos de cada una de las expresiones artístico - artesanales consideradas.

Descripción

El catálogo tiene tres partes. En la primera, titulada Presentación, se dan los antecedentes que explican las razones de la creación del Catálogo así como los propósitos perseguidos con él. En la segunda parte, se presentan dieciséis piezas de excelencia, en primer lugar ocho piezas del arte platero taxqueño y en segundo lugar, un similar número de piezas, de singular virtuosismo, del arte en laca - maque de Olinalá y Temalacatzingo. La selección de

esas piezas, en parte es subjetiva ya que se estableció a partir de las preferencias de la autora de esta investigación y, en parte es objetiva, ya que varias de esas obras han tenido diversos tipos de reconocimientos.

Esas piezas, a pesar de su reducido número, son suficientes como para que los desconocedores de cada una de esas expresiones artístico - artesanales, vislumbren la singularidad, expresividad, virtuosismo y refinamiento de la propuesta estética de las dos expresiones artístico - artesanales aquí estudiadas.

En el tercer apartado, a partir de algunos de los contenidos que se identificaron en las fotografías de las piezas artesanales anteriores, se presentan 12 propuestas estéticas de articulación intercomunitaria de carácter general. Esas interrelaciones permiten, como ejemplo, vislumbrar el amplio número de posibilidades de articulaciones estéticas significativas que podrían establecerse y eso, sin considerar el espectro, quizás todavía mayor, de combinaciones que podrían determinarse a partir del análisis de las obras, soportes y piezas que emplean ambas expresiones artístico - comunitarias; cajas, baúles, muebles, bandejas, cuadros, esculturas, juguetes, joyas, objetos de decoración, objetos de culto, bules, artículos de uso personal.

Que esas propuestas de articulación sean de carácter general, quiere decir que ellas, no se presentan concretadas en el diseño de un soporte o pieza tridimensional. Ellas, más bien, pueden llegar a ser aplicadas en distintos soportes, creaciones y líneas o familia de productos.

Este catálogo, fue elaborado bajo la supervisión del maestro Noé Martín Sánchez Ventura, a lo largo de dos semestres, en la asignatura Investigación-Producción (Diseño y Comunicación Visual) - Proceso de Creación en Imágenes Técnicas I y II.

Atributos de la Nueva Línea de Diseño en la Obra:

Tal como lo señalan los propósitos de este trabajo, en las propuestas de diseño que en él se exponen, solo se consideran dos de los 9 atributos que habría de poseer una pieza para ser considerada como una manifestación de la nueva línea de diseño propuesta. Esos dos atributos son:

1. Identitarios: En cada propuesta de interrelación, queda evidenciada la aportación identitaria de cada expresión artesanal comunitaria. En el caso de Olinalá y Temalacatzingo, mediante la aplicación de su peculiar propuesta artística y techno - constructiva. Con relación a Taxco, mediante el empleo de materiales y técnicas que más distinguen a sus orfebres y por el uso, preferente, de figuras y formas de naturaleza orgánica.
2. Propuesta Intercultural. Las 12 propuestas de interrelación, abstractas y generales, se traducen en tres resultados relacionados con la interculturalidad:

- En cada caso, una propuesta estética de articulación intercultural.
- En cada caso, una manifestación visual nítida, del específico aporte artístico, de cada expresión comunitaria.

- En cada propuesta, el incremento de la posibilidad - por parte de sus contempladores u observadores - de una identificación y aprecio, de determinadas dimensiones estéticas y aplicativas de cada una de las dos expresiones artístico - artesanales involucradas que, se harían visibles, con mayor nitidez, gracias a ese entrelazamiento intercultural. Entre otras, y como ejemplo, la extraordinaria naturaleza de tonalidades vibrantes, en laca - maque, empleada por los artesanos de Olinalá y Temalacatzingo resalta y se aprecia con mayor fuerza, cuando logra articularse, adecuadamente, con el resplandor glacial de la plata.



Figura 83. Portada del Catálogo

Nota. En la portada del documento de nombre "Iridiscencias Catálogo de Posibilidades del Entrelazamiento Artesanal", se observa la propuesta número tres, con los elementos correspondientes en maque y plata.

Nombre : Diseño Joyas de Remanentes .

Función Ornato Personal

Propósito

Mostrar la adaptabilidad de la línea propuesta respecto de las diversas habilidades, recursos y propósitos que manifiesten distintos grupos de artesanos.

Estos dos diseños, se propusieron bajo la orientación del doctor Horacio Castrejón Galván, a lo largo de la asignatura: La Tridimensión Inserta en el Ámbito Contemporáneo.

Descripción

El primer broche, tiene como motivo central un ópalo azul de origen mexicano el cual se encuentra rodeado por una matriz falsa de cantera, dicho ópalo está colocado sobre el primer remanente que es una lámina de cobre irregular con vetas de plata fundida sobre ella, esta lámina se encuentra enmarcada a su izquierda y derecha por sencillos motivos florales propios de la lacmaque de Olinalá sobre una base de tono verde. Debajo del motivo central descrito anteriormente, se haya el segunda remanente, una lámina de cobre cuadrangular con pátina azul de la que pende una cuenta de cristal de roca en forma de gota facetada.

El segundo broche, tiene como motivo central el tercer remanente, una lámina de plata .925 de naturaleza parcialmente rectangular, en ella se encuentran colocados cinco vidrios dicroicos; adicionalmente se encuentra un ave pendiendo de la esquina inferior correspondiente al imaginario de Temalacatzingo.

Atributos de la Nueva Línea de Diseño en la Obra:

Las joyas diseñadas, poseen atributos básicos de aceptabilidad, viabilidad y factibilidad ya que:

- Por sus características de novedad, bajo costo de producción y funcionalidad, factiblemente serían apreciados en el mercado.
- Su construcción, no exige que los artesanos empleen técnicas nuevas o complejas.

- Cada pieza, por los materiales empleados en su elaboración y tiempo de trabajo invertido, representa un bajo riesgo de inversión.

Desde la perspectiva del diseño, cada pieza, posee cualidades básicas de novedad, exclusividad y contenidos estéticos e identitarios propios de las dos expresiones artesanales participantes.

Ya que los materiales supuestamente empleados para su construcción son sobrantes, rebabas y desperdicios de otros emprendimientos artesanales, se cumple con una de las características de la sustentabilidad; usar intensivamente un recurso evitando generar desperdicios no reciclables.



Figura 84. Primer Broche

Nota. Los elementos físicos que se observan son un ópalo de cantera, que, al observarse desde el ángulo izquierdo, se aprecia su opalescencia en tonos azules. También se ubica una lámina de tonos azulados tratada con ácido y una cuenta de cristal de roca facetada.



Figura 85. Primer Broche vista frontal

Nota. Del lado derecho de la imagen es posible observar el remanente original consistente en una lámina de cobre irregular.



Figura 86. Segundo Broche

Nota. Junto al boceto del segundo broche se encuentra el remanente o sobrante de una lámina de plata.

5.2.3 Creaciones demostrativas

Prototipo I Creadores

Diseño: Xaviera Sofía Prado Vázquez

Trabajo en Plata: Maestro Artesano Francisco Javier Jiménez Velázquez

Trabajo en laca - maque: Maestro Artesano Francisco Coronel Rendón

Función: Ornato Personal y Obra Decorativa

Propósito:

Evidenciar en la obra, la presencia de los atributos señalados para la línea de diseño y piezas intercomunitarias. En especial y en el marco de los alcances de este proyecto, de aquellos elementos que tienen que hacerse presentes en la fase de diseño y creación del prototipo. En menor grado, aquellos otros que solo podrán constatarse plenamente en el proceso de producción comercial y a lo largo de la oferta y venta de la pieza o creación.

Conceptualización

Diseño que propone, en primer lugar, la transferencia de un elemento identitario, propio del municipio de Taxco y en especial de su gastronomía, a la artesanía orfebre de ese municipio. Ese elemento - a la fecha no usado extensivamente en la platería - está constituido por dos componentes interrelacionados; la imagen estilizada del hongo azul; también conocido por los nombres de azulito, añil, pajarito azul, orejita azul y por el nombre científico *Lactarius indigo*, así como el uso predominante, en el conjunto de piezas que integran a la propuesta, de

los distintos matices del azul y de ellos, preferentemente el azul índigo, color, por cierto, que caracteriza al hongo mencionado. Para lo anterior, se creó una imagen estilizada y estética de ese hongo, factible, según el caso, de dibujar, moldear, grabar o repujar.

En segundo lugar y ahora como una propuesta identitaria de carácter nacional, se propone a los Artesanos de Olinalá, tomar, estilizar y transferir, al diseño de un estuche de joyería, la forma del brasero que funge a modo de pedestal/brasero que sostiene la imagen en piedra de la deidad Xochipilli. Esa escultura, cuyos orígenes datan del posclásico tardío (1250-1521) fue hallada en las faldas del volcán Popocatepetl. Hay que recordar aquí que ese dios, al interior de la cosmogonía náhuatl, representaba el amor, las flores, los hongos, así como la ebriedad sagrada; y si bien destacan los dioses Nanacatzin y Tláloc al compartir, por igual, su asociación con los hongos, Xochipilli destaca como se mencionó anteriormente, por vincularse con las flores, parte fundamental del imaginario de Olinalá y Temalacatzingo.

La elección de esa particular forma del estuche, además de su atractivo estético, tiene una segunda intención y ella es hacer ver que, en más de un sentido, las diversas expresiones figurativas, pictóricas y constructivas, de las múltiples culturas originarias que poblaron o pueblan hoy el territorio nacional, constituyen, para el diseño y el arte nacional, un tesoro inspirador que todavía tiene mucho que aportar.



Figura 87. Par de hongos azules.



Figura 88. Escultura de Xochipilli ubicada actualmente en la Sala Mexica del Museo Nacional de Antropología.

Descripción

Juego de piezas integrado mediante los motivos de diseño arriba señalados. Este juego está formado por:

- a. Un dije del motivo señalado, construido en plata .999 y, pende de él, una tanzanita que de acuerdo a Schumann (2013) es una variedad del mineral zoisita; el nombre tanzanita (debido a Tanzania) fue introducido por los joyeros de la empresa Tiffany & Co asentada en Nueva York. En especímenes de buena calidad, el color va de azul ultramar al azul zafiro; en luz artificial, aparece de una tonalidad más violeta-amatista (p. 176). con su característico color azul índigo
Tamaño de la tanzanita empleada, un aproximado 11cm de largo por 6 cm de ancho.
- b. Una gargantilla, para ese dije, compuesta por cuentas de tanzanita en forma tipo rondel de tamaño graduado que va de los 5mm a los 8mm de diámetro, más su correspondiente broche en plata.
- c. Un par de aretes a juego, en los que se reproduce, en plata y miniaturizado, uno de los dos módulos del motivo señalado. Cada imagen estilizada del hongo presente en esos aretes, se hace resaltar mediante engarces con tanzanitas en forma de gotas de 9x6mm.
- d. Un joyero, para las piezas anteriores, en madera de caoba. Tamaño: Alto de la tapa: 15.7 cm x 16 cm. Largo de la base 13.5cm y Alto 10.8 cm.

Exteriormente, ese joyero se presenta maqueado, recurriendo a la estética y técnica del rallado en azul sobre azul, propia de Olinalá. Para ese rallado, se utilizan imágenes de mariposas, flores y chilolitos.

- e. La parte superior externa, de la tapa del joyero, en su parte central, lleva como motivo un medallón de plata trabajado en sobre relieve y recurriendo a la técnica de cartoneado. Ese medallón, es una reproducción, con mínimas adecuaciones, de la "flor" simbólica que se aprecia en sobre relieve en los cuatro lados del pedestal/brasero de la escultura del Dios Xochipilli. Cada uno de los petalos que forman esa flor simbólica es una cabeza cortada en sección del hongo *Psilocybe aztecorum* Heim (Portilla L. 2006)

- f. A la base, por la parte interna de ese joyero, se le incorporó un cojín de seda Charmeuse de 22 momme proveniente de China. Él, este teñido en azul índigo mediante tintes tradicionales mexicanos. Para ello se recurrió al añil mexicano (*Indigofera suffruticosa*) y palo de Campeche (*Haematoxylum campechianum*), ambos, ampliamente empleados por la cultura náhuatl; mientras que dicho proceso de teñido y confección del cojín fue realizado por la empresa Flor y Canto. Se recurrió a ese tipo de tejido y tintes, porque además de su carga simbólica, ellos dan significativas garantías de resistencias ante frotos y manipulaciones, fijación prolongada del teñido y, además, menores posibilidades de manchas y rallados en las piezas por la suavidad y poca adherencia que brinda la seda.
- g. Todo el compartimento interno, tanto de la tapa como de la base del joyero, se aprecia en madera natural, donde el bello tono naranja/rojizo vetado de la caoba resalta primorosamente. Además de la razón estética anterior, se decidió por esa vista natural, pues quizás la única alternativa decorativa razonable que se podía adoptar - algún tipo de laqueado podría rápidamente deteriorarse producto de los golpes y fricciones provocados por el continuo depósito y extracción de las joyas.

Descripción

.- Materiales; Plata .999, Tanzanita, Madera de Caoba, Pegamentos para Madera, Laca, Seda y Tintes Naturales

.- Técnicas empleadas en plata; repujado y cartoneado

.- Técnicas empleadas en el maque - laca: Rallado azul sobre azul.



Figura 89. Par de Tanzanitas; la primera a la izquierda es un espécimen en bruto, la segunda a la derecha se trata de una gema ya facetada.



Figura 90. Otro vistazo a las flores del añil mexicano.



Figura 91. Flores del palo de Campeche

Atributos de la Nueva Línea de Diseño presentes en la Creación

Aceptabilidad y Vialidad

Esta creación, no se presentó concluida a los artesanos informantes. Sin embargo, su diseño ha sido bien considerado por los maestros plateros consultados.

El signo más evidente de su viabilidad, es que quienes han construido o decorado sin dificultad las diversas piezas centrales de esta propuesta y la totalidad de su decorado, son artesanos, según corresponda, de Taxco o de Olinalá.

Sólo la caja en madera del joyero y su cojín interior en seda, se elaboraron fuera de las comunidades estudiadas. Sin embargo, la construcción de esa caja joyero, no representa dificultades para las hábiles manos de los carpinteros de Olinalá, pues se tiene evidencia de que sin problemas construyen, de manera expedita, diversos y complejos tipos de cajas y cajitas que superan por mucho la dificultad constructiva que representa esta caja joyero.

Factibilidad

La factibilidad solo es posible determinarla en la etapa de implantación de la propuesta de nueva línea de diseño ya que es allí cuando se realiza un cuidadoso estudio de los costos de producción, una estimación de la situación de la oferta y demanda y, derivadamente, el número conveniente de piezas a reproducir y el precio de venta de cada una de ellas.

Excelencia.

La determinación de la excelencia, idealmente, es el producto de la valoración de expertos externos e independientes. En todo caso, se puede afirmar que la creación reúne algunas de las condiciones centrales para que ella pudiera ser considerada una pieza de excelencia. Así:

- En cuanto a su alta calidad expresiva, ella se manifiesta en cuanto responde, aplica y recrea planteamientos estéticos anclados en dos manifestaciones artesanales de alta tradición comunitaria.

- En lo que se refiere a su calidad técnica, ella fue construida, armada y en algún sentido enriquecida en cuanto a su diseño, por eximios y acreditados maestros artesanos de Taxco y de Olinalá. Al respecto, ver sus datos curriculares, en el sub apartado Sem-

blanza Sintética de los Informantes Clave en el apartado Anexos de este reporte.

- Además, esos maestros artesanos, verdaderos “críticos - cómplices” del presente proyecto, expresamente manifestaron, sin que hubiera ningún tipo de presión previa, que pondrían en juego toda su destreza, habilidad y sensibilidad en la construcción y acabado, con alta calidad, de las partes que les correspondieran.

Autenticidad

- La creación manifiesta dos propuestas estéticas comunitarias y una intercomunitaria

- La obra, en término de propuesta estética, materiales empleados y función a ella asignada, es fácilmente identificable, por los artesanos de Taxco, Olinalá y Temalacatzingo y también por los miembros de esas comunidades, como una expresión propia e identitaria.

Innovación

En términos de diseño, se proponen las siguientes innovaciones:

- Un nuevo símbolo identitario : el hongo azul de Taxco

- La transferencia al arte platero y al maque - laca, de un posible símbolo intercomunitario inspirado en la bella “flor” presente en la escultura del pedestal/brasero del Dios Xochipilli

- Un nuevo modelo de caja de laca; inspirado en el pedestal/brasero de la escultura del Dios Xochipilli.

- La aplicación, del criterio de acondicionamiento interno para que, cada cajita, cumpliendo su función central en cuanto objeto de decoración, reúna además las condiciones para que de manera más evidente y eficiente, pueda cumplir la específica función utilitaria que se le asigna.

- La propuesta de un particular diseño intercomunitario, en términos de un articulado set de diversas piezas artesanales. Esa propuesta puede ser la inspiración para el diseño de toda una familia de piezas, concebidas como un set de objetos, en condiciones de cumplir, simultáneamente, funciones de ornato personal y de decoración de determinados espacios de la vida cotidiana.

Sustentabilidad

- Ninguna de los materiales o las técnicas artesanales aplicadas en plata, laca - maque y carpintería representan riesgos para la integridad física o salud de los artesanos.
- Ninguno de los materiales empleados está en riesgo o peligro de extinción.
- Los pocos desechos o sobrantes del trabajo artesanal son en su gran mayoría reciclables o reutilizables para otros procesos.

Interculturalidad

- En el set, la propuesta identitaria y/o estética de cada expresión artística - artesanal participante es fácilmente identificable.
- Examinado el set como conjunto, se aprecia que cada expresión artesanal participante, gracias a su articulada presencia con la otra, adquiere mayor nitidez y brillantez expresiva.
- Observando el set, se puede fácilmente establecer una presencia equilibrada, nítida y articulada, de las dos propuestas originales lo que se traduce en una creación singular y estéticamente atractiva.
- Se sugiere la transferencia y adopción al arte platero taqueño y al maque - laca de Olinalá y Temalacatzingo de un símbolo identitario de uso intercomunitario; la "flor" del pedestal/brasero del Dios Xochipilli

Comercialidad

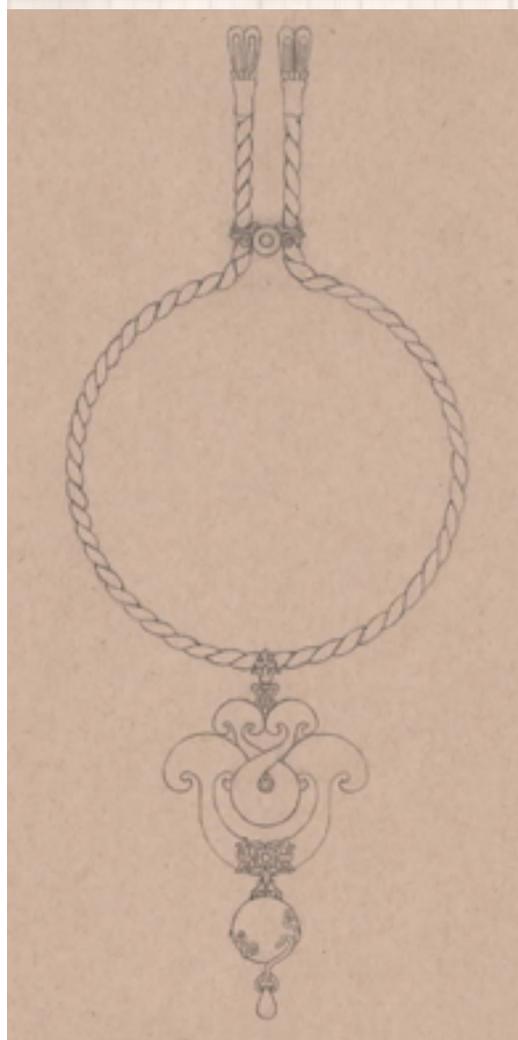
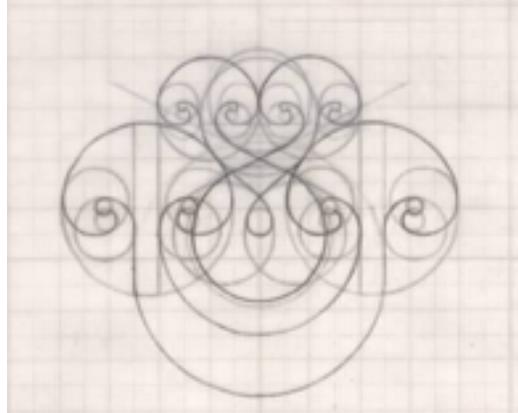
- En esta fase no se puede determinar la comercialidad, entre otras razones porque; a) los costos del prototipo o pieza demostrativa son mayores a los que causaría la elaboración de un número determinado de piezas, b) habría que identificar la demanda potencial y c) habría que cuantificar los costos de intermediación.

