

# ENTRE EL DISEÑO, EL ARTE POPULAR Y LA ARTESANÍA:

## HIBRIDACIÓN CULTURAL Y RELACIONES DE PODER

.....Ana Gabriela Rincón Rubio  
Wpł&gtulcf 'Cw»pqo c'f grl'Gurcf q'f g'O<sup>2</sup>złeq

**Resumen.** El presente escrito es una primera aproximación al análisis de la hibridación cultural y las relaciones de poder en el diseño en México, a partir de reconocer cómo se aplican cinco *lógicas de producción de no existencia* (De Sousa, 2013) en dos formas de producción textil con características polarizadas. Por un lado, se consideran los chincuetes, blusas y morrales elaborados de manera artesanal por mujeres matlatzincas, como vestimenta propia; y por el otro, los accesorios como mascaradas, bolsas y corbatas, producidos de manera industrial por la marca Pineda Covalín®, para un mercado globalizado de clase alta. La metodología para la obtención de los datos es la etnografía realizada en la comunidad de San Francisco Oxtotilpan, Temascaltepec, Estado de México.

**Palabras clave:** Diseño, hibridación cultural, relaciones de poder, extractivismo simbólico.

**Abstract.** This paper is a first approach to the analysis of cultural hybridization and power relationship in the design in Mexico, through recognizing how five logics of production of nonexistence (De Sousa, 2013) are applied in two forms of textile production with polarized characteristics. On the one hand, they are considered chincuetes, blouses and handmade backpacks made by matlatzincas women as own clothes; and on the other, accessories like scarves, bags and ties, produced industrially by the brand Pineda Covalín®, a global market for high-class. The methodology for obtaining data is an ethnography in the community of San Francisco Oxtotilpan, Temascaltepec, State of Mexico.

**Keywords:** Design, cultural hybridization, power relations, symbolic extractivism.

## Introducción

La hibridación cultural<sup>i</sup> es un concepto que aporta a la teoría del diseño, situándolo en un contexto y en ciertas coyunturas. No obstante, el carácter celebratorio y acrítico en la utilización de este término, puede llegar a invisibilizar desigualdades de diversa índole entre culturas y entre otras categorías políticas como género, clase y etnia. Ciertamente, retomar esta propuesta teórica requiere reconocer que la hibridación supone relaciones de poder.

Con el objetivo de analizar los aspectos ambivalentes de la hibridación cultural y cómo estos afectan al diseño en México, el presente escrito se ha dividido en tres partes. En la primera se discuten los conceptos de diseño e hibridación. En un segundo momento, se reflexiona la diferencia entre un proceso de hibridación dialógica más o menos equitativo, y un proceso de hibridación extractivista, y cómo ambas ocurren en el diseño. En tercer lugar, dos tipos de objetos textiles son analizados con base en la propuesta teórica de De Sousa (2013), la cual nos permitió identificar relaciones de poder en los procesos de hibridación.

Bidaseca (2011) habla de que existen “voces altas” -los discursos visibles-, y “voces bajas” -los discursos de los oprimidos. Para representar las voces altas en el diseño, se eligieron los textiles de la marca Pineda Covalín, mientras que para las voces bajas, los textiles matlatzincas. Los textiles elegidos tienen características opuestas con el fin de deducir los resultados en todo el abanico de posibilidades intermedias<sup>ii</sup>. La propuesta teórica de De Sousa (2013) permitiría escuchar las “voces bajas”, para que puedan ser discutidas y argumentadas, y sus relaciones con las experiencias hegemónicas puedan ser objeto de disputa política. Dicha propuesta funciona a través de la deconstrucción de cinco *lógicas de producción de no existencia*<sup>iii</sup>.

Los datos fueron obtenidos a partir del análisis del discurso y del trabajo etnográfico llevado a cabo en los años 2014 y 2015 en la comunidad de San Francisco Oxtotilpan,

Temascaltepec, Estado de México. Los métodos utilizados fueron la observación participante, 10 historias de vida y 37 entrevistas a profundidad a mujeres del grupo colectivo de rescate del vestido tradicional matlatzinca. Este ejercicio de análisis es relevante toda vez que el diseño no sólo se trata de las decisiones de los diseñadores, sino también de cómo se implementan y con qué medios podemos evaluar sus efectos o beneficios (Heskett, 2005), es por ello que se requiere de esfuerzos por notar y entender los discursos invisibilizados.

### **Diseño e hibridación**

El diseño ha sido definido desde diferentes perspectivas. Para Heskett (2005), el diseño es la capacidad humana para dar formas, sin precedentes en la naturaleza, para satisfacer necesidades y dar sentido a nuestras vidas. Asimismo, para este autor, el diseño engloba: una utilidad, una significación y un valor añadido. De acuerdo con Pérez (2003), el diseño consiste en traducir los fenómenos sociales en formas y figuras de un objeto o una imagen. Por su parte, Quinton (1997) sostiene que los diseños no existen más que en relación con las demandas; es decir, la acción creativa de un diseñador exige la transformación del deseo de un demandante y consiste en hacer una propuesta que trascienda y sublime la demanda.

Ulrich (2005) menciona que “la actividad del diseño es fundamentalmente similar a través de una amplia variedad de dominios. Diseñar es concebir y dar forma a artefactos que resuelven problemas”<sup>iv</sup> (Ulrich, 2005: 2). Él usa la palabra *artefacto* en un sentido amplio para describir cualquier producto creado intencionalmente, incluyendo bienes materiales, servicios, software, edificios, entre otros. Desde su perspectiva, el diseño es parte de una actividad solucionadora de problemas, que comienza con la conciencia de que existe un vacío en la experiencia del usuario. Wong (2002) piensa que el diseño es la mejor expresión visual

de la esencia de algo, ya sea esto un mensaje o un producto, su creación no debe ser sólo estética sino también funcional, mientras refleje o guíe el gusto de su época. Sexe (2001) se ha encargado de señalar el carácter discursivo del diseño, al decir que “un objeto cualquiera es materia significativa que investida nos produce sentido [...] con este objeto y con otras materias significantes, con cierta aplicación de una gramática, de una tecnología y de cierta intencionalidad estética, podemos hacer un diseño, es decir, un discurso” (Sexe, 2001:18).

Uno de los problemas que presenta el diseño actualmente, es la consideración de la morfología y la estética como el diseño en sí, “como si la planeación, conceptualización, estrategias de producción y materialización pudieran ser dejadas de lado” (Pérez, 2003: 61). Asimismo, el diseño excede los límites del objeto diseñado, su análisis requiere mirar a los sujetos de enunciación, que estudian, viajan, migran, navegan en Internet, miran televisión, asisten al cine. Quienes diseñan, están inmersos en procesos políticos, económicos y culturales de carácter global, que implican de alguna manera, relaciones de poder. Se puede decir que el diseño -como parte de la cultura- implica este tipo de relaciones, tanto como producto de la necesidad, como en la creatividad. Para explicar el tránsito simbólico y epistémico entre culturas, y cómo este define y redefine identidades, las aproximaciones teóricas al diseño del siglo XXI requieren de una multiperspectiva que incluya a los procesos de hibridación cultural como forma de análisis.

Las perspectivas teóricas que definían a una identidad como “pura” han sido criticadas por negar las diversas maneras de hablar, hacer música o de hacer diseño, obviando la historia de mezclas en que se formaron<sup>v</sup>. El concepto de hibridación cultural propuesto Néstor García Canclini (2013), fue el punto de partida para un debate en torno al tema, quien aclara que las estructuras llamadas discretas -las “fuentes originales”-, fueron resultado de hibridaciones, por lo cual no pueden ser consideradas fuentes puras. Una manera de describir

el tránsito de lo discreto a lo híbrido y a nuevas formas discretas, se hace evidente en el concepto de ciclos de hibridación (Stross, 1999), término que explica que a través de la historia hemos pasado de formas culturales más heterogéneas a otras más homogéneas, y luego a otras más heterogéneas. Por ello García (2013) insiste en que el objeto de estudio no debe ser la hibridez, sino los procesos de hibridación, los cuales pueden ocurrir de un modo no planeado como resultado imprevisto de procesos migratorios, turísticos y de intercambio económico o comunicacional; pero también surgen de una cierta intencionalidad individual y grupal.