Figura 92. Hongos entrelazados

Nota. Diseño principal del juego de joyería, llevado a la geometrización

Figura 93. Collar del juego de joyería

Nota. Primer boceto del collar finalizado.



Vista frontal

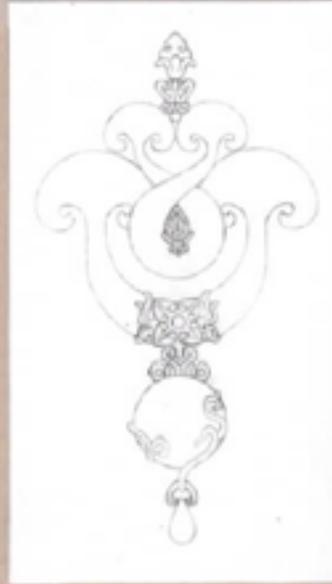


Vista posterior



Figura 94. Dije.
Nota. Bocetos del dije del collar con pequeños cambios. Se aprecia el diseño en su vista frontal, vista posterior, vista lateral derecha y vista lateral izquierda.

Perfil derecho



Perfil izquierdo



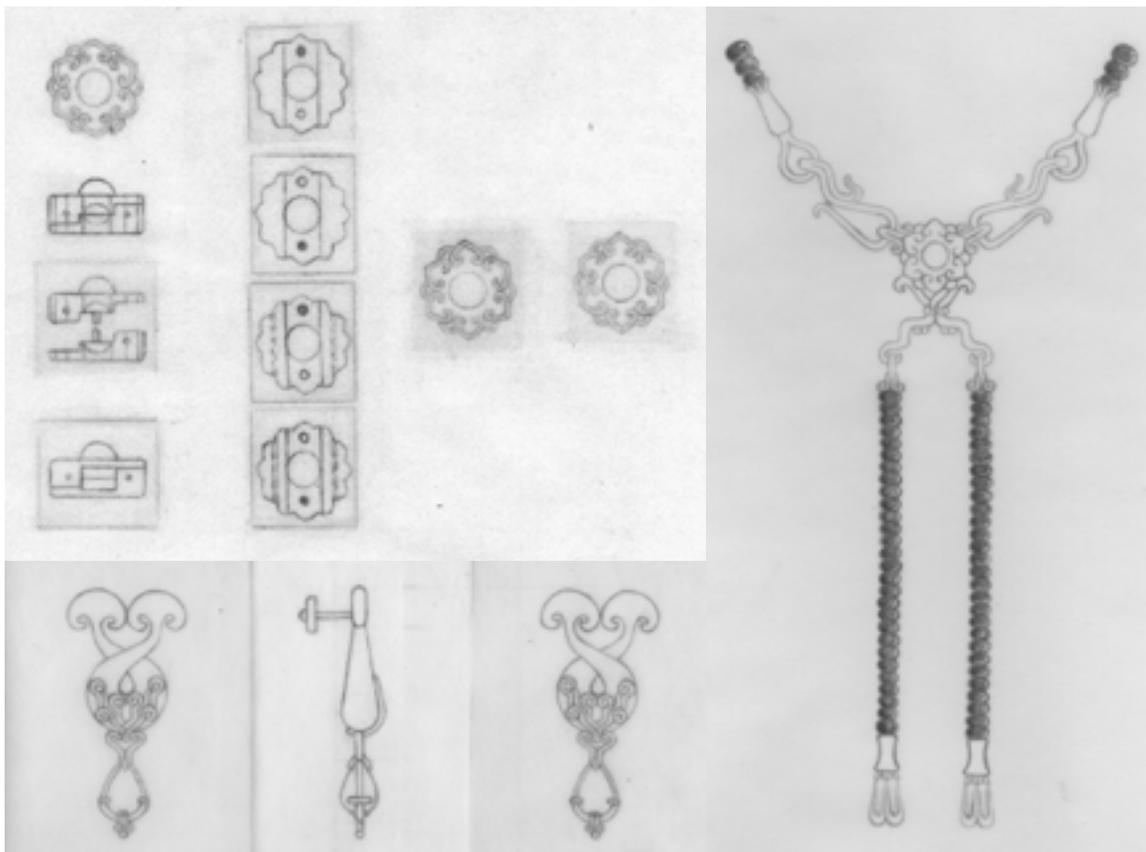


Figura 95. Primera opción de diseño.

Nota. Se elaboraron diferentes opciones de diseño para el broche del collar.

Figura 97. Aretes

Nota. Para convertirlo en un juego se optó por añadir un par de aretes, puesto que se descartaron las opciones de anillo y brazaletes dado que la gema tanzanita no es recomendada para esa clase de piezas debido a su bajo nivel de dureza.

Figura 96. Segunda opción de diseño

Nota. Esta segunda opción de broche fue elegida por el docente y maestro artesano, Francisco Javier Jiménez Velázquez dada su facilidad de elaboración misma que contrasta con la complejidad de su diseño.

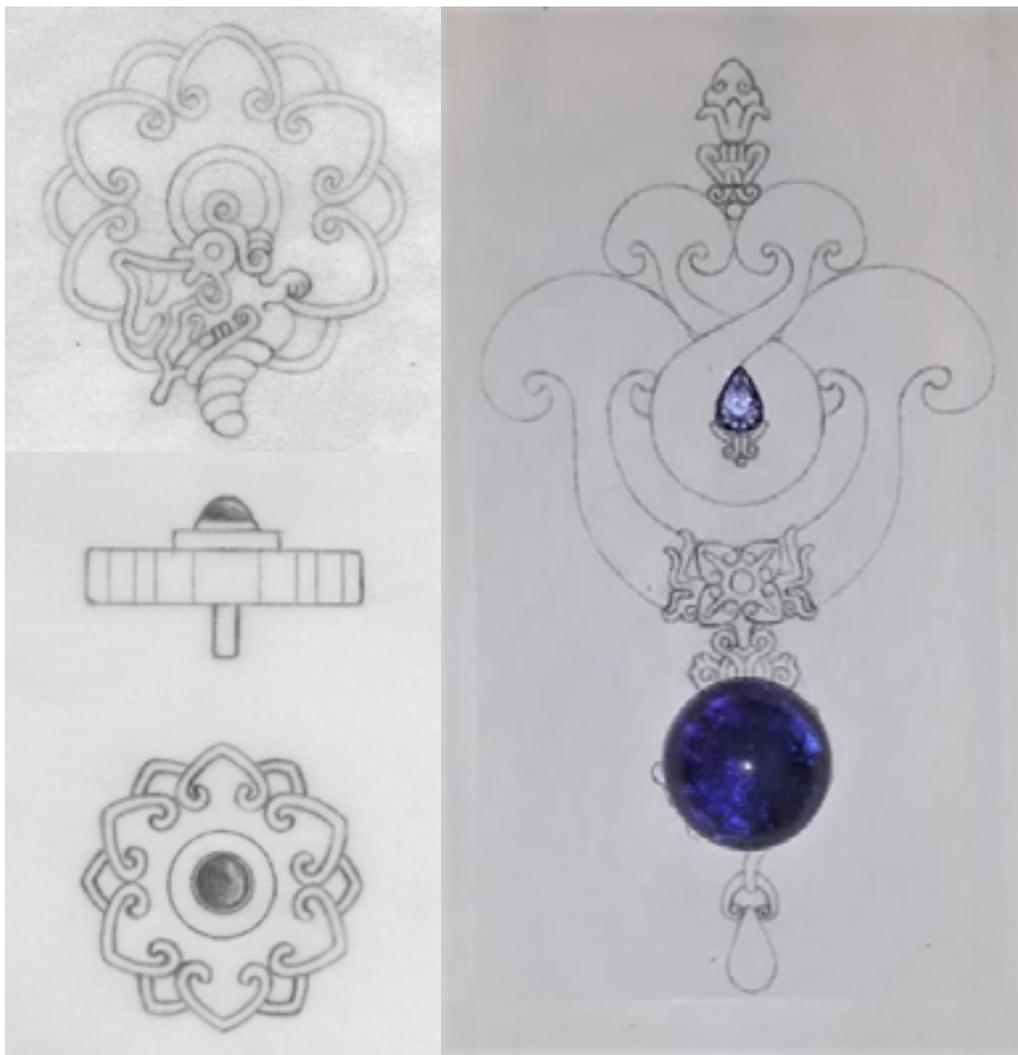


Figura 98. Medallón grande

Nota. El diseño del medallón grande, que va en el centro de la tapa por su lado externo, se inspira de manera más directa en el motivo presente en el braceró/pedestal de Xochipilli, realizando sólo algunas modificaciones.

Figura 99. Medallón pequeño

Nota. Plano para el diseño del medallón que portará la caja pequeña.

Figura 100. Diseño del dije con dos tanzanitas

Nota. Se realizó una búsqueda de gemas en tonalidades azules que se ajustaran en tamaño y forma a las establecidas en el diseño. En la imagen se aprecian dos tanzanitas ya adquiridas.

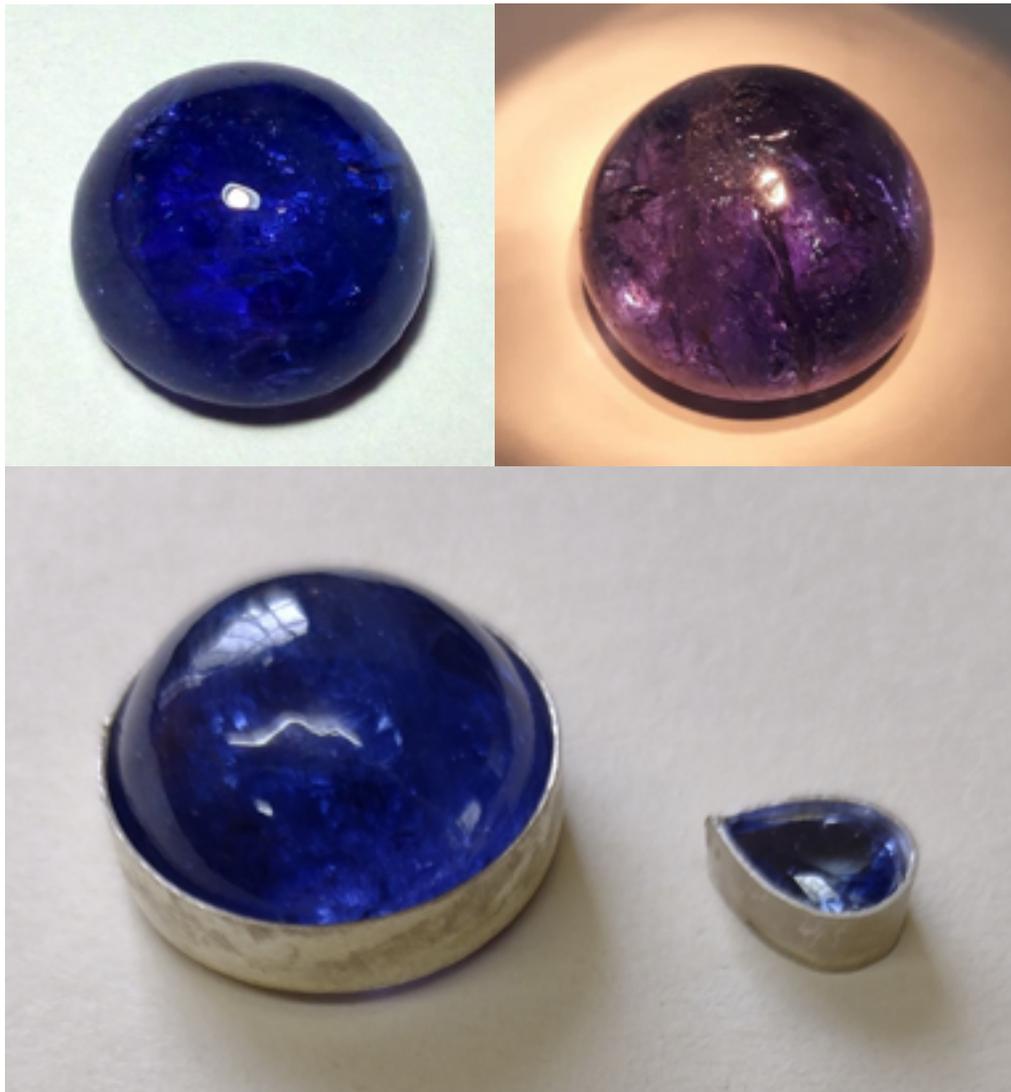


Figura 101. Cabujón de Tanzanita

Nota. La Tanzanita es una gema que presenta una tonalidad azul-violácea, dependiendo de la luz bajo la cual se la observe, puede intensificarse el tono azul o el violeta.

Figura 102. Fotografía del biselado de dos gemas.

Nota. Para poder colocar una gema en una pieza de metal, habitualmente es necesario elaborar un bisel dónde colocar la piedra.



Figura 103. Fotografía del proceso constructivo, en plata, del medallón grande, el par de aretes y el dije del collar
Nota. La pieza del dije y el par de aretes fueron elaborados con la técnica de la cera perdida, mientras que el medallón grande fue elaborado con la técnica del repujado.



Figura 105. Maqueta 1 abierta

Nota. Continuando con la idea tradicional de funcionamiento de las cajas de tamaño medio, el sistema de apertura fue elaborado utilizando bisagras tipo libro, puesto que usar bisagras de tipo cuadrante, a pesar de ser ellas más apropiadas para sostener una tapa pesada, son más complicadas de insertar artesanalmente en la caja.



Figura 104. Maqueta 1

Nota. Primera maqueta elaborada en aglomerado

Figura 106. Maqueta 1 abierta en vista isométrica

Nota. El peso de la tapa resultó demasiado grande como para asegurar una correcta estabilidad.

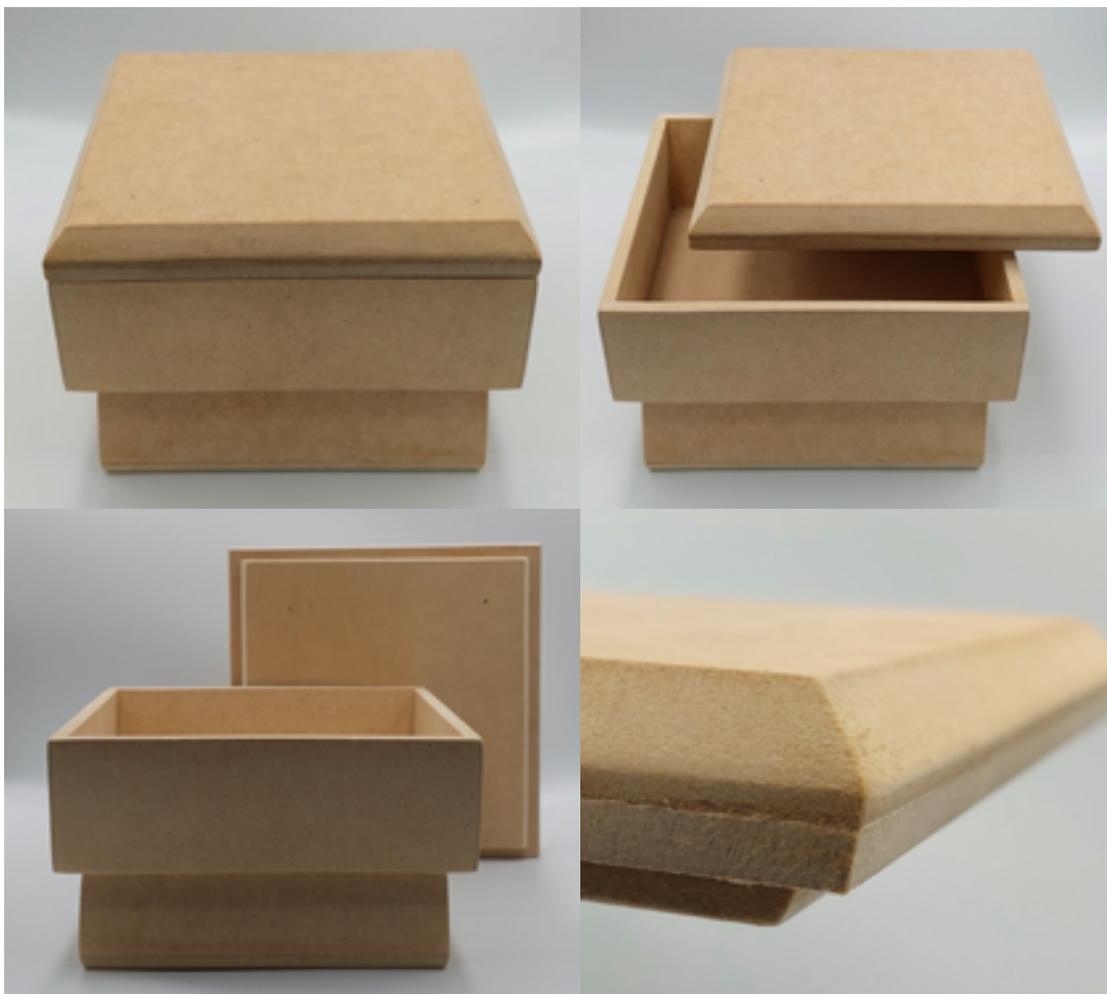


Figura 107. Maqueta 2 cerrada

Nota. La segunda maqueta fue elaborada de igual forma en aglomerado, modificando la tapa y el sistema de apertura.

Figura 108. Maqueta 2 semi abierta

Nota. Si bien la forma principal se mantuvo, la tapa se pensó sin bisagras y además se redujo su alto haciéndola más estrecha.

Figura 109. Maqueta 2 abierta con la tapa en la parte de atrás

Nota. Para asegurar que la tapa se mantuviera en su lugar se le añadió por su parte interna una tabla más pequeña que permitía encajar esa tapa en la apertura o boca de la caja.

Figura 110. Maqueta 2 tapa

Nota. Detalle de la tapa de la caja con la tabla pequeña adherida por debajo.



Figura 111. Plano para caja final grande

Nota. Tomando como base la maqueta número 2, la empresa de diseño "Pata de Perro Estudio", elaboró, en una primera etapa, los planos finales para la caja. Donde se consideró además, la inserción del medallón en plata.

Figura 112. Caja final grande

Nota. Al terminar la revisión y elaboración de los planos, la empresa "Pata de Perro Estudio", procedió a la construcción de la caja empleando madera de caoba.

Figura 113. Caja final grande semi abierta

Nota. Para la caja final se decidió que ella no tuviera ninguna clase de recubrimiento de barniz o sellador para garantizar el máximo de adherencia al aplicársele, más adelante, la laca o maque.

Figura 114. Tapa de la caja final grande

Nota. Detalle de la tapa de la caja final elaborada en madera de caoba.



Figura 115. Avances en el laqueado de la caja grande

Nota. Parte del proceso de la aplicación de la laca, en la fotografía, se observa la capa base en tonalidad azul oscuro aún sin secar.

Figura 116. Avances caja grande con el trabajo del rallado

Nota. Caja grande en la que se aprecia parte del proceso de la técnica del rallado empleando los tonos azul sobre azul.

Figura 117. Cojín

Nota. Cojín de seda Charmeuse natural teñida en azul índigo empleando tintes naturales tradicionales que sostienen sin afectar a la pieza de plata con sus gemas de tanzanita.

Prototipo II Creadores

Diseño : Xaviera Sofía Prado Vázquez

Trabajo de Orfebrería en Plata: Maestro Artesano Francisco Javier Jiménez Velázquez

Trabajo en laca - maque: Maestro Artesano Apolonio Acevedo de Jesús

Asesoría en determinados aspectos del Diseño: Docente y Maestro - Artesano Francisco Javier Jiménez Velázquez y Maestro Artesano Apolonio Acevedo de Jesús

Función: Decorativa

Propósito:

- a. Hacer evidente el carácter artístico artesanal emblemático, de las cajitas en laca - maque de Temalacatzingo con independencia de las funciones utilitarias que se le asignen a ellas,
- b. Mostrar algunas de las peculiaridades técnicas y de expresividad estética, propias de la laca - maque de Temalacatzingo y
- c. Hacer ver como la adecuada incorporación y diseño de elementos propios del arte platero taxqueño incrementa el atractivo y apreciación estética de la pieza.

Conceptualización:

Las cajitas, los bules, las jícaras y los juguetes laqueados de Temalacatzingo, caracterizan y encarnan de manera preferente, al maque o laqueado de esa comunidad por lo que constituyen, en sí mismas, un objeto identitario y una propuesta estética, altamente apreciada por sus elaboradores como por los potenciales compradores. Al integrarle a esa cajita, algunos elementos en plata, que expresan elementos de la propuesta de identidad de la orfebrería taxqueña, ella pasa a constituir un objeto que con igual relevancia, equilibrio e integración exhibe esas dos propuestas artístico - artesanales.

Esa cajita, en términos de diseño, tiene la forma del joyero anterior - el pedestal/braseiro de la escultura del Dios Xochipilli - diferenciándose por ser de menor tamaño y por tener laqueada sus paredes interiores. Aquí, la aportación en el diseño, para Temalacatzingo, estaría en mostrar como, los distintos tamaños que se determinen para ese tipo de cajas, permiten expresar, diversas propuestas de laqueado y de uso funcional para cada una de ellas.

En esta pieza, el elemento más visible, que le da identidad propia a la aplicación del maque - laca y a la propuesta estética de Temalacatzingo, radica en el empleo preferente de un conjunto determinado de técnicas, específicamente las siguientes: pincelado fino, aplicación de falsa hoja de plata y finalmente estofado/policromado, que permiten imprimirle a ese maque y a los respectivos colores empleados, un acabado de aspecto metalizado. Además, el otro elemento que le da identidad propia a esa expresión artesanal está en la aplicación, con gran destreza, de motivos decorativos que se caracterizan por su grado de precisión y detalle.

La aportación, en cuanto a diseño, para el arte platero de Taxco, es la creación de un medallón, en plata cartoneada, que nuevamente tiene como motivo de inspiración a la "flor" que se repite en los cuatro lados del pedestal de Xochipilli. Respecto al medallón de la caja grande, para este caso, este se encuentra simplificado en su diseño añadiéndole, en medio de este, una tanzanita en forma de cabujón redondo de 6mm de diámetro. Ese medallón va insertado en la zona superior central de la tapa de la cajita.

Descripción

Cajita: Pieza en dos partes (tapa y base), en madera de caoba

Medidas; Alto 6.8 cm, Ancho 9.7cm, Largo 10cm.

Forma: Reproducción, de manera estilizada, del pedestal/brasero de la escultura del Dios Xochipilli.

Medallón

Material : Plata cartoneada

Medidas: Diámetro: 3.3 cm, Ancho: 6mm

Materiales y Técnicas

Laca - Maque: Estofado/Policromado, Pincelado Fino y aplicación de hoja de plata falsa. Fondo; aplicación de Hoja de Plata Falsa .

Orfebrería en Plata: Cartoneado.

Atributos de la Nueva Línea de Diseño presentes en la Creación

Aceptabilidad y Viabilidad:

Esta creación, al igual que la anterior, no se pudo presentar concluida a los artesanos "informantes clave". Sin embargo, su diseño ha sido bien considerado por algunos de los maestros plateros consultados.

El signo más evidente de su viabilidad, en cuanto a la propuesta de diseño del maque, fueron las propias determinaciones del maestro artesano Apolonio Acevedo a quien le bastaron una serie de orientaciones generales, referidas a preferencias cromáticas, tipo de figuras y filigrana requeridas más las expectativas generales que se tenían sobre la pieza para, desde allí, proceder a enriquecer ese diseño con sus preferencias e intuiciones estilísticas.

En cuanto al medallón, el fue ejecutado, sin mayores dificultades, por el docente universitario y maestro - platero, Francisco Javier Jiménez Velázquez quien por cierto, en una de las que técnicas que más destaca es precisamente el cartoneado.

Para los artesanos carpinteros de Olinalá o Temalacatzingo, reproducir la cajita en madera de caoba, la que sí fue construida por fuera de esas localidades, no representa una dificultad mayor.

Factibilidad.

Al igual que en el prototipo N° 1, la factibilidad de esta pieza, solo es posible determinarla en la etapa de implantación de la propuesta de nueva línea de diseño ya que es allí, cuando se realiza un cuidadoso estudio de los costos de producción, una estimación de la situación de la oferta y demanda y, derivadamente, el número conveniente de piezas a reproducir y, el precio de venta de cada una de ellas.

Excelencia

- Esta pieza manifiesta una significativa calidad expresiva pues ella responde, aplica y recrea planteamientos estéticos anclados en una tradición artesanal y artística de dos comunidades.

En lo que se refiere a su calidad técnica, ella fue construida, armada y en más de un sentido enriquecida en cuanto a su diseño, por eximios y acreditados maestros artesanos de Taxco y de Temalacatzingo.

Autenticidad.

La pieza:

- Manifiesta dos propuestas estéticas comunitarias y una intercomunitaria
- En término de propuesta estética, materiales empleados y función a ella asignada, es fácilmente identificable, por los artesanos de Taxco y Temalacatzingo y también por los miembros de esas comunidades, como una expresión propia e identitaria.

Innovación

En la pieza:

.-Se sugiere la incorporación de una serie de nuevos símbolos identitarios tanto para Temalacatzingo como para la platería taxqueña. Así se propone un particular diseño de cajita para los primeros y, para los segundos, el diseño del medallón usando la “flor” presente en el pedestal/brasero del Dios Xochipilli. Para ambas propuestas artesanales se sugiere el uso compartido del color azul índigo que remite al hongo azul

Sustentabilidad

- Ninguna de los materiales o las técnicas artesanales aplicadas en plata, laca - maque y carpintería representan riesgos para la integridad física o salud de los artesanos
- Ninguno de los materiales empleados está en riesgo o peligro de extinción
- Los pocos desechos o sobrantes del trabajo artesanal son en su gran mayoría reciclables o reutilizables para otros procesos.

Interculturalidad

- La propuesta identitaria y/o estética de cada expresión artístico - artesanal participante es fácilmente identificable.
- Cada expresión artesanal participante, gracias a la nítida, articulada y equilibrada presencia de la otra, adquiere mayor nitidez y brillantez expresiva.
- Las cualidades de articulación arriba señaladas se traduce en una creación singular y estéticamente atractiva.

- Se sugiere un elementos simbólicos, de origen precolombino, factible de transferir con connotaciones identitarias interculturales por las dos comunidades de artesanos; la “flor” esculpida en sobre relieve en el pedestal/brasero del Dios Xochipilli

Comercialidad

Este proyecto de investigación aprobado, no llega a la etapa de implantación de la nueva línea de diseño, por lo mismo, los prototipos u obras demostrativas, solo cubren hasta la consideración de la factibilidad técnica de las piezas propuestas al interior de esa línea. Determinar la factible comercialidad de cada pieza implica, entre otras cosas; a) Identificar el perfil y el volumen de los demandantes potenciales, b) determinar los costos unitarios de un número determinado de piezas similares y b) calcular los costos de intermediación y/o comercialización

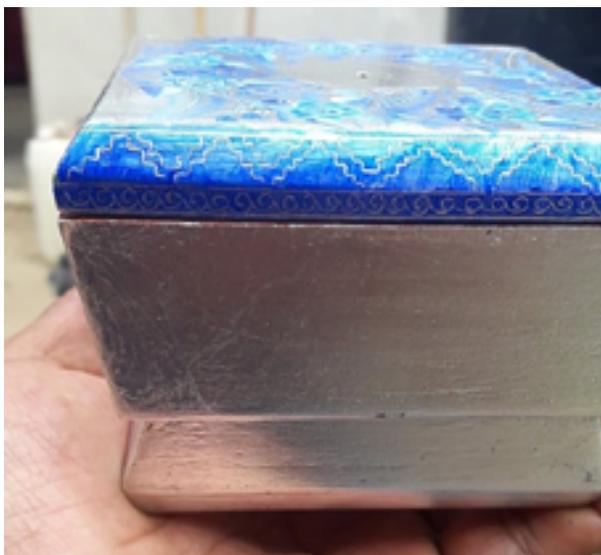


Figura 118. Caja final pequeña

Nota. Posterior a la elaboración de la caja grande se inició con la construcción en madera de caoba de una cajita de menores dimensiones.

Figura 119. Cajita final pequeña en proceso de laqueado.

Nota. Avances del proceso del decorado en las técnicas de aplicación de hoja de plata, dorado y policromado.



Figura 120. Cajita final pequeña semi terminada

Nota. En esta etapa la pieza se encuentra finalizada en su proceso de decorado.

Figura 121. Cajita final pequeña semi terminada en vista frontal

Nota. Los motivos de grecas fueron destinados a las zonas más angostas de la caja, mientras que los motivos florales se plasmaron en los espacios amplios.



Figura 122. Cajita final pequeña abierta

Nota. El artesano responsable del decorado de esta pieza informó que él no realiza ningún trabajo si este no lleva su firma. Se estuvo plenamente de acuerdo con él puesto que ese es uno de los tantos propósitos de este trabajo; acabar con la glorificación del carácter anónimo de cada obra artesanal. Consecuentemente, él optó por firmar la caja en la zona interior.























6. RESULTADOS, PROPUESTAS Y CONCLUSIONES

Presentación

Estos resultados, propuestas y conclusiones, se exponen ordenadas en tres apartados:

El Primer, **Resultados**, señala, primeramente aquellos, logros específicos o directamente buscados mediante la investigación y, en segundo término, aquellos otros, obtenidos de manera colateral y que fueron apareciendo, sin buscarlos expresamente, a lo largo del proceso de investigación, Estos últimos resultados, siendo básicamente correctos y/o pertinentes, al ser productos no perseguidos pudiera, sobre algunos de ellos, no estar suficientemente precisados todas sus manifestaciones y/o alcances. A pesar de lo anterior, se consideró importante señalarlos porque su contenido sugiere líneas de estudio y de acción, que de ser consideradas, contribuirían a diseñar una estrategia más integral de preservación, innovación y desarrollo del diseño para todas las expresiones artístico - artesanales comunitarias del país.

En el segundo apartado, titulado como **Propuestas**, se sugieren, como derivación directa de los resultados anteriores, diversas propuestas que permitirían darle mayor protagonismo al diseño en el desarrollo de esas importantes expresiones artesanales. I

En el último apartado, **Conclusiones**, de manera sintética, se resaltan los logros más significativos de ella, se esbozan algunas de las futuras tareas que habría que emprender para transitar de una "**Investigación + Desarrollo**" tal como se ha caracterizado a la presente, a otra tipificada como "**Investigación + Desarrollo + Innovación**" que permita, efectivamente, empoderar a los artesanos de las comunidades consideradas, en la implantación, control y desarrollo de la nueva línea de diseño. Finalmente, en este apartado, se mencionan algunas de las expectativas personales, de carácter profesional, que se tienen sobre los resultados de esta investigación

6.1 Resultados

Resultados Específicos

Para valorar adecuadamente los resultados generados por la presente investigación, se mencionan, de manera escueta, los principales propósitos, intermedios y finales que se plantearon para la presente investigación. Ellos fueron:

- a. Ubicar, adaptar o construir, el aparato conceptual y referencial que permita darle soporte y consistencia básica a una particular propuesta de línea de diseño intercomunitario.
- b. Identificar, de manera básica y en términos prospectivos y de pre diagnóstico, al interior de las expresiones artesanales estudiadas, los procesos, prácticas, recursos, problemáticas, propuestas y proyectos que más determinan el desarrollo, la importancia y las perspectivas de sus respectivos procesos de diseño.
- c. Caracterizar, de manera integrada, los particulares elementos, propios e identitarios, de cada una de las expresiones artesanales estudiadas, en cuanto a: 1) herramientas, maquinarias, equipos, materiales y procesos técnicos 2) en su caso, el imaginario que sustenta o al que se remite la propuesta de cada expresión artesanal y 3) la identificación de las preferencias o propuestas temáticas, simbólicas, constructivas, estéticas y de diseño.
- d. A partir de lo anterior, determinar la importancia y el contenido, de una línea de diseño intercomunitario, de carácter identitario y al servicio de los procesos creativos y de desarrollo de los artesanos plateros de Taxco y de los artesanos en laca - maque de Olinalá y Temalacatzingo.
- e. Ordenar y hacer ver, por un lado, la secuencia y los elementos propios y necesarios de un proceso creativo, efectivamente orientado y acotado por los planteamientos de esa propuesta de línea intercomunitaria de diseño y, por otro, evidenciar, mediante creaciones diversas y obras expresamente demostrativas, el atractivo, factibilidad técnica y las potencialidades “artístico - creativas” de la línea propuesta.

En consecuencia, orientándose por esos propósitos, se ordena la exposición de los resultados obtenidos en los siguientes apartados; Resultados Teóricos, Resultados Metodológicos y Resultados Creativos

Resultados Teóricos

1. Se elaboró, un marco teórico conceptual, que ayuda a identificar y delimitar, de manera básica, un específico y permanente objeto de estudio y de intervención, en especial desde el arte y diseño y que, además, es de indudable importancia económica, social, artística y cultural en México; la artesanía artística, tradicional y comunitaria de la nación. Así:

1.1. Se han señalado las características fundamentales y distintivas de esa expresión artesanal. Cabe señalar que a la fecha, en México, esa expresión, por no haber sido adecuadamente diferenciada de las restantes, no ha sido objeto de una atención integral y específica y, por lo mismo, para ella no existe, un conjunto particular y articulado de apoyos en términos de políticas, programas, normatividades, recursos y acciones de naturaleza académica.

1.2. Se ha recogido y perfeccionado, una propuesta teórico - conceptual, que precisa y profundiza sobre la particular naturaleza artística y de diseño de esa expresión artesanal. Lo anterior, de ser considerado y perfeccionado, contribuirá a construir relaciones de colaboración, más fluidas, horizontales, equitativas y colaborativas, entre esa expresión artesanal con los sujetos, procesos e instituciones que se adscriben al mundo de las artes y al mundo del diseño.

1.3. En el mismo sentido, se ha retomado y precisado, el particular carácter y aporte identitario, de la artesanía artística tradicional y comunitaria, con relación al **artista - artesano**, la **comunidad** donde se realiza esa artesanía y también, ante una nación que se declara **multicultural**. Desde la perspectiva de este trabajo, lo anterior es una cuestión clave, pues vincula y les da un particular protagonismo, cultural y político, a los actores centrales de esa expresión - sus "artistas - artesanos" y derivadamente a sus comunidades - ante las necesarias acciones, también de naturaleza cultural y política, de preservación y reconstrucción continua, de esas múltiples y específicas identidades comunitarias que hoy existen en el país.

1.4. Se proponen criterios y estrategias, con relación a las características del diseño intercomunitario e innovador, para que él, efectivamente, ayude a preservar y a desarrollar a esas expresiones de la artesanía artística, comunitaria y tradicional. La consideración, de esos criterios y estrategias, permitiría, por una parte, frenar iniciativas paternalistas, intervencionistas, impositivas y hasta etnocéntricas, impulsadas casi siempre desde el exterior de las comunidades y mundo artesanal y, por otra, alentaría el impulso de asociaciones creativas y de procesos de colaboración, de los diseñadores externos con los "artistas - artesanos" locales, en la clara conciencia de que estos últimos son, desde el diseño, los proponentes y decisores centrales.

2. Elaboración, de una sintética interpretación histórica, desde la perspectiva cultural, que permitió identificar las principales y contrapuestas propuestas, económicas, políticas y culturales que, en determinados períodos del acontecer nacional, han buscado darle una particular orientación y función económico - social y cultural, a la artesanía comunitaria y tradicional. A pesar de que el contenido de esas propuestas, hegemónicas en un pasado determinado y que hoy son vistas como obsoletas, las dinámicas que ellas en su tiempo impulsaron, generaron situaciones y procesos que todavía hoy aparecen explicando algunas de las características y problemáticas centrales que caracterizan a la artesanía comunitaria tradicional.
3. Recogiendo el planteamiento metodológico, que señala que “el análisis morfológico trata de explorar de manera sistemática los **futuros posibles** a partir del estudio de todas las combinaciones resultantes de la descomposición de un sistema” (Gauna y Martínez, 2014, p.5)¹, se identificaron y organizaron, conceptualmente y de manera básica, los escenarios prospectivos, hoy en disputa en la sociedad mexicana, con relación a la función social e importancia de la artesanía artística, tradicional y comunitaria y, derivadamente, las características y papel asignado, al interior de cada uno de ellos, al diseño innovador e identitario. Esos escenarios y derivaciones correspondientes, ayudan a ubicar la posición, que, sobre este tipo de artesanías y su diseño, tiene cada uno de los actores de la sociedad, con intereses o preocupaciones en esos asuntos. Además, la caracterización básica de cada uno de ellos, permite deducir, las implicaciones y las adscripciones a las que remiten, determinadas posiciones y propuestas - en su mayoría, según esto, inofensivas, puntuales y pragmáticas - que sobre ese tipo de artesanías y su diseño suelen mencionar algunos políticos, empresarios y funcionarios.

Finalmente, el conocimiento de esos escenarios - sin duda descriptivamente perfectibles y sujetos a permanente verificación - ayudaría a que aquellas instituciones, con preocupaciones relacionadas con el desarrollo e incidencia del diseño en las artesanía artística y comunitaria, identifiquen el escenario de futuro que implícitamente apuntalan con sus actuales políticas, programas y prácticas y, en su caso, contribuiría a determinar las adecuaciones y rectificaciones planeativas y de acción, relacionadas con el diseño, para así, efectivamente contribuir, desde el presente, en la construcción del escenario de futuro, “deseable y posible”, explícitamente elegido por ellas para esa expresión artesanal y su correspondiente tipo de diseño.

4. Se generó un estudio, de naturaleza teórica y descriptiva, el que, de manera integral, caracteriza las dimensiones técnicas, estéticas y de imaginario que componen el carácter **identitario** de la expresión artesanal en orfebrería de Taxco y, en laca - maque, de Olinalá y Temalacatzingo. La importancia de esta aportación, es que ella puede convertirse, primeramente, en una fuente de conocimiento y consulta expedita, para los “artistas - artesanos” y diseñadores profesionales que, interesados en actuar bajo las orientaciones de la línea propuesta, quieran saber el trasfondo técnico, estético e imaginario que le da peculiaridad y trascendencia identitaria a cada una de esas expresiones artesanales. En segundo término, ese estudio es también, un modelo descriptivo que enfatiza la cuidadosa recuperación de todos esos elementos identitarios y que peculiarizan a cualquier expresión artesanal artística y comunitaria. Ese modelo, con las adecuaciones respectivas, puede emplearse para guiar el proceso de identificación de los elementos identitarios que caracterizarían a cualquier otra expresión artístico - artesanal comunitaria.

1.- Gauna, D. y Martínez, C. (2014). *Seminario de Prospectiva y Pensamiento Estratégico C. A. Buenos Aires, Día 4 - Sesión 2: Análisis morfológico. Aplicación del método MORPHOL*. Instituto de Investigación en Prospectiva y Políticas Públicas.

Resultados Metodológicos

1. Recurriendo nuevamente a algunos exponentes del análisis morfológico, que afirman que para la generación de una solución o creación relevante, tiene que establecerse, en el proceso de "investigación - creación", una creciente interacción entre la secuencia cognitiva con la secuencia creativa, se estableció, para esta investigación, una específica metodología.