Los estudios sobre hibridación señalaron como falsas oposiciones lo alto y lo popular, lo tradicional y lo moderno, lo global y lo local (Franco, 1992). Pero cabe preguntar si la hibridación sirve para reformular los esfuerzos teóricos y prácticos en el diseño. García (2013) ha reconocido que los estudios sobre hibridación suelen limitarse a describir mezclas interculturales, y que apenas se comienza a darle poder explicativo, es decir, volverlo útil para interpretar las relaciones de sentido que se reconstruyen en las mezclas.

Justamente, al pasar del carácter descriptivo de la noción de hibridación a elaborarla como recurso de explicación, se ha advertido su sentido ambivalente. La teoría de la hibridación tiene que tomar en cuenta los movimientos que la rechazan, pues no provienen sólo de los fundamentalismos, existen resistencias legítimas a aceptar ciertas formas de hibridación. Si bien, se ha dejado en claro que no existen culturas “puras”, Grosfoguel (2012) denuncia que la utilización de esencialismos culturales como medio de resistencia simbólica a los sistemas de opresión globales, es descalificada e invisibilizada por la teoría crítica occidental hegemónica, menospreciando estas otras visiones críticas construidas desde la experiencia de los países del Sur Global<sup>vi</sup>.

Sin conciencia crítica, el concepto de hibridación puede convertirse en un método de silenciamiento colonial, en un ataque frontal contra los discursos esencialistas de los “otros”, cuya finalidad no es necesariamente oscurantista sino una forma de asumir una posición de resistencia. También puede acarrear un “darwinismo cultural”<sup>vii</sup> que justifique el extractivismo de los recursos simbólicos de una determinada sociedad. Una teoría no ingenua de la hibridación es inseparable de una conciencia crítica de sus límites, de lo que no quiere o no puede ser hibridado (García, 2013), sólo así el surgimiento y el desarrollo de un nuevo concepto de diseño podría convertirse en una experiencia compartida entre culturas, tal como afirman Kalantidou y Fry (2014), de otro modo, las perspectivas relativistas nos llevarían a falsos debates en torno al diseño y su relación con la transformación social.

### **Hibridación extractivista**

En el marco de los saberes indígenas y el diálogo intercultural, Pérez y Argueta (2011) identifican tres tendencias, las cuales pueden ser extrapoladas al análisis de la hibridación de discursos visuales en el diseño. La primera propone la incorporación de algunas partes de una cultura, a otra cultura dominante (lo cual está relacionado con el multiculturalismo neoliberal<sup>viii</sup>). Una segunda tendencia hablaría de un diálogo intercultural que aboga por un proceso de hibridación entre diversas culturas para dar paso a algo universalmente válido. Leff (2004) ejemplifica este discurso al decir que “el mestizaje de saberes no emerge de una fusión perfecta de sus diferencias, sino de un nuevo tejido que entrelazaría una nueva ética y una nueva episteme donde se forja una nueva racionalidad y se constituyen nuevas subjetividades” (Leff, 2004: 11). En cierto sentido, la propuesta de García (2013) podría también ser ejemplo de esta posibilidad, ya que él mira a la hibridación como un proceso de intersección y transacciones, haciendo posible que la segregación de la multiculturalidad se

evite y se logre una interculturalidad. La tercera considera que debe gestarse el fortalecimiento y desarrollo de las culturas subordinadas a procesos más amplios de poder para que después, bajo un plano de horizontalidad se pueda dialogar con las culturas hegemónicas. Esta última perspectiva parte de la preocupación de que, sin resolver los problemas estructurales de subordinación y explotación, la hibridación cultural en el diseño no sería más que un proceso demagógico y expropiatorio.

Como partidarios de la tercera postura y conscientes de los incontenibles procesos de hibridación en cualquiera de las tres posibilidades arriba mencionadas, pretendemos aproximarnos a criterios conceptuales para diferenciar un proceso de hibridación dialógico, de una forma de apropiación o censura del capital simbólico de un determinado grupo, por parte de otro en una posición de dominio. De esta forma, los saberes de los “otros”, expresados visualmente, son considerados únicamente como materia prima gráfica, sin ser tomados en serio como un marco epistémico, ético y estético.

Inspirados en el concepto de *extractivismo epistemológico* propuesto por Grosfoguel (2014) para explicar las sustracciones ilegítimas en el ámbito del conocimiento, proponemos referirnos como *extractivismo simbólico* a la práctica del diseño en que los discursos visuales de los “otros” son tomados únicamente como recursos gráficos ornamentales. Hacer esto supondría entender el aprovechamiento compartido del imaginario colectivo, como oportunidad ilimitada de expropiación de herramientas discursivas de otras culturas. Hablaríamos entonces, de una hibridación extractivista. La expropiación espuria del capital simbólico de una cultura y su consecuente salida comercial acarrea su descontextualización y la falta de retribución para los grupos que han desarrollado esas formas simbólicas y estéticas. Además, el extractivismo simbólico despolitiza y frivoliza los discursos y prácticas del “otro”. Por ejemplo, la vestimenta de las guerrilleras Kurdas en resistencia al genocidio,

es descontextualizada y frivolidada por el ojo occidental, al presentarse como la próxima tendencia en moda femenina en una publicación de la revista Marie Claire de 2014.

Otro caso es el de los integrantes del pueblo indígena mexicano Tlahuitoltepec Mixe, quiénes en una nota pública exigieron a la diseñadora francesa, Isabel Marant, retirar de su colección, una prenda que es copia evidente de su blusa típica (Brandoli, 2015). Para explicar la importancia del tema, Erasmo Hernández (2015), presidente municipal de la comunidad, afirmó lo siguiente: “Tlahuitoltepec es una comunidad que cuestiona la temporalidad, se mueve en otro tiempo y espacio, altera la gravedad para abrir al "ayuujk jää" y la posibilidad de traducir su entorno en líneas y colores. La Blusa de Tlahuitoltepec es un mapa, una forma de relacionarse con el mundo” (Hernández, 2015; citado en Brandoli, 2015:1).

Más adelante, comentó que "Tlahuitoltepec no justifica la probable afinidad de Isabel Marant con la Blusa, más bien lo considera una apropiación de un patrimonio cultural con fines comerciales" y pidió a la diseñadora, al Estado mexicano y a los sectores privados y públicos que "se reconozca la identidad de la blusa y su patrimonio colectivo de la comunidad, de acuerdo a la interpretación indígena de la propiedad, que no permite el concepto de autor" (Hernández, 2015; citado en Brandoli, 2015:1).

## **Producción de no existencia en el diseño textil**

La primera lógica de no existencia deriva de la monocultura del saber y del rigor del saber, la cual consiste en la transformación de la ciencia moderna y de la alta cultura en criterios únicos de verdad. Todo lo que el canon no legitima o reconoce es declarado inexistente (De Sousa, 2013). Por ejemplo, la perspectiva con la que se define al diseño, surge de la institucionalización de los modelos occidentales, convirtiéndolo en una habilidad



elitista, de acuerdo con Kalantidou y Fry (2014), quienes señalan que se tiende a visualizar a los diseñadores como miembros de un grupo de elite necesariamente ligados a actividades disciplinarias.

Además, el hecho de considerar al diseño no occidental como un arte menor “nos ha limitado en la apreciación de valores estéticos que están fuera de las normas establecidas por occidente” (Accornero, 2007:21). El mismo concepto de “arte menor” necesita ser puesto en duda, ya que, para algunas culturas, la pintura no ocupa el lugar preponderante que tiene en occidente, pero el arte textil sí. Por ejemplo, las telas de los *q'eros* funcionan como libros en donde se registran sus ideas y su visión cosmogónica, convirtiendo al tejido en un sistema de comunicación, y a su iconografía, en texto (Accornero, 2007). En otras palabras, a pesar de ser empleados como registros, los textos tejidos presentan un discurso social que va más allá del objeto (Sanzhez-Parga, 1995). Bajo la lógica del rigor del saber, aplicada a nuestro caso de estudio, los textiles matlatzincas serían vistos como “artesanías” producto de la imitación y la repetición acrítica de los discursos y procesos de elaboración; mientras que los textiles de Pineda Covalín sí serían considerados como diseño, producto de la creatividad.