Ella se organizó, en torno a tres Ejes Metodológicos, los que permitieron ir generando y proponiendo, de manera interrelacionada y cada vez más precisa, por un lado conocimientos y, por otro creaciones. Esos avances e interacciones, en la presente investigación, se exponen ordenados en tres estadios sucesivos, donde, cada uno de ellos, posee una mayor profundidad con relación al inmediatamente anterior. Esa profundidad se manifiesta en cuanto al nivel de precisión y articulación conceptual y respecto al grado de concreción y especificación de la obra o propuesta creativa. El valor de esta propuesta metodológica, con las adecuaciones necesarias, es que ella puede ser empleada, para programar, al interior de un proyecto creativo determinado, **las interdependencias y retroalimentaciones entre los procesos cognitivos con los de naturaleza creativa o inventiva**, sobre todo, cuando se procura, desde el diseño externo, aportarle a una expresión artesanal, artística, comunitaria y tradicional. Esa propuesta metodológica busca, según el caso romper o reafirmar las siguientes cuestiones:

- Romper, definitivamente, con dos falsos supuestos con relación al acto creativo, el primero, de que la creatividad, en especial aquella de naturaleza artística, es, esencialmente, un acto **intuitivo** distante e incluso contrapuesto a los procesos racionales e investigativos y, el segundo, ubicado en el polo contrario al anterior, que señala que todo procesos creativo consistente solo es posible si, **previamente**, ha existido una actividad investigativa y reflexiva que genera un cuerpo de nuevos conocimientos, orientaciones y determinaciones, que permiten definir la naturaleza, los propósitos, el contenido, los componente y la ruta de construcción de la creación o invención perseguida.
- Por el contrario, con esta propuesta metodológica se confirma, que aquellos procesos creativos que requieren, para su ejecución exitosa, referencias interdisciplinarias y multi referenciales - tal como es el diseño de piezas artístico - artesanales con tradición comunitaria - se hace necesario que, por un lado, cada conjunto de nuevos conocimientos o saberes obtenidos, vaya, de inmediato, orientando y determinando las creaciones e invenciones intermedias o aproximativas. A su vez, el análisis crítico y percepción, de cada una de esas creaciones intermedias o preliminares, irá generando interrogantes y problemáticas, cada vez más precisas y casuísticas, a las que solo la reflexión sistemática y la investigación puede darle repuestas. Respuestas, a su vez, que dan origen a nuevos ensayos y propuestas creativas.

Estas orientaciones metodológicas, con las adecuaciones correspondientes, pueden orientar el proceso creativo, en especial el realizado por diseñadores externos, cuando quieran aportarle, sin imposiciones y con respeto a sus contenidos identitarios, a cualquier expresión artístico - artesanal determinada

2. Dada la naturaleza cualitativa de la presente investigación, como uno de sus estrategias para obtener información directa, se recurrió a la técnica “Entrevista Estructurada y en Profundidad aplicada a Informantes Clave”. Para ello, se elaboró una Guía para el Entrevistador y dos Entrevistas Estructuradas y en Profundidad; una para Taxco y otra, para Olinalá y Temalacatzingo².

A pesar de que distintos factores³ dificultaron ampliar el número de informantes clave y establecer con ellos, en cada avance teórico y creativo, una comunicación fluida y oportuna, el significado de sus aportaciones fue esencial ya que permitió afinar el pre diagnóstico y determinar sus expectativas, reservas y condiciones para participar en la materialización o futura implantación de la propuesta de línea intercultural de diseño.

Sin duda, en especial entre las diversas manifestaciones nacionales de la artesanía artística comunitaria y tradicional, siempre se encontrarán y en especial entre sus artesanos, informantes con fundamentales conocimientos, destrezas, experiencias y propuestas que hay que considerar para entender, valorar y dimensionar la importancia, características, situación y perspectivas de cada una de esas expresiones. En este caso, la entrevista estructurada y en

“interdependencias y retroalimentaciones entre los procesos cognitivos”

profundidad a informantes clave, sin excluir otras formas de comunicación y de captura de información, resultó muy significativa no solo por los resultados obtenidos, sino también, porque para la elaboración de los instrumentos mencionados, fue necesario identificar, valorar y sistematizar la información hasta ese momento disponible y así, estar en condiciones de redactar problemáticas, cuestionamientos, hipótesis e interrogantes relevantes sobre la temática investigada. Además, lo anterior ayudó a establecer un diálogo vivo y cada vez más profundo con cada uno de los informantes. Concluyendo, esa particular técnica de la investigación cualitativa, adecuadamente diseñada y aplicada, es, para investigaciones de este tipo, un valioso medio de comunicación y de captura e intercambio de información.

2.- Ver en Anexos el formato de la “Guía Para Aplicar la Entrevista en Profundidad a Informantes Clave”.

3.- Entre esos factores, destaca, la prolongada pandemia del COVID-19, la inseguridad que se vive en algunos puntos de la Región de la Montaña de Guerrero y, la ausencia de transporte público directo, desde Chilpancingo a Olinalá y Temalacatzingo. Cuando el proyecto fue aprobado y registrado, dos de esos factores o no estaban o no habían adquirido tanta intensidad.

Resultados Creativos

Creaciones Conceptuales

1. El aporte central de este trabajo, es la propuesta, fundamentada y desglosada para su operación, **de una nueva línea de diseño, de carácter intercultural e identitaria** para las artesanías artísticas, comunitarias y tradicionales, en orfebrería de Taxco y, en laca - maque, en Olinalá y Temalacatzingo.
2. Esta propuesta de diseño, por su orientación y propósitos identitarios, interculturales y de resistencia cultural, fortalece una perspectiva creativa que busca darle, a las actividades de diseño, una mayor versatilidad, trascendencia e impacto cultural, económico y social, centralmente a la orfebrería de Taxco y a la laca - maque de Olinalá y Temalacatzingo. Además, esa propuesta esboza un camino para la futura creación, desde el diseño, de articulaciones interculturales creativas entre algunas de las diversas y ricas expresiones artístico artesanales comunitarias existentes en las diversas regiones de México.
3. Esta propuesta de nueva línea de diseño, propone una aproximación metodológica, para la generación y validación de cada uno de sus diseños y creaciones, que se traduce - tanto para el diseño como disciplina como para los profesionales de ella - en un particular estilo de intervención y en específicas responsabilidades sociales para ese importante quehacer. Ciertamente, rasgos fundamentales de ese estilo, han venido siendo identificados, expuestos y utilizados, en sus quehaceres de diseño, por diversos exponentes e instituciones. El planteamiento de ese nuevo estilo y responsabilidades se apoya en las siguientes evidencias:
 - a) Al interior de las expresiones artístico artesanales comunitarias, las formas determinantes de creación, producción y validación social de sus obras, remiten siempre a un espacio y trasfondo socio comunitario inmediato, el que encuadra y nutre de significaciones a esas formas y, al mismo tiempo, se sirve de esa expresión para la realización de una parte importante de sus procesos culturales, sociales y económicos.
 - b) Las capacidades expresivas, interpretativas, creativas y constructivas de los artistas - artesanos comunitarios - por su vital y estructural pertenencia a ese espacio creativo - productivo y trasfondo socio comunitario inmediato - son siempre únicas y singulares, por lo mismo, difícilmente reproducibles por sujetos externos a esas comunidades.
 - c) Por lo mismo, los responsables de preservar y enriquecer, integralmente, ese legado que representa cada expresión artístico - artesanal, son, centralmente, los artistas artesanos en diálogo vivo con sus comunidades.

4. Ese reconocimiento, de los artistas - artesanos, como un específico y representativo sector socio - profesional y cultural, exige, al diseño como disciplina y a sus profesionales, el establecimiento de un tipo de interrelación que cuestiona formas dominantes de naturaleza paternalista, tecnocráticas y etnocéntricas. La identificación de todas las dimensiones de ese nuevo tipo de interrelación en construcción, es todavía una tarea no concluida y por lo mismo debe ser objeto de estudios y deliberaciones de diversa naturaleza.
5. La propuesta reconoce y confirma, la importancia identitaria, en diversos ámbitos, de la artesanía artística, tradicional y comunitaria. Al mismo tiempo, afirma el carácter social, complejo, dinámico y de construcción - destrucción, de esos procesos identitarios. Al interior de ese dinamismo, detalla, como ya se señaló, para los casos de la platería taxqueña y el laque - maque de Olinalá y Temalacatzingo, los componentes técnicos, materiales, estéticos, de diseño y simbólicos, que al estar o no presentes en cada pieza, le dan, a ella, una determinada fortaleza y singularidad identitaria. De esos elementos identitarios, esta propuesta le atribuye, desde el diseño, **significativas potencialidades identitarias y de intervención**, a los elementos o contenidos simbólicos. Es decir, ella propone, para esas expresiones artesanales artísticas, la necesidad y posibilidad de recuperar, revivificar e incluso crear nuevos símbolos identitarios cuando así se estime necesario. Se plantea esto último a partir de las siguientes consideraciones:
 - Todo diseño, de un símbolo determinado, tiene a través del tiempo, una mayor o menor vigencia expresiva. Su revivificación o adecuación - en el marco de las transformaciones comunitarias y de su contexto - permite que él recupere su anterior capacidad.
 - Los orígenes de esos elementos simbólicos e identitarios, en términos artísticos y de diseño, no son solo el legado de creadores del pasado o el producto de inspiraciones ocasionales de determinadas genialidades. Ellos también pueden ser intencionalmente generados, mediante cuidadosos procesos creativos y de investigación, consulta y consensuación.
 - La presencia expresiva y nítida, en cada pieza, de elementos simbólicos identitarios, cuidadosamente renovados, fortalece la característica de exclusividad y novedad exigida, en los mercados estructurados, a las obras artístico - artesanales. Además, la presencia de esos símbolos identitarios, incrementa el contenido cultural, el arraigo social de esa expresión artesanal y, potencialmente, el aprecio y demanda de las piezas que los contienen.

**“significativas
potencialidades
identitarias y de
intervención”**

Creaciones Visuales y Demostrativas

Todos los resultados conceptuales, mencionadas en el apartado anterior, se materializan y perciben visualmente, a través de imágenes, fotografías y de obras que se presentan organizadas en tres conjuntos. Esos conjuntos, expresan a lo largo del proceso investigativo, los estadios de avance de la investigación y por tanto de maduración y de concreción creativa de la propuesta de nueva línea de diseño. De ese modo:

En el Estadio N°1, **Esbozos y Ejercicios**, se presentan las creaciones iniciales; (1) Organizador de Joyería y (2) Rompecabeza

En el Estadio N°2, **Creaciones Mediadoras o Intermedias**, se presentan dos obras; (1) Catálogo Inspirador: Iridiscencias. Posibilidades de Entrelazamiento Artesanal⁴ y (2) Diseño de Joyas de Remanentes.

En el Estadio N°3, **Creaciones Demostrativas**, Se exponen 2 obras; ambas con el nombre de Promesas de la Lluvia⁴, estas son el (1) Prototipo Demostrativo I y el (2) Prototipo Demostrativo II.

En el Capítulo V, de este trabajo, además de las imágenes y diagramas respectivos, se da cuenta de los elementos propios de la propuesta de nueva línea de diseño intercomunitaria que, de manera gradual y ascendente, se van haciendo presentes en cada una de estas creaciones. Obviamente, en las dos Creaciones Demostrativas es donde se hacen presentes de manera más evidente y articulada.

Generales

1. En México, dependiendo de la entidad de la que se hable, se observa una menor o mayor diversidad de expresiones artístico artesanales, tradicionales y comunitarias, pero casi siempre, en cualquiera de ellas, se puede constatar su significativo y multifacético protagonismo cultural y socio - económico. Por lo mismo, ese tipo de artesanías, tiene una importancia, para esta nación multicultural, que no puede ser ignorada ni minusvalorada.
2. Sin embargo, un rastreo preliminar efectuado a lo largo de esta investigación, permite concluir, que en el país, para este tipo de artesanías, no existen o no son perceptibles integradas estrategias, procesos, proyectos o instituciones, del estado, de los artesanos y/o del mundo académico que, desde una perspectiva teórica, interdisciplinaria y multi referencial - en la que tendrían un lugar especial la antropología cultural, la estética, el arte, el diseño y la economía - se estén planteando, proponiendo e impulsando diversas cuestiones para su defensa y desarrollo.
3. Por otra parte, es evidente que la articulación del arte con el diseño es fundamental para entender y proponer sobre una serie determinada de creaciones humanas de alta trascendencia cultural y social. Sin embargo, cuando menos con relación a las prácticas de diseño observadas en las dos expresiones artístico - artesanales estudiadas, no siempre han terminado por relacionarse o extenderse los elementos más valiosos de una disciplina sobre la otra. En ese sentido, se identificaron dos prácticas o estilos dominantes en los procesos de diseño, realizado por los artesanos, los que proviniendo probablemente de la tradición artesanal, aparecen además,

4.- Este nombre hace referencia a mi libro favorito sobre hongos, titulado como All That the Rain Promises, and More... del autor David Arora.

claramente reforzados o justificados por algunos planteamientos convencionales, muy extendidos entre algunos círculos de artistas, académicos o de estudiosos de las artes. Esos planteamientos, directamente referidos a la actividad del diseño son, a todas luces, menos eficientes que otros, crecientemente utilizados en el diseño clásico o industrial

- El primero, ya mencionado en otros apartados, consiste en la extendida creencia de que la creación en el diseño, especialmente si está relacionado con el arte, es, esencialmente, el resultado de una repentina o cuando menos soterrada y compleja inspiración o intuición la que, por lo mismo, es imposible de provocar, programar o prever.
- El segundo y muy relacionado con el anterior, afirma que el proceso o acto creativo, cuando menos en el diseño con énfasis en lo artístico, es un acontecimiento íntimo, solitario, privado y estrictamente personal.

Por contrapartida, desde el diseño industrial contemporáneo, más vinculado a empresas o procesos con alto dinamismo innovativo, se han preocupado por identificar, desarrollar o aplicar, desde diversas disciplinas, los hechos, procesos, técnicas, actitudes, conductas y competencias que propician, posibilitan y desencadenan una creatividad constante y ascendente.

De igual modo, esas nuevas teorías y técnicas, encaminadas a potenciar la creatividad en el diseño, han roto con el viejo mito de que el acto creativo es solo un proceso individual, por cierto, solo factible de ejecutar por determinadas personalidades altamente dotadas. Por el contrario,

hoy están claramente asentados, en grandes empresas y corporaciones, sus respectivos colectivos y unidades de diseño creativo y de innovación las que, habitualmente, están integradas por sujetos que han aprendido a trabajar de manera asociada, colaborativa, horizontal y con enfoques multidisciplinarios y multi referenciales.

Lo anterior es significativo puesto que el anclaje a los viejos y cuestionados planteamientos anteriores, por parte de algunas instituciones con funciones de fomento al desarrollo artesanal y de generación de capacidades humanas en materia de diseño, al parecer les ha impedido ser más eficientes y revisar críticamente los supuestos en los que se sostienen sus modelos educativos, didácticos y de vinculación.

En torno a lo anterior, también resulta relevante haber identificado que las instituciones académicas, ubicadas en las regiones donde se encuentran las comunidades artesanales estudiadas, no disponen de políticas y programas, destinados a la generalidad de los artesanos, encaminados a la creación de nuevas líneas de diseño o de familias de productos. Esas líneas de diseño o de productos, podrían traducirse en nuevas posibilidades creativas y en mayores oportunidades y beneficios económicos, desde el diseño, al conjunto de artesanos de una expresión artístico - artesanal determinada.

De modo similar y nuevamente hablando de esas instituciones académicas, interesadas en el desarrollo de las capacidades de diseño y asentadas en el entorno de las comunidades artesanales estudiadas no se observó, en el pre diagnóstico efectuado, una abierta preocupación y trabajos de investigación, destinados a identificar las específicas potencialidades, problemáticas, desafíos y requerimientos que en materia de diseño allí se manifiestan.

6.2 Propuestas

Relacionadas Directamente con la Propuesta de la Nueva Línea de Diseño Intercomunitario

1. Es necesario que la propuesta de nueva línea de diseño transite de la investigación + desarrollo a la investigación desarrollo + innovación, es decir, que pase de una posible buena y factible propuesta, a una propuesta que se convierte en un proceso planeado, de construcción e implantación, en la realidad, de un conjunto de iniciativas que originan transformaciones o nuevos hechos, desde el punta de vista no solo del diseño sino también desde lo cultural, político, organizacional, productivo y comercial. Al respecto, transitar de la buena propuesta, a la factibilidad de la misma, se traduce, entre otras, en acciones de investigación, planeativas, normativas y de organización de los actores sociales que se irían involucrando.
2. Además, como todo proceso de implantación de una innovación, se tienen que considerar y enfrentar, con determinadas acciones, las situaciones más evidentes del contexto que dificultan la posibilidad de esa exitosa implantación. Allí, se encontrarán cuestiones aparentemente tan insalvables como - asunto mencionado por un informante clave - el apagado clima cultural hoy imperante en Taxco o la extendida cultura del plagio, a otras, de fuerte origen estructural, como la carencia endémica de recursos destinados al apoyo de proyectos artístico - culturales; el sombrío peso expoliador y paralizante del crimen organizado; el intenso individualismo imperante en buena parte de los artesanos; la carencia de normatividades y mecanismos destinados a reconocer y proteger la propiedad intelectual de los diseños o; la renuencia, de organismos o instituciones, a abrirse a nuevas formas de comunicación y de participación, ya que se consideran instancias designadas, expertas e incuestionables en cuestiones como el diseño, el arte y el desarrollo de la artesanía. Esas y otras cuestiones, tienen que irse identificando y caracterizando, con los actores impulsores de la nueva línea, para así ir determinando y poniendo en acción las estrategias preventivas que vayan atenuando el efecto de esas cuestiones.
3. Todo lo anterior supone, en el mediano plazo, diseñar el proyecto de "investigación + desarrollo + innovación" en tanto estrategia de implantación de una innovación, para someterlo a concurso para su reconocimiento, registro y factible apoyo financiero y formativo.
4. En el intertanto, además de dar a conocer la propuesta entre potenciales interesados, la autora de la misma buscará un trabajo que le garantice algún tiempo propio para abocarse al diseño de piezas de carácter intercultural que sirvan, ojala como obras demostrativas o, cuando menos, para garantizar su subsistencia.

Propuestas Generales

5. Los resultados de esta investigación reafirman la necesidad y la posibilidad, de la construcción de una conceptualización y teorización integrada, que permita darle fundamento, orientación, sentido, especificidad y metodologías propias a una emergente rama disciplinaria del diseño artístico, que tendría, como explícito propósito, de estudio y de intervención, al amplio y diverso universo de las artesanías y, en especial aquellas de naturaleza artística, comunitaria y tradicional, por lo demás, ampliamente presentes en América Latina y en otros Continentes⁵.
6. Como una de las expresiones del propósito anterior, es necesario llegar a constituir en el plano nacional, una extensa Red de Núcleos, Academias o Cuerpos, integrados, cada uno de ellos, por Académicos y “Artistas - Artesanos”, los que orientados por una serie de Líneas de Generación y de Acumulación del Conocimiento, aspiren a identificar, recuperar, preservar y desarrollar los planteamientos, los conocimientos, las visiones, los saberes, tradiciones, las prácticas y las propuestas que evidencian la presencia, importancia y necesidad del diseño “tradicional - innovador” en la artesanía artística, tradicional y comunitaria.
7. Constituir el o los Reservorios - documentales, visuales y audio visuales - de carácter nacional y en su caso regionales, para, por una parte, la identificación, recuperación, digitalización, catalogación y creación de los respectivos pro- cedimientos de consulta en línea, del patrimonio nacional en materia de creación y diseño artesanal artístico, comunitario y tradicional y por otro, para la identificación, ubicación, reconocimiento y fomento a la comunicación y trabajo en red, de los diversos perfiles de creadores que, desde el diseño, intervienen en el campo de esa expresión artesanal, entre otros; “artistas - artesanos”, diseñadores y artistas profesionales y, núcleos o asociaciones establecidas de creadores.
8. Constituir, allí donde se estime prioritario, Observatorios Regionales de las Artesanías y, en especial, de las Artesanías Artísticas, Comunitarias y Tradicionales. Se plantean esos observatorios por la necesidad de identificar y actuar, a tiempo y de manera proactiva, ante el conjunto extremadamente variante y en muchos casos altamente amenazante, de situaciones, procesos y circunstancias que, en cada región y/o entidad afectan el sentido, la integridad, la supervivencia o el desarrollo de determinadas expresiones artesanales. Esos observatorios, habrán de estar, por una parte, identificando, diagnosticando e informando de manera regular a la sociedad y a los actores sociales e instancias con responsabilidades en esos asuntos y, al mismo tiempo, convocando y promoviendo la participación organizada, en especial de los “artistas - artesanos”, en la generación de iniciativas para enfrentar las situaciones más adversas y reconocer y promover los procesos más promisorios de desarrollo en ese campo⁶.