La segunda lógica se basa en la monocultura del tiempo lineal, la idea según la cual la historia tiene sentido y dirección únicos. En esta lógica ha sido formulada a través de ideas como: progreso, revolución, modernización, desarrollo, crecimiento, globalización (De Sousa, 2013). Todo esto parte de que el tiempo es lineal y al frente del tiempo están los países centrales del sistema mundial, y por ende, los conocimientos e instituciones que en ellos dominan. Esta lógica produce no existencia declarando atrasado todo lo que, según la norma temporal, es asimétrico en relación con lo que es declarado avanzado. La no existencia asume la forma de “lo tradicional” y “lo subdesarrollado” (De Sousa, 2013).

Un ejemplo es la opinión de Viladas (2008), quien no considera diseño a aquella producción que proviene de la tradición, tal vez queriendo precisar que el diseño es más que un proceso repetitivo, sin embargo, diferimos en ver a “la tradición” en el diseño, como la producción necesariamente monótona y ahistórica de un mismo objeto. Los textiles matlatzincas serían apreciados como “tradicionales”, folklóricos o anticuados, en cualquier caso, su utilización no tendría vigencia, en contraste con los textiles de Pineda Covalin, que serían productos de actualidad y moda.

La tercera lógica es de la clasificación social, la cual se asienta en la monocultura de la naturalización de las diferencias (De Sousa, 2013). Esta clasificación se basa en la naturalización de las jerarquías creadas socialmente; sobre todo la racial y la sexual (De Sousa, 2013). Es a través de esta lógica que se minimiza el diseño realizado por las mujeres indígenas catalogándolo como trivial y objeto de fácil e impune extractivismo. Tal como en el caso de la blusa de Tlahuitoltepec mencionado con anterioridad, en dónde se exhortó a Marant a "conocer a las artesanas y apreciar cómo se comparte la blusa en lo cotidiano para que haga el reconocimiento explícito del diseño de origen" (Hernández, 2015; citado en Brandoli, 2015:1), y así, no pasar por alto el trabajo de salvaguarda cultural e identitario que hacen estas mujeres. Esta lógica nos haría pensar que el grupo que realiza los tejidos matlatzincas son ignorantes y descualificadas, incapaces de seguir la correcta metodología y sistematización que exige en proceso de diseño, que en cambio sí cumplirían los productos industriales de Pineda Covalín.

La cuarta lógica es la de la escala dominante, que se refiere a que la escala adoptada como primordial determina la irrelevancia de todas las otras escalas posibles (De Sousa, 2013). En la modernidad occidental, la escala dominante aparece bajo dos formas principales: lo universal y lo global. En el ámbito de esta lógica, la no existencia es producida bajo la

forma de “lo particular”, “lo local” y “lo situado”. Las entidades o realidades definidas como particulares o locales están aprisionadas en escalas que las incapacitan para ser alternativas creíbles a lo existente de modo universal y global (De Sousa, 2013). En el ámbito del diseño, Castro y Chaparro (2013) mencionan la situación del diseño como una disciplina que debe estar a la altura de estándares competitivos a nivel internacional, los cuales son fijados por los países dominantes. Para nuestro caso de análisis, los textiles maltatzincas si bien tienen cierta cabida local, seguirían sin la posibilidad de llegar a ser considerados dentro del “gusto “universal”, que en cambio otros textiles industriales sí lograrían.

La quinta forma es la lógica productivista y se asienta en la monocultura de los criterios de productividad capitalista; en los términos de esta lógica, el crecimiento económico es un objeto racional incuestionable. Según esta lógica, la no existencia es producida bajo la forma de lo improductivo, lo cual es representado como pereza o descualificación profesional (De Sousa, 2013). Castro y Chaparro (2013) señalan que los profesionales del diseño deben aportar al desarrollo económico, como paradigma regente. Esta lógica llevaría a pensar que los textiles matlatzincas son estériles comercialmente y por ende poco valiosos, mientras que la adaptación al mercado que ha demostrado la marca Pineda Covalín, hace relevante al objeto de diseño.

Tabla 1. Comparativa entre dos objetos de diseño textil

<b>Lógicas de producción de no existencia</b>	<b>Objeto de diseño textil: mujeres matlatzincas</b>	<b>Objeto de diseño textil: Pineda Covalin</b>
<i>Rigor del saber</i>	Artesanía, imitación, repetición	“Diseño gráfico”, creatividad
<i>Monocultura del tiempo lineal</i>	Tradicional, utilización no vigente, folklórico	Vigencia estética
<i>Lógica de la clasificación social</i>	Ignorancia, descualificación.	Metodología, sistematización
<i>Lógica de la escala dominante</i>	Local	“Buen gusto”, universal
<i>Lógica productivista</i>	Esterilidad comercial	Adaptación al mercado

Fuente: Elaboración propia (2015).

Las lógicas de producción de no existencia en los textiles de las mujeres matlatzincas invisibilizan: la reinterpretación que ellas hacen de su identidad a través de su vestimenta; la hibridación que llevan a cabo con comunidades indígenas aledañas; el carácter político y de resistencia anticolonial que las impulsa a realizar estos textiles; la solidaridad de género en múltiples aspectos que se da a través de este espacio feminizado de creación y expresión; la existencia de un tiempo cíclico, en vez de uno lineal, que existe en lo “tradicional”, ya que sus trajes típicos cayeron en desuso hace varias décadas, pero nuevamente se han comenzado a elaborar y usar.

## **Reflexiones finales**

El estudio de la hibridación del diseño en México requiere ir más allá de la mirada positivista o de la mera descripción de los contenidos indéxicos en un determinado objeto de diseño, es necesario un debate crítico, sustentado no sólo en un trabajo interdisciplinario, sino en un diálogo con los saberes producidos como no existentes. Una manera de evitar la hibridación extractivista en el diseño, es incorporar a su enseñanza y práctica, acercamientos etnográficos desde la perspectiva *emic*, es decir, desde el punto de vista de los sujetos investigados. Esto permitiría un espectro de análisis más amplio y diverso en dónde se reconozcan las relaciones económicas en el diseño, pero no se reduzcan la dimensión humana y simbólica a la dinámica de mercado.

En este tenor se sugiere la politización de la epistemología del diseño, nos referimos a un declarado posicionamiento crítico ante relaciones asimétricas de poder. Se propone que el proceso de politización de la epistemología en el diseño debe abarcar al menos cuatro

objetivos: decolonizar, democratizar, desmercantilizar y despatriarcalizar. La politización epistemológica permitiría llevar un proceso de una hibridación consiente, responsable y fructífero en el diseño, que multiplique las posibilidades discursivas y de inteligibilidad entre culturas sin exacerbar las relaciones asimétricas e históricas de poder entre las mismas. Es responsabilidad de quien se asume diseñador/a, ser un hermeneuta intermediario que dirija procesos de hibridación dialógica.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Accornero, M., 2007, *El arte y el diseño en la cosmovisión y pensamiento americano*, Argentina: Editorial Brujas.
- Bidaseca, K., 2011, “Mujeres blancas buscando salvar a mujeres de color café. Desigualdad, colonialismo jurídico y feminismo poscolonial”, *Andamios*, vol. 8, núm. 17, pp. 61-89.
- Brandoli, J., 2015. Las indígenas Tlahuitoltepec acusan a la diseñadora francesa Isabel Marant de plagiar su blusa típica, (consulado en mayo, 2015), disponible en: <http://www.elmundo.es/internacional/2015/06/04/556f7ef8e2704e7b538b459c.html>
- Boccaro G. y P. Ayala, 2012, “Patrimonializar al indígena. Imaginación del multiculturalismo neoliberal en Chile”, *Cahiers des Amériques latines*, 62, pp. 207-227.
- Canclini, N., 2013, [1989]. *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Editorial debolsillo.
- Castro, A. y E. Chaparro, 2013, “Proyecto Educativo del Programa”, Colombia: Universidad de Boyacá, pp. 7.
- De Sousa, B., 2013, *Una epistemología del Sur: la reinención del conocimiento y la emancipación social*, México, D.F.: Editorial Siglo XXI y CLACSO coediciones.