Al respecto, Sol Rubín de la Borbolla, en ese tiempo directora del Centro Daniel de la Borbolla, con relación al fomento artesanal en México plantea:

Particularmente, en lo que corresponde a los sistemas de información geográficos. Hoy día, estos sistemas permiten visualizar, planear y eva-

5.- Existen significativas iniciativas internacionales y nacionales, que desde hace un buen tiempo caminan en esa dirección. Entre ellas, múltiples encuentros, seminarios y foros promovidos en torno al diseño artesanal por la UNESCO, estudios, publicaciones y encuentros promovidos y organizados la Universidad de Palermo, Buenos Aires, Argentina, En México, consistente línea de investigaciones en licenciatura y en diversos posgrados sumado a una amplia publicación de artículos, ensayos y resultados de investigaciones. publicaciones sobre el tema en México. Parcialmente, se da cuenta de esta amplia documentación en el apartado Fuentes Documentales de este trabajo.

6.- de la Borbolla, S. R. (2013). *Las Artesanías en México. Situación Actual y Retos*. Centro de Estudios Sociales y de Opinión Pública Cámara de Diputados / LXII Legislatura.

luar acciones de políticas de gobierno hasta un nivel de localidad; además, con ellos se puede asociar información y mostrar, por ejemplo, la ubicación y la obra de los artesanos, así como la gestión de las instituciones públicas y privadas. La utilización de una herramienta geográfica que detecte regiones poco atendidas, o duplicidades de apoyos interinstitucionales, y lo más importante, instituciones públicas y privadas, da una visión integral del sector y su importancia. (de la Borbolla, 2013, p. 39)

9. En la conciencia de que un número importante de comunidades de México, junto a los miles de “artistas - artesanos” que en ellas residen, son los portadores y herederos de específicas expresiones artesanales artísticas, comunitarias y tradicionales y, por lo mismo, responsables centrales de su preservación, diversificación y desarrollo integral, es fundamental y solo con relación al diseño, que:

- Se impulse la constitución de figuras organizacionales que a ellos les permita participar, con efectivo protagonismo, en los procesos de preservación, recuperación, reconocimiento, registro y protección jurídica de sus diseños tanto tradicionales como innovadores.
- Posean efectiva participación colegiada en los procesos nacionales y regionales de premiación a la excelencia creativa y, a la trayectoria de artesanos creadores destacados.
- Se generen iniciativas formativas, de intercambio y otras, que permitan a los artesanos acceder, a la comprensión, detallada y crítica, del patrimonio artístico, cultural y técnico que caracteriza a su expresión artesanal y, al de otras que lleguen a ser de su conveniencia e interés.
- Se impulsen estrategias de diseño colaborativo, con dimensión social e identitaria, entre los artesanos y de estos, con diseñadores profesionales.
- Que allí donde existan determinadas condiciones de interés y compatibilidad, entre dos o más expresiones artístico - artesanales, se impulsen estrategias regionales o estatales de diseño intercomunitario.

10. Todas las propuestas globales anteriores, exigen la clara disposición, de diversos actores sociales, a la rearticulación y reorientación de esfuerzos, recursos, instituciones y organizaciones, en la conciencia de que ellas se elaboraron a partir de la evidencia, confirmada por este estudio, de dos cuestiones; la primera, la importancia estratégica, para el desarrollo económico, social y multicultural de México, de su quehacer artesanal y en especial el de naturaleza artística, comunitaria y tradicional y, la segunda, la identificación, en rasgos generales, de algunas de las situaciones y presiones más relevantes que con relación al diseño, desde hace un buen tiempo, amenazan su existencia, sentido y desarrollo.

6.3 Conclusiones

1. Los posibles aportes de esa investigación, señalados en los dos apartados anteriores de este capítulo, titulados Resultados y Propuestas, se adscriben a una opción alternativa, ante los discursos hegemónicos o dominantes en materia de cultura, política, arte, diseño y sociedad. Esa opción alternativa, parcialmente dispersa y todavía en construcción, se ha venido planteando, con diversos matices y énfasis, en distintos escenarios y situaciones nacionales e internacionales. Desde esa perspectiva, la posible relevancia u originalidad de estos resultados, consistiría en las siguientes cuestiones:
 - Primero, mediante esta investigación se identificaron, organizaron y articularon, parte de esos planteamientos alternativos dispersos, dando origen a un cuerpo más integrado de propuestas teóricas y metodológicas que se orientaron a la delimitación y comprensión de un particular objeto de estudio; las artesanías artísticas, comunitarias y tradicionales.
 - Segundo, esa articulación de propuestas alternativas teóricas y conceptuales, permitió arribar a la generación de una propuesta de intervención, desde el diseño, sobre algunas de esas artesanías artísticas, comunitarias y tradicionales; Una nueva línea de diseño, de origen intercultural y de carácter identitario
 - Tercero, La gradual construcción de esa propuesta de intervención, permitió iniciar y culminar, procesos de creación que se materializaron en diversas obras o piezas.

En suma, a través de este particular proceso investigativo, se generaron las condiciones de articulación cognitiva y metodológica que gradualmente se fueron traduciendo en creaciones que condensaban, expresaban o visibilizaban esas propuestas abstractas y genéricas.

- 2.** En relación con el punto anterior, al interior del diseño como disciplina, se avanzó en la fundamentación y delimitación del particular campo de estudios, de una posible sub disciplina y/o especialidad emergente; el diseño de obras o piezas bi o tridimensionales en la artesanía artística, comunitaria y tradicional.
- 3.** Se reafirmó, la importancia económico social y la trascendencia del carácter identitario que poseen en México sus múltiples expresiones de artesanía artística, tradicional y comunitaria y, al mismo tiempo, se constató la carencia de grandes iniciativas de estudio, recuperación, desarrollo y promoción de ellas.
- 4.** Si bien gran parte de las iniciativas determinantes, en la generación de mejores condiciones para el despliegue del diseño innovador e identitario, corresponden a políticas e iniciativas públicas de los tres niveles de gobierno, ellas, no surgirán espontáneamente. Es decir, esa renuente estructura, podrá movilizarse en tal sentido, solo si en la totalidad social surgen, en esa dirección, iniciativas, dinámicas y presiones de diversa naturaleza.
- 5.** En correspondencia con lo anterior, se afirma con especial insistencia que, entre otros, uno de esos actores estratégicos, destinado a imprimirle nuevas connotaciones y responsabilidades al diseño, es el conjunto de instituciones de educación media y media superior, asentadas en las respectivas comunidades o ciudades, que posean expresas responsabilidades en materia de formación, investigación y extensión relacionadas con esa disciplina. En el apartado de Propuestas, de este capítulo, se detallan varias de esas posibles iniciativas.
- 6.** Se demostró, con planteamientos consistentes, pero más que nada con creaciones relevantes, el papel determinantes que los artistas - artesanos locales poseen en materia de desarrollo del diseño innovador y complementariamente, la conveniencia de que el diseñador externo, en ese quehacer, adopte posturas de colaboración, motivación, inducción y de concertación. Las obras creadas y parte significativa de las propuestas aquí expuestas son, sin duda, una prueba consistente de ese papel relevante de los artesanos en el diseño y de la conveniencia de adoptar, como diseñador externo esas nuevas actitudes.
- 7.** Por lo detallado en el apartado Propuestas de este capítulo, está claro que el problema siguiente, por cierto complejo y específico es lograr implantar, esa nueva línea de diseño, en la realidad. Realidad por cierto, en más de un caso, resistente y, en otros, expectante e interesada. En el apartado mencionado se detallan algunas consideraciones y características de esa estrategia de implantación.

8. Tres son las expectativas inmediatas que se tienen sobre este trabajo:

- Primero, que los artistas - artesanos, de las expresiones analizadas, de conocer los resultados de esta investigación, con renovados argumentos, perspectivas y bríos, impulsen diversas iniciativas y asuman un serie de compromisos para convertirse, de manera firme y plena, en los principales responsables y aportadores creativos al desarrollo del diseño innovador e identitario de cada una de sus particulares expresiones artesanales y también y más ambicioso todavía al interior de la nueva propuesta intercultural de diseño
- Segundo, que la comunidad académica de la FAD, UNAM, Taxco, al conocer el contenido de esta investigación él les resulte lo suficientemente consistente y relevante como para que se confirme la corrección y pertinencia de las estrategias y programas, hoy vigentes, en materia de investigación, docencia, extensión y vinculación o, por el contrario, que esos contenidos les ayuden a identificar las formas de mejoramiento o reforma de algunas de esas estrategias y modelos. De cumplirse esta expectativa, tendré la tranquilidad de haber respondido y agradecido, en parte, a la generosa y atinada atención educativa que me dieron mis maestros y también, el apoyo, silencioso pero eficiente, de su personal administrativo.
- Tercero, esta investigación concluida, también y en más de un sentido, está perfilando mis futuras opciones e intereses profesionales, por lo que más allá de cualquier evaluación que se haga de sus resultados, ella, me ha permitido confirmar la orientación que he adoptado con relación a mi desarrollo profesional, primero, en tanto que aspirante a creadora, desde el arte y desde el diseño, en el campo de la artesanía artística y comunitaria y además enfatizando, consecuentemente, el diseño colaborativo o asociado de piezas, de origen intercultural y con claras connotaciones identitarias. Segundo, asumiéndome como central responsable de impulsar la implantación de esta propuesta de línea de diseño lo que significa ir, desde ya, generando, tal como se mencionaron en los apartados anteriores las condiciones iniciales para que ella pueda llegar a materializarse.

7. FUENTES DOCUMENTALES

1. ¿Cuál es su origen y qué significa el nombre de MÉXICO?. (10 de enero del 2021). El Heraldo de México. <https://heraldodemexico.com.mx/mundo/2021/2/10/cual-es-su-origen-que-significa-el-nombre-de-mexico-255908.html>
2. “nadie ha descubierto nada en olinalá”, dice francisco coronel. (15 de febrero de 2008). La Jornada. <https://www.jornada.com.mx/2008/02/15/index.php?section=cultura&article=a04n1cul>
3. Acosta, B. (23 febrero 2021). Qué son las brácteas de una flor, sus características y ejemplos. EcologíaVerde. <https://www.ecologiaverde.com/que-son-las-bracteas-de-una-flor-sus-caracteristicas-y-ejemplos-3017.html#:~:text=Qu%C3%A9%20son%20las%20br%C3%A1cteas.%20Se%20conocen%20como%20br%C3%A1cteas,%20hojas%20normales%20por%20su%20tama%C3%B1o%20y%20coloraci%C3%B3n.>
4. Aleteia. (30 de noviembre del 2017). La cruz de san Andrés y su significado inspirador. <https://es.aleteia.org/2017/11/30/la-cruz-de-san-andres-y-su-significado-inspirador/>
5. Alfaro, E. y Rodríguez C. (2009). Dossier UNESCO N° 2 Taller A+ D Encuentro en Santiago de Chile. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.
6. Alto Nivel (15 de noviembre del 2021). ¿Dónde está la clase media en México y cuánto gana? Esto encontró el Inegi. Alto Nivel. <https://www.altonivel.com.mx/economia/donde-esta-la-clase-media-en-mexico-y-cuanto-gana-esto-encontro-el-inegi/>
7. Ávila, J. L. (2012). Población y Desarrollo Rural en México. Consejo Nacional de Población.
8. Barrera Jurado, G. S. y Quiñones Aguilar, A. C. (2009). Diseño socialmente responsable: ideología y participación. Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Arquitectura y Diseño.
9. Bartolomé, M. A. (2006). Los Laberintos de la Identidad: Procesos Identitarios en las Poblaciones Indígenas. *Avá*, (9), 28-48.
10. Bautista Mejía, H. (s.f.), Maque o Laca, Amigos MAP. <https://www.amigosmap.org.mx/textos/maque-o-laca/>
11. Bourdieu, P. (1997). *Capital Cultural, Escuela y Espacio Social*. Siglo XXI Editores.
12. Caballero Caballero, M., de la Paz Hernández Girón, J. y Domínguez Hernández, M. L. (2017). Factores de innovación en negocios de artesanía de México
13. Cactus Fine Art (s.f.). Pato / Woodcarving Lacquer Mexican Folk Art..[Fotografía]. Cactus Fine Art. <https://www.cactusfineart.com/collections/lacquer/products/250>
14. Caro, S. (2001). La función de la estética y la estética de la función. El diseño más allá de lo lindo y lo feo. Escritos en la Facultad N°91. Facultad de Diseño y Comunicación Universidad de Palermo.
15. Carreras, I., Rodríguez Blanco, E. y Sureda, M. (2012). Innovar para el cambio social. De la idea a la acción. El Tinter.
16. Castillo Ramírez, G. (2015). El programa integracionista durante el cardenismo. La diversidad cultural según Gamio. *Signos históricos*, 17 (34), 78-111. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=51665-44202015000200078
17. Castro Lučić, M. (2004). Los desafíos de la interculturalidad: identidad, política y derecho. (3ª ed.). Ediciones Lom.
18. César Vargas, E., & Oguri C., L. E. (2013). EL ARTE-OBJETO ¿ES DISEÑO INDUSTRIAL?. *Revista Legado de Arquitectura y Diseño*, (14), 9-20.

- 19.** Chairish (s.f.). Vintage Mayan / Aztec Los Castillos-Style Divorced Metals Wall Sculpture Art Placa Active. [Fotografía]. Chairish. <https://www.chairish.com/product/4104646/vintage-mayan-aztec-los-castillos-style-divorced-metals-wall-sculpture-art-placa-active>
- 20.** Christie's. (2004). A MEXICAN SILVER FIVE-PIECE TEA AND COFFEE SERVICE WITH TRAY
- 21.** Collins, N. (s.f.). Esmalte Champlévé: características, historia. Gallerix. <https://es.gallerix.ru/pedia/definicions--champlerve/>
- 22.** Comboni Salinas, S., Juárez Núñez, J. M. (2013). Las interculturalidad-es, identidad-es y el diálogo de saberes. *Revista Reencuentro*. (66), 10-23.
- 23.** CONOCE HIDROPONÍA (27 de septiembre de 2016). GRANA COCHINILLA, ¿CUÁL ES SU IMPORTANCIA?. <https://hidroponia.mx/grana-cochinilla-cual-es-su-importancia/>
- 24.** Cordero, K. (1986). *Hacia otra historia del arte en México. Tomo III La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*. Fondo de Cultura Económica.
- 25.** Coronel Rivera, J.R. (2015). PARVADA DE PLATA. En *ARTIFICIOS plata y diseño en México 1880-2015* (p. 141). Turner Publicaciones.
- 26.** Cortés Gómez, J. A. (2009). Tras lo social y lo cultural: la interculturalidad como manifestación de los movimientos sociales en D. Carrillo González (Ed.) y N. S. Patarroyo Rengifo (Ed.), *Derecho, Interculturalidad y Resistencia Étnica* (1ª., pp. 169–184). Digiprint Editores.
- 27.** Cortés Gómez, J. A. (2009). Tras lo social y lo cultural: la interculturalidad como manifestación de los movimientos sociales en Carrillo González, D. (Ed.) y Patarroyo Rengifo, N. S. (Ed.) *Derecho, interculturalidad y resistencia étnica*. Grupo COPAL.
- 28.** Craft Revival Trust, Artesanías de Colombia S.A y La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (2005). *Encuentro Entre Diseñadores y Artesanos Guía Práctica*. Craft Revival Trust.
- 29.** DataMéxico. (2020). Taxco de Alarcón. <https://datamexico.org/es/profile/geo/taxco-de-alarcon>
- 30.** De la Borbolla, S. R. (2013). *Las Artesanías en México. Situación Actual y Retos*. Centro de Estudios Sociales y de Opinión Pública Cámara de Diputados / LXII Legislatura.
- 31.** Dell Salvatore. [Sin Ruta] (2 de febrero del 2020). El arte prehispánico universal de Olinalá CAPITAL DE LA LACA, jícaras, muebles, paneras y cajitas [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=USzBNIf8ow>
- 32.** De Salvo, V. (2019). *Diseño y Sociedad: teorías y definiciones*. i+Diseño, 14, 79-86. <https://doi.org/10.24310/ldisenio.2019.v14i0.7078>
- 33.** Díaz del Castillo, B. (2019). *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Planeta Mexicana.
- 34.** Domínguez Gervacio, N. R. (s.f.). Acocote. EncicloVida. Recuperado el 28 de mayo de 2022 <https://enciclovida.mx/especies/154194-lagenaria-siceraria>
- 35.** Ecu Red (22 de mayo de 2022). Cedro rojo. https://www.ecured.cu/Cedro_rojo
- 36.** El gobierno de Taxco dará todo su apoyo para llevar a cabo la próxima celebración

- del Día del Platero en el mes de junio. (23 de marzo de 2021). Guerrero Habla. <https://guerrerohabla.com/el-gobierno-de-taxco-dara-todo-su-apoyo-para-llevar-a-cabo-la-proxima-celebracion-del-dia-del-platero-en-el-mes-de-junio-NTU4e3jl.html>
- 37.** Enciclopedia de los Municipios y Delegaciones de México. (s.f.). TAXCODEALARCÓN. <http://inafed.gob.mx/work/enciclopedia/EMM12guerrero/municipios/12055a.html>
- 38.** Enciclopedia Guerrerense (11 de marzo del 2020). Pipirucha. <https://enciclopediagro.mx/flora-y-fauna/pipirucha/>
- 39.** EncicloVida. (s.f.). Flor de jamaica africana. EncicloVida. Recuperado el día 31 de mayo de 2022. <https://enciclovida.mx/especies/165257-hibiscus-sabdariffa>
- 40.** Escalante Gonzalbo, P. (s.f.). DECORACIÓN ARQUITECTÓNICA CON FLOR DE CUATRO PÉTALOS. Museo Amparo. [https://museoamparo.com/colecciones/pieza/550/decoracion-arquitectonica-con-flor-de-cuatro-petalos#:~:text=La%20flor%20de%20cuatro%20p%C3%A9talos%20\(p%C3%A9talos%20id%C3%A9nticos%20cortados%20en%20diagonal,estaba%20dividido%20en%20cuatro%20rumbos.](https://museoamparo.com/colecciones/pieza/550/decoracion-arquitectonica-con-flor-de-cuatro-petalos#:~:text=La%20flor%20de%20cuatro%20p%C3%A9talos%20(p%C3%A9talos%20id%C3%A9nticos%20cortados%20en%20diagonal,estaba%20dividido%20en%20cuatro%20rumbos.)
- 41.** Espejel, C. (2014). ¿Arte Popular o Artesanía?. Universidad Nacional Autónoma de México
- 42.** Eurostat y OCDE (2006). Manual de Oslo: Directrices para la Recogida e Interpretación de Información Relativa a Innovación. Ediciones OCDE.
- 43.** Facultad de Artes y Diseño (25 de enero de 2023). 925 ARTES Y DISEÑO. Taxco FAD UNAM. <https://taxco.fad.unam.mx/revista925/>
- 44.** Facultad de Artes y Diseño (25 de enero de 2023). Platynos. Taxco FAD UNAM. <https://taxco.fad.unam.mx/platynos/>
- 45.** Facultad de Artes y Diseño (25 de enero de 2023). Presentación. Taxco FAD UNAM. <https://fototecataxco.fad.unam.mx/>
- 46.** Ferro, D. (2017). Identidad, cultura e innovación en las artesanías: un camino para el desarrollo sustentable y el Buen Vivir. Estudios de la Gestión: revista internacional de administración, (1), 95-116.
- 47.** Fischel, A. (Ed.). (2016) Gem The Definitive Visual Guide. Dorling Kindersley Limited.
- 48.** Flores, O. M. (1 de enero de 2021). Cobre. Minería en Línea. <https://mineriaenlinea.com/metales/cobre-14/>
- 49.** Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías. (2015). Manual de diferenciación entre artesanía y manualidad. Secretaría de Desarrollo Social.
- 50.** Freitag, V. (2014). Entre Arte y Artesanía: Elementos para Pensar el Oficio Artesanal en la Actualidad. El Artista, (11), 129-143. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87432695007>
- 51.** García Canclini, N. (1994). Culturas Híbridas: estrategias para salir y entrar de la modernidad. Paidós.
- 52.** Gauna, D. y Martínez, C. (2014). Seminario de Prospectiva y Pensamiento Estratégico C. A. Buenos Aires, Día 4 - Sesión 2: Análisis morfológico. Aplicación del método MORPHOL. Instituto de Investigación en Prospectiva y Políticas Públicas.
- 53.** Giménez Montiel, G. (2005). Teoría y Análisis de la Cultura (Vol.1). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

- 54.** Giménez, G. (2012). La cultura como identidad y la identidad como cultura [Discurso Principal]. III Encuentro Internacional de Promotores y Gestores Culturales, Guadalajara, Jalisco.
- 55.** Gobierno del Estado de Yucatán (25 de mayo de 2022). Caoba. <https://www.yucatan.gob.mx/?p=caoba>
- 56.** Gracia, M. A., Horbath, J. E., Roldán Rueda, H. N. y Santana, M. E. (2016). Los mercados orgánicos en México como escenarios de construcción social de alternativas. *Polis Revista Latinoamericana*, (43), 1-22.
- 57.** Gutiérrez, F y Teitelbaum, V. (2008). Sociedades de artesanos y poder público. Ciudad de México, segunda mitad del siglo XIX. *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, (no.36), pp.127-158. Disponible en: <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-26202008000200004&lng=es&nrm=iso>. ISSN 0185-2620.
- 58.** Hanan Alipi, A. M. y Mondragón Pichardo, J. (22 de julio de 2009). Fabaceae = Leguminosae en parte Indigofera suffruticosa P. Mill. *Añil*. CONABIO. Recuperado el día 30 de mayo de 2022 <http://www.conabio.gob.mx/malezasdemexico/fabaceae/indigofera-suffruticosa/fichas/ficha.htm>
- 59.** Hernández Beltrán, L. (2017). El arte de Olinalá. (1ª ed.). Luna Media Comunicación.
- 60.** Hoyos, S. N. (s.f.). La Artesanía Como Industria Cultural: Desafíos y Oportunidades. Pontificia Universidad Javeriana.
- 61.** ICAT – Olinalá. (s.f.). Inicio [Página de Facebook]. Facebook. Recuperado el 26 de enero de 2023 de <https://www.facebook.com/profile.php?id=100063949267339>
- 62.** Instituto Mexicano de Tecnología del Agua. (14 de junio de 2020). Tláloc Dios de la lluvia. GOBIERNO DE MÉXICO. <https://www.gob.mx/imta/es/articulos/tlalloc-dios-de-la-lluvia?idiom=es>
- 63.** Instituto Nacional para el Federalismo y el Desarrollo Municipal. (s.f.). Enciclopedia de los Municipios y Delegaciones de México Estado de Guerrero Olinalá. <http://www.inafed.gob.mx/work/enciclopedia/EMM12guerrero/municipios/12045a.html?msckid=baa16ff3b56811ec8a6254feb471c872>
- 64.** IUCN Red List, N. R. (28 de mayo de 2022). Cominillo. EncicloVida. <https://enciclovida.mx/especies/154962-bursera-xochipalensis>
- 65.** Jiménez Velázquez, F. J. (5 de mayo de 2016). El cincelado o repujado, técnica ancestral en el oficio de la platería que se niega a morir. *.925 Artes y Diseño*. <http://revista925taxco.fad.unam.mx/index.php/2016/05/05/el-cincelado-o-repujado-tecnica-ancestral-en-el-oficio-de-la-plateria-que-se-niega-a-morir/>
- 66.** Jiménez Velázquez, F. J. (8 de febrero de 2021). Metales casados, técnica de platería donde el color de los metales es el factor principal. *.925 Artes y Diseño*. <http://revista925taxco.fad.unam.mx/index.php/2021/02/08/metales-casados-tecnica-plateria/>
- 67.** Kramer, L. (21 de agosto de 2015). THE JEWELRY OF MARGOT DE TAXCO. Lisa Kramer Vintage. <https://lisakramervintage.com/as-the-stars-are-to-the-night-so-are-the-jewels-to-the-woman-the-jewelry-of-margot-de-taxco/#:~:text=Margot%20van%20Voorhies%20Carr%2C%20known%20as%20E2%80%9CMargot%20de,Antonio%20Castillo%20who%20was%20working%20for%20William%20Spratling.>
- 68.** León-Portilla, M. (s.f.), Arte popular, cultura e identidad, Amigos MAP. <https://www.amigosmap.org.mx/textos/arte-popular-cultura-e-identidad/>
- 69.** Lesur, L. (2011). Árboles de México. Trillas.
- 70.** Lindholm, P y McLeod, D. (6-8 de octubre de 1997). Informe de La Comisión 2: La Codificación de Los Productos Artesanales, En Bouchart, D. (Moderador), La artesanía y el mercado internacional: comercio y codificación aduanera. Simposio Internacional de La Organización de las Naciones Unidas para la Educación,

- la Ciencia y la Cultura, Manila, Filipinas.
- 71.** Lowe, Lynnerh S., (2005), El ámbar de Chiapas una gema con historia, *Arqueología Mexicana*, 13 (74), 66-69.
- 72.** Luft Dávalos, R. (6 de febrero de 2023). EL MAQUE. *Arqueología mexicana*. <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/el-maque>
- 73.** Lupo, A. (1996). Síntesis controvertidas. Consideraciones en torno a los límites del concepto de sincretismo. *Revista de Antropología Social*, 5, (11), 13-37.
- 74.** MAQUE (s.f.). Maque, Herencia d' generaciones. <https://temalacatzingo.com/inicio-1>
- 75.** MARK OF WILLIAM SPRATLING, TAXCO, 20TH CENTURY. [Fotografía]. Christie's. <https://www.christies.com/lot/lot-5075353>
- 76.** Material Properties (s.f.). ¿Qué es la alpaca? Definición. <https://material-properties.org/es/que-es-la-alpaca-definicion/>
- 77.** Mediateca Guerrero. (14 noviembre, 2016). La Platería de Taxco. <https://www.mediatecaguerrero.gob.mx/centro/la-plateria-taxco/>
- 78.** México Minero (s.f.). Plata. <https://mexicominero.org/tipos-de-minerales/plata/>
- 79.** Minería en Línea (2 de septiembre de 2021). Oro. https://mineriaenlinea.com/rocas_y_minerales/oro/
- 80.** Murillo, G. (1921). *Las Artes Populares en México*. Cultura.
- 81.** Navarro-Hoyos, S. (s.f.). *La Artesanía Como Industria Cultural, Desafíos y Oportunidades*. Pontificia Universidad Javeriana.
- 82.** Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (2022). *Directrices para la creación de sistemas nacionales de "Tesoros Humanos Vivos"*.
- 83.** Patricia, (26 de enero de 2023). I. DIAGNÓSTICO NACIONAL DE LA JOYERÍA Y TENDENCIAS GLOBALES A NIVEL INTERNACIONAL [Diapositiva de PowerPoint]. PDFSLIDE. TIPS. <https://pdfslide.tips/documents/datos-numericos-plata.html?page=10>
- 84.** Pieck Gochicoa, E. (2012). *En el camino... formación para el trabajo e inclusión. ¿Hacia dónde vamos?*. Universidad Iberoamericana.
- 85.** Pontón Zúñiga, R. (s.f.). *Amarillo*. Tintorería Mexicana. <https://tintoreriamexicana.jimdo.free.com/tintorer%C3%ADa-mexicana/amarillo/>
- 86.** Ramos González, M. L. (16 de junio de 2022). DECLARACIÓN de cesación de efectos de la resolución mediante la cual se otorga la protección prevista a la denominación de origen Olinalá, para ser aplicada a la artesanía de madera. *Diario Oficial de la Federación*. https://dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5659011&fecha=22/07/2022#gsc.tab=0
- 87.** Recondo, D. (2007). *La política del gatopardo: Multiculturalismo y democracia en Oaxaca*. Publicaciones de la Casa Chata.
- 88.** Redacción. (18 de marzo de 2019). Lázaro Cárdenas, la biografía más documentada entre la justicia y la cultura. *Diario El Independiente Baja California Sur*. <https://www.diarioel Independiente.mx/2019/03/lazarocardenas-la-biografia-mas-documentada-entre-la-justicia-y-la-cultura>
- 89.** Reyes Palma, F. (1994). *Polos culturales y escuelas nacionales: el experimento mexicano, 1940-1953*, en *Arte, Historia e identidades en América, visiones comparativas*, XVII Coloquio

- Internacional de Historia del Arte, México, IIE-UNAM, tomo II. <https://artemex.files.wordpress.com/2010/12/lectura-8-polos-culturales-y-escuelas-nacionales.pdf>
- 90.** Rosendo Ponce, B. (13 de junio de 2019). El maque de Olinalá, arte objeto que maravilla al mundo / Entrevistado por J. Francisco De Anda Corral. *El Economista*. <https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/El-maque-de-Olinala-arte-objeto-que-maravilla-al-mundo-20190613-0145.html>
- 91.** Rosendo Ponce, B. (2010). Olinala, Entre la Erosión Paulatina de su Esencia y su Consolidación como Capital Mexicana de la Laca y el Esgrafiado. *Lacas de Olinalá*, 1(1), 1-17.
- 92.** Rosendo Ponce, B. (2010). Una Denominación de Origen precisa y certera. *Lacas de Olinalá Órgano Oficial de Comunicación del Instituto de Capacitación para el Trabajo ICAT-Olinalá*. 1ª ed., 1 (1), (10-13).
- 93.** Sánchez Cordero, J. (13 de abril de 2019). Secuelas de la Conquista de México: Los procesos de aculturación. *Proceso*. <https://www.proceso.com.mx/ensayo/2019/4/13/secuelas-de-la-conquista-de-mexico-los-procesos-de-aculturacion-223240.html>
- 94.** Schumann, W. (2013). *Gemstones of the World*. (5ª ed.). Sterling
- 95.** Secretaría de Agricultura y Desarrollo Rural. (19 de junio de 2016). Conoce más sobre la flor de jamaica. GOBIERNO DE MÉXICO. <https://www.gob.mx/agricultura/articulos/conoce-mas-sobre-la-flor-de-jamaica>
- 96.** Secretaría de Economía (14 de septiembre de 2015). Denominaciones de Origen #OrgulloDeMéxico. GOBIERNO DE MÉXICO. <https://www.gob.mx/se/articulos/denominaciones-de-origen-orgullodemexico#>
- 97.** Secretaría de Turismo. (5 de julio de 2019). Taxco de Alarcón, Guerrero. GOBIERNO DE MÉXICO. <https://www.gob.mx/sectur/es/articulos/taxco-de-alarcon-guerrero?idiom=es#:~:text=Caracter%C3%ADsticas%3A%20Forma%20parte%20del%20programa%20Pueblos%20M%C3%A1gicos%20desde,hist%C3%B3ricos%2C%20incluyendo%20la%20majestuosa%20Parroquia%20de%20Santa%20Prisca.>
- 98.** Shiner, L. (2004). *La invención del Arte. Una Historia Cultural*. Paidós.
- 99.** Soca, R. (18 de febrero de 2022), Laca, La Palabra del Día. <https://www.elcastellano.org/envios/2022-02-18-000000>
- 100.** SpratlingSilver (s.f.). William Spratling Biography. <http://www.spratlingsilver.com/spratling.htm>
- 101.** taxco de alarcón . (s.f.). Historia de Taxco de Alarcón Guerrero. <https://taxcodealarcon.org/historia/>
- 102.** Tibón, G. (1960). *Olinalá*. Orión.
- 103.** UNESCO. (17 de octubre de 2003). Textos fundamentales de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.
- 104.** 1stDibs. (s.f.). 19th Century, Traditional Mexican Lacquered and Hand Painted Chest. [Fotografía]. 1stDibs. https://www.1stdibs.com/furniture/more-furniture-collectibles/home-accents/trunks-luggage/19th-century-traditional-mexican-lacquered-hand-painted-chest/id-f_19933432/
- 105.** 1stDibs. (s.f.). Mid Century Chato Castillo Divorced Metals Jaguar Wall Placa. [Fotografía]. 1stDibs. <https://www.1stdibs.com/furniture/wall-decorations/wall-mounted-sculptures/mid-century-chato-castillo-divorced-metals-jaguar-wall-placa/id->
- 106.** 1stDibs. (s.f.). Set of William Spratling Wood and Silver Goblets. [Fotografía]. 1stDibs. https://www.1stdibs.com/jewelry/silver-flatware-silverplate/flatware-individual-pieces/set-of-william-spratling-wood-silver-goblets/id-j_9532022/
- 107.** 1stDibs. (s.f.). Traditional Flower and Birds Design with Silver Applications Box, Olinalá. [Fotografía]. 1stDibs. <https://www.1stdibs.com/furniture/decorative->

objects/boxes/decorative-boxes/traditional-flower-birds-design-silver-applications-box-olinala/id-f_19932492/

- 108.** Untracht, O. (1996). *Jewelry Concepts and Technology*. Doubleday.
- 109.** Uribe Eguiluz, M. N. (febrero – abril de 2021). Artistas, diseñadores y artesanos de joyería en Taxco. Seminario de análisis histórico y recuento de experiencias. *.925 ARTES Y DISEÑO*, (29), 2 – 59.
- 110.** Uribe Eguiluz, M. N. (8 de febrero de 2021). William Spratling, coleccionista y creativo. *.925 Artes y Diseño*. <http://revista925taxco.fad.unam.mx/index.php/2021/02/08/william-spratling-coleccionista-creativo/>
- 111.** Uribe Viveros, M. (2012). Conceptos viajeros en ciencias sociales: hibridación. *Revista Katharsis*, (13), 25-36.
- 112.** Vázquez Chacón, J. Y. (22 de mayo de 2022). Pinus ayacahuite: características, hábitat, cuidados, plagas. *Lifeder*. <https://www.lifeder.com/pinus-ayacahuite/>
- 113.** Weigand, P. C. (1997). LA TURQUESA. *Arqueología Mexicana*. <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/la-turquesa>

8. ANEXOS

Presentación

Anexo 1: GUÍA PARA EL ENTREVISTADOR (TAXCO) El proyecto de investigación - desarrollo “Fulgores del Edén. Una propuesta creativa entre la orfebrería de Taxco con el maque de Olinalá y Temalacatzingo” del que forma parte esta entrevista estructurada y en profundidad, tiene como propósito central crear una nueva línea de diseño de carácter intercomunitario de piezas artístico - artesanales con características identitarias.

Para la creación de esa nueva línea de diseño, las comunidades consideradas, por el carácter único e identitario de sus particulares expresiones artístico - artesanales, son la platería de Taxco y el maque o laqueado de Olinalá y Temalacatzingo, Gro.

Esa nueva línea de diseño, se le ofrecerá de manera totalmente gratuita a los artesanos pertenecientes a las comunidades involucradas.

Dicha propuesta se presentará, de manera inicial, a través de los siguientes contenidos:

- a. El desarrollo teórico o conceptual que fundamenta y delimita el contenido y alcances de la propuesta.
- b. Un catálogo fotográfico y de imágenes, con propósitos de inducción y de inspiración, en el que a partir de algunas piezas artístico - artesanales de excelencia, de cada una de las comunidades consideradas, se presentan, solo como ejemplo, posibles integraciones o articulaciones, de carácter general, que podrían ser aplicadas en el diseño de diversas piezas artesanales; joyas, piezas de ornato, objetos de culto, juguetes, objetos de uso personal, cajitas, baúles, muebles, etc.
- c. Fotografías de los prototipos demostrativos de la línea de diseño propuesta, creados por la responsable de esta investigación, acompañadas de los respectivos bocetos, maquetas y planos que se requirieron para su construcción final.

Esa propuesta que se ofrece a los artesanos se consideró como necesaria y útil a partir de los siguientes hechos y condiciones:

1. Es vital, para el desarrollo de la artesanías artístico comunitarias, que incursionan en los mercados estructurados nacionales e internacionales, que ellas mantengan una permanente actualización e innovación en sus diseños y eso, sin renunciar a la oferta de sus propuestas tradicionales.

2. Una opción, poco trabajada, para innovar de manera regular en esos diseños y para agregarle valor a cada pieza creada, podría consistir en articular o integrar en una pieza, de manera imaginativa, sensible y respetuosa, dos distintas propuestas artesanales comunitarias cada una con sus respectivas características estéticas e identitarias.

3. Eso que se pretende - para eludir toda posibilidad de una intervención externa indeseada - no se puede concebir sin la activa opinión crítica y participación creadora, de los artesanos involucrados y, todavía más, sin la opinión y el aval, de alguna manera, de las comunidades

consideradas.

4. En ese contexto, mediante esta entrevista estructurada, aplicada a “artesanos - diseñadores” connotados y a diseñadores asentados en las comunidades mencionadas se pretenden dos cosas:

Primero, identificar, de manera preliminar, la situación, los recursos, los problemas, los desafíos y las expectativas de futuro que con relación al diseño en plata y en maqueado o laqueado se observa en las comunidades mencionadas.

Segundo, a la luz de la rica experiencia y claridad de visión de estos informantes clave, avizorar el posible impacto y utilidad social de la propuesta y, por otra parte, identificar algunas características en su contenido y en las formas de su implementación práctica para que ella:

- Respete y potencie la propuesta estética e identitaria de cada comunidad artesanal.
- Efectivamente se traduzca en mayores posibilidades creativas y propositivas para los artesanos involucrados
- Realmente esté al servicio del mejoramiento de las condiciones de trabajo y vida de los artesanos intervinientes.

I. IDENTIFICACIÓN.

Lugar, Fecha y Hora de la Entrevista

1.1.-Nombre Completo del Entrevistado.

1.2. Diminutivo, Apelativo o Sobrenombre por el que es Conocido

1.3.- Foto de Evidencia

(Una o dos fotografías tomadas al entrevistado)

1.4.-Edad

1.5.- Estado Civil.

(a) Soltero; (b) Casado o en Unión Libre; (c) Divorciado; (d) Viudo

1.6. Lugar de Residencia

(Ciudad, Pueblo, Comunidad)

1.7.- Origen

Comunidad, Pueblo o Ciudad y Estado de donde es Originario)

1.8.- Pertenencia a alguna etnia o pueblo originario

II.- FORMACIÓN

Escolaridad

2-1.- Señale su Grado de Escolaridad:

a	Sin escolaridad	e	Técnico - Superior
b	Primaria Completa o Incompleta	f	Preparatoria Completa o Incompleta
c	Secundaria Completa o Incompleta	g	Licenciatura Completa o Incompleta
d	Técnico Medio	h	Posgrado Completo o Incompleto

2.2. Formación Profesional

De tenerla, especificar la profesión.

Importancia de la Educación No Formal

Participación en Eventos Formativos Relevantes

2.3.- Señale, si es que lo hubo, los dos principales eventos educativos no formales que más notoriamente influyeron en su interés y desarrollo de sus capacidades de diseño:

Curso _____

Seminario. _____

Diplomado _____

Taller _____

Congreso _____

Viaje de Conocimiento _____

Participante en Red Social o de Conocimiento. _____

Otro _____

Importancia atribuida, si la tuvo, a su formación como aprendiz en un taller o bajo la tutela de un artesano en sus capacidades de diseño.