- Franco, J., 1992, "Border patrol", Travesía, Journal of Latin American Culture Studies, vol. 1, núm. 2, pp. 134-142.
- Grosfoguel, R., 2012, Descolonización del conocimiento y descolonización de los paradigmas de la economía política, (Curso dictado del 12 al 14 noviembre), Doctorado Interdisciplinario en Letras y Artes en América Latina y Doctorado en Ciencias Sociales, Universidad Nacional).
- \_\_\_\_\_, 2014, Taller de decolonización, (Curso dictado el 14 de febrero, en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México).
- Hale, C., 2005, "Rethinking Indigenous Politics in the Era of the 'Indio Permitido'", en NACLA Report on the Americas, núm. 38, pp. 16-21.
- Heskett, J., 2005, El diseño en la vida cotidiana, Chile: Gustavo Gili.
- Kalantidou, E. y T. Fry, 2014, Design in the Borderlands, Nueva York: Routledge.
- Leff, E., 2004, [1998] Saber ambiental. Sustentabilidad, racionalidad, complejidad y poder, México, D.F.: Editorial Siglo XXI, PNUMA.
- Pérez, F., 2003, Lo material y lo inmaterial en el arte-diseño contemporáneo: materiales, objetos y lenguajes virtuales, México, UAM-X.
- Quinton, P., 1997, Les designs comme processus de communication, en: Communication et langages, núm. 15, pp. 82.
- Pérez, M. y A. Argueta, 2011, "Saberes indígenas y diálogo intercultural", en: Cultura científica y saberes locales, año 5, núm. 10, pp. 31-47.
- Sexe, N., 2001, Diseño.com. Buenos Aires: Paidós.
- Stross, B., 1999, "The hybrid metaphor. From Biology to Culture", en: Journal of American Folklore, Theorizing the Hybrid, vol. 112, núm. 445, pp. 254-267.

Ulrich, K. T., 2011, *Design: Creation of artifacts in society*. Estados Unidos: University of Pennsylvania.

Viladas, X., 2008, *Diseño rentable, diez temas a debate*, Barcelona: Indexbook.

Wong, W., 1991, *Fundamentos del diseño bi- y tri-dimensional*, Barcelona: Gustavo Gilli, S. A.

---

<sup>i</sup> La hibridación cultural se refiere a los “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (García, 2013: III).

<sup>ii</sup> Paralelamente, se incorporan otros ejemplos que pudieran resultar ilustrativos para nuestros argumentos.

<sup>iii</sup> Hay *producción de no existencia*, siempre que un discurso dado es tornado invisible, confuso o descartable, para así considerar al pensamiento y procesos hegemónicos como los únicos posibles (De Sousa, 2013).

<sup>iv</sup> La traducción es nuestra.

<sup>v</sup> El principal peligro de este punto de vista, es que se pueden reivindicar relaciones de opresión hacia ciertos grupos, como partes inmutables, ahistóricas y esenciales de culturas específicas.

<sup>vi</sup> El *Sur Global* se refiere a un conjunto heterogéneo desde el punto de vista cultural y político, de países que comparten una posición estructural de periferia o “semiperiferia” en el sistema-mundo moderno (de Sousa Santos, 1995).

<sup>vii</sup> Término inspirado en el concepto de *darwinismo social*, el cual está basado en la idea de la supervivencia del más apto, sostiene que la teoría de la evolución de Charles Darwin tiene aplicaciones sociales. Este concepto determinista intenta justificar el racismo y el imperialismo.

<sup>viii</sup> Hale (2005) es reconocido por identificar las conexiones entre multiculturalismo y neoliberalismo, el autor argumentaba que “el multiculturalismo tiende a definir la figura de un nuevo indígena legítimo y legal, el indio permitido, que no amenaza la jerarquía socio-racial y no pone en tela de juicio las relaciones de producción capitalistas y los mecanismos de extracción de la plusvalía” (Boccaro y Ayala, 2012: 209).