2.4. En el caso de haber sido aprendiz en un taller o bajo la tutela de un artesano señale, a continuación, el grado de importancia que esa experiencia tuvo en el desarrollo de su interés y habilidades como “artesano - diseñador” o “diseñador”.

a	Ninguna Importancia
c	Alguna Importancia
b	Mucha Importancia
d	Fundamental Importancia

De razones o justificaciones por su apreciación

III.- PRINCIPALES DIFICULTADES Y DESAFÍOS PERSONALES Y DEL CONTEXTO QUE ENFRENTÓ PARA LLEGAR A SER ARTESANO - DISEÑADOR O DISEÑADOR SOCIALMENTE RECONOCIDO

3.1. Las dos principales problemáticas o desafíos personales que enfrentó para ser un artesano diseñador o diseñador reconocido fueron:

Personales (dos)

a	Limitaciones en su Formación como Diseñador
b	Carencia de tiempo disponible para dedicarse al Diseño.
c	Carencia de Recursos Económicos
d	Carencia de Inspiración
e	Limitaciones en el conocimiento de determinadas técnicas empleadas en la orfebrería platera y/o de las características de nuevos materiales posibles de emplear con la plata.
f	Carencia de las técnicas y equipos que hoy modernamente se requieren en el diseño; software especializados, impresoras 3D, etc.
g	Otra. _____ _____ _____

3.2.- Las dos principales problemáticas o situaciones del contexto o del entorno que tuve que enfrentar para llegar a ser un artesano - diseñador o un diseñador reconocido fueron:

Del Medio o Contexto (dos)

a	El plagio o copia, por otros, de mis diseños
b	Las envidias y las intrigas de otros artesanos o diseñadores para que no se reconozcan sus obras o capacidades como diseñador

c	La ausencia de iniciativas municipales, estatales o federales que promuevan, financien, estimulen y protejan el trabajo de los artesanos - diseñadores y diseñadores
d	La carencia de redes solidarias de artesanos - diseñadores o diseñadores que trabajen asociadamente en la creación de nuevos diseños
e	La ausencia de instituciones de asesoría en los procesos de diseño
f	La ausencia de demanda por nuevos diseños por parte de las grandes tiendas y clientes
g	La creciente imposición de diseños externos promovidos por modas o por la influencia de grandes compañías o empresas del ramo.
h	La carencia de medios de información que señalen las características de los nuevos requerimientos y demandas de los posibles clientes o usuarios de piezas de orfebrería en plata
i	El alza en los precios de la plata y/o de materiales preciosos o semi preciosos que se requieren
j	Otra

IV.- EL SURGIMIENTO DE LA VOCACIÓN

Reflexión y derivadamente identificación, por parte del informante, sobre los factores internos o personales y/o de su contexto, que más visiblemente lo impulsaron a algunos de esos momentos creativos que se materializaron en diseños de alto éxito y/o de gran satisfacción personal.

4.1. Elija los dos factores o causas que más lo llevaron a descubrir y desarrollar sus capacidades creativas en diseño

a	Interés y/habilidades que se hicieron presentes desde la temprana edad
b	La incorporación obligada, desde joven, a un taller artesanal

c	La fuerte influencia de un familiar o de un maestro artesano
d	La necesidad de tener un trabajo que le permitiera subsistir
e	La visita a lugares especializados, por ejemplo, talleres, salas de exhibición y venta, museos o exposiciones y/o el estudio de documentos y de obras relacionadas con el diseño
f	Otra ----- -----

V. SITUACIÓN, IMPORTANCIA Y DESAFÍOS DEL DISEÑO PLATERO EN TAXCO

El Diseño y los Principales Problemas de la Artesanía Platera en Taxco

Problematización

Lograr el desarrollo de la platería y por consiguiente del bienestar de sus artesanos en Taxco depende del adecuado enfrentamiento de las principales problemáticas que ella evidencia. Esos Problemas, entre otros son de naturaleza creativa o de diseño, económica, técnica, comercial y organizativa. Para este estudio, al interior de ese conjunto de problemas, es importante identificar la importancia que se le asigna al diseño

5.1.- Seleccione los tres los principales problemas que hay que enfrentar para desarrollar la platería en Taxco:

A	Insuficiente Oferta de Nuevos Diseños Originales.
B	Falta de Conocimiento de las Demandas y Preferencias de los Posibles Compradores.
C	Falta de Conocimiento Oportuno de las Tendencias Periódicas de la Moda en el Diseño en Joyería y Orfebrería.
D	Apoyos Financieros Insuficientes.
E	Alza Constante en los Precios de las Materias Primas (plata y otros) y/o Herramientas, Equipos y/o Maquinarias.

F	Insuficientes instalaciones y/o Herramientas y/o Maquinarias y/o Equipos para el Trabajo de los Artesanos.
G	Deficiente Formación o Capacitación Técnica y/o Administrativa en Muchos Artesanos.
H	Pocos Espacios de Exhibición y Venta de los Productos de los Artesanos.
I	Bajos Precios de Compra Establecidos por los Intermediarios y Tiendas Joyeras
J	Deficiente Calidad de los Metales y/o de Otros Materiales Empleados
K	Insuficiente y/o Deficiente Calidad en el Diseño y/o Funcionalidad y/o Terminaciones de las Piezas y Obras Ofertadas por los Artesanos Locales.
L	Otro

Situación e importancia asignada por el informante, al diseño como un factor determinante para que la artesanía platera de Taxco incurriera con éxito en los mercados internacionales y nacionales desarrollados.

Problematización: Cuando se platica sobre las capacidades de diseño hoy en día existentes entre los artesanos y diseñadores en plata de Taxco las opiniones difieren mucho. Algunos dicen que son muy insuficientes, otros que son básicas, no faltan los que dicen que son suficientes y por último, en el extremo, hay algunos que incluso afirman que hay sobradadas capacidades de diseño y que, por lo mismo, son otros los problemas que hay que enfrentar para lograr un mayor desarrollo de la platería en ese municipio Guerrerense.

Parece que esos juicios tan contrapuestos, corresponden a las distintas visiones de la situación y de las diferentes expectativas de desarrollo que se tiene con relación a la platería Taxqueña. En ese contexto:

5.2. En su opinión, las capacidades humanas existentes hoy en Taxco para el diseño de nuevas piezas u obras de joyería y orfebrería son:

a.	Insuficientes
b.	Medianamente Suficientes
c.	Más que Suficientes
d.	Sobradamente Suficientes

De razones o justificaciones por su apreciación

5.3. A su juicio, incrementar las capacidades de diseño para el desarrollo de la platería Taxqueña es:

a	De cierta Importancia.
B	Importante
c	Muy Importante
d	Altamente Importante

De razones o justificaciones por su Apreciación

Las Orientaciones Propuestas para el Desarrollo del Diseño en la Platería de Taxco.

Problematización

Cuando se plantea las Orientación a seguir para el Desarrollo del Diseño en la platería Taxqueña parecen existir, cuando menos las siguientes posiciones

Los Globalistas: Estos plantean que es un asunto irrelevante el plantearse el fortalecimiento o creación de capacidades de diseño y más todavía proponer una o más líneas propias de diseño que identifique a las creaciones plateras de Taxco. Ellos afirman, que lo que distingue y en lo que destacan los artesanos plateros de ese municipio, es en la extraordinaria flexibilidad y capacidad que poseen para replicar, reproducir o copiar, a gusto del cliente o por el imperio de la moda, cualquier joya, objeto u ornato en plata que se les solicite o que se les proponga. Su problemas son de otro tipo y no se relacionan con el diseño.

Los Tradicionalistas: Estos plantean que el diseño si es importante, pues a través de él se expresa la identidad cultural y la propuesta estética de una comunidad. En Taxco, según ellos, sí existía una tradición diseñística inaugurada por Spratling sin embargo hoy está en crisis, por la imposición de modas y por la falta de promoción de aquellos diseño históricos o clásicos. Ellos afirman, que con adecuados estímulos y reconocimientos la tarea central del diseño es recuperar y fortalecer esa propuesta identitaria tradicional.

Los Innovadoristas. Ellos afirman que sí hay una crisis en las capacidades locales y quizás nacionales en diseño. Eso es grave pues le quita singularidad e identidad a la platería taxqueña. Por lo anterior hay que impulsar dos cuestiones; primero, el desarrollo de capacidades para el perfeccionamiento de la línea tradicional o histórica de diseño y, segundo, la creación e impulso a una o más líneas innovadoras o nuevas de diseño que tendrán como característica básica apoyarse en la línea histórica o tradicional de diseño. Eso es así, porque el mercado nacional e internacional, que demanda ese tipo particular de productos, elaborados con materiales preciosos o semi preciosos, reclama obras asociadas a las ideas de la exclusividad, originalidad y particular significación estética, funcional y cultural identitaria de las obras.

5.4. En su opinión, los nuevos diseños plateros en Taxco, para ser significativos, apreciados y exitosos deberían:

A	(Los Globalistas) Replicar o adoptar, de manera ágil e inmediata, los nuevos diseños, motivos y funciones asignadas a las piezas por las corrientes de diseño y por las modas más exitosas en el mercado, en cada período, por la joyería y orfebrería contemporánea internacional.
B	(Los Tradicionalistas) Inspirarse, principalmente, en la línea o corriente de diseño iniciada por Spratling y enriquecida y continuada por los grandes artesanos - diseñadores clásicos de Taxco; Los Castillo, los Pineda, Ezequiel Tapia, Leopoldo Rodríguez, Valentín Vidaurreta, Ana Brilanti, Margot de Taxco, Héctor Aguilar, Janna Thomas y Luis Montes de Oca entre otros.
C	(Los Innovadoristas) La generación de una o varias líneas de diseño propias o identitarias que se inspirarían en la propuesta estética comunitaria sin renunciar, a diseñar inspirándose en las corrientes o modas más exitosas a nivel internacional.
D	Otra. _____ _____

Fundamente las Razones o Justificaciones por su Apreciación

VI.- IDENTIFICACIÓN Y VALORACIÓN, POR PARTE DEL INFORMANTE, DE LAS PRINCIPALES ESTRATEGIAS QUE SE PROPONEN PARA FOMENTAR LAS CAPACIDADES HUMANAS DE DISEÑO EN LA PLATERÍA EN TAXCO

Problematización

Todos aquellos que están de acuerdo de que el diseño tradicional, cuidadosamente ejecutado, junto con el diseño innovador enraizado o proveniente del diseño tradicional, son dos elementos decisivos para el fortalecimiento y desarrollo de las expresiones artístico - artesanales comunitarias, **no significa** que estén siempre de acuerdo en las estrategias que hay que aplicar para lograr esas requeridas capacidades Allí, cuando menos hemos ubicado las siguientes posiciones contrapuestas respecto de quienes, en la sociedad, tienen que ser los impulsores fundamentales del desarrollo de esas capacidades

Los Individualistas. Estos, en lo básico, plantean que para que se desarrollen en la sociedad capacidades de diseño creativo, lo que hay que hacer es la detección o identificación de aquellos que tienen talentos innatos o naturales en diseño y derivadamente, darle a cada uno de ellos el correspondiente apoyo formativo y las adecuadas motivaciones y estímulos para que se dediquen por entero a esa actividad. Ellos suponen, que en lo básico, los diseñadores **ya nacen con ese interés y capacidad** y que la sociedad lo único que les tiene que dar es lo que ellos demandan para el desarrollo y fortalecimiento de sus capacidades y los respectivos reconocimientos a su creatividad y producción. Esta concepción es, de todas, la más antigua y se perfeccionó en sus planteamientos y organización durante el desarrollo y consolidación del modo artesanal de producción en la Edad Media. Esta concepción, en la actualidad, todavía orienta y fundamenta una serie de iniciativas, prácticas y concepciones personales, sobre todo en el sector privado e incluso al interior de la comunidad de los artesanos. Algunas de las iniciativas que se impulsan desde esa concepción son; concursos y torneos para identificar o estimular talentos; detección temprana de talentos e incorporación de ellos a programas especiales de formación; creación de sistemas educativos que se adaptan a lo que los futuros artesanos y diseñadores reclaman, otras. **En suma, afirman que el desarrollo de las capacidades de diseño en una sociedad son el producto central de iniciativas y talentos individuales y, secundariamente, de apoyos de la sociedad o del estado.**

Los Asistencialistas. Estos plantean que es responsabilidad del Estado, a nivel municipal, estatal y federal, el determinar las estrategias, políticas y programas y destinar los recursos respectivos para garantizar el desarrollo de nuevas capacidades en diseño. Así, las techno - burocracias que ocupan posiciones rectoras en el estado para regular y fomentar el desarrollo de la economía, de la educación y de la cultura, son las que en definitiva determinan los objetivos, metas, estrategias y programas con las que se desarrolla a la artesanía y a sus requeridas capacidades de diseño. Esta posición, todavía domina en amplios sectores de la sociedad y al interior de diversos organismos del estado. Además, como esa posición es habitualmente impulsada desde las estructuras del estado las que cuentan con un gran número de expertos y asesores, disponen de los recursos públicos y poseen contactos y relaciones económicas y políticas nacionales e internacionales, logra imponerse con su visión, prioridades, orientaciones y programas. En suma, las capacidades de diseño en la sociedad, son, según los asistencialistas, el producto central de políticas públicas. Sin embargo esas políticas y programas, solo concebidos, formulados, impulsados y financiados por los aparatos del estado en más de una ocasión se han convertido en un gran fracaso o, cuando menos, no se han logrado todos los objetivos propuestos.

Los Asociacionistas: Estos plantean que el desarrollo de las capacidades de diseño, en este caso artístico - artesanales, depende de la articulación y trabajo en red de actores sociales e institucionales que llegan a generar, acordar y consensuar, **de manera asociada y democrática**, políticas, propuestas y programas. Esos actores sociales e institucionales, que se organizan y participan en esas redes son aquellos, centralmente involucrados en la producción y creación artístico - artesanal; artesanos, diseñadores, comunidades caracterizadas por su producción y creación artesanal, instituciones de diseño y de formación en ese campo, organismos públicos constituidos para organizar e impulsar el desarrollo económico, social, educativo y cultural del sector artesanal y, por último, los clientes, demandantes o usuarios de las obras o productos artesanales. Esta concepción asociada y democrática de impulso a la artesanía y al diseño en ella, requiere para su efectivo funcionamiento y operación, que los artesanos - diseñadores, de cada comunidad, estén organizados y trabajando de manera asociada y que los restantes sectores ya mencionados, posean la disposición, la sensibilidad y la capacidad para escuchar, entender, generar consenso, definir con ellos programas y cumplir los compromisos que se lleguen a plantear.

Esta última propuesta, no rechaza a los planteamientos individualistas o asistencialistas, solo señala que son parciales y limitados, ya que no permiten establecer los grandes procesos de creación e invención que hoy se requieren y que solo son posibles al interior de un **grupo asociado de talentos** o como dicen algunos, al interior de una **masa crítica de creadores**. Hoy en día, la construcción y organización de esos grupos asociados de talentos, se están dando en una serie de campos de la ciencia, la técnica, la cultura, las artes y de los negocios y producción.

6.1.- ¿Con cual de las siguientes afirmaciones usted se identifica más?

a	El diseñador artesanal de excelencia, es una persona que desde que nace posee una sensibilidad especial y cualidades excepcionales para dedicarse a esa actividad . Por lo anterior, lo único que corresponde a la sociedad y al estado interesado en ellos es identificarlos, apoyarlos y estimularlos. (INDIVIDUALISTAS)
b	Todo ser humano normal, adecuadamente motivado y educado puede llegar a ser, un experto en un campo determinado , entre otros en el diseño. Por consiguiente, es responsabilidad del estado, en sus tres niveles de gobierno, determinar políticas, generar programas y construir instituciones educativas y culturales para formar, los diseñadores artesanales que requiere la sociedad. (ASISTENCIALISTAS)
c	Solo el trabajo solidario, organizado y participativo, donde nadie se impone a nadie - en la que intervienen a) el estado, b) los artesanos c) las instituciones educativas y c) los talleres, negocios y empresas - es capaz de diseñar una estrategia y crear las condiciones para un desarrollo de las capacidades de diseño que requiere la platería taxqueña. (ASOCIACIONISTAS)

6.2.- A su juicio los apoyos a la artesanía y al diseño, que impulsa la asociación de artesanos y el municipio de Taxco son de naturaleza:

a	Individualista.
b	Asistencialista
c	Asociacionista
d	No sabe

e	Otra
---	------

Fundamente las Razones o Justificaciones por su Apreciación

6.3.- En su opinión los apoyos, en términos de desarrollo de las capacidades en diseño artístico - artesanal para la platería que está dando la FAD - UNAM de Taxco y la Licenciatura en Diseño Industrial de la Facultad de Arquitectura y Diseño de la UAGro son de naturaleza:

a	Individualista.
b	Asistencialista
c	Asociacionista
d	No sabe
e	Otra

Fundamente las Razones o Justificaciones por su Apreciación

VII REQUISITOS Y CONDICIONES QUE TIENE QUE CUMPLIR EL DISEÑO DE UNA OBRA EN PLATA, ELABORADA EN TAXCO, PARA QUE SEA CONSIDERADA: DE EXCELENCIA Y REPRESENTATIVA DE LA TRADICIÓN PLATERA TAXQUEÑA

Problematización

Hasta hace pocos años, existían muchos y contrapuestos criterios para considerar si determinada artesanía tradicional y comunitaria reunía o no las condiciones como para ser considerada especialmente notable o extraordinaria. Se distinguen, cuando menos, tres corrientes. Ellas son:

1. Para los tradicionalistas, ese carácter notable estaba determinado por la fidelidad que la nueva obra artística - artesanal, guarda en cuanto a su proceso de construcción, materiales y diseño, respecto de alguna gran obra creadas en el pasado y al

interior de la comunidad en la que existe esa particular artesanal. **En otras palabras, una obra artesanal comunitaria será notable si es copia, lo más fiel posible, de otra originada en el pasado.**

2. Para otros, los esteticistas, una obra artístico - artesanal, llegaba a ser notable cuando ella reúne el mayor número posible de características que se consideran, desde determinadas teorías estéticas, propias o exclusivas de las obras de arte, entre otras; objeto original, único e irreplicable; obra destinada, esencialmente, a la contemplación y disfrute estético; obra requerida, para su adecuada contemplación y disfrute estético, de un entorno especialmente acondicionado o, cuando menos, especialmente seleccionado. **En resumen, una Artesanía Comunitaria será más notable que otras si lograr reunir las características que algunos le atribuyen al arte. era de alta calidad cuando más se parecía a una obra de arte.**
3. Por otro lado, los **pragmáticos** señalan que el criterio para considerar a una artesanía como notable es que ella sea efectivamente comprada, demandada y apreciada en el mercado. **Así, según esto, una artesanía notable es aquella que se vende de manera abundante y continua.**
4. Finalmente, la UNESCO, en su programa “Reconocimiento de Excelencia UNESCO para la Artesanía define cuatro criterios centrales de valoración para considerar si una artesanía puede ser considerada al más alto nivel de distinción. Ellos son:
 - “Excelencia. Excelencia en la calidad de la confección, determinada por el uso de materias primas de calidad, el alto nivel de la técnica utilizada y la atención especial en los detalles de fabricación.
 - Autenticidad. Expresión de la identidad cultural y los valores estéticos tradicionales, manifestada en la acertada aplicación de materiales, técnicas y procedimientos que reflejan valores culturales y estéticos tradicionales.
 - Innovación. Innovación en el diseño y la producción, ilustrada por un efectivo y exitoso balance entre tradición y modernidad, en el uso original y creativo de los materiales, el diseño y en el proceso de producción de la obra.
 - Comercialidad. Potencial de colocación del producto en los mercados regionales y/o internacionales, relacionado con la funcionalidad del producto, su uso confiable por parte de los compradores, el equilibrado balance calidad - precio y la factibilidad o sostenibilidad o de la producción”.

7.1.- ¿Cual de las cuatro afirmaciones mencionadas a continuación para la identificación de una artesanía notable le parece a usted la más correcta?

a	La Tradicionalista: Una obra artesanal comunitaria será notable si es copia, lo más fiel posible, de otra originada en el pasado
b	Los Esteticistas: Una obra artístico - artesanal, es notable cuando reúne el mayor número posible de características que se consideran, desde determinadas teorías estéticas, propias o exclusivas de las obras de arte, entre otras; objeto original, único e irreplicable; obra destinada, esencialmente, a la contemplación y disfrute estético, etc.

c	Los Pragmáticos; Una artesanía notable es aquella que se vende de manera abundante y continua.
d	Los Partidarios de la UNESCO: Una artesanía notable es aquella que reúne cuatro condiciones: Excelencia; excelencia en la calidad de la confección; uso de materias primas de calidad, alto nivel de la técnica utilizada, especial atención en los detalles de fabricación Autenticidad. Expresa la identidad cultural y valores estéticos tradicionales a través de la aplicación de materiales, técnicas y procedimientos que reflejan valores culturales Innovación. En el diseño y la producción: Efectivo y exitoso balance entre tradición y modernidad; uso original y creativo de los materiales, en el diseño y en el proceso de producción de la obra. Comercialidad. Potencial de colocación del producto en los mercados gracias a la funcionalidad del producto, su uso confiable, equilibrado balance calidad - precio y sostenibilidad de la producción”.

7.2.- ¿Cual es el grado de frecuencia con el que se presentan en la mayoría de las piezas y obras plateras actuales de Taxco, los cuatro criterios de valoración de una artesanía notable propuestos por la UNESCO?.

	CRITERIOS DE VALORACIÓN	Nunca 1	Ocasionalmente 2	Frecuentemente 3	Siempre 4
a	Excelencia; excelencia en la calidad de la confección; uso de materias primas de calidad, alto nivel de la técnica utilizada, especial atención en los detalles de fabricación				

b	Autenticidad. Expresa la identidad cultural y valores estéticos tradicionales a través de la aplicación materiales, técnicas y procedimientos que reflejan valores culturales				
c	Innovación en el diseño y la producción; efectivo y exitoso balance entre tradición y modernidad, uso original y creativo de los materiales, el diseño y en el proceso de producción de la obra.				
d	Comerciabilityad. Potencial de colocación del producto en los mercados gracias a la funcionalidad del producto, su uso confiable , equilibrado balance calidad - precio y sostenibilidad o de la producción”.				

Autenticidad e Identidad Propia de la Artesanía Taxqueña Problematización

En el caso de diversas artesanía de origen comunitario y tradicional en México, resulta más o menos fácil identificar su grado de Autenticidad porque al examinarlas, en ellas es fácil determinar en que medida expresan una determinada identidad cultural (por ejemplo los motivos rurales o campiranos presentes en la cerámica de los Chalitta) o determinados valores estéticos tradicionales (por ejemplo, los colores preferentes, los tintes, el delineado de las figuras y filigranas del laqueado de Olinalá). Esa autenticidad, al parecer, no resulta igualmente fácil de identificar cuando, en Taxco, ante su artesanía plateras nos encontramos con una amplia diversidad de técnicas, motivos, combinaciones con otros materiales y funcionalidades asignadas a sus distintos objetos o creaciones.

7.3.- ¿Señale, uno o más de los siguiente elementos que deberían estar presentes en una artesanía en Plata de Taxco para caracterizarla como Auténtica e Identitaria

	ELEMENTOS	JUSTIFICACIÓN O RAZONES
a	Temas o Motivos	
b	Técnicas Preferentemente Empleadas	
c	Materiales Dominantes	
d	Cuidadosa Calidad en la Construcción y Acabado de Cada Pieza	
e	Otra	

7.4. ¿Que nuevos elementos posibles podríamos señalar o que iniciativas de diseño podríamos concretar para así construir o fortalecer una idea de autenticidad e identidad propia para la artesanía en plata de Taxco?

VIII.- POSIBILIDADES DEL DISEÑO INTERCOMUNITARIO

PROBLEMATIZACIÓN

Que se sepa, no se tiene constancia de experiencias en la creación de líneas intercomunitarias de diseño artesanal en México. Sí existen experiencias de incorporación a una expresión artesanal comunitaria determinada de nuevos materiales, técnicas y diseños pero que, en sentido estricto, no corresponden a otra manifestación artesanal comunitaria y menos todavía que hayan sido el resultado de un “acuerdo” de diseño entre artesanos pertenecientes a expresiones artesanales diferentes.

En todo caso, de manera preliminar, se pueden identificar problemáticas relacionadas para el diseño intercomunitario con relación a los siguientes asuntos; a) los artesanos - diseñadores convocados, b) las comunicaciones intercomunitarias, c) el financiamiento y el manejo de los recursos y d) la organización intercomunitaria del proceso y los requeridos sistemas sociales y técnicos

Elija, en cada uno de los 4 listados siguientes, los dos principales problemas que habrá que enfrentar para impulsar la línea intercomunitaria de diseño

8.1. De los Artesanos- Diseñadores Convocados.

a	Los artesanos comunitarios en México, cuando diseñan de manera innovativa, entienden a esa actividad como una aventura personal, íntima y casi secreta. No acostumbran a diseñar con otros.
b	Los artesanos comunitarios, en su mayoría no manejan las técnicas básicas del diseño y menos las herramientas más sofisticadas, por lo mismo se les dificultará comunicar sus propuestas de diseño y más todavía entender las provenientes, como planos, maquetas o bocetos, de otra comunidad.
c	Los artesanos comunitarios no han consensuado de manera expresa cuales elementos de su propuesta artesanal consideran más auténticos e identitarios y, por lo mismo, intocables por parte de propios o ajenos.
d	Con mayor razón, los artesanos de una comunidad, no conocen a fondo el contenido identitario y estético, las características técnicas y las potencialidades de la propuesta artesanal propia de cada una de las otras comunidades participantes.
e	Los artesanos, no conocen el contenido conceptual, las potencialidades y tampoco las ventajas creativas y económicas de la nueva línea.
f	Otra

8.2. De las Comunicaciones Intercomunitarias.

a	Las comunidades consideradas, están unas de otras, con la excepción de Olinalá y Temalacatzingo, que trabajan el maque o laqueado, geográficamente distantes entre sí y comunicadas por vía terrestre a través de carreteras y combinaciones que hacen necesario efectuar grandes rodeos.
b	La forma dominante de comunicación del artesano con sus proveedores, compradores y clientes es, todavía, directa y personal. Pocos aunque en número creciente recurre a la comunicación vía internet o están integrado a redes virtuales de información, conocimiento y compra - venta.
c	Otra

8.3. Del Financiamiento y Manejo de los Recursos

a	La mayoría de los artesanos no dispone de tiempos o recursos en condiciones de arriesgar si no tiene la certeza de que obtendrá un beneficio significativo.
b	No existen órganos o programas públicos destinados a financiar este tipo de iniciativas
c	No existe la estructura ni la normatividad garantizadora de la obtención, manejo y distribución transparente de los beneficios o recursos generados
d	Otra

8.4. La Organización Intercomunitaria y los Requeridos Sistemas Sociales y Técnicos

a	Inexistencia de procedimientos y normatividades para garantizar las marcas, patentes y propiedad intelectual de los diseños.
b	Ausencia de Instancias de Arbitraje, Denuncia o Sanción en casos de diferendo o incumplimiento entre las partes, uso inadecuado de los recursos y plagio o robo de diseños.
c	Carencia de normas y reglas para el manejo y uso de los Recursos Compartidos
d	Grado y condiciones para la intervención de los Diseñadores Externos.
e	Ausencia de una Organización para la Participación y Toma de decisiones con relación a la Operación de la Línea de Diseño Intercomunitaria.
f	Otra

Anexo 2: Fichas de Identificación de los Informantes Clave

Taxco

1.- Juan Carlos Benítez Juárez (JCBJ - TA)

Originario del municipio de Taxco de Alarcón, Guerrero, el diseñador y artesano Juan Carlos Benítez Juárez, de 45 años, es poseedor de una larga tradición en el trabajo de la platería. A muy temprana edad incursionó en este maravilloso oficio, desempeñándose como ayudante de diversos talleres en Taxco, allí fue donde conoció y trabajó la técnica de la filigrana en la que actualmente es un connotado experto nacional. En su quehacer combina magistralmente esta tradicional técnica con diseños inspirados en la geometría y uso de módulos, gracias a lo cual se ha hecho acreedor al Galardón Nacional de Platería en 2015 y 2017, al Galardón Gobierno del Estado Guerrero en 2019 y, en diciembre de 2020, al Galardón William Spratling, reconocimientos otorgados durante la Feria Nacional de la Plata llevada a cabo cada año al interior de Taxco. Aunado a estos logros, en el año 2021 fue nombrado ganador absoluto en la categoría Diseño para la Industria de la Moda en el Premio Nacional de Diseño.

2 y 3.- Inés Gómez Pineda y Wily Hairo Rodríguez (IGP y WHR - TA)

Esta es una consolidada y joven pareja de 32 años y además, notable dupla de diseñadores-artistas, con sus raíces en el pueblo mágico de Taxco; ambos son egresados de la primera generación de la licenciatura en Artes Visuales, impartida por la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM - Taxco, ubicada en las hermosas instalaciones de la Ex Hacienda de El Chorrillo en Taxco, Guerrero. Han participado en la elaboración de la flor monumental de la Cuetlaxóchitl, coloquialmente conocida por el nombre de flor de Nochebuena, así como también de la Catrina monumental elaborada con flores en Cempasúchil, ambas son colocadas cada año en el zócalo de Taxco frente a la Catedral

de Santa Prisca. El primer acercamiento de Wily con el oficio de la platería fue en su infancia, desempeñándose como aprendiz y ayudante en el Taller de su tío Albino Gutiérrez Juárez, quien al haber trabajado en el taller de Spratling es conocido como uno de los Sucesores de William Spratling; mientras que para Inés, su primer contacto indirecto con el arte orfebre se inició a temprana edad ya que sus padres son dueños de una prestigiada tienda platera en pleno Zócalo de la ciudad de Taxco. Su relación directa, desde el diseño y creación de piezas en plata, aconteció al ingresar a la licenciatura en Artes Visuales. Ambos conforman un estrecho equipo colaborativo para la elaboración de piezas, en las que integran espléndidamente la tradición artesanal con el lenguaje contemporáneo, así como dos de los oficios artesanales identitarios de Taxco; la platería y la ebanistería. En el año 2019 fueron acreedores del máximo reconocimiento otorgado en el marco del concurso de la Feria Nacional de la Plata, nos referimos al Galardón Nacional de la Plata, con su obra que lleva por nombre Tecuani, dónde se ve reflejada su línea de trabajo anteriormente señalada.

4.- Francisco Javier Jiménez Velázquez (FJJV - TA)

El artista artesano y maestro de la FAD UNAM Taxco y además, maestro de la Universidad Tecnológica Latinoamericana en Línea, Francisco Javier Jiménez Velázquez de 51 años, es originario de la ciudad de Taxco de Alarcón, él desde temprana edad desarrolló sus habilidades en el oficio de la platería comenzando como aprendiz en un taller platero bajo la tutela de un reconocido maestro artesano y llegando a ser, finalmente, un connotado maestro y artista artesano. En su primera etapa como maestro artesano, se destacó en el diseño y elaboración de objetos de servicio y esculturas en gran formato, en sus etapas posteriores ha incursionado con gran éxito en la joyería y escultura en pequeño formato. Ingresó en 1991 a la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ahora Facultad de Artes y Diseño) Plantel Taxco, UNAM, dónde se titula por tesis obteniendo la mención honorífica conjuntamente al reconocimiento por su Excelencia

Académica. Posteriormente, se inscribió en el Diplomados de Joyería, Orfebrería y Escultura, dentro de los cuales continuó perfeccionando sus grandes destrezas. En los últimos tiempos, obtuvo el grado de maestría en la Universidad Tecnológica Latinoamericana en Línea. Como académico de la FAD - UNAM Taxco, imparte la materia de Laboratorio de Investigación-Producción de la Licenciatura en Arte y Diseño. Gracias a sus atinadas orientaciones teóricas y prácticas, diversos egresados de esa licenciatura reconocen que gracias a él identificaron o cuando menos fortalecieron su vocación, interés y capacidades por el diseño y la ejecución en el campo de la orfebrería en plata. Una de esas egresadas es la responsable de esta investigación. Él ha participado como conferencista en la Coordinación Nacional de Antropología de la Ciudad de México y en el Museo Spratling en Taxco de Alarcón, además, ha compartido sus experiencias y saberes en el campo de la orfebrería en plata en variadas ocasiones durante el Seminario de Artistas, Diseñadores y Artesanos de Joyería en Taxco así como también en El Congreso de Joyería Platynos. Su formidable talento como diseñador y artista, ha sido reconocido en múltiples ocasiones en los concursos Hugo Salinas Price y en La Feria Nacional de la Plata.

5.- Martín Mena Cárdenas (MMC - TA)

El maestro taxqueño Martín Mena Cárdenas de 33 años, a la temprana edad de seis años, inició su formación en el oficio de la platería incorporándose a trabajar en un taller artesanal. Sus familiares lo indujeron a esa actividad, para que así obtuviese pequeños ingresos con los cuales pudiera comprar algunas de las cosas necesarias para asistir a la escuela y otras que les gustaban a los niños de su edad y, más que nada, para así evitar que el libre callejeo por la ciudad lo llevara a peligros o a adoptar malos ejemplos. Así, como resultado de su incorporación a ese tradicional y identitario proceso formativo, vivió las sucesivas e informales etapas de formación de un artesano; zorríta, aprendiz y finalmente, reconocido maestro platero. Hoy, se destaca por ser poseedor de una sobresaliente pericia que se ve reflejada en la precisión con la que domina los distintos procesos de la joyería, cualidad altamente estimada para la

empresa Zanfeld, dónde el maestro Martín actualmente labora. Dicho taller aprecia de manera especial la alta destreza y precisión que evidencia al momento de aplicar las más adecuadas formas de montaje así como el hábil manejo y aplicación de las diversas clases de acabados finales.

6.- Salvador Sánchez Ocampo (SSO - TA)

El artista - artesano, orgullosamente taxqueño, Salvador Sánchez Ocampo, de 41 años, desde la niñez experimentó un especial disfrute por la disciplina del dibujo, lo que posteriormente se convirtió en una de sus motivaciones para estudiar la licenciatura en Artes Visuales en lo que antes era la Escuela Nacional de Artes Plásticas, hoy llamada Facultad de Artes y Diseño de la UNAM. En esa institución se inscribió en un diplomado orientado hacia la escultura, dónde tuvo la oportunidad de conocer las propiedades de diversos materiales. Al haber fortalecido sus destrezas artísticas, se decidió por aplicarlas en la plata, puesto que radicaba en el lugar idóneo para ejercer el oficio orfebre, aunado a la fortuna del poder disponer de los saberes de sus progenitores, ambos hábiles maestros plateros. Su pasión por la escultura en plata, lo llevó a desarrollar esa actividad en los Estados Unidos de Norte América. En la actualidad y nuevamente residiendo en Taxco, oferta sus esculturas a la empresa Zanfel. Cabe indicar que esa prestigiada tienda joyera internacional, con sede en Israel, se especializa en el diseño y elaboración de escultura y joyería fina en plata y tiene desde 1987 su fábrica en Taxco. Dicha compañía introdujo en Taxco la mecánica de precisión en el proceso de fabricación de joyería y la técnica del electroformado.

Olinalá

7.- Francisco Coronel Rendón (FCR - OL)

Nacido en Olinalá, Guerrero el joven artista Francisco Coronel Rendón, con tan sólo 23 años de edad se ha distinguido extraordinariamente como maestro artesano, obteniendo en reiteradas ocasiones, los primeros lugares así como reconocimientos en certámenes a nivel local por su eminente manejo de cada una de las técnicas del maque, especialmente las denominadas como pincelado fino y aplicación de hoja de oro de 24 quilates, siendo esta última una de las más solicitadas por su adeptos clientela. Así mismo, dada su destacada trayectoria, ha viajado fuera del país para exponer su obra en Colombia. Aunado a lo anterior, ha contribuido a la conservación de esta expresión artístico-artesanal, al transferir sus saberes impartiendo diversos cursos en el ICAT de Olinalá. Adicionalmente, se caracteriza por su favorable disposición al uso de la laca tradicional sobre nuevos soportes, impregnándolos de identidad y tradición.

8.- Bernardo Rosendo Ponce (BRP - OL)

Nacido el año 1963 en el municipio de Olinalá en Guerrero, el actual director de la Unidad de Capacitación para el Trabajo en Olinalá (ICAT) y presidente del Consejo Regulador de las Lacas de Olinalá, es uno de los más reconocidos artistas - artesanos del municipio de Olinalá.

Su trayectoria académica incluye tres licenciaturas; en Pedagogía, en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado y en Relaciones Internacionales en la Facultad de Ciencias Políticas de la UNAM. Posteriormente se trasladaría a Chicago dónde se hace miembro del Taller Mexicano de Grabado de Chicago, simultáneamente, aprovecha la oportunidad, al encontrarse radicando en esa ciudad, para tomar cursos en el Art Institute. Tanto sus destrezas artísticas como su compromiso con la comunidad de Olinalá, lo han llevado a realizar importantes aportaciones a la artesanía-artística artesanal de dicho municipio, actualizando la denominación de origen y siendo autor de diversos artículos y libros que estudian esa temática. Entre los

primeros destacamos, por sus aportaciones al presente trabajo “Rescatando y Protegiendo la Artesanía de Olinalá, Patrimonio Cultural de México” y entre los últimos “El Arte de Olinalá”. Su trayectoria artística y artesanal es amplia y diversa lo que lo ha llevado a realizar exposiciones regionales, nacionales y en el extranjero. Entre estas últimas están las realizadas en diversas ciudades de los Estados Unidos como Los Ángeles, Nueva York, Chicago, Orlando y Washington, y en otras ciudades de Canadá como Montreal y Toronto. Más allá de Norteamérica, destacan también sus exposiciones en Cuba, Perú, Taiwán, Francia, Emiratos Árabes y en España.

El maestro Rosendo, como director del ICAT- Olinalá, es un sólido innovador y además un persistente rescatista de una serie de técnicas, materiales y diseños tradicionales del arte en maque - laca de esa ciudad y ha contribuido además, de manera decisiva, a identificar y formar a toda una nueva generación de jóvenes artistas - artesanos en ese saber artesanal. Finalmente, gracias a su incansable trabajo de investigación y de gestión logró, con otros, una nueva declaración de la denominación de origen del arte en laque - maque propio del municipio de Olinalá la que fue publicada en el Diario Oficial de la Federación el 22 de julio de 2022

Temalacatzingo

9.- Apolonio Acevedo De Jesús (AADJ - TE)

Oriundo del municipio de Temalacatzingo, Guerrero, el artista - artesano, Apolonio Acevedo de Jesús se ha desempeñado por más de 20 años en la creación de obras características de la tradicional laca de Temalacatzingo. En sus inicios dentro de esta expresión artesanal, se valió de pinturas acrílicas, posteriormente se instruyó en la fabricación de pigmentos naturales tradicionales a base de tierras minerales y flores, así como también, desde hace 5 años ha incluido con gran éxito lámina de oro de 24 quilates y plata fina en sus trabajos. A razón de su experiencia, ha impartido múltiples cursos en diversas ciu-

dades del territorio nacional. Su extraordinario desempeño como exponente y difusor de esta importante expresión artística-artesanal de la laca guerrerense, le ha conferido diferentes premios a nivel local, así como un espacio de exposición y venta permanente al interior del antiguo edificio del Ayuntamiento de la ciudad de Chilpancingo de los Bravo, capital del Estado de Guerrero.

Además de innovar en la aplicación de nuevas técnicas, son notables también las audaces aportaciones de este distinguido artista - artesano náhuatl en cuanto al diseño y aplicación de su arte en nuevos tipos de soportes y estructuras. Sobre esto último, destaca su reciente diseño y aplicación, de esa propuesta artesanal identitaria, en el símbolo y escultura tridimensional que en Acapulco, Gro, engalana la entrada a la Central de Autobuses Papagayo de la Compañía de Autobuses Estrella de Oro.

